Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського

Міністерство культури
та інформаційної політики України

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

Решетілов Богдан Юрійович

УДК 78.082.4

ДИСЕРТАЦІЯ

КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО ЗІ СТРУННИМ ОРКЕСТРОМ У XX СТОЛІТТІ: ГЕНЕЗИС, ЕВОЛЮЦІЯ, СПЕЦИФІКА ТРАКТОВКИ КАМЕРНОСТІ

025 — Музичне мистецтво
02 — Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело _____ *Б. Ю. Решетілов*.

Науковий керівник **Неболюбова Лариса Сергіївна**
кандидат мистецтвознавства, професор

Київ — 2021

АНОТАЦІЯ

Решетілов Б. Ю. Концерт для фортепіано зі струнним оркестром у XX столітті: генезис, еволюція, специфіка трактовки камерності. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 — «Музичне мистецтво» (02 — «Культура і мистецтво»). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України Київ, 2021.

У роботі виявлені типологічні ознаки самобутнього жанру камерного концерту для фортепіано зі струнним оркестром крізь призму декількох площин: історія, особливості трактування дефініцій, музично-стильова панорама епох, розвиток оркестру, самобутність струнно-смичкової оркестрової групи, творчість персоналій, інтонаційно-образний аналіз драматургії.

Жанр фортепіанний концерт неодноразово ставав предметом дослідження у музикознавчих наукових працях в багатьох аспектах. Відтак з огляду на популярність жанру окреслено його різноманіття виявів та, відповідно, складнощі дослідження: синтетична природа, пошук прототипів тощо.

Концерт сягає корінням в історії понад 400 років, а отже його сучасний вигляд є результатом взаємодії фундаментальних естетичних тенденцій попередніх епох. Від перших витоків в добарочний період та класицистичної уніфікації до розгалуженої системи диверсифікації, яка починається в Романтизмі і досі продовжується, жанр концерт пройшов декілька вагомих сходинок свого становлення. Особливим періодом в історії становлення стали роки діяльності К. Вебера, Ф. Ліста, Ф. Шопена, Р. Шумана та Ф. Мендельсона, адже в їх творчості з’явилися перші тенденції камерного фортепіанного концерту після епохи Класицизму.

Результат дослідження генезису свідчить про те, що до попередників жанру відносяться меса, хоровий концерт, тріо-соната, сольна інструментальна

музика, *concerto grosso*, соната, камерний ансамбль, концерт з оркестром, симфонія та квінтет для фортепіано зі струнними. Останній жанр є найбільш наближеним до камерного фортепіанного концерту, адже функція струнної групи у квінтеті нерідко отримує прочитання, яке уподібнюється концертній функційності (тенденції до ущільнення струнного тембру, апеляція до виражальних можливостей сольних тембрів тощо).

Якщо ще епоху Романтизму камерний концерт знаходився майже в забутті, то справжній розквіт жанру яскраво реалізувався у XX столітті, причиною чого стали декілька положень: зміна естетичних парадигм із засобами виразності нового етапу; зацікавленість автентичним виконавством; практична ситуативність — потреба у малих складах в невеликих містах; використання композиторами в ранній період творчості зменшених складів оркестру як навчального етапу формування оркестрово-фактурного відчуття «великого» симфонічного оркестру; протидія ущільненій гіпертрофованості оркестрових партитур, яка отримала своє кризове становище на межі XIX–XX століть (наприклад, у творчості Р. Вагнера та Г. Малера).

Окрему увагу в дисертації приділено дефініційному різночитанню таких термінів, як «концертність», «камерність», «камернізація». Зазначення та систематизація панівних музикознавчих тлумачень демонструють їхню суперечливу неспроможність відповідати сучасним жанрово-стильовим тенденціям в області камерно-оркестрових концертів.

Концертність як композиторський принцип мислення базується на двох рушійних положеннях, які створюють умови існування оркестрового концерту: принципове дублювання оркестрових голосів та концепційне відокремлення сольних голосів у музичному творі.

Більшої уваги привертає «камерність», яка не має однозначного аналогу в жанровій музично-стильовій палітрі (камерно-інструментальна музика — значно ширша та неоднозначна характеристика за такі точні визначення, як, наприклад, симфонія або соната). Відтак, розглядаючи ситуації, при яких автор музи-

чного твору наділяє його характеристикою «камерний», постає задача регламентувати його типологічні засади. В ході дослідження камерного жанрового зрізу концертних творів сформувалась система ідентифікаційних орієнтирів камерності, яка вимальовує значно уточнену картину специфіки зазначеної характеристики. Камерності, як для принципу музичного мислення, притаманні сім положень: аскетичність у засобах виразності, інструментальна нестабільність, пошуковий характер, оминання гучних звучностей, збільшена кількість динамічних градацій, індивідуалізовані технічні партії інструментів струнного оркестру, акцент та лірично-суб'єктивованій, інтимній сфері драматургії.

Термін «камернізація» на сьогодні нерідко застосовується науковцями як свідчення інтересу композиторів до камерних жанрів в певний період історії. Однак дане слово в музичних словниках ніяк не тлумачиться, а отже кожна ситуація застосування без належної арґументації залишається суб'єктивною інтерпретацією автора. Зазначене поняття доповнюється у вигляді двох підвидів — ситуативна камернізація (камерноподібний концерт) та інтенційна камернізація (камерний концерт). Концерт для фортепіано зі струнним оркестром *ля мінор* Ф. Мендельсона досліджено в дисертації як хронологічно найперший зразок жанру, а отже його інтонаційно-образний аналіз драматургії виконано в рамках положень щодо інтенційно-камернізованого музичного твору.

Жанрово-стильова панорама XX століття демонструє два панівних типи камерних концертів — концерт з камерним оркестром та концерт для камерного ансамблю. Принципова різниця між ними полягає у специфіці становлення кордону між оркестром та ансамблем, яка яскраво проявляється в функціональній еволюції струнного оркестру.

Струнно-смичкова група, як самостійна оркестрова одиниця з історією понад 300 років, стає серцевиною формування камерного фортепіанного концерту. Відтак еволюція струнно-смичкової оркестрової групи тісно пов'язана з розвитком камерного концерту. До головних ознак струнної групи відносяться принаймні три позиції: тембральна мобільність у переході від фрескового до

сольного звучання; субкатегоріальність та монолітність тембру; заміщення тембрів колективно-підсвідомої слухової інерції звучання симфонічного оркестру, яке проявляється у пошуку нових засобів виразності.

Музично-стильова панорама XX століття демонструє посилений інтерес композиторів до камерного концерту. У роботі досліджено причини такої тенденції та наведені основні вектори подальшого розвитку в області жанрових пошуків як в українській музиці, так і в західноєвропейській. Зазначено, що постромантичні інструментально-темброві тенденції в аспекті специфіки камерного концерту розпадаються на два протилежних вектори розвитку. Одна з них — відцентрова — симфонізація та розширення камерно-інструментальних складів. Друга — доцентрова — мінімізація, відсікання оркестрових груп та авторське художнє самообмеження у засобах виразності. Обидві тенденції діють в рамках області інструментальної диверсифікації камерних концертів, а отже музичні твори зазначеного жанру розташовані на нестабільній межі між камерно-інструментальним ансамблем та симфонією.

Отримані результати застосовуються до найяскравіших зразків концертів для фортепіано зі струнним оркестром у XX столітті: Тема з варіаціями «Чотири темпераменти» для фортепіано і струнного оркестру П. Гіндеміта, Концерт для фортепіано і струнного оркестру А. Г. Шнітке та Дев’ята камерна симфонія «Quid pro quo» Є. Ф. Станковича. Кожен з авторів запропонував самобутню концепцію реалізації інструментального формату «фортепіано зі струнними» в рамках камерного концерту. Підсумовуючим результатом в області драматургії стає наступне коло тем та образів: Концепція Людини крізь призму функціональної психології у П. Гіндеміта, Есхатологічна концепція філософсько-релігійних питань буття особистості у А. Г. Шнітке та Концепція суб’єктивної раціоналізації недосяжного у сучасній дійсності у Є. Ф. Станковича. Різноманіття обраних ідей творів дає змогу стверджувати, що камерний концерт акцентує увагу композитора на психологізованому, інтимному та особистісному в аспектах становлення інтонаційно-образної драматургії.

У результаті дослідження жанрового зрізу камерного концерту для фортепіано зі струнними виокремлені його ідентифікаційні ознаки, які структуровано за двома принципами — зовнішні та внутрішні. До першої категорії відносяться три положення — акустичні рішення з огляду на динамічні можливості; жанровий симбіоз концертності, симфонічності, ансамблевості; переважний розпад фрескових тембрів на субкатегорії (міксти, *solo*), що спонукає до більшої деталізації голосів фактури. До другої (внутрішньої) групи ознак відносяться сім положень: переоцінка засобів виразності; мінімалізація твору на всіх структурних рівнях; дрібні рівні диференціації при більшому семантичному навантаженні; специфічні особливості партій соліста та оркестру; переважання домінантно-сольного та паритетного типів діалогічної комунікації; тяжіння до компактності та лаконізму форми з каденційно-розгалуженою системою сольних епізодів фортепіанної партії; акцент на особистісному образній сфері драматургії.

До наукової новизни дисертаційного дослідження відносяться наступні положення: дослідження становлення жанрового підвиду камерного концерту для фортепіано зі струнним оркестром та формування типологічних ознак жанру; доповнення та уточнення дефініцій, які є жанровими диференціальними орієнтирами; введення понять «інтенційна камернізація» та «ситуативна камернізація»; інтонаційно-драматургічний аналіз Концерту для фортепіано зі струнним оркестром Ф. Мендельсона, Теми з варіаціями «Чотири темпераменти» П. Гіндеміта, Концерту для фортепіано зі струнним оркестром А. Г. Шнітке та Дев’ятої камерної симфонії «Quid pro quo» Є. Ф. Станковича в аспекті самобутності інструментального формату-жанру камерного концерту для фортепіано зі струнним оркестром.

Ключові слова: концерт, камерний концерт, струнний оркестр, камерність, камернізація, жанр, історія.

ANNOTATION

Reshetilov B. Concerto for piano and string orchestra in the twentieth century: genesis, evolution, specifics of interpretation of chamberness. — The qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

PhD thesis research presented on a specialty 025 — ‘Music art’ (02 — ‘Culture and art’). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine Kyiv, 2021.

The typological features of the original genre of chamber concerto for piano and string orchestra are revealed in the work through the prism of several planes: history, peculiarities of interpretation of definitions, musical-stylistic panorama of epochs, orchestra development, originality of string-bow orchestra group, creativity of personalities, intonation-character analysis of dramaturgy.

The genre of piano concerto has repeatedly been the subject of research in musicological studies in many respects. Therefore, given the popularity of the genre — its diversity of manifestations and, accordingly, the complexity of the study are outlined: synthetic nature, search for prototypes, and so on.

Concerto has its roots in the history of more than 400 years, and therefore its modern appearance is the result of the interaction of fundamental aesthetic trends of previous eras. From the first origins in the pre-baroque period and the classicist unification to the extensive system of diversification, that began in Romanticism and still continues, the concerto genre has gone through several important stages of its formation. A special period in the history of formation were the years of K. Weber, F. Liszt, F. Chopin, R. Schumann and F. Mendelssohn, because in their work appeared the first tendencies to the chamber piano concerto after the Classicism.

The results of the study of the genesis indicate that the origins of the chamber concerto include the following genres: mass, choral concerto, trio sonata, solo instrumental music, concerto grosso, sonata, chamber ensemble, concerto with

orchestra, symphony and quintet for piano and strings. Given the two-timbral stimulus for the development, the latter genre is the closest to a chamber piano concerto, because the function of a string group in a quintet often gets such interpretation, that is similar to concert functionality (tendency to tighten the string timbre, appeal to the expressive possibilities of solo timbres, etc.).

The real flowering of the genre has clearly happened in the twentieth century, which was caused by several points:

- the change of aesthetic paradigms with the means of expression of a new stage;
- interest in authentic performance;
- practical situationality — the need for small orchestra instrumentation in small towns;
- the use of reduced orchestra compositions by composers in their early works as an educational stage in the formation of the orchestral texture feeling of a ‘large’ symphony orchestra;
- counteracting the condensed hypertrophy of orchestral pieces, which gained its crisis at the turn of the XIX–XX centuries (for example, in the works of R.Wagner and G. Mahler).

Also, an attention was paid to definitional discrepancies of such terms as ‘concert’s character’, ‘chamberness’, ‘chambernization’. The notation and systematization of the prevailing musicological interpretations demonstrate their contradictory inability to correspond to modern genre and style trends in the field of chamber orchestra concertos.

Concert’s character as a composer’s principle of thinking is based on two dominant points that create the conditions for the existence of an orchestral concerto: the fundamental duplication of orchestral voices and the conceptual separation of solo voices in a composition.

‘Chamberness’ term attracts even more attention, not having unambiguous genre analogue in the palette of musical style properties (instrumental chamber music

is a much broader and ambiguous characteristic than such precise definitions as, for example, symphony or sonata). As a principle of musical thinking, chamberness has seven properties: asceticism in the means of expression, instrumental instability, ‘searching’ character, avoidance of loud sonorities, increased number of dynamic gradations, individualized technical parts of string orchestra instruments, accent on lyrical and subjective, intimate sphere.

The term ‘chambernization’ is often used by scientists today as evidence of the composers' interest in chamber genres in a certain period of history, but this word is not interpreted in musical dictionaries. This concept is supplemented by two subterms — situational chambernization (chamber-like concerto) and intentional chambering (chamber concerto). The intonational-character analysis of the Concerto for piano and string orchestra in A-minor by F. Mendelssohn is studied in the thesis as chronologically very first example of the genre, besides, chamber concerto was almost in oblivion during the era of the Romanticism.

Genre and style panorama of the twentieth century demonstrates two dominant types of chamber concertos: concerto with a chamber orchestra, and concerto for a chamber ensemble. The fundamental difference between them is in the specifics of the formation of the boundary between the orchestra and the ensemble, and it is clearly manifested in the functional evolution of the string orchestra.

The strings instrumental group, as an independent orchestral unit with a history of over 300 years, becomes the core of the formation of a chamber piano concerto. Therefore, the evolution of the strings group is strongly connected to the development of chamber music. The main features of the strings group include at least three points:

- timbre mobility in the transition from fresco to solo sound;
- subcategoriality and solidity of the timbre;
- replacement of the timbres of the collective subconscious auditory inertia of the sound of the symphony orchestra, which is manifested in a search for new means of expression.

Musical style panorama of the twentieth century demonstrates an increased interest of composers in the chamber concerto. In this work are studied the causes of this trend and are given the main vectors of further development in the genre searches in Ukrainian music, and the music of Western Europe as well. It is noted that the post-romantic instrumental timbre tendencies, in the aspect of the specifics of the chamber concerto, fall into two opposite vectors of development. One of them, centrifugal — symphonization and extension of chamber instrumentations. The second, centripetal — minimization, cutting off orchestral groups and the author's artistic self-restraint in the means of expression. Both tendencies operate within the field of instrumental diversification of chamber concertos, and therefore musical works of the mentioned genre are located on the unstable border between instrumental chamber ensemble and symphony.

The obtained results are applied to the brightest examples of concerto for piano and string orchestra in the twentieth century: Theme and Variations 'The Four Temperaments' for piano and strings by P. Hindemith, Concerto for piano and strings by A. Schnittke and Chamber Symphony No. 9 'Quid pro quo' by Y. Stankovych. Each of the authors created an original concept of realization of the instrumental format 'piano with strings' within the chamber concerto genre. The final result in a matter of dramaturgy is the following range of themes and images: The concept of Human through the prism of functional psychology — P. Hindemith, Eschatological concept of philosophical and religious issues of personality — A. Schnittke, and the concept of subjective rationalization of unattainable in modern reality — Y. Stankovych. Taking into account the variety of ideas in selected works, it is possible to suggest that the chamber concerto focuses composer's attention on the psychologised, intimate and personal in terms of the formation of intonation-character dramaturgy.

The typological features of the original genre of chamber concerto for piano and string orchestra are revealed in the work through the prism of several aspects: history, musical style panorama of epochs, peculiarities of interpretation of terms,

orchestra development, originality of the orchestra strings group, creativity of personalities, intonational-character analysis of the selected works. As a result of the study of the genre cross-section of the chamber concerto for piano and strings, its identification features were structured according to two principles — external and internal.

The first category includes three points:

- acoustic solutions given the dynamic capabilities;
- genre symbiosis of concert's character, symphonity, ensemblity;
- prevailing decay of the fresco timbres into subcategories (mixed timbres, solo), which leads to greater detailing of the voices texture.

The second (internal) group of features includes seven points:

- reassessment of means of expression;
- minimalization of the musical composition at all structural levels;
- small levels of differentiation at higher semantic load;
- specific features of soloist and orchestra parts;
- prevalence of dominant-solo and parity types of dialogic communication;
- the tendency to compactness and laconicism of form with a cadence-extensive system of solo episodes of the piano part;
- emphasis on the personal in the character sphere of the dramaturgy.

The scientific novelty of the thesis research includes the following points:

- complement and clarification of definitions, which are genre differential guidelines;
- introduction of the concepts of 'intentional chambernization' and 'situational chambernization';
- intonational and dramaturgic analysis of Concerto for piano with string orchestra by F. Mendelssohn, Themes and Variations 'The Four Temperaments' by P. Hindemith, Concerto for piano with string orchestra by A. Schnittke and Chamber Symphony No. 9 'Quid pro quo' by Y. Stankovych

in terms of the originality of the instrumental format-genre of the chamber concerto for piano and string orchestra.

Keywords: concerto, chamber concerto, string orchestra, chamberness, chambernization, genre, history.

Список публікацій здобувача

1. Решетілов Б. Ю. Композиційний вплив камернізації як один з факторів становлення драматургічного процесу у концертних творах для фортепіано з оркестром XX сторіччя. *International Scientific and Practical Conference World Science*. № 12 (40). Варшава, 2018. С. 56–59.

2. Решетілов Б. Ю. Пауль Гіндеміт. Тема з варіаціями «Чотири темпераменти» для фортепіано і струнного оркестру: особливості жанру, концепція людини. *Київське музикознавство*. Київ, 2019. № 58. С. 113–127.

3. Решетілов Б. Ю. Концерт для фортепіано і струнного оркестру Альфреда Шнітке: роль полістилістики у становленні інтонаційно-образної драматургії твору. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2019. Вип. 125. С. 16–29.

4. Решетілов Б. Ю. Фелікс Мендельсон. Концерт для фортепіано зі струнним оркестром ля мінор: романтичні принципи оновлення традиційного жанру. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* Київ, 2019. № 4 (45). С. 32–44.

5. Решетілов Б. Ю. Камерна симфонія № 9 «Quid pro quo» № 9 (2000) Є. Ф. Станковича у світлі ідей соціальної психології та поліжанровості. *Science, society, education: topical issues and development prospects. Abstracts of the 4th International scientific and practical conference. SPC «Sci-conf.com.ua».* Харків, 2020. С. 351–355.

6. Reshetilov B. The Genesis of a chamberness concert for piano and string orchestra as the natural oxymoron. *Znanstvena misel.* № 45 (1). Ljubljana, 2020. P. 4–14.

З М І С Т

ВСТУП 16
РОЗДІЛ 1 ГЕНЕЗИС ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ, ЕТАПИ ЙОГО РОЗВИТКУ У СВІТЛІ ЖАНРОВО-ТЕРМІНОЛОГІЧНОЇ ДИВЕРСИФІКАЦІЇ 27
1.1 Жанрові витоки симфонічного концерту та його кристалізація 38
1.2. Барочні, класицистичні та романтичні вектори розвитку фортепіанного концерту 47
Висновки до першого розділу 55
РОЗДІЛ 2 СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ КАМЕРНОГО КОНЦЕРТУ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ 57
2.1. Полісемія камерності концерту в аспекті становлення кордону між оркестром та ансамблем 57
2.2 Тенденція камернізації у фортепіанному концерті в епоху Романтизму 68
Висновки до другого розділу 75
РОЗДІЛ 3 СПЕЦИФІКА ЖАНРОВОЇ САМОБУТНОСТІ ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ ЗІ СТРУННИМ ОРКЕСТРОМ 77
3.1 Фортепіанний квінтет як прототип фортепіанного концерту зі струнними 77
3.2 Струнний оркестр як самостійна одиниця симфонічного оркестру: концепційні функції, принципи трактовки 80
3.3 Особливості трактовки фортепіано у концерті зі струнним оркестром 83
3.4 Фелікс Мендельсон. Концерт для фортепіано зі струнним оркестром *ля мінор*: перший зразок особливого різновиду камернізації жанру 86
Висновки до третього розділу 98
РОЗДІЛ 4 «ЧОТИРИ ТЕМПЕРАМЕНТИ ПАУЛЯ ГІНДЕМІТА ДЛЯ ФОРТЕПІАНО ЗІ СТРУННИМ ОРКЕСТРОМ: ДОМІНУВАННЯ ПСИХОЛОГІЗМУ У ДРАМАТУРГІЧНОМУ РІШЕННІ КОНЦЕРТНОГО ЖАНРУ 100
Висновки до четвертого розділу 131

РОЗДІЛ 5 ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІ ПОШУКИ У КОНЦЕРТІ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО ЗІ СТРУННИМ ОРКЕСТРОМ АЛЬФРЕДА ШНІТКЕ (1979) 133
Висновки до п'ятого розділу 160
РОЗДІЛ 6 ДЕВ'ЯТИЙ КАМЕРНИЙ ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ (СИМФОНІЯ) «QUID PRO QUO» ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА НА ФОНІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ПАНОРАМИ XX СТОЛІТТЯ 163
Висновки до шостого розділу 188
ВИСНОВКИ 191
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ВЖЕРЕЛ 210
ДОДАТКИ 227
Додаток А. Інтерв'ю з композитором Є. Ф. Станковичем четвертого червня 2019 року 227
Додаток Б. Анотація А. Шнітке до власного Концерту для фортепіано і струнних (1979) 230
Додаток В. Концерт для фортепіано і струнного оркестру Альфреда Шнітке (фрагмент від цифри 4) 231
Додаток Г. Концерт для фортепіано і струнного оркестру Альфреда Шнітке (шоста та сьома цифри) 232
Додаток Д. Богдан Решетілов. Музика для підготовленого фортепіано зі струнним оркестром (партитура) 233
Додаток Ж Список опублікованих праць за темою дисертації 255
Додаток З Інформація про апробацію результатів дослідження 256

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Концерт — один з найпопулярніших жанрів інструментальної музики у всіх європейських та американських країнах. Досі він продовжує своє існування, а композитори, виконавці та музикознавці активно до нього звертаються, адже в музичній панорамі XXI століття концерт займає ледь не провідне місце. Наукові дослідження, в яких вивчається даний жанр, представлені великою кількістю зарубіжних та вітчизняних робіт різного об'єму та рангу. В багатьох аспектах трактується як «корінний» жанр, так і його варіанти: фортепіанний концерт — один із різновидів інструментального концерту, — своєю чергою, ділиться на менший спектр жанру — камерний концерт для фортепіано зі струнним оркестром.

Концерт — багатоскладове поняття, яке може досліджуватися не тільки як жанр, а й трактуватися як дійство — публічне виконання музики. Багатогранність виявів формує смислові протиріччя, які ускладнюють розуміння даного феномену для виконавців, хоча зазвичай у музикознавстві концерт розуміється як музичний твір для солюючого інструмента з оркестром. Це є найрозповсюдженішим визначенням для більшості випадків. Концерт як словесна стала формула може проникати й в мовно-побутову сферу діяльності людини у переносних тлумаченнях — від гумористичних до концепційних. Відтак через те, що жанр є настільки популярним не тільки в музикознавстві, а й в інших науках, то кількість робіт є незліченною та перерахувати всі дослідження майже неможливо: темі концертів присвячено багато наукових досліджень як в Україні, так і за кордоном.

При дослідженні літературного масиву вражає термінологічна строкатість: дослідники розуміють концерт та його підвиди по-своєму та виокремлюють в ньому щоразу нові характерні риси. Незважаючи на амбівалентну природу жанру у ряді випадків думки науковців збігаються. Основні вектори наукової музикознавчої думки, які можуть розглядатися як в монографіях, так і в окремих

статтях, цілком можливо категоріально систематизувати за декількома проблемами наступним чином: проблема інтерпретаційних аспектів та трактовки жанру; проблема концертної діалогічності та комунікації соліста та оркестру; втілення жанрових традицій в аспекті творчості персоналій; історія жанру, дослідження його витоків та екстраполяція на сучасну музику.

Зокрема, широко відомо, що переважна частина дослідників концерту виокремлюють в ньому риси віртуозності, змагальності, а за принципом взаємозв'язків концерт поділяють в основному на дві категорії: симфонізований та віртуозний. Проте відносно жанрових підвидів даного феномену, відповідно, виникає певна термінологічна плутанина, що надзвичайно ускладнює будь-яке дослідження та повинно бути висвітлено максимально практично. Наприклад, такі похідні жанрові принципи, як «концертність», «камерність», «камернізація» тощо в контексті наукових проблем камерного концерту з оркестром часом суперечать один одному. Для музикознавства, як і для будь-якої іншої науки, така ситуація ніяк не може бути названою прийнятною. Слід зазначати, що немає спеціальної роботи, яка присвячена проблемам саме камерного концерту зі струнним оркестром.

Особливою областю дослідження стають поняття камерність та камернізація. Перший термін має широку палітру застосування, однак в кожному з варіантів не уточняється що саме мається на увазі, а отже відбувається відсилання до загальноприйнятних ознак даного феномена, проте вони ще не отримали спільний знаменник між музикознавчими точками зору так само, як і камернізація. Останнє поняття часто використовують як тенденцію, яку застосовують для характеристики музики XX століття: поява багатьох камерних творів. У музичних словниках визначення даного терміну залишилось білою плямою, а отже апеляція до нього не може бути арґументованою без відповідного роз'яснювального фундаменту.

Камерні концерти в музикознавстві розуміються вельми розпливчато: неповний склад оркестру називається камерним; межа між ансамблем та камер-

ним оркестром також досить умовна. Широко відомо, що в епоху Класицизму відбулось становлення нормативного концерту, що свідчить про ствердження канонічного розуміння жанру. Відтак з цього періоду новаторські авторські наміри вже відштовхуються від стандартизованої жанрової моделі композиторів віденської класичної школи. Хоча ми і знаємо безліч суміжних інструментальних складів в епоху Бароко, проте камернізація як тенденція в аспекті камерного концерту, очевидно, зароджується саме в епоху Романтизму.

Загальноприйнятна типологія широко застосовується відносно «великого» концерту та деяких його підвидів, проте відносно саме концерту для фортепіано зі струнним оркестром слід уточнювати систему жанрових орієнтирів, бо досліджуваний феномен є основою, фундаментом будь-якого камерного концерту з оркестром, а отже він потребує окремого дослідження внаслідок яскравої самобутності. Насамперед, слід брати до уваги виняткову двотембральність інструментального складу, яка впливає на логіку організації комунікації соліста та оркестру. По-друге, концерт для фортепіано зі струнним оркестром акумулює в собі ознаки не тільки симфонії, але й камерного ансамблю, зокрема, фортепіанного квінтету, квартету тощо. По-третє, акустично-інтерпретаційне орієнтування на гру у невеликих приміщеннях через очевидну невелику кількість виконавців та обмежені (порівняно з симфонічним оркестром) динамічні можливості мають безпосередній зв’язок з драматургією музичного твору.

Окремим пластом дослідження стає виокремлення типологічних властивостей струнно-смичкової групи як самостійної одиниці, бо тембральний контекст у складі концерту для фортепіано зі струнним оркестром та новітні стильові тенденції формують самобутні драматургічні концепції.

Як найбільш презентабельних і при цьому концепційно контрастних творів обрані Тема з варіаціями «Чотири темпераменти» П. Гіндеміта, Концерт для фортепіано та струнного оркестру А. Шнітке і Дев’ята камерна симфонія «Quid pro quo» Є. Ф. Станковича. При вивченні жанрового зрізу камерного концерту для фортепіано зі струнним оркестром дані твори мають важливе значення,

адже досліджуватиметься положення про самобутність не тільки самого жанру, а й його семантичного змісту. Про це, відповідно, без інтонаційно-образного аналізу драматургії неможливо говорити.

На сьогодні вищезазначені твори активно виконуються та користуються вельми значним виконавським попитом. Зважаючи на різноманіття проблематики наукових робіт, слід зазначити, що дослідження взаємозв'язку жанрових властивостей концертного підвиду із інтонаційно-образною драматургією музичного твору залишається білою плямою. Не існує і спеціальної роботи, присвяченої феномену камерного концерту для фортепіано зі струнним оркестром в цілому. З огляду на популярність даного жанру особливо у XX столітті, постає задача розкрити ці аспекти, адже поряд з музикознавцями їх треба розуміти в першу чергу виконавцям, що актуалізує обрану тему дисертаційного дослідження.

Особливою є і історія становлення концерту для фортепіано зі струнним оркестром, вона постає у кардинально різних ракурсах. Досліджуваний феномен є жанровим зрізом, який завжди знаходився «в тіні» симфонічних концертів та розвивався окремо. Беручи свої витоки з епохи Бароко, концерт для фортепіано зі струнним оркестром є результатом мінімалізації «великого» концерту та симфонізації фортепіанного квінтету.

Отже, починаючи з XX століття через спалах інтересу композиторів до даного жанру постає задача окреслити принципові властивості камерного концерту для фортепіано зі струнним оркестром, адже велика кількість творів XX-XXI свідчить про широкий спектр застосування жанрової моделі у різноманітних тенденціях.

Мета дослідження. Окреслити історичні передумови формування камерного концерту для фортепіано та струнного оркестру. Виявити специфіку втілення композиторського підходу до реалізації жанру камерного концерту у творчості П. Гіндеміта, А. Шнітке та Є. Ф. Станковича. У зв'язку з формулюванням мети формуються наступні **завдання**:

— прослідкувати історичне становлення жанру концерт та втілення його традицій у XX столітті з метою виокремлення елементів зародження і ствердження камерного різновиду;

— доповнити та уточнити дефініції «камерний концерт», «концертність», «камерність», «камернізація»;

— дослідити камернізацію як самостійну тенденцію, яка історично відіграла важливу роль у формуванні такого підвиду, як концерт для фортепіано зі струнним оркестром;

— виявлення жанрової генеалогії камерного концерту для фортепіано зі струнним оркестром;

— окреслити ознаки струнного оркестру у світлі інструментальної взаємодії з фортепіано;

— виконати аналіз інтонаційно-образної драматургії Концерту для фортепіано зі струнним оркестром Ф. Мендельсона, Теми з варіаціями «Чотири темпераменти» П. Гіндеміта, Концерту для фортепіано та струнного оркестру А. Шнітке, Дев'ятої камерної симфонії «Quid pro quo» Є. Ф. Станковича та екстраполювати результати на узагальнену жанрову модель концерту для фортепіано зі струнним оркестром;

— визначити типологічні ознаки камерного концерту для фортепіано зі струнним оркестром.

Об'єкт дослідження. Жанр камерного концерту для фортепіано зі струнним оркестром у творчості композиторів-романтиків, П. Гіндеміта, А. Шнітке та Є. Ф. Станковича.

Предмет дослідження. Становлення жанру камерного концерту для фортепіано зі струнним оркестром.

Матеріалом дослідження обрані наступні партитури: Тема з варіаціями «Чотири темпераменти» П. Гіндеміта; Концерт для фортепіано і струнного оркестру (1979) А. Шнітке, Дев'ята камерна симфонія «Quid pro quo» Є. Ф. Станковича. Перелік допоміжних творів складається з таких партитур:

Концертштюк К. Вебера, Концерт для фортепіано зі струнним оркестром Ф. Мендельсона, «Malediction» для фортепіано і струнного оркестру Ф. Ліста, Концертштюк та Концертне *Allegro* Р. Шумана.

Методи дослідження. Проблематика дослідження потребувала наступних наукових підходів:

— історичний — дослідження впливів естетик епох на творчість композиторів XX–XXI століття;

— функціонально-структурний — дослідження драматургічної архітектоніки музичного твору: від елементів до цілісного охоплення композиції;

— стильовий — з'ясування індивідуальних принципів здійснення концепції музичних творів крізь призму мислення композитора та художнього контексту;

— жанровий — виявляє логіку формування жанру камерного концерту для фортепіано і струнних відповідно до його засадничих характеристик.

— компаративний — використаний для порівняння сучасного стану жанру з його історичними витоками. Цей метод також виявляє специфічні ознаки жанру у творчості персоналій відповідно до загальних установ сучасності;

— семіотичний — дослідження музичного тексту в аспекті «прихованого смислу» та їх взаємозв'язків;

— системний — закріплення місця жанрового підвиду камерного концерту для фортепіано зі струнним оркестром в історичному, творчо-особистісному та художньо-стильовому контексті;

— інтерв'ю — в бесіді з Є. Ф. Станковичем з'ясовані нові аспекти трактування Дев'ятої камерної симфонії «Quid pro quo»;

— інтонаційно-образний аналіз драматургії музичних творів.

Теоретична база дослідження складається з джерел, які структуровано за наступними аспектами:

— Жанрова та термінологічна проблематика концерту: О. Адаєва [1], Айсі [2], О. В. Анісімов [4], О. Г. Антонова [6], М. Г. Арановський [7; 8],

Б. В. Асаф'єв [10; 11], Н. М. Ахмедходжаєва [12], О. М. Батовська [14], І. О. Бурган [21], А. В. Васильєв [24], Л. Є. Гаккель [28], Б. Г. Гнілов [32], О. Б. Долінська [40], Є. В. Дуков [43], О. В. Колісник [58], І. К. Кузнєцов [67], М. Лобанова [77], Є. В. Назайкінський [88], А. О. Ніжнік [92], Г. Орлов [95], Л. І. Повзун [98], І. І. Польська [99], О. Ю. Пономаренко [100; 101], Т. В. Попова [102; 103], Л. Раабен [107; 108], Н. В. Сімонова [121], Л. М. Скрипнік [122], О. Соловцов [123], О. Сохор [124], Г. О. Стахевич [125], Є. Степанянц [126], М. Є. Тараканов [128; 129], В. Тимофеєв [131; 130], Ю. Хохлов [138], Л. М. Царегородцева [141], В. О. Цуккерман [143], І. В. Чупріна [148], W. Apel [154], J. Richardson [164];

— Творчість, біографія та принципи композиторського мислення Ф. Мендельсона: Г. Х. Ворбс [27], Є. Мейліх [84], M. Erickson [157], Stephen D. Lindeman [160], K. G. Walshaw [167],

— Творчість, біографія та принципи композиторського мислення П. Гіндеміта: В. П. Варунц [22], С. Волков [26], О. Б. Долінська [39], Н. Лєвая, О. Леонт'єва [69], М. В. Сальнікова [118], В. М. Холопова, Є. І. Чигарьова [137], Н. Чілікіна [146], A. Corleonis [127];

— Творчість, біографія та принципи композиторського мислення А. Шнітке: О. В. Бараш, Т. С. Урбах [13], А. В. Богданова, О. Б. Долінська [19], Ю. О. Грібіненко [33], А. І. Демченко [36], О. Б. Долінська [39], О. В. Івашкін [52], Н. І. Іллічова [53], Н. Каспарова [56], І. В. Кондаков [59], В. Н. Холопова [135], В. Н. Холопова, О. І. Чигарьова [137], Д. І. Шульгін [151], Karen K. Ching [156], Ilya Mayzus [161], J.-B. Tremblay [166];

— Творчість, біографія та принципи композиторського мислення Є. Ф. Станковича: О. С. Зінькевич [49; 50], О. В. Колісник [58], С. Й. Лісецький [76], Г. Луніна [79; 80], Ю. І. Чекан [144];

— Теорія музики; становлення музичних інструментів; принципи оркестрування: Г. Берліоз [18], С. М. Василенко [23], О. Вепрік [25], І. Гурков, Т. Отюгова [96], Г. Дмітрієв [37], В. Задерацький [46],

П. Н. Зімін [48], М. Зряковський [51]; А. Ю. Кудряшов [66], Л. Мазель [81], Є. В. Назайкінський [87], А. Проскурня [104]; М. А. Римський-Корсаков [115], Є. О. Ручьєвська [117], Ю. Холопов [134], В. М. Холопова [136], М. Чулаки [147];

— Вивчення феномену концерту в контексті персоналій: А. Л. Альшванг [3], Н. О. Брагінська [20], М. С. Друскін [42; 41], В. Б. Жаркова [44], Д. В. Житомирський [45], Н. М. Зейфас [47], Е. Краузе [64], Ю. Ф. Кремльов [65], К. Кузнєцов, І. Ямпольський [68], І. Мартинов [83], Я. Ф. Мільштейн [85], С. Павлишин [97], М. Реченко [109], С. В. Свірідова [119], Ю. Хохлов [139], Н. О. Хрущова [140], А. І. Швейцер [149], O. Bratishko [155], Fionnuala Moynihan [158], W. H. Grattan [159];

— Естетика епох у філософських та культурологічних ракурсах: С. В. Анохіна [5], Л. Б. Архімович, Н. І. Грицюк, Л. М. Грисенко [9], М. М. Бахтін [15], А. М. Беляєва [16], О. М. Берегова [17], Н. О. Брагінська [20], Ю. Булучевський, В. Фомін [62], В. Галацька [30; 29], І. Гівенталь, Л. Щукіна [31], Р. І. Грубер [34], Т. К. Гуменюк [35], Л. Ентеліс [152], А. П. Калениченко [55], В. Конен [60], І. Ю. Коновалова [61], Л. Корній, Б. Сюта [63], Б. Лєвік [70], Т. Н. Ліванова [73; 74; 72], М. Лобанова [78], Д. М. Малий [82], Л. С. Неболюбова [89; 90], С. О. Ніжніков [93], Г. Орлов [94], В. Протопопов [105], К. Розеншильд [116], Н. Сімакова [120], П. Флоренський [132; 133], О. В. Цехмістро [142], Т. Чередніченко [145], В. П. Шестакова [86], А. Я. Шреєр-Ткаченко [54], Б. Штейнпрес [150], L. Wittgenstein [168].

Наукова новизна отриманих результатів:

— доповнено та уточнено дефініції, які є диференціальними орієнтирами для жанру камерний концерт;

— вперше проведено дослідження становлення жанрового підвиду камерного концерту для фортепіано зі струнними;

— проаналізовано твори Тема з варіаціями «Чотири темпераменти» П. Гіндеміта, Концерт для фортепіано і струнних (1979) А. Шнітке і Дев'яту камерну симфонію «Quid pro quo» Є. Ф. Станковича в аспекті інтонаційно-образної драматургії, становлення жанру та специфіки втілення традицій у камерному концерті для фортепіано зі струнним оркестром;

— введені поняття «інтенційна камернізація», «ситуативна камернізація».

Практичне значення результатів роботи полягає у можливості їх застосування в навчальних курсах «Історія західноєвропейської музичної культури», «Інтерпретація музичних творів», «Аналіз музичних творів», а також у композиторській, музикознавчій та виконавській практиці при зверненні до творчості композиторів XX–XXI століття та при зверненні до жанру камерного концерту для фортепіано зі струнним оркестром.

Хронологічні межі роботи охоплюють період появи перших рис концертності та жанрових прототипів камерного концерту для фортепіано і струнного оркестру у західноєвропейському музичному просторі — від початку XVII століття до межі XX–XXI століття.

Апробація роботи. Робота обговорювалася на засіданнях кафедри історії світової музики НМАУ ім. П. І. Чайковського.

На наступних конференціях відбулась апробація матеріалів дисертації:

— «П. Гіндеміт, тема з варіаціями «Чотири темпераменти» для фортепіано і струнного оркестру: особливості жанру, концепція людини», XV науково-практична конференція «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях» студентського науково-творчого товариства Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, 19 березня 2019 року;

— «А. Шнітке, концерт для фортепіано і струнного оркестру: трактовка жанру, полістилістика як домінуючий фактор в становленні інтонаційно-образної драматургії», дев'ятнадцята міжнародна науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Динаміка становлення індивідуа-

льного музичного стилю: особистість, школа, напрямок, епоха», 5 квітня 2019 року;

— «Фелікс Мендельсон. Концерт для фортепіано зі струнним оркестром *ля мінор*: романтичні принципи оновлення традиційного жанру (до 210-річчя від дня народження)», IX Міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2019 року» у НМАУ ім. П. І. Чайковського, 16 листопада 2019 року;

— «Камерна симфонія № 9 "Quid pro quo" (2000) Є. Ф. Станковича у світлі ідей соціальної психології та поліжанровості», IV Міжнародна науково-практична конференція «Science, society, education: topical issues and development prospects» у м. Харкові, 16–17 березня 2020 року.

Публікації. За темою дисертації опубліковані тези та п'ять статей, з них: три у фахових виданнях, рекомендованих МОН України. Стаття «Композиційний вплив камернізації як один з факторів становлення драматургічного процесу у концертних творах для фортепіано з оркестром XX сторіччя» опублікована у міжнародному польському виданні «World Science» *Multidisciplinary Scientific Edition*, який індексується «Rs Global», «Index Copernicus», «Academia.edu», «Elibrary.ru», «Google scholar», «Biblioteka Narodowa» та «Cite Factor». Стаття «The Genesis of a chamberness concert for piano and string orchestra as the natural oxymoron» опублікована англійською мовою у міжнародному словенському виданні «Znanstvena misel», який індексується «General impact factor», «Sindexs.org», «Issuu.com», «Slideshare.net», «Calameo.com», «Cosmosimpactfactor.com», «Elibrary.ru», «Citefactor.org», «Ijifactor.com», «Google scholar».

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, шести розділів (8 підрозділів), висновків, списку використаних джерел (17 сторінок, 168 найменувань, із них — 15 іноземними мовами) і додатків (інтерв'ю з Є. Ф. Станковичем, переклад анотації А. Г. Шнітке, нотні приклади, партитура Музики для підготовленого фортепіано зі струнним оркестром Б. Решетілова).

Загальний обсяг дисертації становить 261 сторінок; основний текст — 197 сторінок.

РОЗДІЛ 1
ГЕНЕЗИС ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ, ЕТАПИ ЙОГО РОЗВИТКУ У СВІТЛІ ЖАНРОВО-ТЕРМІНОЛОГІЧНОЇ ДИВЕРСИФІКАЦІЇ

«Людина має здатність будувати мову,
в якій можна висловити будь-який сенс,
не маючи уявлення про те,
як і що означає кожне слово…
Мова переодягає думки».
Людвіг Вітгенштейн [168].

Почнемо з останної зазначеної у заголовку проблемі. Як вже згадувалося у вступі, поняття концерт має найрізноманітніші трактовки. Часом вони отримують суперечливе прочитання внаслідок певної дефініційної розмитості. Спокійне ставлення до розмитості «основного поняття», пасивне прийняття його тотальної релятивності та байдужість до його наукового визначення (нехай навіть чисто гуманітарного) неприпустимі в принципі. У цьому ми солідарні з позицією П. Флоренського, яка викладена в його соціально-психологічній теорії художньої творчості[1]. В одному з її корінних положень зазначається: «Конкретні духовні форми — ось що пізнають науки про культуру. Пізнають — означає словесно висловлюють. Ніякою побудовою з абстрактних категорій і понять не можна висловити цього пізнання форм. Отже, в мові має бути в наявності і особливий розряд слів, які обслуговують цю сторону пізнання — конкретних категорій і конкретних понять» [132, с. 394]. Логічний висновок з цього методологічного положення стосовно досліджуваних естетико-художніх явищ такий: словесне визначення феномена — є Ім'я його, а ім'я («фокус соціальної енергії», за П. Флоренським) найактивнішим чином впливає на сам феномен, на особли-

[1] У роботі П. Флоренського мова йде про онтологічну, пізнавальну і художньо-творчу функцію людських імен, зачіпаються також назви (імена) географічні та історико-подієві. Але, думається, сфера охоплення матеріалу без натяжок могла б бути набагато ширше. В усякому разі, цілком природною видається проекція застосованого П. Флоренським методу на проблему формулювання явищ історико-естетичної та культурологічної сфер.

вості його соціально-психологічної структури, функціонування, громадського та особистісного сприйняття[2]. Іншими словами, зовсім не байдуже, як вербально сформулювати, назвати той чи інший період, художній напрям, стиль, конкретний індивідуальний творчий метод тощо. Тому перспективні та плідні «термінологічні битви» у музикознавстві є неминучими.

Очевидно, що лексема концерт є полісемічною, а отже може розглядатися поза межами суто жанрового ракурсу. Наприклад, Є. В. Дуков приділив увагу концерту як «формі існування мистецтва (перш за все, музичного) та концертній діяльності» [43, с. 11]. Він також зазначав, що можна підійти до концерту з позицій теорії комунікації та оцінити його як розповсюджений спосіб безпосереднього спілкування артиста та публіки, а в більш загальному плані — як область контакту історично та географічно різних пластів культур [43, с. 5].

Слід зазначити, що безконтрольне застосування термінології в науці неприпустиме, бо особливістю досліджуваного феномену є симбіоз стійкості та полісемічності. Поряд зі сталими положеннями про концерт слід брати до уваги його синтетичну природу ще з часів зародження жанру, на чому наголошувала, зокрема, М. Лобанова [77]. До кінця XVI — початку XVII століття більшість музичних жанрів втрачає типологічну стійкість, що характеризується принципом «in mixto genere». Виникають численні жанрові гібриди: концертна арія і аріозний концерт, концертний хорал і хоральний концерт, аріозна монодія і монодійна арія, хоральна монодія і монодійний хорал тощо [77, с. 151]. Існують також меси в «концертуючому стилі» (Дж. Палестрина), духовні хорові концерти (А. Банк'єрі), «концертні симфонії» (Дж. Б. Саммартіні), концертні симфонії-квартети (Ф. Бенда), концерти для соло інструмента (Й. С. Бах), «концерт-симфонії» (Й. Брамс), концерти для оркестру (Б. Барток), концерти для двох

[2] Напрошується аналогія ще з однією тезою П. Флоренського, викладеною ним у листі до В. Кожевнікова від 29 червня — 12 липня 1912 року: «Повірте, що тема особистості дається ім'ям, і все інше — лише проста розробка теми за правилами контрапункту і гармонії» [132, с. 416].

фортепіано з оркестром (Ф. Пуленк), концерти для двох фортепіано соло (І. Стравінський) тощо.

Внаслідок термінологічної нестиковки у музикознавстві було визнано за доцільне використовувати в межах даної роботи методи із суміжних наук, зокрема, вчення відомого австрійського логіка, представника аналітичної філософії Людвіга Вітгенштейна. Це в значній мірі сприяло більш чіткому і цілеспрямованому осмисленню задіяного в даній дисертації матеріалу і виробленню переконливої загальної концепції.

Австрійський філософ Л. Вітгенштейн у своєму відомому багатопроблемному «Логіко-філософському трактаті» розглядає не тільки те, як працює мова, але робить нестандартні та вельми арґументовані заяви про незалежність реальності від мови [16, с. 113]. Відтак існують ситуації, в яких використання слів іноді не співпадає з фактичною семантикою. З такої точки зору словесне формулювання теми даного дисертаційного дослідження може бути розцінено як чиста релятивність, де кожна термінологічна складова (концерт, концертність, камерний, камерність) при уважному вивченні набуває колосальне смислове навантаження. Наприклад, з приводу коректних назв творів критично висловлювався Л. Н. Раабен відносно концертів: «В XX сторіччі … концертами називаються твори, які не пов’язані з концертуванням. Такого роду твори, наскільки б не була велика їх художня цінність, до жанру концерт по суті відношення не мають» [107, с. 9][3]. Тобто трапляється, що композитор може назвати музичний твір назвою одного жанру, а наділити його властивостями іншого[4]. І така полісемія поза синтетичних тенденцій стосується багатьох творів XX століття.

---

[3] Звісно, цей вислів стосується в першу чергу минулого XX століття. Автор висуває тезу про можливість ідентифікації, так званих, «концертування» та «концертності». Насамперед він пов’язує ці поняття з блискучим «репрезентативним» інструменталізмом; з музичною драматургією, в якій замінюється симфонічний принцип тематичної розробки на принцип концертування інструментів; з віртуозністю [107, с. 5].

[4] Наприклад, Є. Ф. Станкович припускає трактування своєї Камерної симфонії № 9 як Камерний концерт для фортепіано зі струнним оркестром (додаток А).

Продовжила ідеї Л. Н. Раабена та звернула увагу на проблему порушення ідентичності «концертності» та «концертування» Н. М. Ахмедходжаєва [12]. «Концертністю» дослідниця називає «механізм суспільно значущої форми художньої комунікації, що обумовлює актуалізацію основних функцій мистецтва». В той час «концертування» за Н. М. Ахмедходжаєвою є «особливим типом музичного мислення, через який упредметнюється концертність мовою музики» [122, с. 8]. Тобто концертування є похідним поняттям від концертності та має більшу значимість у сфері музикознавчої аналітики. Умовивід дослідниці є цілком доцільним, проте постає завдання висвітлити тезу Л. Н. Раабена щодо відсутності концертності в деяких концертах, що, на нашу думку, є неможливим. Зокрема, при тому, що деякі камерні концерти для фортепіано зі струнним оркестром мають синтетичну жанрову природу, яка іноді вуалює концертування, — в будь-якій такій партитурі залишатиметься принаймні темброве протиставлення в партіях соло роялю та струнного оркестру. Відтак в більш ширшому сенсі при зверненні до інструментального складу з оркестром та сольним інструментом (особливо з фортепіано) неможливо оминути специфіку тембрових взаємозв'язків таким чином, щоб уникнути концертування. Отже, концерт (як механізм художньої комунікації) має відповідні принципи музичного мислення — концертування, — що є іманентною властивістю жанру. В. Задерацький до принципу концертності відносить взаємозв'язки солюючого інструмента (інструментів) та ансамблю (оркестру), які, окрім всього іншого, створюють специфічні властивості форми композиції. В кінцевому рахунку зазначений принцип є перш з все визачником жанру [46, с. 146].

В області наукової класифікації Є. Назайкінський продовжив ідеї А. Сохора та поділив жанри та стилі на чотири групи: камерна, концертна, театральна та пленерна [88, с. 150]. Очевидно, що такий унікальний зразок жанру, як камерний концерт однозначно не вписується в дану категоріальну картину. Відтак слід визначити його роль у загальній ієрархічній структурі та окреслити типові властивості його принципових різновидів.

Широко відомо, що класичне етимологічне дослідження феномену само по собі формує певне протиріччя. Концерт — італійською *il concerto* — «злагода, гармонія» та латиною *concertare* — «змагаюсь». Л. Раабен справедливо зауважує, що така характеристика за перекладом окрім всього іншого в «Короткому музичному словнику» А. Должанського [38, с. 136] не вичерпна та не пояснює, що саме мається на увазі, адже ці поняття по суті є суперечливими [107, с. 4]. З іншої сторони, допущення одночасного існування таких перекладів як принципів музичної організації в одному творі говорить про діалектичну природу становлення драматургії, адже «змагання» та «злагода» мають майже полярну семантику. Якщо в першому випадку ми маємо змагання соліста та оркестру, то в іншому — взаємодія та взаємопроникнення в кінцевому рахунку утворює гармонічне ціле [62, с. 64]. Тобто у концертній музиці виникає умовна, ідеалізована форма змагання спільно граючих музикантів, що не тільки не виключає, а навпаки, передбачає взаємне узгодження їх зусиль [128, с. 7]. Така думка проявляється в особливостях інструментування творів, в способах тематичного розвитку та в поєднанні сольної, ансамблевої, оркестрової функціональності.

Вивченням музичного жанру як самобутнього феномену займалися багато науковців: Л. Мазель [81], Є. Назайкінський [88], В. А. Цукерман [143], А. Сохор [124] тощо. Примітно, останній класифікував жанри на чотири групи відносно виконавського оточення: театральні, масово-побутові, культові (обрядові) та концертні жанри [124, с. 243]. Очевидно, що жанр концерту має потужні іманентні властивості, якими він визначає цілу категорію інструментальних творів («концерті жанри»).

При вивченні інструментального концерту деякі дослідники роблять акцент на специфіці інструментального складу оркестру та віртуозності, інші – на діалогічній комунікації соліста та оркестру (змагальність, протистояння тощо). Наведемо деякі приклади, які демонструють різний підхід до дефініції досліджуваного феномену.

У гарвардському музичному словнику В. Апела концерт визначається як твір для соліста з оркестром, взаємодія яких відбувається шляхом не «master-servant» (підпорядкування — як у випадках з акомпанементом), а шляхом змагання на рівних умовах [154, с. 171]. Б. В. Асаф'єв називає концерт таким видом твору, де виконавцю (солісту) на будь-якому інструменті дається можливість висловити технічну майстерність, блиск своєї гри та де музика створюється з таким розрахунком, щоб властивості цього інструмента, своєю чергою, проявлялися б яскравіше та повніше, ніж коли інструмент цей просто виконує службову роль в цілому, тобто знаходиться в оркестрі [10, с. 77]. У музичному словнику Ю. Келдиша концерт характеризується як твір для багатьох виконавців, в якому менша частина приймаючих участь інструментів або голосів протистоїть більшій їх частині або всьому ансамблю [106, с. 922]. Т. В. Попова концертом називає «великий, переважно віртуозний, твір для інструмента (одного або декількох) з оркестром» [102, с. 315].

Узагальнюючи, можна сказати, що музикознавці виділяють в концерті наступні риси: віртуозність (показ технічної майстерності виконавця на межі можливостей солюючого інструмента); великий обсяг твору, масштабність; протиставлення меншої кількості музикантів — більшій; змагання.

Віртуозність, змагальність та концертність як превалюючі принципи жанру виокремлювали Б. Асаф'єв [11], Г. Орлов [95], Л. Н. Раабен [107], О. Соловцов [123], Ю. Хохлов [138] тощо. Кожен науковець обирає особливу трактовку. Наприклад, Ю. Хохлов ще виокремлював поняття солювання (рос. «солирование») та зазначав, що воно має більше значення за змагання, адже останній принцип проявляється далеко не в кожному концерті [138, с. 5–6]. Науковець зазначав також, що концерту в більшій мірі притаманна якість «естрадності», бо сольна партія концерту може бути уподібнена мові оратора, який звертається до великої маси слухачів [138, с. 7]. О. Соловцов у принципі «дружнього, художнього змагання» соліста з оркестром вбачав елементи «святковості» концерту [123, с. 30]. Віртуозність у роботі Г. Орлова постає невід'ємною

частиною будь-якого жанру концерту. Він поділяв її на зовнішньо-показну (голе технічне трюкацтво, яке позбавлене художнього сенсу) та виразну (імпровізаційність, співуча орнаментика, драматика, підголосочність, ораторська міць тощо). Над створенням останньої працювали В. А. Моцарт, Л. Бетховен, Ф. Шопен, Ф. Ліст [95, с. 17–18]. Віртуозність у Б. Асаф'єва постає властивістю інструментального концерту, при якій соліст може продемонструвати в найбільш яскравому вигляді найкращі виражальні властивості інструмента, блиск техніки та гри [11, с. 71].

Значно розширив та уточнив аналітичну систематизацію жанру І. Кузнєцов [67]. До специфіки концертного жанру він відносив ряд факторів: різноманітні форми солювання, концертування (п'ять типів: стрічково-акордовий, орнаментальний, колористично-пасажний, поліфонічний, оркестровий); імпровізаційні моменти сольної партії; яскравість в творах даного типу принципів концертності [67, с. 16–19]. А. Уткін пропонує класифікувати форми сучасного концертування у двох аспектах — історико-генетичний (барочний, романтичний та сучасний) та в антитезі інструментального та вокального способів інтонування [92, с. 215].

Також відомі подібні точки зору щодо класифікації концертів на «віртуозний» та «симфонізований». Зокрема, таких позицій притримувалися Б. Г. Гнілов [32], М. Тараканов [128], Л. Н. Раабен. Останній зауважував, що дані типи концерту існували до середини XX століття включно. Науковець також виокремив декілька типів концерту за системами художніх засобів виразності, які превалювали в конкретну історичну епоху, однак використовуються і надалі: «вівальді-бахівський» концерт; класичний «моцартівський» та «бетховенський» концерт; поемний концерт епохи романтизму [107, с. 10–11].

М. Тараканов в практиці композиторів XX століття відмічав не тільки звичний, традиційний жанр концерту, де артист-віртуоз змагається з оркестром, а й концерти-ансамблі нестабільного складу, концерти для одного соло інструмента, концертну музику для суто камерних об'єднань музикантів-партнерів

[128, с. 4]. Дослідник відносно положень Л. Н. Раабена також виокремлював ще один тип концерту — концерт ігровий [128, с. 48].

Ідеї діалогічно-ігрової комунікації значно розвинули Л. М. Скрипник [122] та О. Г. Антонова [6]. Остання невід'ємним фактором концертів називала риторичність. Це поняття містить такі положення: прагнення до сильного емоційного впливу, до образно-інформаційної наповненості, підкресленого висловлення особистісного початку [6, с. 7–8]. Л. М. Скрипнік доводить, що принцип діалогу пов'язаний в основному з рівнем фактури та архітектоніки і проявляє себе за допомогою будь-якого протиставлення, співставлення, суперечки, перегукувань або спільному висловленню учасників концертного спілкування тощо. Принцип гри за Л. М. Скрипнік увиразнений в основному на рівні образності, стилістики та жанровості і виявляється через віртуозність, двозначність, театралізацію, стилізацію, комізм. Відтак обидва принципи у XX столітті створюють концертування [122, с. 16].

Поряд з одностороннім «симфонієцентричним» підходом Б. Г. Гнілов запропонував теоретичну модель наскрізного історичного розвитку твору для фортепіано з оркестром, що дає можливість сконцентруватися на тих його сторонах, які формують його специфіку поза суміжним жанром симфонії. Тобто музикознавець висунув підхід до вивчення досліджуваного жанру як самобутнього явища без паралелей з симфонією. До традиційних уявлень щодо специфічних факторів, які формують жанр, науковець відносив діалогічність, ігрову логіку музичного мислення, імпровізаційність, риторичність, каденційність та театральність [32, с. 8–9]. М. Тараканов також робив акцент на відмінності концерту від симфонії внаслідок виокремлення особливої сили впливу концертного діалогу. Такого роду комунікація солісту з оркестром полягає не в абстрактному «голосі з хору», а в конкретній людині, конкретній особистості з інструментом, що володіє всіма таємницями свого мистецтва та «кидає виклик масі» [128, с. 54]. Поряд з М. Таракановим чимало музикознавців займалися вивченням

проблеми взаємодії соліста та оркестру: Б. Г. Гнілов, І. Кузнєцов [67], О. Соловцов, Ю. Хохлов тощо.

Цілком логічно, що на становлення драматургії безпосередньо впливає типи взаємодії та комунікації соліста, оркестру, слухача, диригента тощо. За відношенням соло та оркестру Ю. Хохлов виділяє три основних типи. До першого відносить концерт з пануванням сольного початку, в якому оркестр грає відносно незначну роль, виконує іноді всього лише простий супровід. Другим типом є концерт, в якому соло та оркестр відносно рівноправні. Конфліктне співставлення соло і оркестру, яке оформлюється часом у вигляді діалогу, найбільш часто зустрічається в концертах цього типу. Тому такий тип концерту можна визначити як діалогічний концерт. Концерт, який тяжіє до тісного єднання соло і оркестру стає третім типом. Такого роду концерт близький до найбільш старих різновидів інструментального концерту — до *concerto grosso* і до «концерта-симфонії», звідки, по суті, і виросли інші типи концерту [138, с. 9].

В області діалогічної змагальності, яка так притаманна жанру концерт, О. Соловцов виокремлював три історичні типи взаємозв’язку соліста та оркестру. Згідно з першим типом на початку розвитку жанру концерт головна роль належала оркестру (або ансамблю), а сольні інструменти виділялися з ансамблю. Другий тип бере свій початок у концертах В. Моцарта, в яких оркестру відведена скромна роль супроводу, а солюючий інструмент майже цілком володіє увагою слухача. Третій тип є концертно-симфонічним, який остаточно сформувався у творчості Л. Бетховена. Очевидно, що за думкою науковця, дані типи взаємодії мають ще й певні градації. Відтак О. Соловцов вищим типом називав третій — концертно-симфонічний [123, с. 27–28].

І. Кузнєцов, на нашу думку, запропонував універсальну модель класифікації взаємодії соліста та оркестру: паритетний, домінантно-сольний та домінантно-оркестровий. Перший тип йде від В. Моцарта та Л. Бетховена, характеризується біцентричністю, високим ступенем самостійності кожної партії, конфліктністю драматургії. Другим типом концерту є «Блискучий віртуозний кон-

церт», який відрізняється переважанням фортепіанної партії над акомпанементною партією оркестру, малою роллю діалогу між солістом та оркестром, а також відсутністю фортепіанної каденції. Третій тип концерту — «Концерт-симфонія» — твори, в яких сольна партія за своїм значенням починає поступатись оркестровій. Розвиток тематизму в таких концертах відбувається, переважно, симфонічними методами, кульмінації викладаються *tutti* без участі соліста [67, с. 15–16].

Розвинув ідеї І. Кузнєцова О. В. Анісімов [4] та виділив чотири види співвідношення сольної та оркестрової партії, які базуються на наступних складових: підпорядкування, симбіоз, конкуренція та лідерство [4, с. 6].

Узагальнюючи думки дослідників в області жанрових властивостей концерту у світлі творів XX століття можна викласти деякі висновки, які ми частково будемо зазначати у наступних розділах.

1. Віртуозність, демонстрація технічної майстерності, певний виконавський «блиск». Ми знаємо концерти, в яких не передбачена яскрава віртуозність та самодостатній показ технічної досконалості володіння інструментом. Звісно, у видатних класичних зразках концертів такі моменти, як технічні складнощі, ніколи б не були на першому місці самі по собі, проте існують твори, в яких це взагалі не передбачено (особливо у XX столітті): Концерт для підготовленого роялю та камерного оркестру Дж. Кейджа (1950), Концерт для фортепіано та камерного оркестру «Quodlibet» Н. Кастільйоні (1976), «…quasi una fantasia…» для фортепіано та двох камерних ансамблів Д. Куртага (1988) та ін. Можна говорити про певний спад, так званого, віртуозного «концертування» починаючи з другої половини XX століття внаслідок видозмінення естетичних парадигм.

2. Переважно великий обсяг твору та велика кількість виконавців. Дана теза також перестала бути актуальною, адже на сьогодні існує чимало прикладів концертів, обсяги яких набувають значної мінімалізації порівняно з типовими

«великими» концертами[5]: Концертіно для фортепіано з оркестром А. Онеґґера (~10 хвилин); Концерт для клавесина (або фортепіано) і струнного оркестру Х. Гурецького (~9 хвилин), Перший концерт для фортепіано з оркестром І. Щербакова (~14 хвилин) тощо.

3. Вочевидь, обсяг твору також не є ідентифікаційною координатою так само, як і кількість музикантів. На противагу концертам для солюючого інструмента з симфонічним оркестром існують багато творів зі зменшеними складами, кількість виконавців яких перегукується зі специфікою камерно-інструментального ансамблю (наприклад, Концерт для скрипки, фортепіано та 13 духових А. Берга);

4. Протиставлення меншої кількості виконавців більшій. Можливо, така теза є однією з небагатьох, яка стає визначальною, адже вона відображає основний принцип музичної організації жанру. Саме дане положення проявляється у всіх творах концертного типу. Але і його можна довести до абсурду та дійти майже до парадоксального умовиводу. Якщо згадане протиставлення є визначальним, то воно особливо загострюється в інструментальному форматі фортепіано зі струнним оркестром внаслідок значної різниці між природою звуковидобування зазначених музичних інструментів. Відтак будь-який твір з таким складом має вважатися концертом (навіть фортепіанний квартет), адже неможливо написати музику для таких інструментів та оминути тембрового протиставлення.

5. Конкретні типи діалогічної комунікації, заявлені І. Кузнєцовим, О. В. Анісімовим не є ідентифікаційними для концерту. Вони є тільки властивістю жанру, яка формується внаслідок логіки співвідношення партій соліста та оркестру.

---

[5] Наприклад, Концерт для фортепіано з оркестром Ф. Бузоні триває більше години.

1.1 Жанрові витоки симфонічного концерту та його кристалізація

У контексті проблематики мовних жанрів М. М. Бахтін зазначав, що жодне нове явище (фонетичне, лексичне, граматичне) не може увійти в систему мови, не зробивши довгого і складного шляху жанрово-стилістичного випробування і відпрацювання [15]. Таке ж формотворче випробування пройшов і жанр концерт.

Дослідники зазвичай знаходять перші прояви концертності в музиці Середньовіччя та Відродження. Зокрема, Т. Ліванова арґументує це таким чином: порушення поліфонічної «рівноправності» з перевагою одного голосу над іншими; відхід інструментальної партії у вокально-інструментальних творах від партії вокальної та емансипація за своїми композиційними і колористичними завданнями; поява нових, мелодично розвинених партій (облігатні — як їх позначали у неполіфонічних творах) поряд з верхнім голосом та basso continuo [74, с. 570–571]. О. Г. Антонова до основних умов, які сприяли формуванню та розповсюдженню концертного жанру в XVII столітті, відносить два фактора. Перший — виникнення нової форми музичного спілкування — платні публічні концерти. Другим фактором дослідниця називає висунення особистостей на перший план в музичному мистецтві [6, с. 6]. В епоху Відродження значення творчої особистості, самосвідомості митця різко зросла. До кінця XVI століття з новою гостротою відчули свою артистичну роль і музиканти-виконавці, які прагнули проявити творчу ініціативу. У зв’язку з цим концертування як виконавський прийом, як свого роду «прикраса» авторського оригіналу став дуже характерним, зокрема, для італійських музикантів[6]. З часом, ці ознаки стали основними в фактурі інструментальних творів — так народився концерт [74, с. 566]. Таким чином, концертування як музична властивість існувало ще до появи жанру концерт в епоху Бароко.

---

[6] Наприклад, в чотири-п’ятиголосних мадригалах верхній голос виконувався талановитим співаком з «дімінуціями» (тобто з прикрасами), тим самим різко відділяючись від інших, — і це вже ставало ознакою «концертування» для того часу [74, с. 567].

Неоднозначність становлення жанру свідчить про індивідуальне у кожному випадку розуміння специфіки концерту композиторами епохи Бароко (або як її Ж. Хандшин називав — «епоха концертуючого стилю» [134, с. 384]). Серед основних принципів стильової та жанрової музичної системи епохи Бароко М. Лобанова виділяє декілька типів — репрезентація, антитеза, гра та змішення. [78, с. 187–234]. Останній принцип (також відомий як «in mixto genere») привертає особливу увагу. Внаслідок його реалізації прослідковуються взаємопроникнення різноманітних характерних особливостей провідних жанрів — мотет-мадригал, меса в «концертуючому» стилі[7], мотет-концерт та ін. [78, с. 224–225]. Тобто концерт як окремий жанр не з'явився відразу і його функційність спочатку складно розрізнялась відносно інших жанрових моделей. Складно, наприклад, з сучасної точки зору диференціювати жанри «мотет», «концерт», «мадригал» — їх грань є вельми умовною[8]. Попри рівноправне використання слова «концерт» поряд з іншими назвами незрозуміло як з'ясувати що саме мали на увазі композитори, адже багато творів залишається без авторських жанрових пояснень [78, с. 185–186].

Новітні концертні тенденції того часу сформувалися у хоровій музиці і перешли до інструментальної, бо професійного інструменталізму майже не було в Середньовіччі. «Духовне всевладдя церкви» його підпорядковувало собі [116, с. 109]. Тож перші зразки жанру концерт з'явилися в Італії на межі XVI–XVII століть у вокально-хоровій творчості А. Банк'єрі та Л. Віадани [9] [106, с. 922]. Композитори писали хорову церковну музику та деяким із своїх

---

[7] Меса з використанням окрім хору ще й солістів, генерал-басу та різноманітних інструментів [78, с. 223–224]. Розширення складу виконавців меси іноді доходило до нетипово великих масштабів — О. Беневолі написав «Festmessa» для 16 вокальних голосів, 34 інструментів, двох органів та basso continuo [120, с. 53].

[8] У сьомій книзі мадригалів (1615) К. Монтеверді проставлено слово «концерт», а в назві свого збірника Г. Шютц пише: «Псалми Давида вкупі з декількома мотетами та концертами на вісім та більше голосів» тощо.

[9] Л. Віадана в передмові до збірника своїх концертів (1613) підкреслював, що мелодія в концерті звучить більш чіткіше, ніж в мотеті, слова не затемнені контрапунктом, а гармонія, підтримана генерал-басом органу, незмірно багатша та повніша [47].

композицій давали назву «*concerto*»[10]. Починаючи з часів Г. Шютца, протягом цілого століття, духовний концерт бореться за свої права і свободу в церкві[11]. Відчувається, як ця музика втрачає своє богослужбове призначення. Вона все більше виходить за рамки культу, прагне стати самостійною релігійної драмою, схожою за формою з оперою [149, с. 6].

Нагадаємо, широко відома «Мусикійська граматика» (1675) Н. П. Дилецького була направлена на навчання композиції в партесному стилі, умовно кажучи, концертного нахилу. Такий комплекс композиторських прийомів складається не тільки з особливостей гармонії, систем імітації, формотворення, теорії кадансів, але й з принципу концертності — чергування *tutti* та *trio* [105].

Цілком можливо визначити риси концертності у мотетній музиці за наступними ознаками: багатохорний склад; подвійна експозиція; чергування хорів, груп, тутті, інструментального та вокального звучання тощо [78, с. 224–225].

Дані основні властивості концертності почали впроваджуватися в інструментальну музику. Цей етап є важливим в історії становлення концерту, бо в епоху бароко, звичайно ж, ще не сформувався оркестр в сучасному вигляді. Не було і сталого розуміння складу тільки струнного оркестру. А отже, саме камерно-інструментальна музика почала оновлюватися новітніми концертними тенденціями, які будуть проявлятися і в камерних концертах XX століття.

Формування інструментальних жанрів у XVII столітті напряму залежало від еволюції самих інструментальних ансамблів. В Італії проявилась тенденція до обмеження виконавських складів, до їх диференціації, в першу чергу — до сталого виділення камерного ансамблю [74, с. 546]. Те саме можна сказати і про

---

[10] «Церковні концерти» для подвійного хору А. Банк'єрі (1595) та «Сто церковних хорів» Л. Віадани (1602–1611). Духовні концерти писало багато композиторів: Джованні Габрієлі (1555–1612), Миколай Зеленський (1550–1615) [116, с. 178], К. Монтеверді (1567–1643), М. Березовський, Д. Бортнянський, І. К. Шифердекер (1679–1732), С. Капрікорнус (1628–1665), М. Векман (1616–1674), М. П. Дилецький (1630–1681) тощо.

[11] Найвищу стадію розвитку церковного вокального Концерту поліфонічного стилю представляють кантати Й. С. Баха, які виникли в першій половині XVIII століття. Сам композитор називав їх *concerti* [106, с. 923].

еволюцію духовної музики, яка пов'язана значною мірою з прогресом світського концертування, з високою інструментальної культурою, з розквітом органного, скрипкового мистецтва, з появою світських інструментальних ансамблів (скрипки, віоли, лютні, басові віоли, флейти, корнети, тромбони, трикутники, барабани) і додаванням тромбонів, віоли та інших інструментів в церковну музику [86, с. 120][12].

Широко відомо, що в період переходу від епохи Відродження до Бароко існували два типи інструментальної музики: *da chiesa* (церковна) та *da camera* (світська)[13]. Головним чином вони відрізнялися образною наповненістю та деякими принципами будови музичного матеріалу. Проте між їх складом, формою чи загальною тривалістю немає різниці. «Основний принцип побудови "церковної сонати" — протиставлення в циклі контрастуючих повільних та швидких, нетанцювальних частин, в противагу "камерній сонаті", яка має танцювальний характер та призначається для виконання в умовах світського музикування» [68, с. 22].

Одним з найрозповсюдженіших жанрів стала тріо-соната[14] — прообраз *concerto grosso* та інструментального концерту. Музика для такої, скажімо, перехідної ланки від камерно-інструментальної музики як тріо-соната писалася зазвичай для трьох інструментів — два рівноправні голоси скрипкової теситури (найрозповсюдженіший варіант — дві скрипки, хоча вони могли замінюватися флейтами, гобоями та ін.[15]) та *basso continuo* в партії клавесину, органу чи теорби [68, с. 47]. Власне басова лінія нерідко дублювалася інструментом відповідного регістру — віолончель, фагот тощо. Тріо-сонати були настільки популяр-

---

[12] У «Священні симфонії» Дж. Габріелі вводить до сімнадцяти інструментальний партій.

[13] У чотирьох збірниках А. Кореллі містяться «церковні» і «камерні» тріо-сонати: в першому і третьому «XII Sonate da chiese a tre», в другому і четвертому «XII Sonate da camera a tre». Відповідно в перших випадках до двох скрипок приєднується орган, у других — клавесин.

[14] Автор першого друкованого збірника тріо-сонат — Дж. Легренці [47].

[15] Г. Муффат, посилаючись на авторитет А. Кореллі, публікує в 1701 році свої інструментальні концерти, в яких, проте, він вперше допускає заміну струнного *concertino* двома гобоями і фаготом [74, с. 577].

ні, що їх писали не тільки композитори-професіонали, але й композитори-аматори. Найяскравіші зразки ми знаходимо у творчості видатних музикантів: Дж. Легренці (1626–1690), Г. Перселла, Ф. Куперена, Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя та ін. З часом, розвиток тріо-сонати дав поштовх до формування багатьох інших жанрів — струнні та фортепіанні квартети, квінтети, різноманітні ансамблі тощо. Підготовка *concerto grosso* у різноманітних «проміжних» формах відноситься до кінця XVII — початку XVIII віків. Серед композиторів болонської школи найбільш активна роль належить в цьому сенсі Дж. Тореллі та А. Страделла, в творчості яких намітився злам від концертування в тріо-сонатах до *concerto grosso* [74, с. 572]. Слід зазначити, що в їх творах ще не було типового співставлення *solo-tutti* та було відсутнє диференційоване динамічне нюансування [116, с. 240].

Особливу роль в становленні жанру *concerto grosso* відіграв А. Кореллі[16]. У його творчості яскраво об'єдналися тріо-соната, сольна соната та *concerto grosso*, які мали значний вплив не тільки на сучасників, але й на наступні покоління композиторів [17] — Дж. Тартіні, А. Вівальді в Італії; Ф. Куперена, Ж. М. Леклера у Франції; Г. Ф. Генделя, Й. С. Баха, І. Маттезона, Г. Ф. Телемана у Німеччині; Дж. Еклза (1668–1735) в Англії; І. Бенда в Чехії [116, с. 244]. Не виключено, що, звернувшись після тріо-сонати паралельно до сольної сонати та *concerto grosso*, А. Кореллі розмежував для себе завдання створення музики для сольної скрипки та для інструментального ансамблю більш великого, ніж камерний ансамбль тріо-сонати [74, с. 572]. Тріо-соната А. Кореллі втрачає сліди свого прикладного (тобто церковного або домашньо-побутового) призначення та представляє собою новий жанр музики камерного виконавства. Композитор розвинув, якісно оновив форму тріо-сонати та розши-

[16] У цій сфері музичні відкриття А. Кореллі були настільки значними, що сучасники називали його «Колумбом у музиці» [150, с. 221–222].

[17] До створення тріо-сонат Ф. Куперен звернувся під враженням від музики А. Кореллі. В передмові до тріо-сонат «Нації» сказано: «… твори якого я буду любити, поки живий» [74, с. 540].

рив її виконавські рамки, що стало передумовою виникнення *concerto grosso op*. 6. На титульній сторінці опусу зазначається наступне: «Великі концерти для двох скрипок та віолончелі, які входять обов'язково (*obligato*) в малий склад (*concertino*), а також двох інших скрипок, альта та басу, які входять за бажанням (*ad arbitrio*) у великий склад (*concerto grosso*) та які можуть бути подвоєні» [68, с. 62]. По суті, між жанрами тріо-соната, сольна соната та *concerto grosso* головні відмінності полягають у специфіці їх інструментального викладу [73, с. 325–326] — можливість дублювання голосів та наявність відокремленої сталої групи інструментів.

Нагадаємо, що до витоків *concerto grosso* належать також концертні особливості вокально-хорової церковної музики більш раннього періоду. Ще у XVI столітті з багатоголосного мотету виникає духовний концерт, принцип будови якого базується на співставленні двох і більше хорів. Така взаємодія груп була екстрапольована на *concerto grosso* як взаємовідносини *tutti* (або *ripiero*) та *concertino* (або *soli*)[18]. Проте саме оркестрове дублювання та інструментальне відокремлення (співставлення)[19] стають головними жанровими ідентифікаторами.

Розвиток концерту мав відношення до розвитку власне оркестру та формування жанру симфонії. У кінці XVII і в XVIII столітті оркестри існували при королівських, княжих дворах та при музичних товариствах любителів (в Лейпцигу, Дрездені, Гамбургу, Парижі тощо). В програми їх виступів входили оперні увертюри, сюїти, а пізніше і концертні симфонії. Основу цих невеликих оркестрів становив струнно-смичковий ансамбль з трьох, чотирьох або п'яти партій, кожна з яких виконувалася декількома учасниками. Більш випадковий був склад духових. Наявність (або відсутність) їх в тому чи іншому оркестрі, ма-

[18] У сольних скрипкових та тріо-сонатах контрасти виникали тільки між окремими частинами [103, с. 163].

[19] Перший дослідник історії інструментального концерту А. Шерінг зазначав, що *concerto grosso* починається там, де «співставлення двох звукових мас стає принципом» [47].

буть, залежала від можливості залучення окремих любителів, які грають на тому чи іншому інструменті [103, с. 161].

Дж. Б. Саммартіні (1701–1775) був, по всій ймовірності, одним з перших композиторів Європи, який систематично писав і виконував симфонії поза опер або ораторій. Він вперше відділив увертюру від опери та зберіг її тричастинну будову, перетворивши її в самостійний жанр [70, с. 53]. Дж. Б. Саммартіні почав називати «симфоніями» свої концертні цикли [103, с. 164]. Історія закріпила за ним звання першого за часом симфоніста — він є автором концертних симфоній цілком «докласичного» типу. Але Дж. Саммартіні ще не можна назвати творцем симфонічного принципу мислення, характерного для класичної симфонії. У композитора немає виразної диференціації камерного і оркестрового складів інструментів, особливо в ранніх творах. Симфонія може бути написана, наприклад, для струнного квартету і двох партій валторн, які майже не мали самостійного значення в цьому ансамблі» [72, с. 273][20]. Треба зазначити, що *concerto grosso* А. Вівальді, Г. Ф. Генделя та інших авторів були значно «симфонічніші» за циклічні п'єси Дж. Б. Саммартіні [103, с. 164].

В становленні класичного симфонізму та складу симфонічного оркестру велику роль відіграла мангаймська школа. Її значимість полягала в здійсненні рішучого переходу до нового типу класичного оркестру. Старий оркестровий стиль, заснований на принципі *basso continuo* був скасований. Зрозуміло, склад мангаймського оркестру був ще дуже малий у порівнянні з сучасними оркестрами; але чіткий поділ на групи — струнну, духову (дерев'яну, мідну) і ударну свідчить про стабілізацію класичної оркестрової партитури. Окрім всього іншого, керівники мангаймскої школи писали у великій кількості не тільки симфонії, камерні твори, сонати, але й концерти [70, с. 56]. Участь в роботі над «докласичною» сонатою-симфонією приймали не тільки італійці, але й англійці, німці, австрійці, чехи, французи та іспанці. Вони могли створювати клавірні, скрип-

[20] Примітно, спершу концертні симфонії, на відміну від оперних, називалися камерними [102, с. 285].

кові, оркестрові, ансамблеві твори та називати їх не тільки концертами, але й етюдами (*studio*), сюїтами, сонатами, увертюрами, синфоніями (*sinfonia*), «застільною музикою», «розвагою» тощо. Проте скрізь вони йшли до майбутньої сонати або симфонії та окреслювали її окремі визначальні ознаки [73, с. 325–326].

Отже, можна сказати, що з даного періоду намічається розпад *concerto grosso* на симфонію та інструментальний концерт. В подальшому інструментальний концерт буде тільки збільшуватися, все більше симфонізуватися, внаслідок чого камерна складова фортепіанних концертів віддалятиметься від загальних композиційних тенденцій аж до початку XX століття.

Поряд з музикою Дж. Тореллі (12 Бранденбурзьких концертів та 12 *concerti grossi*), А. Вівальді (46–49 *concerti grossi*), Г. Ф. Генделя (12 *concerti grossi*), Й. С. Баха (6 Бранденбурзьких концертів[21]) та Г. Муффата (12 *concerti grossi*), *concerto grosso* А. Кореллі представляють собою найбільш досконалі зразки жанру докласичної епохи [116, с. 240]. Вони вже були наділені поліжанровими властивостями, адже форма ансамблевої оркестрової музики — фундамент класичної симфонії та концерту для солюючого інструмента з оркестром. Насамперед це стосується стандартизації у сучасному розумінні струнно-смичкової групи [68, с. 63] за такими ознаками: в оркестровій партитурі з'являється альт; усунення щипкових інструментів, типу басової лютні; заміна в *concertino* смичкового басу новою віолончеллю, до виготовлення якої докладали зусиль такі майстри-інструменталісти, як А. Страдіварі; збагачений динамічними можливостями новий склад оркестру поглинає звучання таких супроводжуючих інструментів, як клавесин, внаслідок чого його роль швидко відмирала[22].

---

[21] Зокрема, дослідники творчості Й. С. Баха А. Швейцер, Ж. Тьєрсо, Г. Бесселер, А. Н. Сєров вважають Бранденбурзький великий цикл прямим попередником класичної симфонії XVIII століття.

[22] Послаблення ролі клавесину в оркестровій партитурі відкриває дорогу новому інструменту — молоточковому фортепіано.

В цілому, інструментальним ядром концерту XVII століття стала струнна група в повному або неповному складі — вже тоді інструменти, що входили в неї, сприймалися як члени якогось сімейства, що діють спільно з лідером співдружності, яким була скрипка [128, с. 8].

Перші зразки інструментального концерту виникли наприкінці XVII століття у творчості Дж. Бонончіні (*Concerto da camera a 3 con il cembalo*, 1685) та Дж. Тореллі (*Concerto da camera a 2 violini e basso continuo*, 1686). Вони також базувалися на контрастному співставленні *tutti* та *solo*, проте їх ще можна вважати перехідними формами від сонати до концерту, який фактично склався в першій половині XVIII століття у творчості А. Вівальді [106, с. 923]. Йому належать понад 450 концертів, більшість з яких написано для скрипки з оркестром. Цілком справедливо А. Вівальді вважають родоначальником інструментального сольного концерту, хоча чималу частину творчого доробку складають і *concerti grossi*. Широко відомо, що він був не тільки композитором, але й блискучим виконавцем, який значно розширив музичні можливості інструмента та вивів його на новий рівень. В концертах нового зразку в партії солюючого інструмента переважала фігураційна фактура рівного руху чисто гомофонного або поліфонізованого складу, а специфіка концертування соліста, як правило, набувала віртуозності [106, с. 924]. При всьому різноманітті складів в концертах А. Вівальді панує єдиний тип композиції. Незалежно від того, чи пише композитор концерт для сольного інструмента або *concerto grosso*, він вважає за краще відмежувати форму циклу від тієї, що була характерною для тріо-сонати [74, с. 582]. У концертах Вівальді «головна скрипка» (*violino principale*) грала роль досконалого оркестрового голосу. Епізодично виступаючи як сольний інструмент між оркестровими секціями, вона служила головним сполучним фактором форми. Носієм тематичного початку був оркестр, а солююча скрипка домінувала лише в повільних, середніх частинах [4, с. 8]. Композитор надав концерту чіткість и компактність. Він стиснув форму до трьох частин [150, с. 332]. Поряд з музикою А. Вівальді, концерти Дж. Тартіні (автор понад 125 концертів

та 200 сонат[23] для скрипки) стверджують зрілість жанру; принцип «змагальності» соліста-концертанта та ансамблю; перехід від попередніх барочних форм до тричастинної циклічної структури[24], яка з деякими модифікаціями збереглася дотепер [116, с. 249].

1.2. Барочні, класицистичні та романтичні вектори розвитку фортепіанного концерту

Поширюючись по Європі, концерти А. Вівальді вплинули на багатьох композиторів та послужили для сучасників зразками концертного жанру взагалі. Так, під безсумнівним художнім впливом скрипкового концерту у творчості Й. С. Баха склався концерт для клавіру [74, с. 587]. Й. С. Бах був справжнім віртуозом транскрипції для свого часу і зробив багато чудових аранжувань як власних, так і чужих творів. Його гострий інтерес до музики А. Вівальді в цьому жанрі зрозумілий: він був найбільший майстер концерту, на його досвіді Й. С. Бах навчався і удосконалював свою майстерність [116, с. 479]. Назва «клавесинний концерт» або «скрипковий концерт» може ввести в оману. У Й. С. Баха ці твори ще не мають нічого спільного з сучасним концертом. У бахівському концерті мова йде про найбільш блискуче проведений голос у соло інструмента. Якщо це був клавір, то, щоб зайняти руки, потрібно було виконати і бас. Це ясно вже з того, що більшість з семи клавесинних концертів спочатку задумані не для клавесина. Майже всі вони — перекладення; оригінали шести з них скрипкові концерти [149, с. 303]. Залежно від того, чи писав Й. С. Бах концерт для скрипки або створював паралельну редакцію для клавесина, змінювалося ставлення до солюючої партії і вносилися в неї ті чи інші зміни. Але безсумнівно й інше: зміни, що вносяться до солюючої партії, в свою чергу, тягли

[23] Про піднесення виконавсько-технічних можливостей скрипки може свідчити соната Дж. Тартіні «Трель диявола», яка набула особливої популярності. Музикознавці розглядають її як передбачення «демонічної» віртуозності музикантів-романтиків » [150, с. 324].

[24] Цикл концерту Дж. Тартіні розумів як і його попередники, безумовно вважаючи за краще тричастинну послідовність «швидко — повільно — швидко» (виключення поодинокі) [72, с. 277].

за собою істотні корективи в самій партитурі. Іншими словами, разом зі зміненою партією змінювалося співвідношення між солюючою партією і супроводжуючим ансамблем [25, с. 20].

Важко чітко розмежувати оркестрову та камерну творчість Й. С. Баха. Супроводжуючий ансамбль в ті часи навряд чи міг бути названий оркестром: він складався зазвичай з двох скрипок, альта і *basso continuo* [116, с. 516–517]. У Бранденбурзьких концертах Й. С. Бах приймає основний принцип старого *concerto grosso*, але таке формальне чергування *tutti-concertino* він позбавив автоматичності. Обидві звукові групи знаходяться в напруженій взаємодії, поділяються, щоб знову об'єднатися. Відтак через те, що занадто великий оркестр принесе швидше шкоду, ніж користь, так як цим порушується нормальне співвідношення між солюючими інструментами та *tutti*, Бранденбурзькі концерти лежать якраз на кордоні між камерною та оркестровою музикою [149, с. 300–302][25]. На їх прикладі ясно, як тісно поєдналися в творчості Й. С. Баха ідеї *concerto grosso*, сольного концерту і концерту для оркестру [72, с. 84][26].

З даного періоду намічаються два шляхи розвитку — скорочення складу до чотирьох інструменталістів (так народився струнний квартет, де грають дві скрипки, альт і віолончель) та його розширення за рахунок додавання музикантів до всіх партій квінтету (так сформувався струнний оркестр) [128, с. 8].

Сучасник Й. С. Баха — Г. Ф. Гендель мав також значний творчий доробок в області інструментального концерту. Зіставляючи у Г. Ф. Генделя *concerti grossi*, концерти для органу і тріо-сонати[27], можна переконатися, що він не робив принципових розмежувань між циклами концерту-сонати-сюїти[28]. Від чо-

---

[25] Склади ансамблю Бранденбурзькі концертів то більш оркестрові (в першому), то зовсім камерні (в шостому) [116, с. 520].

[26] Нагадаємо, що Четвертий бранденбурзький концерт є одночасно і сольним скрипковим концертом.

[27] Після 1738 року Г. Ф. Гендель немов охолов до тріо-сонати, явно віддаючи перевагу їй органному концерту і *concerto grosso* [72, с. 132].

[28] При всіх художніх достоїнствах, соната не стала для Г. Ф. Генделя тим жанровим центром, яким вона була у А. Кореллі або Д. Скарлатті: центральне місце зайняв концерт [116, с. 378].

тирьох до восьми частин містять *concerti grossi* і концерти для оркестру, чотиричастинний цикл переважає в органних концертах, від трьох до шести частин включають цикли тріо-сонат *op*. 5. Г. Ф. Гендель заклав момент імпровізації у своїх органних концертах — його вважають родоначальником цього жанру. Г. Ф. Гендель відмічав у партитурі місця *ad libitum* для можливої імпровізації соліста[29]. Однак імпровізаційність в підході до створення концертів позначалася не тільки в масштабах цих припущень, але, мабуть, і в самому процесі творчості, у формуванні складу циклу, в пошуках тематизму його частин [72, с. 127–128].

Клавірний концерт Г. Ф. Генделя ще не мав яскраво виражених концертуючих рис і, з точки зору Л. І. Повзун, він був генетично пов'язаний з камерно-ансамблевим виконавством та жанром тріо-сонати, оскільки клавір не був виокремлений з оркестру у ролі провідного інструмента і часто виконував функції *basso continuo*. Клавірний концерт був одним з жанрових різновидів розгалуженої ансамблевої практики, і навіть просторове розміщення музикантів відповідало взірцям камерного ансамблю: Г. Ф. Гендель сам сидів за клавесином, праворуч знаходився віолончеліст, перед ним два скрипаля та два флейтиста — вказівки диригента-клавіриста були звернені до музикантів, розміщених навколо, інші виконавці рівнялися на них [98, с. 287–288].

Отже, епоха бароко висунула опозицію «індивідуалізму» соліста і «об'єктивної маси» оркестру, що значно посилилося в класико-романтичному періоді [134, с. 384]. Історію концерту до В. А. Моцарта можна поділити на три періоди: 1620–1670, 1670–1750, 1750–1780 [154, с. 173]. В першому періоді наявність або відсутність слова концерт у назвах творів не була вирішальною — такі назви, як канцона, соната та синфонія застосовувалися без принципової відмінності. У другий період барочний концерт набув своєї найбільшої кульмінації. Третій період став перехідним до класичного типу концерту.

---

[29] В органних концертах Г. Ф. Генделя переважають великі віртуозні концертні форми, багато пасажного розгортання та довготривалих секвенцій [47].

Нагадаємо, в останній період відбувається емансипація партії клавіру в оркестрових партитурах. Цю тенденцію підхопив та значно розвинув Й. Гайдн. Основоположник сонатно-симфонічного циклу на відміну від Й. С. Баха також проводив вже повну диференціацію між фортепіанним, з одного боку, — і скрипковим або віолончельним — з іншого, концертами. Через те, що партія клавішного інструмента є теж провідною, якщо не переважаючою, концерти Й. Гайдна не надто різко відрізняються від його тріо і особливо від ряду клавірних сонат. Інструментальні концерти містять ще мало симфонічних елементів по принципам викладу і розвитку. Однак навіть і таке виділення партії було в них нове, бо раніше партія клавесина залишалася лише облігатною партією ансамблю. Згодом, у В. А. Моцарта, у Л. Бетховена буде знайдено нову рівновагу і, поряд з розвиненою фортепіанної партією, зросте і роль оркестру в концерті [72, с. 397]. Уже у фортепіанних тріо В. А. Моцарта немає можливостей альтернативної клавірної заміни, про що свідчить підвищена «фактурна увага» композитора до партії фортепіано: у перших опусах фіксується певне домінування над скрипкою та віолончеллю, згодом функції інструментів урівноважуються [98, с. 301].

У XVIII столітті клавірний концерт був новим жанром — і ще залишався новим в роки юності В. А. Моцарта. Хоча більшість концертів композитора відноситься до зрілого періоду його творчості, робота В. А. Моцарта над концертом почалася ще в 1767 році. Складаючи для себе концертні «пастіччіо», В. А. Моцарт обробляв в них музику інших композиторів[30], зокрема сонати [72, с. 533][31]. В. А. Моцарт робив ці концертні обробки, поповнюючи свій репертуар виконавця, у співпраці з батьком. Для композитора подібні речі мали чисто прикладне значення і в якійсь мірі навіть навчальне.

---

[30] Нагадаємо, що Й. С. Бах також робив аранжування музики інших композиторів (скрипкові концерти італійських музикантів).

[31] У концерті фа мажор Allegro взято з сонати Г. Раупаха, повільна частина близька за типом І. Шоберта, фінал узятий з першої частини сонати Л. Хонауера. В інших трьох концертах використано музику цих же композиторів, а також І. Г. Еккардта і Ф. Е. Баха. [72, с. 439].

Можна стверджувати, що не було майже жодного інструмента, який відігравав в ту пору самостійну роль в сольній концертно-віртуозній практиці, для якого В. А. Моцарт не писав би концертів [70, с. 242] [32] . Примітно, що В. А. Моцарт для своїх друзів, мангаймських музикантів, написав Концертну симфонію для духових інструментів (флейта або кларнет, гобой, валторна і фагот) з супроводом (KV 297b = Anh. 9) [72, с. 450]. Ця симфонія складається з трьох частин (без менуету) — очевидна паралель з сонатно-симфонічним циклом концерту. Такий тип циклу став класичним і остаточно сформувався у другій половині XVIII століття в музиці віденських класиків [107, с. 924].

Кожен концерт, як було прийнято в жанрі класичного концерту, містить дві експозиції: експозиція для оркестру, яка випереджає вступ соліста і викладає основний тематичний матеріал, і експозиція в партії соло інструмента [70, с. 242]. Узагалі, подвійна експозиція (яка була звичайною ще для *concerto grosso*) надає можливість слухачеві з самого початку уявити обидві «звукові маси» незалежно одна від одної [47]. У концерті також передбачалася імпровізація соліста на теми твору, так звана, каденція. Цілком звичним явищем було створення виконавцями власних каденцій до концертів інших композиторів[33]. Каденція нерідко сприймається музикознавцями як вершина в розвитку концертного змагання, як найвищий ступінь демонстрації психологічної, технічної та музичної майстерності, як одна з найзаповітніших кульмінацій. Проте каденція зберігає ознаки більшої узагальненості та меншої смислової вагомості, адже тембр соло інструмента синтезує весь матеріал, який зустрічався до цього в партіях різних оркестрових інструментів [87, с. 247–248].

Якщо Й. С. Бах поклав початок розвитку клавірного концерту, то В. А. Моцарт без сумніву став творцем класичного типу саме фортепіанного

---

[32] Концерт був для В. А. Моцарта більш важливим жанром, ніж для Й. Гайдна. З 1773 по 1791 рік він створив безліч концертів для різних інструментів: для клавіру (21), для двох клавірів, для трьох клавірів, для скрипки (7), для валторни (5), для флейти, гобоя, кларнета, фагота. Драматичні, симфонічні та власне концертні можливості, з’єднуючись в цьому жанрі, привертали увагу В. А. Моцарта як композитора-виконавця [72, с. 532–533].

[33] Хоча згодом, за часів Л. Бетховена, каденції почали писати самі композитори.

концерту. Концерт Й. С. Баха був насамперед ансамблем за участю клавіру. Його син — Й. К. Бах — висунув роль соліста в клавірному концерті, але ще не симфонізував його як єдине ціле. Проте В. А. Моцарт одночасно приділяв серйозну увагу як індивідуалізації партії фортепіано, так і симфонізації концерту в цілому [72, с. 533].

Незалежно від того, які зміни та інновації були введені у концерт після В. А. Моцарта, композитори наступних епох зобов'язані йому за створення жанрового фундаменту [157, с. 98]. У симфонізації концерту Л. Бетховен перевершив своїх попередників. Композитор все більше звільняв традиційний тип концерту від умовностей XVIII століття, наближаючи по суті цей жанр до симфонії і підвищуючи тим самим вимоги до виконавців, з одного боку, і до слухачів (щодо складності сприйняття), з іншого [3, с. 310]. Зближення концерту з симфонією проявляється у нього, перш за все, в масштабі і глибині ідей, що лежать в основі кожного твору, в багатстві образів і тематичної обробки та посиленні оркестрової звучності (зокрема, мідної групи) [60, с. 112]. П'ятий фортепіанний концерт Л. Бетховена — твір потужного симфонічного розвитку, в якому він остаточно виходить як за рамки показово-віртуозного стилю, так і за рамки фактури, розрахованої на камерне музикування. В еволюції бетховенського мислення цей концерт має таке ж значення, як Третя героїчна симфонія і як останні великі сонати [10, с. 49].

Отже, епоха класицизму закріплює в концертах принципи тричастинної будови сонатно-симфонічного циклу, великої сольної каденції, подвійної експозиції та загальної симфонізації з посиленням ролі оркестру нового сталого складу. Тенденція до збільшення оркестру та симфонізації концерту розповсюджувалася аж до першої половини XX століття включно.

Епоха романтизму — доба панування виконавців-віртуозів, які вражали феноменальним володінням інструментом та блискучою технікою. Спільне музикування в ансамблі відходить, висуваючи на перший план одного піаніста як соліста, який реалізує себе у концертному «змаганні» з оркестром [21, с. 101].

Внаслідок подальшої еволюції концерту композиторів пізнього класицизму та романтизму в цілому вже не приваблювали невеликі склади оркестру (наприклад, тільки струнного) в досліджуваному жанрі. Ми не знаходимо такої кількості зразків жанру камерного концерту, яка була в епоху бароко. Не дивлячись на таку увагу до розвитку великого симфонічного концерту, згодом з'явилась протилежна тенденція — увага композиторів до камерного концерту.

Спираючись на традиції, які йдуть від Л. Бетховена, композитори-романтики розробляли подальші можливості симфонізації інструментального концерту. Зокрема, Ф. Ліст відкрив нову главу в історії жанру — його концерти непрограмні, хоча тісний зв'язок з симфонічними поемами є очевидним. Як і останні, фортепіанні концерти Ф. Ліста одночастинні, проте мають певні розділи, які відповідатимуть чотирьом частинам звичайного симфонічного циклу[34]. В основі концертів також лежить принцип монотематизму — принцип, за яким панівний образ у різних освітленнях скріплює весь розвиток твору [42, с. 230]. У концертах Ф. Ліста спостерігається рівновага солісту та оркестру, яка досягається шляхом не штучного «приглушення» оркестру — оркестр виступає у всій своїй потужності, у всьому багатстві фарб [139, с. 35]. Ступінь симфонізації концерту досягає таких ситуацій, в яких віртуозні пасажі соліста, незважаючи на технічну складність, нерідко виступають в ролі акомпаніатора співучої кантиленної партії оркестру [106, с. 923].

Іншою гілкою розвитку в історії жанру стають концерти Ф. Шопена. Він ігнорує ті традиції симфонізації концерту, які отримали розвиток у зрілого В. А. Моцарта, Л. Бетховена тощо. Ф. Шопен йшов іншим шляхом, який розпочав Й. Х. Бах, В. А. Моцарт у ранній період творчості, а продовжили Й. Н. Гуммель, Ф. В. М. Калькбренер, Дж. Філд, І. Мошелес та інші композитори, творчості яких притаманні риси «віртуозно-естрадного стилю». У Ф. Шопена оркестр не бере участі в розвитку тематичного матеріалу, не прагне

[34] В обох своїх концертах Ф. Ліст «стискає» весь сонатно-симфонічний цикл в межах одного лише сонатного Allegro.

змагатися за своєю значимістю з партією соліста, а грає лише роль загального фону: забезпечує необхідну гармонійну підтримку солюючої партії і обмежується епізодичними перегукуваннями з нею. Оркестровка нейтральна, що не дає можливості здогадуватися про багатство тембрально-колористичного мислення композитора [60, с. 446][35]. Слід додати, що внаслідок нівелювання симфонізаційних традицій після Ф. Шопена подвійна експозиція практично зникла в мистецькій практиці [107, с. 924].

В творчості Р. Шумана втілюються синтетичні концертні тенденції: свій легендарний концерт *ля мінор* композитор задумував як «щось середнє між симфонією, фантазією та концертом» [60, с. 346]. Перша частина, закінчена 1841 року, проектувалася спочатку як самостійний одночастинний твір під назвою «Фантазія». Пізніше задум змінюється. У 1845 році Р. Шуман доповнює готове *Allegro affetuoso* повільним *Intermezzo* і фіналом, остаточно завершуючи, таки чином, свій кращий твір у цьому жанрі [45, с. 330]. Першопочатковий одночастинний задум в подальшому втілиться в інших творах для фортепіано з оркестром — Концертштюк та Концертне Allegro.

У XIX столітті переважну кількість фортепіанних концертів створювали з великим симфонічним оркестром. Внаслідок цього для деяких композиторів, зокрема, для Й. Брамса, симфонічність та концертність постали як антагоністичні сили. Вони ніби весь час загрожували композитору своїми протиріччями [107, с. 7]. Справедлива думка, що скрипкові і фортепіанні концерти Л. Бетховена і Й. Брамса є симфоніями не меншої музичної значущості, ніж дев’ять симфоній Л. Бетховена або чотири симфонії Й. Брамса. Не випадково Й. Брамс назвав другий фортепіанний концерт «Симфонією-концертом» [103, с. 174]. Музиці концертів Й. Брамса властиві риси романтичної поеми і класичної симфонії, як і у Ф. Ліста. Проте власне віртуозних місць в концертах

[35] Г. Берліоз казав, що цей оркестр «ніщо інше як холодний та майже даремний акомпанемент» [65, с. 356].

Й. Брамса не так багато і сольна партія часто звучить як підпорядкований («облігатний») голос оркестру, хоча її технічні труднощі значні [42, с. 99].

Отже, висловлювання соліста з оркестром у дусі романтичної естетики вимагало більшої конфронтації з боку оркестру, більшої підтримки, більших колористичних можливостей та потужнішої взаємодії. Новий інструментальний стиль XX століття відійшов від традицій своїх безпосередніх попередників — композиторів-романтиків [128, с. 4]. Значно змінили свій вигляд навіть ті традиції, які продовжувалися з епохи Класицизму, проте тенденції, які пов'язані з добарочними принципами у XIX столітті були забуті. З часом розвиток симфонічного оркестру набув своїх кульмінаційних масштабів у творчості Р. Вагнера та Г. Малера, внаслідок чого інтерес до крупних форматів почав згасати і у XX столітті почався розквіт досліджуваного жанру.

Висновки до першого розділу

Складність усвідомлення феномену концерту полягає у його багатогранності виявів. Різноманітна суто наукова трактовка даного явища свідчить про широку сферу його застосування. Екстраполяція загальноприйнятних формулювань відносно досліджуваного жанру у більшості випадків демонструє неспроможність розкрити типологічні ознаки концерту.

Ґрунтуючись на історичних та теоретичних фактах формуються наступні положення щодо витоків жанру. Від концерту виникає похідне поняття — концертування, яке, як виявляється, існувало ще до появи самого жанру у церковній хоровій музиці Середньовіччя та Відродження. Перенесення основних концертних ознак на інструментальну музику та її диверсифікаційний розвиток в епоху Бароко через прохідні жанри (хоровий концерт, тріо-сонату, *concerto grosso* та ін.) по частинах формують стале (класицистичне) розуміння концерту для фортепіано зі струнним оркестром у XVIII столітті.

Уже із «узаконеним» зразком жанру починають працювати композитори-романтики та всіляко його оновлюють. Серед головних рис, які вони продов-

жують є посилення ролі симфонізації як принципу композиторського мислення, максимізація інструментальних та архітектонічних масштабів твору тощо.

До універсальних типологічних ознак концерту не можна відносити ні масштаб, ні кількість виконавців, ні принципи діалогічної комунікації солісту та оркестру, ні віртуозність, ні принципи композиторського мислення (симфонічність) та ін. Одним з рушійних факторів проростання концертності у музичному творі є оркестрове дублювання та інструментальне відокремлення (співставлення).

Отже, згідно з новою естетикою XX століття, так звана, «концертна віртуозність» та «масштабний підхід» відходять на другий план — вони можуть розглядатися вже як архаїзм, використання якого у певних випадках стає скоріше концептуальним засобом виразності. А отже, на сучасному етапі дані класичні визначення вже не працюють.

РОЗДІЛ 2
СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ КАМЕРНОГО КОНЦЕРТУ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ

Камерний концерт є синтетичним жанром, витоки якого слід шукати не тільки у концертній, але й у камерно-інструментальній та симфонічній музиці. Відтак виокремлення основних історичних жанрових етапів еволюції в обраних векторах наукового пошуку сформують цілісну картину сприйняття досліджуваного жанру. У XX столітті досліджуваний жанровий підвид отримав значне поширення. Для того, щоб оцінити специфіку і виявити особливості даного феномену, потрібно розглянути історію становлення концерту загалом.

2.1. Полісемія камерності концерту в аспекті становлення кордону між оркестром та ансамблем

Камерний концерт є особливим різновидом жанру внаслідок термінологічно неоднозначного поєднання. Для висвітлення даної проблеми слід окреслити феномен камерності як художньої властивості музичного твору. В деяких випадках термінологічні недбалості затемнюють зміст: як прикметник камерність застосовується досить вільно у різноманітних комбінаціях. Це стосується об’єднань, наприклад, з такими словами: камерна лірика, камерна педалізація, камерне звучання, камерна динаміка, камерна симфонія, камерний концерт тощо. Кожне з цих словосполучень робить акцент на новій якості іменника, зміні його властивостей, сфери застосування, засобів виразності і т. д. Відтак спектр застосування камерності настільки великий, що постає задача висвітлення його засадничих жанрових властивостей.

Жанр у музикознавстві в першу чергу застосовується з метою класифікації. Для усвідомлення феномену камерного концерту для фортепіано зі струнними треба вдатися до дефініції жанру. За Є. В. Назайкінським жанри — історично складені відносно сталі типи, класи, роди та види музичних творів, які

розмежовуються за рядом критеріїв, основними з яких є: конкретні життєві призначення (суспільна, побутова, художня функція); умови за засоби виконання; характер змісту та форми його втілення [88, с. 94]. Не викликає питань в контексті дослідження художня функція камерного концерту. Проте поєднання оркестрової концертності (як дійства, в якому бере участь багато музикантів-виконавців) та камерності (в певному сенсі протилежна за значенням) формує протиріччя.

У докторській дисертації «Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості» Л. І. Повзун поняття «камерність» поділяє за зовнішніми та внутрішніми формальними ознаками. Зовнішні — орієнтування на малі простори, невелика кількість інструменталістів-виконавців, обмежена слухацька аудиторія; внутрішні — жанрова семантика камерно-інструментальних творів, якою є відтворення глибинного змісту людської екзистенції [98, с. 443]. Очевидно, що до зовнішніх ознак можна віднести специфіку складу оркестру. А. Сохор стверджував, що, безумовно, склад виконавців впливає на жанр та змінює його характеристики [124, с. 236]. Відтак камерний концерт також має певну інструментальну специфіку: в назві досліджуваного жанру фігурують денотати «оркестр» та «концерт». Поєднання цих слів з камерністю викликає низку питань щодо усвідомлення даних категорій як самобутнього цілісного явища.

Жанровий пласт камерної музики в контексті творчості композитора, як правило, — це група камерно-інструментальних (струнні тріо, квартети, різноманітні ансамблі), камерно-вокальних творів (романси, пісні із супроводом) тощо. Відтак відносно слова «камерний» існує певна смислова жанрова нестиковка, про що свідчить елементарний аналіз типологічних витоків камерного концерту та його екстраполяція на досліджуваний жанровий підвид. Б. Асаф’єв зазначав, що камерна музика — це музика для невеликої кількості виконавців при обмеженому приміщенні та кількості слухачів [11, с. 59]. Проте камерність (італійською *la camera* — «кімната») характеризується не тільки відносно кіль-

кісним аспектом, але й направленістю на обране коло слухачів. Такі принципи не є типовими, зокрема, для оркестрової музики. І. Польська визначала роль камерного ансамблю як своєрідної творчої лабораторії XX століття через притаманні йому «психологізм, філософсько-етичну спрямованість … » [99, с. 15]. Очевидно, формується нова якість зазначеного сполучення. Його наслідком стає злиття оркестрової масовості та направленості у бік поглиблення індивідуалізованого та суб'єктивного образного начала [111, с. 58]. Т. В. Попова зазначає, що «твори концертного стилю зазвичай протистоять камерним, заснованим на тонко-виражальній та детальній розробці музичних образів» [102, с. 315]. Тобто виходить, що назва камерний концерт містить в собі амбівалентність — загострення протистояння камерності і концертності, як головних тенденцій розвитку музичного матеріалу та властивостей драматургії.

Розвиток концерту, зокрема, камерного напряму залежав від розвитку оркестру. Оркестр — великий колектив музикантів-інструменталістів, в якому сформовані групи струнно-смичкових інструментів, як правило, грають в унісон. Саме виконання в унісон є принциповою відмінністю оркестру від великого ансамблю, в якому кожен інструмент має ускладнену, індивідуалізовану, часом технічно більш складнішу партію. Наприкінці XIX століття за класифікацією С. Н. Василенко [23] з'явилася тенденція поділяти великі групи музикантів на оркестр малого складу (що складається з парного складу дерев'яних-духових, двох валторн та струнних) і оркестр великого складу (в який входять: парний або потрійний склад дерев'яних-духових, чотири валторни, дві-три і більше труб, три тромбона і туба, арфа, всі ударні та струнні). Смичкова група в малому симфонічному оркестрі використовується в основному в чотирьох планах: як солююча, цілком самостійна група; як акомпануючий інструментам інших груп; як група, що чергується або спільно звучить з іншими групами оркестру [51, с. 219].

У творчій практиці дана класифікація досить умовна. Проте критерієм, що визначає відмінність «великого» складу від «малого», слід вважати не вико-

ристання окремих інструментів (труб, тромбона, туби та інших), а з'єднання труб, тромбонів і туби в єдину групу, яка активно впливає на розвиток оркестровки і має рівне смислове значення з групами дерев'яних і струнно-смичкових. Якщо немає «співдружності» мідних, які визначають своєю звучністю найважливіші кульмінаційні моменти форми, найбільш важливі і напружені моменти розвитку змісту, то такий склад правильніше буде віднести до своєрідних варіантів малого оркестру [23, с. 6–8]. М. Зряковський до групи відмінностей малого симфонічного оркестру від великого відносив наступні положення: відсутність великих інструментальних мас; відсутність акцентуації на масштабності та гучності звуку; надання оркестратору усіх тонкощів симфонічної партитури, які з особливою ретельністю виявляються в помірних динамічних відтінках [51, с. 218].

Поряд з такою класифікацією як мікроансамблі І. Польска запропонувала розглядати подібні склади як макроансамблі оркестрового та концертного виконавства [99, с. 25]. Виходячи за межі дослідження крізь призму ансамблевого сприйняття подібних складів, на нашу думку, малий оркестр — перспективне поняття та, на жаль, мало застосовується у сучасній практиці. Можливо, більш доречно було б використовувати саме таку термінологічну концепцію.

Однак не до кінця висвітленим залишається той момент, в який оркестр перетворюється на камерний у XX столітті. У гарвардському словнику В. Апела камерний оркестр — невеликий оркестр кількістю до 25 виконавців. До 1800 року оркестри зазвичай були саме такого розміру [154, с. 129]. Дане визначення не є вичерпним. Наприклад, І. Стравінський в трьох камерних концертах для оркестру по-різному трактує інструментарій. В «Концертних танцях» для камерного оркестру (1940) по одному дерев'яно-духовому інструменту, зменшений склад міді та литаври; в концерті для камерного оркестру «Думбартон-Окс» (1937–1938) флейта, кларнет, фагот, дві валторни та струнний ансамбль (три скрипки, три альта, дві віолончелі, два контрабаса), в «Базельському концерті» для струнного оркестру (1946) кількісно нерегламентований суто

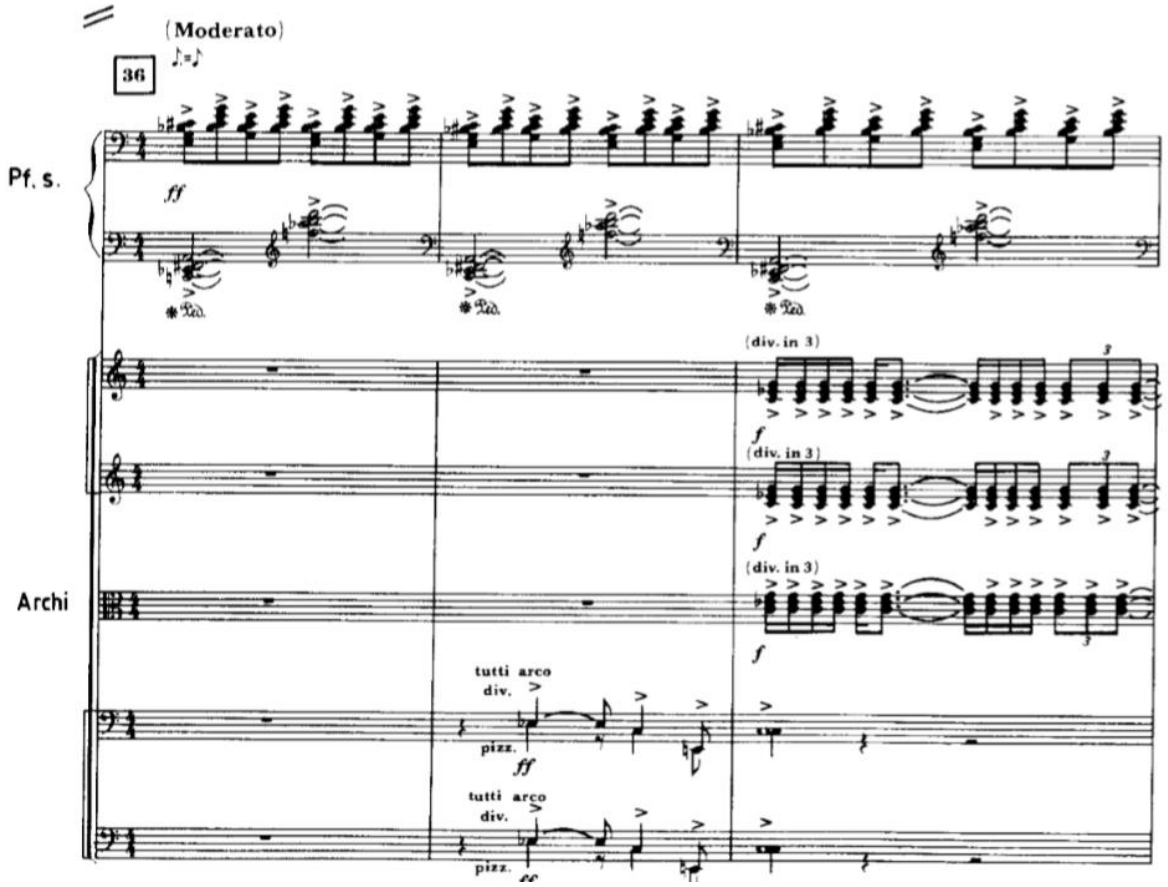
струнний оркестр. В даному випадку в області інструментування камерність проявляється при відході від повномасштабної симфонічної партитури у бік зменшення. Звісно, слід брати до уваги, що лінія концертних творів І. Стравінського при всій своїй самобутності та художній унікальності органічно вписується в неокласицистичний контекст музичної культури Західної Європи 1920–1930-х років початку XX століття. Тому композитор одним з найперших став на шлях творчого дослідження та новаторського втілення ідеї барочної концертності [20, с. 5].

Дана тенденція присутня і в творчості П. Гіндеміта. Наприклад, в партитурі його Концерту для оркестру (1925) поряд із суто оркестровими фактурами часто фігурують ансамблеві епізоди з трьох або більше інструментів (перша частина — гобой, фагот, скрипка; друга частина — велика флейта, кларнет, фагот, скрипка, віолончель; третя, четверта частини — ансамбль дерев'яних духових тощо). Тобто твір П. Гіндеміта перетворюється то в оркестровий, то в ансамблевий, які відсилають до барочного концертного нормативного протиставлення *tutti-concertino.*

Вільний підхід до зміни кількості виконавців у струнному оркестрі є вельми частою практикою, яка, у більшості випадків, є наслідком певних кількісно-інструментальних можливостей колективів. Наприклад, Концерт для фортепіано і струнних (1979) А. Шнітке має досить великий склад струнного оркестру, який був чітко зазначений композитором. Проте у практиці виконання даного твору ми зустрічаємо випадки, коли партитура струнного оркестру скорочується вдвічі. Якщо, з однієї сторони, такий підхід допустимий (принаймні не втрачаються голоси фактури), то з іншої — виникає акустичний дисбаланс, внаслідок якого порушується природа взаємодії партії оркестру та соліста (приклад 2.1).

Приклад 2.1.

А. Шнітке. Концерт для фортепіано і струнного оркестру (1979) Реприза, початок головної партії



У цьому прикладі ми бачимо, що тема головної партії проводиться у віолончелей та контрабасів в октаву з одночасним використанням прийому *arco* і *pizz*. Вочевидь, таке нормативне дублювання є інтенцією композитора посилити мелодію, бо вона має вельми потужний акомпанементний контрапункт — *tutti* решти струнних та акцентовані акорди в партії фортепіано в нюансі *fortissimo*, які охоплюють майже п’ять октав. Відтак на практиці басова мелодія стає менш рельєфною та губиться в загальній фактурі, що ми прослідковуємо, наприклад, у виконанні даного твору піаністом Адамом Космія (Adam Kosmieja)[36].

[36] У цьому виконанні задіяні не вісім віолончелей та чотири контрабаси, а чотири віолончелі та два контрабаси — https://www.youtube.com/watch?v=XOuKVhkwpW8 (16 хвилина 22 секунда) [153].

Кількісне питання залишається до кінця невідомим: коли закінчується ансамбль і починається оркестр. Відтак різноманіття інструментальної реалізації оркестру камерних концертів не є константним, що свідчить про нестабільність даної властивості досліджуваного жанру.

Проте не у всіх концертах є регламентована кількість виконавців оркестру. Наприклад, ще за часів Й. С. Баха не було строгої градації між оркестром та інструментальним ансамблем, бо солюючий інструмент в концерті — завжди соліст в ансамблі, а не віртуоз в супроводі інших інструментів [72, с. 83]. Бахівський оркестр нерідко називають камерним, бо композитор не знав альтернативи «великий оркестр — малий», «симфонічний — камерний». Те, що зараз називають камерним оркестрм і є бахівський симфонічний оркестр, або, якщо точніше говорити, великий інструментальний ансамбль того часу, де солюючі облігатні голоси (партії «концертистів») доповнюються партіями «ріпієністів» [41, с. 338]. З іншої сторони у всіх «Бранденбурзьких концертах» Й. С. Баха представлено повне сімейство струнних, але, як правило, лише поодинокими інструментами (крім скрипки, представленої двома музикантами). Ще в цих творах формується ядро струнного квінтету, який і понині входить до складу сучасного оркестру (перша і друга скрипки, альт, віолончель і контрабас).

Інструментальний склад класичного типу концерту вже з XVIII століття практично нічим не відрізнявся від симфонії. Починаючи із зародження оркестрової музики відбувається тенденція до постійного збільшення його складу та масштабу. Ці експерименти зі складом привели до кристалізації сучасного, так званого, парного складу оркестру, який бере свій початок з епохи класицизму. Можна стверджувати, що в якийсь момент оркестровий інструментарій досяг певної критичної точки, після якої рухатися далі вже не було сенсу. Така тенденція стосується, наприклад, неймовірно великих складів оркестру у творчості композиторів межі XIX–XX століття. Відповідно, кульмінація тенденції до гігантських складів оркестру посилила тенденцію до камернізації. Н. Сімонова

зазначає, що про «камерність» можна говорити як про стильову рису XX століття, про що свідчить залучення до області камерної музики жанрів, які раніше виглядали недоступними для неї (камерні опери, симфонії, кантати, балети тощо) [121, с. 9].

Широко відомо, що в епоху Бароко ще не було канонічної реалізації жанрів. Кожен композитор розумів концерт по-своєму: наявність чи відсутність дерев'яних духових інструментів, мідних духових інструментів, *basso continuo*, специфіка струнно-смичкового інструментального «ядра», архітектонічні особливості форми і т. д. Тільки в епоху Класицизму відбулась кристалізація жанру. А отже, тільки після класичної формації концерту можна говорити про тенденції камернізації — починаючи з кінця епохи Класицизму та початку епохи Романтизму. Зокрема, дана тенденція вперше яскраво проявилась у творчості Ф. Мендельсона, в творчому доробку якого є як симфонії для струнного оркестру, так і концерти для солюючих інструментів зі струнним оркестром. Поряд з повномасштабними музичними творами, дані партитури є свідомим композиторським рішенням, а отже і свідомою камернізацією.

Хоча, з іншої сторони, струнний оркестр сам по собі в деяких випадках називається камерним, відповідно до дефініції В. Апела [154, с. 129] все одно вбачається неможливим жанрова класифікація, наприклад, Концерту для фортепіано і струнних (1979) А. Шнітке: чи є даний твір камерним? У партитурі зазначений наступний склад: 12 перших скрипок, 12 других скрипок, вісім альтів, вісім віолончелей та чотири контрабаси. Вочевидь, настільки збільшений склад струнного оркестру неможливо без протирічь вписати в контекст камерної амбівалентності ансамбля та оркестру. Отже треба застосовувати іншу систему жанрових орієнтирів.

Для кожного жанру характерні свої просторові особливості, а отже на відміну від симфонічної музики, камерна музика більш природньо звучить у малих залах [88, с. 97–121]. Відтак композитори повинні були домагатися посилити вплив музики шляхом не збільшення, а раціонального зменшення засобів

виразності [11, с. 59]. Наприклад, в ході аналізу творів Є. Ф. Станковича С. Й. Лісецький виділяв камерність за такими ознаками: невеликі розміри творів, мініатюрність кожної частини, епізоду, порівняно невеликий склад виконавців, лаконізм використаних виконавських засобів, уникання великих звучностей тощо [76, с. 36]. Цілком справедливо деякі з цих проявів камерності можна застосувати в рамках аналізу інших творів XX століття. Зокрема, на нашу думку, одним із найголовніших положень стає тенденція до художнього самообмеження в області роботи над музичним матеріалом, що є природньою рисою мистецтва взагалі[37]. Зокрема, у досліджуваному концертному підвиді струнний оркестр є лише однією з чотирьох основних оркестрових груп симфонічного оркестру. Відтак палітра засобів виразності є значно меншою і автор, який вдається до жанру камерного концерту для солюючого приклад зі струнним оркестром свідомо визначає кордони використання композиторських технік. Це впливає на специфіку тематизму, логіку взаємовідношень партій, а в більш широкому сенсі — на драматургію та архітектоніку музичного твору.

Драматургія твору, композиційна архітектоніка та інструментальна камерність тісно пов'язані. Становлення драматургії наділяє музику концертів визначеними типами взаємодії та комунікації соліста, оркестру, слухача, диригента тощо. Наприклад, Г. Орлов відносно творів Д. Кабалевського зазначає, що внаслідок превалювання «безхмарних та елегійних образів, тричастинні концерти втрачають монументальність та скорочуються до скромних масштабів камерного твору». Дослідник додає, що драматургічна безконфліктність викликає сюїтність розвитку, обмежуючи масштаби твору в цілому [95, с. 194–195]. Тобто камернізація в даному випадку нівелює концертність. Проте що саме дослідник має на увазі під словом «камерний» не роз'яснюється детально. Скоріш за все це стосується не тільки інструментальних масштабів, але й драматургії та акустично-сонорних властивостей музичного твору під час його виконання.

[37] Про це, зокрема, говорив англійський письменник, поет, філософ, драматург Гілберт Кіт Честертон. Його широковідомий вислів «Мистецтво — це завжди обмеження. Сенс будь-якої картини полягає в її рамці» в широкому сенсі підтверджує дане положення.

Додавання композитором до назви концерту для фортепіано зі струнним оркестром слова «камерний», ймовірніше за все, свідчить про інтенцію підкреслити певну загальну мінімалізацію, яка проявляється на всіх структурних рівнях музичного твору. Слід зазначити, що така тенденція у кращих зразках жанру не стосується художньої цінності музичних творів[38].

Інколи бувають випадки використання оксиморонного поєднання камерності та концертності. Наприклад, суперечливим симбіозом стають твори для інструменту соло. Зокрема, сольний концерт без оркестру посідає особливе місце, адже це явище абсолютно парадоксальне. Яскравим зразком може слугувати «Італійський концерт» *фа мажор* для клавесину соло Й. С. Баха. Мова про «протистояння виконавців та тембрів» взагалі не може йти, але певною мірою це проявляється в логіці поліфонічних взаємовідносин голосів фактури та застосування двох мануалів клавесину, що розширює диференціальні можливості. Виконавець в даному випадку репрезентує як оркестр, так і соліста [154, с. 174]. Загалом, гра на одному інструменті у більшості випадків відноситься до камерного сольного виконання, хоча зазвичай концерт — масовий оркестровий твір. Поєднання таких фактів стає оксимороном.

Подібні речі присутні в третій фортепіанній сонаті Р. Шумана, яку він перейменовував кілька разів. Влітку 1836 року, коли рукопис вже знаходився у видавця Т. Гаслінгера, композитор виключає з першопочаткового циклу два скерцо (внаслідок цього соната стає тричастинною) та називає свій твір «Концерт без оркестру». І. Мошелес критично зауважував, що це скоріше велика соната, бо концертам притаманні «бравурний блиск» та «кокетлива елегантність». А в творі Р. Шумана «ці моменти не могли знайти собі місця». Згодом 1853 року автор додає одне з викреслених скерцо та випускає твір під назвою «Третя велика соната» [45, с. 318–319]. Примітно, що Р. Шуман поєднував різницю між назвами зі зміною кількості частин — спочатку п’ятичастинний, по-

[38] Відносно даних положень слід зазначити, що, наприклад, квартети (які є камерно-інструментальними творами по суті) та симфонії Л. Бетховена можуть досягати однаково вискового рівня ідейної концепції [додаток А].

тім тричастинний, а в кінці чотиричастинний сонатно-симфонічний цикл. На відміну від Р. Шумана І. Мошелес пов'язував дану різницю в характері музикування та образної наповненості.

Відомо, що у Ф. Ліста є сольні транскрипції симфонічної музики як інших композиторів, так і своїх творів. Зокрема, його перекладення власного Другого концерту *ля мажор* для фортепіано з оркестром також викликає подібні риторичні питання стосовно трактування твору. Така лінія концертно-оркестрової трактовки йде від Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена та продовжується Й. Брамсом. Вочевидь, вона була підхоплена композиторами XX століття та реалізована у камерних творах в новій якості. Один інструмент стає як оркестром, так і солістом. В повній мірі така поліфункціональність розкривається саме в клавірній музиці. Адже складно собі уявити, наприклад, концерт для соло скрипки без супроводу — хоча і таке поєднання може стати концепційною інтенцією сучасного композитора. Представниками рідкісного жанрового різновиду концерту-соло для фортепіано в українській музиці є Концертіно І. Ковача і Концерт Н. Полоза.

Існують варіанти концерту і для двох фортепіано соло, наприклад в творчості І. Стравінського, І. Рьохіна (Поліфонічний концерт для двох фортепіано по роману Ч. Айматова «И дольше века длился день»), а в українській музиці — Поема-концерт для двох фортепіано М. Тіца. У такому вигляді клавішно-ударні інструменти нерідко почергово наслідують оркестр, що свідчить про специфічну діалогічну комунікацію. Вона може перегукуватись навіть з виконанням нормативних симфонічних концертів, при яких партію оркестру виконує інше фортепіано, що є типовим, зокрема, для камерних приміщень.

В широкому сенсі ідею «концерту без оркестру» можна довести до абсурду і називати таким чином будь-яку сонату для фортепіано. Відтак чітких меж ідентифікації в даному випадку не існує. Чому, наприклад, сонати Л. Бетховена не можуть бути «концертами без оркестру»? Вочевидь, така розбіжність між назвами та фактичними проявами деяких творів не повинна залишатися поза

об'єктом музикознавчого дослідження. Зокрема, камерний концерт потребує значно детальнішого уточнення.

2.2 Тенденція камернізації у фортепіанному концерті в епоху Романтизму

Чимало композиторів першої третини XIX століття зверталося до жанру фортепіанного концерту: Й. Н. Гуммель, І. Мошелес, Ф. Рис, Ю. Бенедикт, А. Гензельт, Ф. Гіллер, Й. П. Піксіс, В. Тауберт, К. Черні, Д. Штейбельт тощо. Концертні твори даного періоду в контексті творчості зазначених композиторів характеризуються органічним поєднанням художньо-стильових засад класицизму з новою романтичною естетикою та пошуком і застосуванням нових засобів виразності, які б відповідали новому художньому світовідчуттю [125, с. 14–15]. Більшості з творів даних композиторів властива неконфліктна драматургія з м'якою системою доповнюючих контрастів, прагнення виявити «співочу душу» фортепіано, чому сприяє певна камерність звучання без очевидних виходів в оркестровий тип письма, інтенсивна мелодизація музичної тканини [1, с. 174]. Проте протягом епохи романтизму саме камерний концерт знаходиться «в тіні» великих концертів для фортепіано та симфонічного оркестру.

Неможливо оминути найперші зразки тенденції до певного зменшення концертної масштабності. Поряд з двома Концертами для фортепіано з оркестром К. М. Вебера, його Концертштюк (1821) є унікальним зразком. Можливо, через обрану програмність[39], тривалість цього твору зменшується (порівняно з типовими зразками концерту того часу) до 15 хвилин. Попри те, що композитор використовує повноцінний симфонічний склад оркестру, поки ще складно обґрунтувати загальну мінімалізацію. Вочевидь, цей момент К. М. Вебер підкрес-

[39] Нагадаємо, розділи *Larghetto, Allegro appassionato* та *Piu mosso, presto assai* утворені шляхом композиційного втілення сюжету про героїчно-любовні події в житті Лицаря. Хоча програмне пояснення К. М. Вебера було зафіксовано, композитор не захотів публікувати його разом з п'єсою. Якби текст часом не зберігся, ніхто б і не підозрював, які події відображені в цій концертній п'єсі, і її без всякого сумніву віднесли б до розряду «чистої» музики [149, с. 331–332].

лив, давши назву твору не концерт, а Концертштюк. Загалом, експеримент К. М. Вебера став першою ідеєю стиснутого концертного циклу [45, с. 330], яку поодиноко підхопили композитори-романтики. Подібну тенденцію до композиційного стиснення ми знаходимо в Концертіно для фортепіано з оркестром *соль мажор ор*. 73. Й. Н. Гуммеля. Проте в даному випадку композитор не переслідував реалізацію програмних задач.

Жанровим пошуком в області тенденції до камернізації можна назвати два дивертисменти Дж. Філда[40] для фортепіано і струнних (№ 1 *мі мажор* та № 2 *ля мажор*), які тривають відповідно, приблизно п'ять та дев'ять хвилин. У концертній практиці вони виконуються як з камерно-інструментальним ансамблем, так і зі струнним оркестром. У монографії Вільяма Греттена (William Henry Grattan) «Джон Філд із Дубліну. Винахідник ноктюрну» дані твори зазначаються як два дивертисменти з оркестровим акомпанементом [159, с. 25]. Тобто партія струнних підрядна та тематично майже не представлена — вона виконує колористично-фігураційну функцію, внаслідок чого відчуття оркестровості твору не стверджується. Салонно-розважальний характер музики створює скерцозний тематизм в партії фортепіано. Формою дивертисментів стає рондо, яке є найулюбленішою композиційною моделлю композитора [158, с. 16][41]. Загальний настрій та рондальність відсилають скоріше до камерної сольної музики, в якій у композитора був значний творчий доробок — варіації, кадрилі, полонези, сонати та, звісно ж, ноктюрни, творцем яких і став Дж. Філд. Відповідно, інтерес композитора до фортепіанних мініатюр у певній мірі обумовлює оновлення досліджуваного жанру, в результаті чого у творчості композитора він розташувався на межі сольної, ансамблевої та концертної музики. Загалом, два дивертисменти можна віднести до перших зразків концертної салонної музики, від яких йде вектор розвитку до камерного концерту для фортепіано зі струнним оркестром.

---

[40] Дж. Філд є автором семи концертів для фортепіано з симфонічним оркестром.

[41] Останні частини всіх фортепіанних концертів, багато сольних інструментальних творів, останні частини першої, третьої та четвертої фортепіанних сонат.

Наряду з іншими творами для фортепіано з симфонічним оркестром Ф. Ліст має чималий творчий доробок[42], але камерний інструментальний формат фортепіано зі струнним оркестром представлений лише одним твором — «*Malediction*»[43]. Нагадаємо, за рік до написання цього твору, Ф. Ліст вже пише свої знамениті 12 етюдів (які згодом будуть перероблені в «Етюди трансцендентного виконання»), проте, як відомо, в області оркестрової музики у композитора досвіду майже не було. Можна сказати, що обраний жанр слугував навчальним етапом на шляху до професійного пізнання принципів оркестрування. В «*Malediction*» струнний оркестр виглядає «нанизаним» на партію фортепіано. Додавання струнних відбувається переважно шляхом звуковисотного дублювання (приклад 2.2).

---

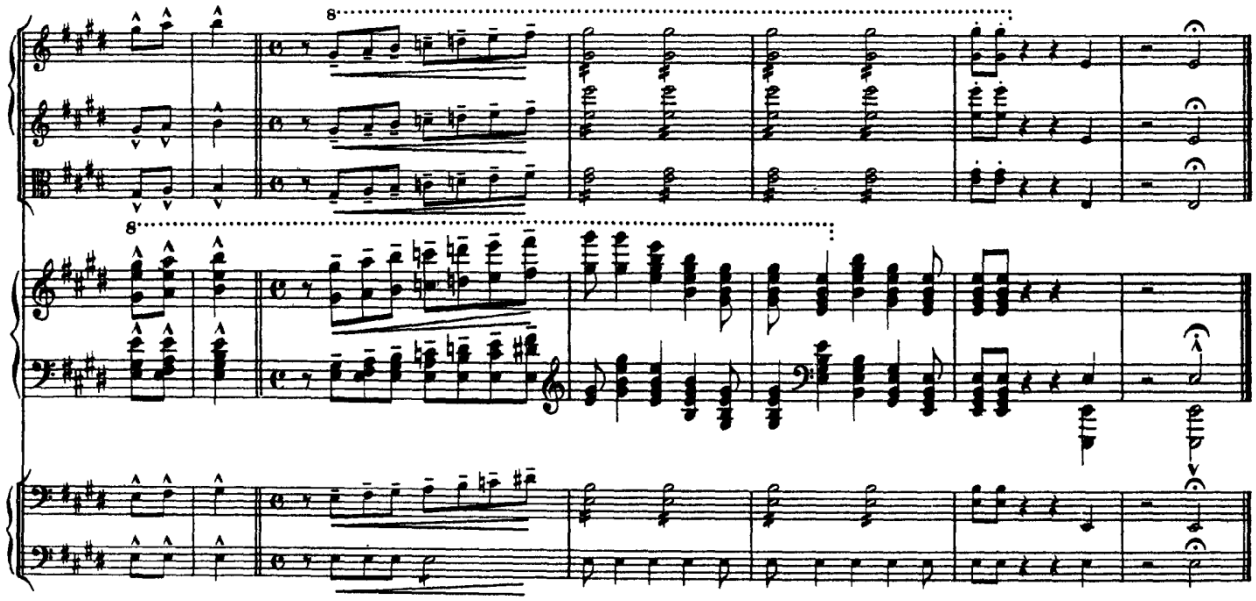
[42] Г. Берліоз — Ф. Ліст. Велика симфонічна фантазія для фортепіано з оркестром на тему «Леліо» (~30 хв.); «*De Profundis (Psaume Instrumentale)*» для фортепіано з оркестром (~33 хв.); «Гекзамерон» для фортепіано з оркестром (~23 хв.); «Танець смерті» — парафраз на «*Dies Irae*» для фортепіано з оркестром (~17 хв.); Велике концертне соло для фортепіано з оркестром (~15 хв.); Фантазія на угорські народні теми для фортепіано з оркестром (~17 хв.) та ін.

[43] «*Malediction*» для фортепіано і струнного оркестру — написаний 1827 році, перепрацьований не пізніше 1848 року [85, с. 335]. За свідоцтвом І. Мошелеса, Ф. Ліст грав цей концерт 9 липня 1827 в Лондоні. І. Мошелес відмітив, що концерт «містить хаотичні красоти» і що він «перевершує всі почуте по силі та подоланню труднощів». Твір виданий у 1915 році, на жаль, під неправильною назвою «Прокляття», яка не належала Ф. Лісту [85, с. 416].

Приклад 2.2.

Ф. Ліст. «Malediction» для фортепіано зі струнним оркестром.

Останні сім тактів

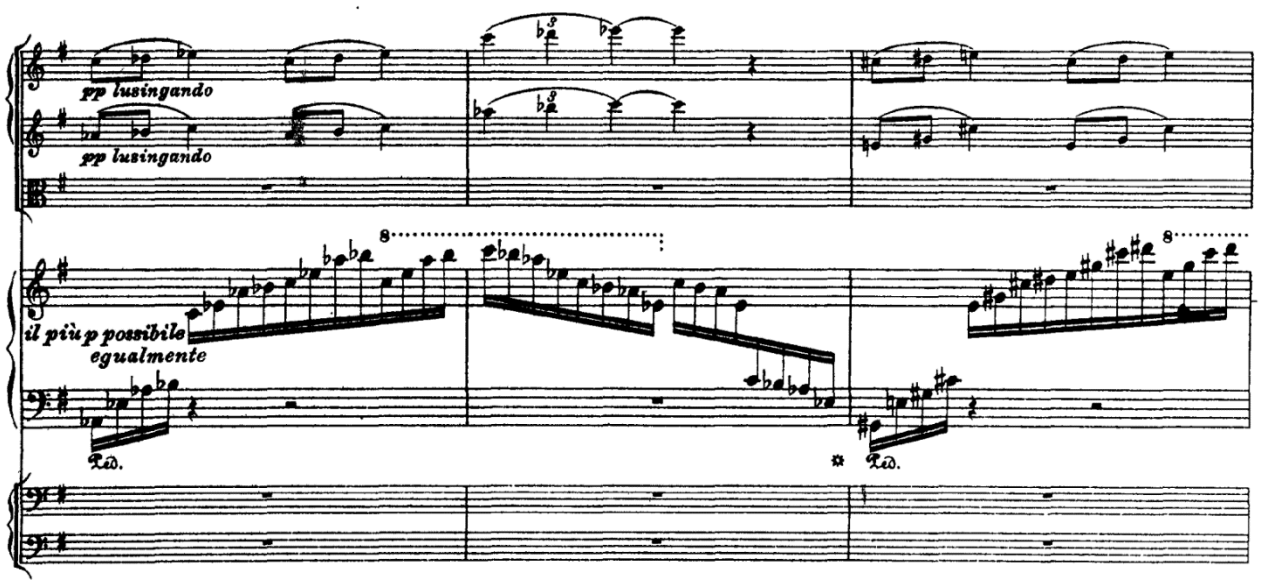


32

Тільки в небагатьох місцях фортепіано пасажами акомпанує мелодії в оркестрі. Це один з небагатьох моментів, які є скоріше виключенням (приклад 3).

Приклад 2.3.

Ф. Ліст. «Malediction» для фортепіано зі струнним оркестром. Такти 102–104



9

Цей фрагмент демонструє єдність «віртуозності та мелодики». Це може проявлятися як у перетворенні віртуозного фону у виразну мелодію, так і у «розчиненні» мелодії у фоні [95, с. 19]. Попри одночастинну будову, яка вже намітилася у Ф. Ліста в цьому творі, від класичного концерту присутня імпровізаційна каденція, позначена як «*Recitativo Patetico Senza tempo*» без поділу на такти. Віртуозність партії соліста загалом переважає над оркестром, який по суті виконує акомпанемент, тож симфонічність осмислення партитури «*Malediction*» ще не проявляється повною мірою, як в більш пізніх творах Ф. Ліста.

Увагу привертають Варіації Ф. Шопена на тему арії із опери В. А. Моцарта «Дон Жуан» (1827, *op*. 2). Цей твір став першим оркестровим досвідом композитора. Він написаний для фортепіано та симфонічного оркестру, проте духові інструменти з ударними з'являються епізодично — в конкретних варіаціях. При прослуховуванні переважну більшість часу складається враження ніби це концерт для фортепіано зі струнним оркестром. Партія фортепіано у цьому творі самодостатня настільки, що навіть не потребує акомпанементу взагалі. На сьогодні ці Варіації виконуються на міжнародних конкурсах піаністів як з оркестром, так і соло[44]. Очевидно, що не кожен оркестровий твір можна таким чином виконувати. Це вказує на певні принципи оркестрування відносно партії соліста — переважне дублювання та відсутність великих самостійних оркестрових епізодів. Відтак про симфонічний принцип мислення в даному випадку говорити не доводиться.

Відтоді як Р. Шуман дізнався про зазначені варіації Ф. Шопена на тему В. А. Моцарта[45], він став виключним прихильником його творчості [65, с. 137]. Р. Шуман відроджував традицію останніх бетховенських концертів і йшов ще далі, висловлюючи назріле вже в його час тяжіння до тісніших тематичних зв'язків і до більшої неподільності циклу. У зв'язку з оцінкою шостого, «фантастичного» концерту І. Мошелеса, де розширений цикл (чотири частини) вико-

[44] У сольному варіанті оминаються перші вісім оркестрових тактів твору.

[45] Широко відомо, що в одній із своїх рецензій на Варіації Ф. Шопена (*op*. 2) він із захопленням заявив: «Знімайте капелюх, панове! Перед Вами геній!».

нується без перерв, Р. Шуман писав: «Звичайно, є потреба в невеликих концертних п'єсах, де віртуоз міг би одночасно продемонструвати виконання *Allegro, Adagio* і *Rondo*. Варто було б подумати про створення особливого жанру, що складається з однієї відносно великою п'єси в помірному темпі; в ній підготовча частина займала б місце першого *Allegro*, співучий епізод — місце *Adagio,* блискучий висновок — місце *Rondo*. Можливо, ця ідея виявиться плідною; звичайно, ми найохочіше втілили б її в своєму творі ...» [45, с. 329–330]. Вочевидь, у подібних розмірковуваннях відчувається взаємозв'язок з принципами симфонізації Ф. Ліста, при яких сонатно-симфонічний цикл ущільнюється в одній частині. Проте для Р. Шумана подібне стискання реалізується шляхом багатотемної строкатості, наскрізного тематичного розвитку та мінімалізації об'єму, а не використання монотематичної композиторської техніки. Нагадаємо, останнє було намічене ще К. М. Вебером.

В контексті даного дослідження більшої уваги привертають пізніші експерименти Р. Шумана в області жанру концерт — Концертштюк (1849, *op*. 92) та Концертне Allegro (1853, *op*. 134). Вже заголовки в партитурах цих творів Р. Шумана, відовідно, — «*Introduction und Allegro appassionato*» та «*Concert allegro mit Introduction*» — вказують на композиційні особливості будови. Композитор починає їх без концертно-віртуозного пафосу — з повільної інтродукції. До речі, в Концертштюку К. М. Вебера також присутній цей формотворчий принцип. Вочевидь, ще таким чином відокремлювався новий жанр від звичайного повномасштабного концерту. Примітно, що зразки К. М. Вебера та Р. Шумана тривають майже вдвічі менше, ніж їхні концерти для фортепіано з оркестром. Ці твори композиторів є скоріше виключенням з правил і представляють собою творчий пошук нових жанрових моделей. Д. В. Житомирський — відомий дослідник творчості Р. Шумана — вказував на те, що «Концертне *Allegro op*. 134 — сумне свідчення того, що навіть в своїх найбільш ліричних творах останніх років Р. Шуман був не в змозі по-справжньому піднятися над музичною буденністю...» [45, с. 340]. Сучасним поглядом вже не важко визна-

чити, що така думка скоріше несправедлива по відношенню до Р. Шумана, бо подібні експерименти композитора є однією з важливих ланок становлення камерного концерту[46].

Іншу сторону медалі становлення камерного концерту в епоху романтизму представляє собою Концерт для фортепіано зі струнним оркестром Ф. Мендельсона (1822). Якщо в творах Р. Шумана та К. М. Вебера прослідковується тенденція до компактності форми, то цей твір Ф. Мендельсона (при дотримуванні повного об`єму тривалості класичного сонатно-симфонічного циклу) — перший зразок камерного концерту для фортепіано саме зі струнним оркестром, а не симфонічним. Звісно, ми знаємо зразки концертів епохи бароко, які вийшли з камерно-інструментальної музики, проте зразок Ф. Мендельсона є протилежним у цьому відношенні. В ньому відбувається відсікання оркестрових груп, іншими словами, — інструментальна камернізація. Почасти в деякій мірі про цілеспрямоване втілення художньої ідеї саме у такому вигляді говорити ще не доводиться — Концерт написаний Ф. Мендельсоном у 13 років та виконувався на ранкових концертах, на які збиралися знайомі музиканти сім'ї для виконання одноактних опер та інших творів [84, с. 9]. Як відомо, композитор в дитинстві різносторонньо пізнавав музичне мистецтво виконавства та композиції у вчителя К. Ф. Цельтера, імпровізував та займався на фортепіано по 6–8 годин на добу [84, с. 3–4]. Тому при всій художній високій цінності твору, яка вже підтвердилася часом, ми можемо частково позиціонувати цей концерт як навчальний.

Отже, в епоху романтизму чимало інших видатних композиторів зверталося до жанру фортепіанного концерту: І. Й. Плеєль, Ф. Калькбреннер, Г. І. Непомук, І. Мошелес, Е. Гріг, М. Регер, К. Сен-Санс тощо. Можливо, після епохи класицизму зразковий сонатно-симфонічний цикл та «узаконений» в творчості Л. Бетховена склад оркестру розглядався сучасниками як взірець

[46] До того ж ці два невеликі п'ятнадцятихвилинні твори посіли місце у репертуарі багатьох видатних музикантів: М. Аргеріх, К. Аррау, В. Ашкеназі, В. Бакгауз, Д. Баренбойм, А. Б. Мікеланджелі, Е. Вірсаладзе, В. Гізекінг, Е. Гілельс, Є. Кісін та багато інших.

професійності та досвідченості, тому серед головних опусів композиторів-романтиків ми не знайдемо інструментальний формат фортепіано зі струнними. Одиничні зразки в творчості Ф. Ліста, Ф. Шопена та Ф. Мендельсона є першими партитурами композиторів, на яких вони навчалися.

Висновки до другого розділу

Типологічне протиріччя камерного концерту базується на засадничих принципах двох зазначених лексем. Підсумовування їх дефініцій стає своєрідним оксимороном — навіть попри автентично-ретроспективну спрямованість поєднується підкреслено індивідуалізовано-психологічна сфера драматургії та симфонізована масова концепція.

Проте наряду з такими принципами романтичного оновлення як монотематизм, поемність, паритетність діалогічної комунікації партій тощо виявляється ще одна тенденція до мінімалізації (камернізації), окреслити яку вбачається непросто через малу долю уваги до неї композиторів, а отже і невелику кількість творів-зразків, зокрема, у творчості К. М. Вебера, Дж. Філда, Ф. Ліста, Ф. Шопена, Р. Шумана та Ф. Мендельсона. Останній став творцем першого камернізованого фортепіанного концерту зі струнним оркестром. Звісно, ми знаємо зразки концертів подібного складу, наприклад, в епоху Бароко, які вийшли з камерно-інструментальної музики, проте зразок Ф. Мендельсона є, як зазначалося, протилежним у цьому відношенні.

Згідно з наведеними у другому розділі визначеннями, теоретичними та історичними положеннями формуються наступні узагальнено-типологічні презумпції властивостей камерності в контексті концертного жанру.

1. Нестабільність як іманентна властивість інструментальних складів у камерно-концертних творах як в докласичний період, так і в музиці XX–XXI століття відповідно: «Бранденбурзькі концерти» Й. С. Баха, Дж. Тореллі та *Concerti grossi* А. Вівальді, Г. Ф. Генделя, Г. Муффата; Камерний концерт для

фортепіано, скрипки та 13 духових А. Берга, Камерний концерт для 13 інструментів Д. Лігеті тощо.

2. Невелика кількість виконавців та зменшена тривалість камерних творів викликана авторською інтенцією мінімалізувати музичний твір у всіх його проявах.

3. Як наслідок мінімалізації відбувається переважний перехід від «діалектики» сонатної форми до інших формотворчих видів організації музичного матеріалу. Зокрема, переважна частина композиційних рішень відходить від циклічності у бік одночастинності.

4. Об’єктивно камерна музика більш природньо звучить при орієнтації на гру у невеликих приміщення. На сьогодні досить типовим явищем стало виконання камерно-інструментальних концертних творів у великих залах. Проте дану жанрову передумову мають враховувати виконавці в області реалізацій засобів художньої виразності, зокрема, у сонорному балансі, динамічному нюансуванню, деталізації фактури тощо;

5. Становлення класичного концерту стає точкою відліку тенденції камернізації.

РОЗДІЛ 3
СПЕЦИФІКА ЖАНРОВОЇ САМОБУТНОСТІ ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ ЗІ СТРУННИМ ОРКЕСТРОМ

3.1 Фортепіанний квінтет як прототип фортепіанного концерту зі струнними

Дослідники квінтету зазначають, що цей жанр знаходиться дещо особняком у всій камерно-інструментальній літературі через свою природну синтетичність. Зокрема, Н. Сімонова говорить, що підпорядковані самостійним стилістичним замономірностям твори даного жанру одиничні у творчості В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Р. Шумана, Й. Брамса, С. І. Танеєва, Д. Д. Шостаковича, Б. М. Лятошинського тощо [121, с. 10]. Проте даний факт якраз посилює їх значимість по відношенню до ідентифікації їх самобутності та прослідковування взаємодії з концертом для фортепіано зі струнним оркестром, що дає підстави до розгляду квінтетів як окремих цілісних явищ.

Фортепіанні квінтети та камерні концерти мають спільні риси. Сольне фортепіанне виконавство та струнна камерно-інструментальна музика розвивалися окремо та стали поєднуватися у фортепіанні квінтети, яких після 1770 року написано кілька сотень. Хоча вплив квінтету на камерний концерт з найбільшою силою проявляється в епоху Романтизму, першою найпоширенішою формою фортепіанного квінтету був «Concerto a Quattro». Так В. А. Моцарт називав свої фортепіанні концерти К 413–415 і 449, в яких струнний квартет виконував роль супровідного, хоча іноді і самостійного, оркестру.

Дослідники даного жанру поділяють декілька етапів його становлення. Зокрема, Дж. Річардсон (Joanne Richardson) виокремлює наступні періоди [164, с. 1–6]: а) 1770–1840 роки — попередники фортепіанного квінтету та перші зразки: дивертисменти у творчості Дж. Джордані (опубліковані 1770 року), клавірні сонати з супроводом Ї. А. Бенда, адаптовані клавірні концерти квінтетного типу у творчості Й. Гайдна та В. А. Моцарта, твори Л. Боккеріні;

б) розвиток жанру у першій половині XIX століття. Квінтет Р. Шумана як перший зразок жанру; в) квінтети К. Сен-Санса (1855), Е. Лало (1862) та Й. Брамса (1864); г) 1870–1920 роки — подальший розвиток, в якому закріпився інструментарій квінтету, підтверджуючи «романтичну» репутацію ансамблю у творчості М. Бруха (1886), С. Коулридж-Тейлора (Samuel Coleridge-Taylor) (1893), С. Франка (1879), А. Дворжака (1872, 1887), Е. Елгара (1918); д) XX століття — диверсифікація репертуару із специфікою посилання на тембр та інструментальну взаємодію[47], відновлення інтересу до жанру у творчості Д. Шостаковича, продовження та відхилення традицій[48].

Квінтет може розглядатися як феномен, який складається з двох частин — струнний квартет та фортепіано соло. Взаємодія таких двох груп має багато спільного з концертом для фортепіано і струнних в області діалогічної комунікації. У цій області велике значення мають квінтети таких композиторів як Й. Брамс, М. Брух, А. Дворжак, Е. Елгар, С. Коулридж-Тейлор, Е. Лало, К. Сен-Санс, С. Франк, Р. Шуман. Проте найбільш типові риси квінтету як прототипу камерного фортепіанного концерту зі струнним оркестром можна повністю виявити на прикладі творів Р. Шумана та Й. Брамса.

Першим канонічним зразком жанру фортепіанного квінтету є твір Р. Шумана. Широко відомо, що композитор був ще й видатним піаністом, тож фортепіанні партії його камерно-інструментальних творів є вельми розгорнутими та мають неабиякі технічні складності для виконавця. До того ж, після 30-х років XIX століття композитор шукав такі концертні жанри, які б посіли міцне в репертуарі не тільки К. Шуман (на той час однієї з небагатьох популяризаторів його музики), але й інших видатних виконавців. Відповідно, роль фортепіано, з даної точки зору, має ознаки сольної виконавської концертності.

---

[47] Квінтети Ч. Айвза, Е. К. Картера, А. Гьора (Alexandr Goehr).

[48] Квінтети О. Мессіана, Я. Ксенакіса, В. Рігера (Wallingford Riegger), Ж. Франсе (Jean René Désiré Françaix), А. Хінастери, А. Гованеса (Alan Hovhaness), Ґ. Бацевич, С. Губайдуліної, Г. Генце (Hans Werner Henze), М. Фелдмена (Morton Feldman), Т. Адеса (Thomas Adès) та ін.

Відтак його квінтет має багато спільного з досліджуваним жанром через свою виконавсько-концертну сольну направленість партії фортепіано.

Для Квінтету Р. Шуман обирає композиційну модель, яка притаманна скоріше симфоніям. Сонатно-симфонічний цикл даного твору має чотиричастинну будову — *Allegro brillante; In Modo d'una Marcia; Scherzo (Molto Vivace); Allegro ma non troppo (Rondo)*. Вочевидь, тричастинна концертна класицистична композиційна модель, яка остаточно закріпилася у творчості В. А. Моцарта, вже Р. Шумана у квінтеті не влаштовувала. Д. Житомирський також проводить паралелі з симфонічною музикою — прообразом другої частини квінтету він називає повільну частину «Героїчної» симфонії Л. Бетховена [45, с. 672]. Дане ствердження свідчить про ототожнення одного високого рівня ідейних концепцій симфонії та квінтету.

Камерно-інструментальна творчість Й. Брамса є значно симфонізованою, внаслідок чого в жанри привносяться риси оркестрової масштабності. Вони проявляються через насиченість фактури, розгортання єдиних за настроєм великих звукових просторів тощо [141, с. 13]. Партитура квінтету за принципом композиторського мислення має оркестрове прочитання. Є. Степанянц виділяє наступні ознаки симфонізації квінтету: контрапунктичне голосоведіння, імітації, принцип діалогічного викладу музичного матеріалу, потужні *tutti* проведення; принцип змішення та взаємопроникнення тембрів різних інструментів, внаслідок чого виникають характерні асоціації зі звучанням інструментів симфонічного оркестру [126, с. 104–105].

Використання струнного квартету як альтернатива оркестровому акомпанементу — практика, яка продовжувалася на початку XIX століття. Цим сформувався очікуваний баланс між фортепіано і струнним квартетом. Загалом ранні фортепіанні квінтети використовували фортепіано як засіб гармонічної підтримки при написанні струнного квартету, що має відголосок у клавішному супроводі *concerto grosso* пізнього бароко [164, с. 261–262]. З іншої сторони, згодом струнні інструменти в деяких випадках використовувалися як акомпане-

мент до розгорнутої партії фортепіано. Піднесення ролі фортепіано в загальній фактурі сприяло об'єктивізації партій струнних, внаслідок чого камерно-інструментальна деталізація нівелювалася збільшенням складу та оркестровим дублюванням. Отже, різні способи взаємодії фортепіано і струнних послужили розвитку у XX столітті камерного концерту для фортепіано і струнного оркестру.

Відтак фортепіанний квінтет дав двотембральний стимул розвитку, внаслідок чого утворилося нове усвідомлення жанру камерного концерту. І чим далі ця тенденція набирала перевагу, тим більше квінтет наближався також і до симфонії. Власне, деякі квінтети вже можна розглядати як фортепіанні концерти.

3.2 Струнний оркестр як самостійна одиниця симфонічного оркестру: концепційні функції, принципи трактовки

Струнний оркестр є найстаршою з усіх оркестрових груп симфонічного оркестру. Її стандартизація приходить на епоху Бароко — у творчості А. Кореллі вперше стабілізувався склад струнно-смичкової групи у сучасному розумінні. Відтак з історією понад 300 років струнна група має велику кількість традицій в області оркестровки та самобутні типологічні ознаки.

Існують два варіанти назви струнної групи — квартет або квінтет. У першому випадку констатується, що перші та другі скрипки є тембрально однаковими інструментами, а отже їх не треба виокремлювати. У другому, — акцент робиться на традиційному розмежуванні партитури струнного оркестру на п'ять партій. Відтак ці два варіанти можуть позиціонуватися, відповідно, як тембральний та функціональний. Обидві назви вказують на специфіку інструментальної взаємодії всередині оркестрової групи. Абстраговане дослідження струнного оркестру, при якому відсутні інші тембри, виявляє, що його характерні властивості загострюються та стають більш очевидними.

Струнна група має певні переваги над іншими групами симфонічного оркестру — всі нормативні п’ять партій мають приблизно рівну силу звучності [115, с. 12], найменшу втомлюваність (як для слухача, так і для виконавця) та найбільшу кількість засобів виразності[49]. Дані положення є причиною популярності цієї оркестрової групи протягом всього періоду її існування, чого не можна сказати про духову або про ударну групу симфонічного оркестру. Інші групи використовуються окремо вельми рідко у вигляді творчого експерименту або у певних прикладних ситуаціях. М’якість, теплота тембру і рівність звучання на всьому діапазоні кожного з представників смичкової групи становить одне з головних переваг перед іншими оркестровими групи в області темброві драматургії [115, с. 10].

Універсальність струнної групи проявляється в одночасній однорідності тембру та його диверсифікації. Схожість принципу звуковидобування всіх струнно-смичкових інструментів цементує сприйняття всієї групи як одного фрескового тембру. Використання струнного оркестру як окремої інструментальної одиниці за відсутності інших тембрів характеризується інтенсифікацією специфічних засобів виразності, які значно розширюють фактурні, гармонічні, поліфонічні, тембральні засоби художньої виразності тощо. Відтак посилюється увага до диференційних можливостей всередині струнного оркестру, зокрема, до штрихової палітри, яка переосмислюється відносно однорідного тембрального фону.

Більшість дослідників симфонічної оркестровки солідарні з М. А. Римським-Корсаковим в області регламентації кількості струнних інструментів у великому оркестрі за наступним принципом — 16 перших скрипок, 14 других скрипок, 12 альтів, 10 віолончелей та вісім контрабасів [115, с. 7]. На практиці, використання струнного камерного оркестру характеризується значно меншим складом, що свідчить про відповідну зміну акустичного балансу.

---

[49] Тільки перерахування усіх штрихів струнно-смичкових інструментів може зайняти сторінку тексту дисертації

Для камерного оркестру характерне часте використання *divisi*. Таке ділення на три або на чотири голоси однієї партії в цілому зустрічається вельми рідко та у нюансі *piano*, бо такий прийом значно зменшує силу звучності смичкової групи. Зокрема, даний ефект зазначав ще Г. Берліоз та наводив вельми доцільний приклад: «Чотири першокласних скрипаля, граючи разом одну й ту ж партію, зроблять досить неприємне, можливо навіть огидне враження там, де п'ятнадцять скрипалів звичайних здібностей прозвучать чудово. Особливо незрівнянне pianissimo великого смичкового оркестру» [18, Т. 2, с. 509].

Відтак для струнного оркестру є природним уникання гучних звучностей. Оркестрам з недостатньою кількістю струнно-смичкових інструментів вкрай складно виконувати партитури, в яких велика кількість подібних ділень, адже музика втрачає належний ефект.

Найвищим проявом ділення в струнному оркестрі є виконання партій *solo* на одному інструменті. Випадки використання *solo* першої скрипки та першої віолончелі зустрічаються порівняно частіше, ніж соло альта, в той час як соло контрабаса є крайньою рідкістю. При будь-якому з варіантів відносно слабка звучність смичкового соло потребує м'якого та прозорого супроводу. Ще однією характерною рисою диференціації звучання струнно-смичкової групи (яка грає спільно) від сольної партії є технічне ускладнення та її деталізація.

Отже, для оркестрової групи струнно-смичкових інструментів характерна широка палітра можливостей, які відбиваються на специфіці досліджуваного жанрового підвиду: мобільність переходу від поліфонічного розгалуження до фрескового звучання; рівність звучання протягом всього звукового діапазону; акустичний баланс кожної з груп струнного оркестру; єдність в конструкції та загальний тип звуковидобування; монолітність та субкатегоріальність тембру.

3.3 Особливості трактовки фортепіано у концерті зі струнним оркестром

Широко відомо, Ф. Вольтер назвав перші фортепіано «винаходом каструльника» [96, с. 14]. Життя молоточкового клавіру починається з часу його створення у 1709 році італійцем Бартоломео Крістофорі [48, с. 81–82], після чого цей інструмент згодом почали включати до оркестрової концертної музики. Активні спори йшли про місце нового інструмента в музичному просторі. Епігони клавесину обстоювали позиції свого інструмента: «Ніколи міщанській вискочці не вдасться розвінчати благородний, величний клавесин» [150, с. 230]. Проте згодом переваги молоточкового інструмента було просто неможливо не враховувати. Особливо в контексті концерту сольне фортепіано мало змогу більш рівноправно поєднуватися з оркестром, ніж будь-який інший інструмент. І хоча клавесин до того також інколи займав позицію сольного інструмента з оркестром, його розповсюджена функція в оркестрах була *basso continuo* — гармонічна підтримка (без суворої регламентації), підтримування і подвоєння басового голосу. Клавесин, по суті, цементував загальне звучання, приводив його до якоїсь єдності. Те саме можна сказати і про роль клавесину у популярних на момент появи концерту тріо-сонатах.

Примітно, що виконавець на клавесині, як правило, виступав в ролі керівника ансамблю та диригента [148, с. 8–9]. Саме такі організаційні дії виконавця вже свідчать про певну емансипацію інструмента та набуття його переваги у спільному звучанні.

Найперші відомі твори для фортепіано належать Лодовіко Джустіні (1685–1743), який 1732 року опублікував сонати для «*cimbalo di piano e forte detto volgarmente di martelletti*». Хоча сонати і написані для молоточкового фортепіано, проте вони ще витримані у клавесинному стилі. Власне фортепіанна література починається з сонат М. Клементі, Й. Гайдна та В. А. Моцарта, які написані приблизно після 1775 року [154, с. 576–578]. Складно визначити пер-

ший концерт для молоточкового фортепіано зі струнним оркестром. З появою нового інструмента багато композиторів називали свої твори як концерт для клавіру з оркестром. Під клавіром мається на увазі використання і клавесину, і фортепіано, і, в деяких випадках, органу. Тому про перші концерти для клавіра з оркестром можна говорити в контексті творчого доробку І. С. Баха [103, с. 163], а про створення класичного типу концерту для фортепіано — у музиці В. А. Моцарта.

З появою фортепіано змінюється трактовка клавірних творів у контексті концертів. Фортепіано — більш гучний інструмент, який має розмаїту палітру динамічного та штрихового нюансування. До того ж відбувається звернення уваги до окрасу звуковидобування, яке залежить не тільки від механізму, але й від спеціального виконавського туше. Власне для розвитку концерту потрібен яскравий по тону сольний інструмент. Зміна відбулася у XVII столітті, коли скрипка витіснила віолу да гамба [74, с. 566–567]. Вочевидь, можна провести паралель з подібними метаморфозами у XVIII столітті. Молоточкове фортепіано стало більш популярним та остаточно затьмарило клавесин, як застарілий інструмент, що вже не відповідає новому духу часу.

Роль клавіру в камерному ансамблі підніс Іоган Шоберт (пом. 1767). Виконавець-віртуоз на клавесині та клавікорді І. Шоберт у своїх творах замінив акомпанемент клавіру самостійною партією піаніста, яка не поступається партіям скрипки, альта, віолончелі»[50] [150, с. 338]. Вже в такому співвідношенні ролі фортепіано та решти інструментів створюється ілюзія, що струнні тільки дублюють та доповнюють сольне фортепіано так, ніби це вже концерт. Динаміка зростання кількості «сольних» епізодів від Й. Гайдна до Л. Бетховена переконує в посиленні рис концертності і в інструментальних ансамблях. У цьому стверджується стильова закономірність: композитори трактують фортепіано як

[50] Справді, достатньо подивитись, наприклад, на партитуру квартету «Квітень» (який за своєю будовою нагадує класичну тріо-сонату) для двох скрипок, віолончелі та фортепіано мі-бемоль мажор І. Шоберта для того, щоб переконатися наскільки більш самостійною на незалежною стала партія фортепіано.

сольно-концертний інструмент [24, с. 36]. У той час піаніно прийнятніше за концертний рояль як член оркестру, а не сольний інструмент.

Така гілка, як фортепіанний концерт, традиційно була в лідерах жанру. Причини тому різні, головна серед них: багато найбільших музикантів минулого були не тільки геніальними композиторами, але й найвизначнішими піаністами свого часу [40, с. 5].

Використання струнного оркестру замість симфонічного у фортепіанних концертах мають певні композиційні властивості. Одним з перших Г. Берліоз зазначав, що фортепіано може розглядатися під подвійним кутом зору: як оркестровий інструмент або ж само по собі, як невеличкий оркестр [18, Т. 1, с. 200]. Є. В. Назайкінський у книзі «Логіка музичної композиції» говорить про переваги, так званого, «фортепіанного оркестру» над звичайним. «Оркестр містить струнну, духову та ударну групу, а фортепіанний оркестр — скільки завгодно груп самих неймовірних, хоча і дуже тонко диференційованих» [87, с. 231]. Внаслідок слухового досвіду минулих епох концерт кристалізувався в епоху класицизму та романтизму як великий твір, обов’язково з використанням духових та ударних інструментів окрім струнних, хоча ми знаємо й інші випадки. Вочевидь, для фортепіано так чи інакше відкривається більший простір для художньої реалізації внаслідок відсутності зазначених оркестрових груп. Адже у випадку концерту для фортепіано і струнного оркестру, фортепіано заміщує недостатні в оркестрі групи. Отже, фортепіано як учасник концертного змагання, як суперник оркестру, — і фортепіано як сольний, камерний інструмент, — вимагають багато в чому різного трактування, залучення різних виразних засобів [95, с. 17].

Г. Орлов зазначав, що недостатній розвиток віртуозного початку в партії соліста неминуче надає їй камерний характер і послаблює силу впливу музики на аудиторію великого концертного залу [95, с. 17].

Лінія концертно-оркестрової трактовки інструмента йде від Й. С. Баха (в «Італійському концерті») — В. А. Моцарта — Л. Бетховена — Ф. Ліста —

Й. Брамса. Вочевидь, вона була підхоплена композиторами XX–XXI століття та реалізована у камерних творах в новій якості. Один інструмент стає як оркестром, так і солістом. В повній мірі така поліфункціональність розкривається саме в клавірній музиці. Як зазначалося раніше, навіть концерт для соло скрипки без супроводу може стати концептуальним авторським рішенням.

Теситурна схожість струнної групи та фортепіано у понад 7 октав свідчить про їхню рівноправну взаємодію. Проте звуки смичкових, що лежать поза межами людських голосів, як-то вищі звуки скрипок, що виходять за межі високого сопрано і нижні звуки контрабасів, що переходять кордон низького баса втрачають виразність і теплоту тембру [115, с. 11]. Відтак фортепіано заміщує обмежені можливості діапазону струнного оркестру.

Типологічні жанрові принципи концепційного поєднання фортепіано і струнного оркестру: посилення смислового навантаження в ускладнено-деталізованих партіях за відсутності нормативної політембровості симфонічного оркестру; певна рівноправність та взаємна асиміляція партій солісту та оркестру внаслідок збігу фрескових діапазонів струнного оркестру та фортепіано; аскетизм у засобах виразності; уникання голосних звучностей; співставлення різного типу звуковидобування — струнно-смичковий та струнно-ударний.

Зазначені елементи специфіки фортепіанного концерту зі струнним оркестром можна знайти у яскравому жанровому зразку Ф. Мендельсона, який приваблює науковий інтерес не тільки через свою історію написання та логіку організації музичного матеріалу, але й через те, що це перший цілеспрямовано камернізований концерт.

3.4 Фелікс Мендельсон. Концерт для фортепіано зі струнним оркестром *ля мінор*: перший зразок особливого різновиду камернізації жанру

Фелікс Мендельсон — автор музики різних жанрів: опер, ораторій, кантат, симфоній, увертюр, камерно-інструментальних, сольних інструментальних, во-

кально-інструментальних, хорових творів, опусів для органу тощо. Зокрема, жанр концерту привертав увагу композитора протягом усього життя, він написав 11 концертних творів[51]. Серед його оркестрових творів виділяється Концерт для фортепіано зі струнним оркестром *ля мінор*, написаний у ранній період творчості.

Як відомо, Ф. Мендельсон почав рано писати музику, коли ще опановував мистецтво виконавства і композиції у К. Ф. Цельтера (Carl Friedrich Zelter). Він імпровізував і займався на фортепіано по шість-вісім годин на добу [84, с. 3–4]. Відтак за всієї їх художньої цінності, його юнацькі твори вважають навчальними[52]. Деякі з них виконують сьогодні, вшановуючи митця, а Концерт для фортепіано зі струнним оркестром *ля мінор* набув значної популярності, його виконують такі відомі піаністи, як Джон Огдон (John Ogdon), Рональд Браутігам (Ronald Brautigam), Сіпріан Кацаріс (Cyprian Katsaris), Крістіан Безуйденхут (Kristian Bezuidenhout) та інші. Незважаючи на це, Концерт переважно згадують в контексті біографії митця.

Дослідники зазвичай розглядають творчість Ф. Мендельсона, починаючи зі зрілого періоду — Концертна увертюра «Сон літньої ночі» *op*. 21 (та однойменна Музика до комедії *op*. 61), Скрипковий концерт *мі мінор op*. 64, Третя симфонія «Шотландська» *op*. 52 та інші, — хоча його ранні твори також принципово важливі, адже в них формувалась своєрідність творчого мислення композитора. Унікальність раннього періоду творчості Ф. Мендельсона полягає у

---

[51] Фортепіанний концерт *ля мінор* (1822), Скрипковий концерт *ре мінор* (1822), Подвійний концерт для скрипки та фортепіано *ре мінор* (1822), Концерт для двох фортепіано *мі мажор* (1823), Концерт для двох фортепіано *ля-бемоль мажор* (1824), *Capriccio brilliant* op. 22 для фортепіано з оркестром (1833), Фортепіанний концерт № 1 *соль мінор op*. 25 (1833), Фортепіанний концерт № 2 *ре мінор op*. 40 (1838), *Serenade und Allegro giocoso op*. 43 (1838), Фортепіанний концерт *мі мінор* (1844, не дописаний), Скрипковий концерт *мі мінор op*. 64 (1844).

[52] Тим не менше, період 1821–1824 років був дуже плідним у сфері музики для струнного оркестру: композитор пише Концерт для скрипки і струнного оркестру *ре мінор* (1822), Концерт для скрипки, фортепіано і струнного оркестру *ре мінор* (1823), Концерт для двох фортепіано *мі мажор* (1823), Концерт для двох фортепіано ля-бемоль мажор (1824) і 13 симфоній для струнного оркестру (1821–1823).

значній кількості творів для оркестру, які він написав у дитинстві. Таке зацікавлення фортепіанними мініатюрами, камерно-інструментальною музикою, вокальними п'єсами у ранній період творчості виявляли композитори-романтики — Ф. Шопен, Ф. Ліст, Р. Шуман, Ф. Шуберт та інші, однак Ф. Мендельсон вже у віці до 16 років створював музику в класичних оркестрових жанрах минулих епох[53].

У відомих монографіях Євгенія Мейліха [84] (короткий нарис життя і творчості), Ганса Христофа Ворбса [27] (життя і діяльність у світлі власних висловлювань та повідомлень сучасників) розкрито переважно біографію Ф. Мендельсона-Бартольді, де Концерт для фортепіано зі струнним оркестром автори згадують як твір, написаний у дитинстві, не вдаючись до його аналізу.

У дисертації Катаріни Дж. Уолшоу (Katharine G. Walshaw) «Felix Mendelssohn and Sonata Form in the Nineteenth Century» [167] розглянуто сонатні форми Ф. Мендельсона з позиції подолання бетховенського впливу. На самобутність його сонат вказано у висновках: переважання великих за тривалістю головних партій сонатної форми; континуальність форми; особливості пропорції партій сонатної форми у другій половині експозицій; композиційне оновлення (*re-composition*) і стиснення в репризі сонатної форми [167, с. 159].

С. Д. Ліндеман (Stephen D. Lindeman) [160] розглядає структурну новизну і традиції в ранньому фортепіанному концерті Ф. Мендельсона поряд із творами таких композиторів, як В. А. Моцарт, Л. Бетховен, Я. Дюсек, Дж. Філд, І. Мошелес, Ф. Ріс, Л. Шпор, Ф. Шуберт, К. М. Вебер та інших. Проте автор не вдається до інтонаційно-драматургічного аналізу цього твору і його розгляду щодо перетину камерно-інструментальної та оркестрової архітектоніки.

Нагадаємо, що особливої уваги потребує даний твір Ф. Мендельсона через призму появи першої тенденції камернізації, про яку можна говорити тільки після становлення класичного зразку концерту взагалі. Відповідно, інтонацій-

[53] До 1825 року творчий доробок композитора-юнака вражаючий: п'ять концертів, 14 симфоній (включно з Симфонією № 1 *до мінор* ор. 11 для великого симфонічного оркестру), Увертюра *до мажор* («Увертюра з трубами») ор. 101 для симфонічного оркестру тощо.

но-образний аналіз драматургії Концерту для фортепіано зі струнним оркестром розширить розуміння даної тенденції та допоможе вибудувати систему характерних властивостей камернізації.

Концерт складається з класичного тричастинного сонатно-симфонічного циклу: перша частина — сонатна форма (*Allegro ля мінор*); друга частина — складна тричастинна форма (*Adagio мі мажор*); третя частина — сонатна форма (*Presto ля мінор*). Він належить до непрограмної музики, а отже, його семантика закладена в інтонаційно-образній драматургії.

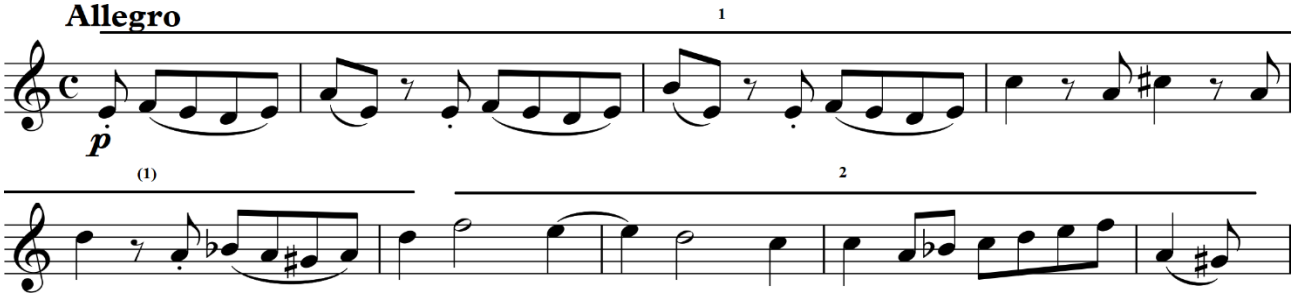
Перша частина Концерту розпочинається класичною подвійною експозицією, у якій викладено основні партії сонатної форми спочатку тільки в оркестрі, а згодом — із солістом. Головна партія першої частини в оркестрі стрімка, схвильована та має вокальну природу (приклад 3.1).

У перших коротких висхідних мотивах переважає інтонація наполегливого запитання. У цьому випадку запитальність є рушійним стимулом, бо вона потребує вирішення. Логіка утворення тематизму головної партії містить діалектичний принцип, відтак, перший елемент може постати як теза. Антитезою є другий елемент, більш ліричний, розспівний, стверджувальний, він становить своєрідну опозицію, яка виконує функцію стримування. Отже, в образній сфері головної партії поєднано два начала — натиск і відсіч, почергове загострення уваги на них — головна ознака організації подальшого музичного матеріалу. Проте головна партія соліста у другій частині експозиції має певні відмінності. У її викладі проступає віртуозність і сольна виконавська свобода висловлювання (приклад 3.1).

Приклад 3.1.

Ф. Мендельсон. Концерт для фортепіано зі струнним оркестром.

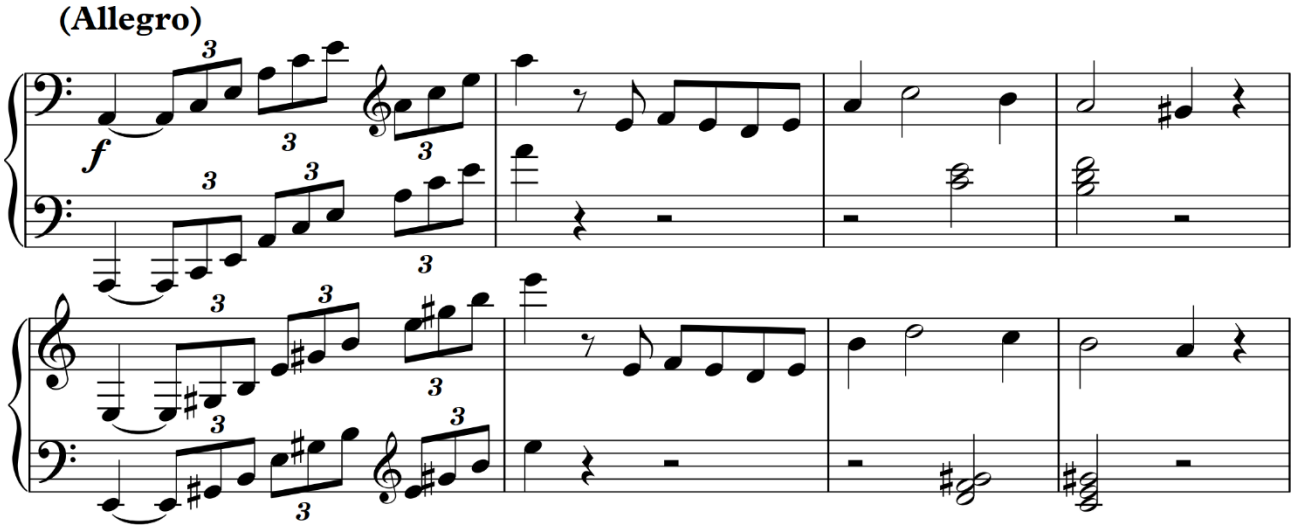
Перша частина. Головна партія



Приклад 3.2.

Ф. Мендельсон. Концерт для фортепіано зі струнним оркестром.

Перша частина. Головна партія в соліста



Очевидно, у головній партії соліста увиразнено особистісне начало у вигляді переінтонування й посилення образності до ліричності. Побічна партія (*до мажор*) скерцозна, її по-дитячому безтурботний і грайливий характер продовжує ліричну образну сферу другого елементу головної партії. Вона цілісна і не містить внутрішнього контрасту, хоча й утворена шляхом переінтонування другого елементу з головної партії: низхідні тетрахорди *соль-фа-мі-ре* та *ля-соль-фа-мі* (приклад 3.3).

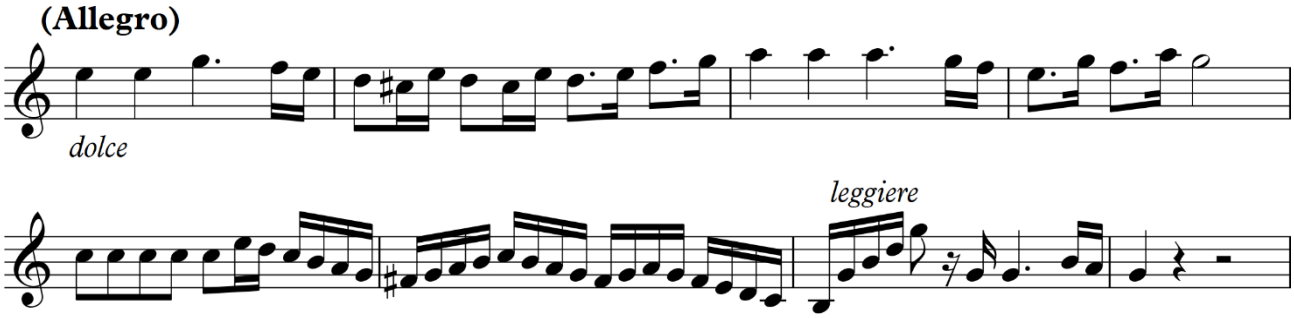
Отже, в експозиції закладено принцип протистояння двох особистісних начал, двох світів — світу дієвого, суперечливого і світу гармонічного, лірично-

безтурботного, часом по-юнацьки радісного і жартівливого. Крім того, експозиція сповнена несподіваних елементів, якими підкреслюється скерцозний спосіб організації музичного матеріалу — різкі динамічні зіставлення, артикуляційне чергування, різка зміна фактур, регістрів тощо (не може не захоплювати винахідливість юного композитора).

Приклад 3.3.

Ф. Мендельсон. Концерт для фортепіано зі струнним оркестром.

Перша частина. Побічна партія

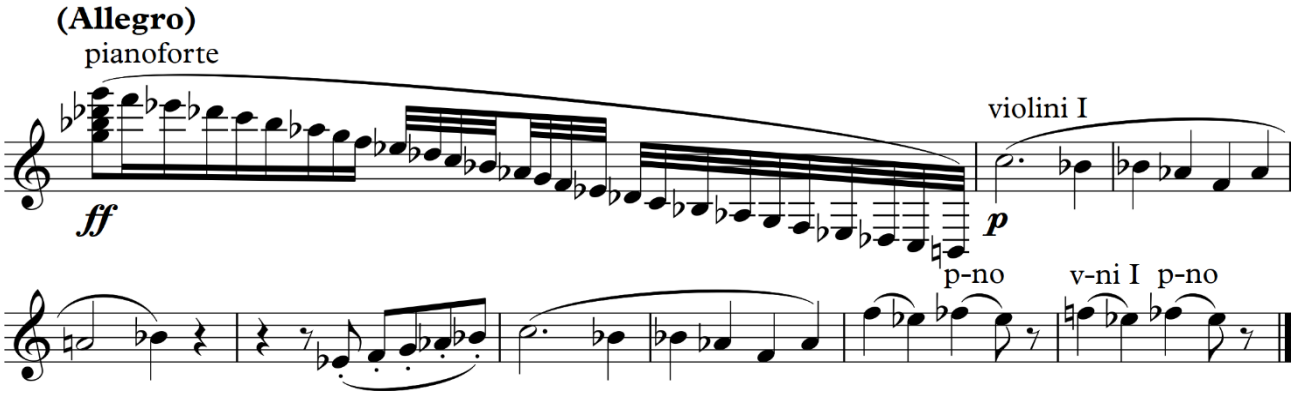


Розробка починається елементами матеріалу головної партії (*до мінор*), за якою звучить ліричний розділ після раптового домінантового септакорду з низхідним пасажем у нюансі *fortissimo* майже на чотири октави, що є продовженням скерцозних засобів виразності, закладених в експозиції (приклад 3.4).

Приклад 3.4.

Ф. Мендельсон. Концерт для фортепіано зі струнним оркестром.

Перша частина. Розробка. Ліричний розділ



Цей *ля-бемоль мажорний* розділ продовжує ліричну лінію в драматургії, намічену в головній партії експозиції у соліста. Якщо раніше тривалість не перевищувала кількох тактів, то в цьому випадку мелодія набуває розгорнутого викладу. Проте навіть у ній закладені елементи гумору, відчутні в тембральних перегукуваннях низхідних секундових мотивів фортепіано і перших скрипок, а згодом — віолончелей і фортепіано. Такий ліричний розділ свідчить про інтенцію композитора розширити і посилити схвильовано-ліричну лінію образного розвитку.

У наступному розділі зберігається образність головної партії. Він містить моторний фігураційний епізод із чергуванням тональностей (*мі-бемоль мінор, сі мінор, до мажор, фа мінор, соль мажор, ля мінор*), застосовано різні технічні засоби виразності — акордову техніку, гами, арпеджіо, октави, *martellato* тощо. Усе це разом створює атмосферу безперервного руху, кульмінація якого замінює традиційну каденцію. Розгорнутого сольного віртуозного епізоду немає у цьому Концерті, композиції властиві технічні виконавські труднощі, які органічно вписуються в інтонаційну архітектоніку твору. У такій формотворчій інтенції криється важливий організаційний момент, адже класичний великий віртуозний епізод непоправно зруйнував би структуру Концерту. Постійний рух технічно непростими короткими тривалостями починає переважати і стає одним із головним засобів виразності. Загалом розробка ґрунтується на зіткненні двох образних начал, заявлених у головній партії експозиції.

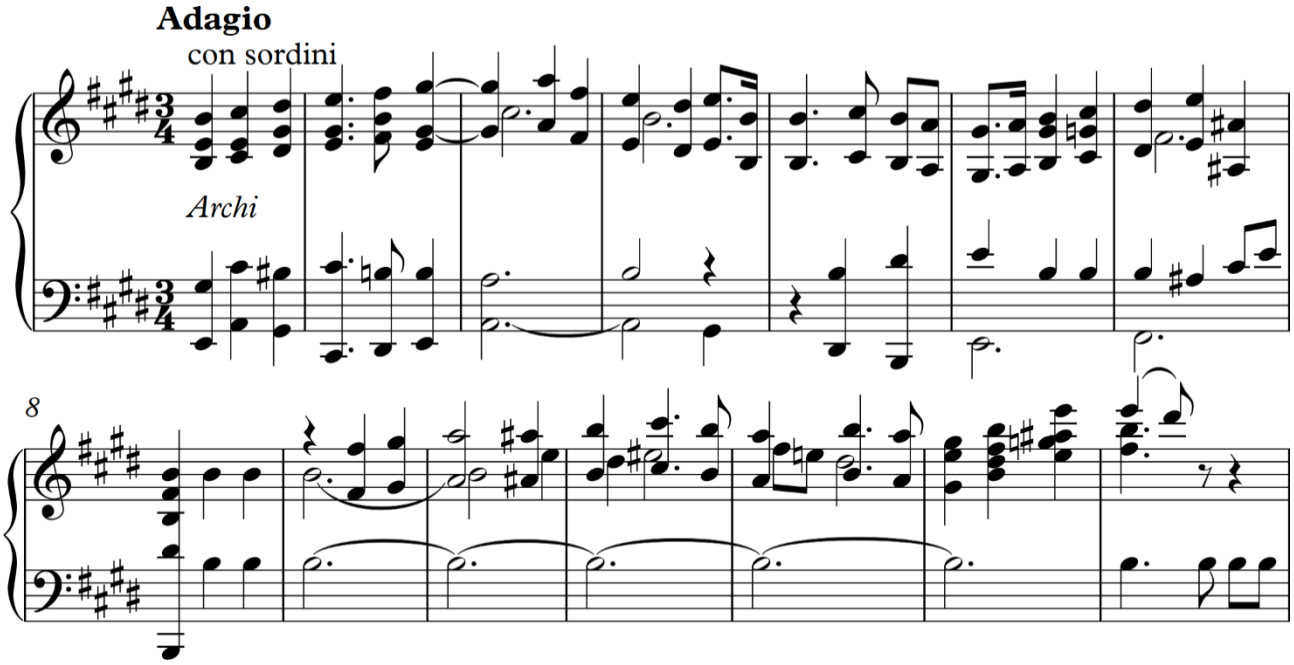
У репризі застосовано скорочений принцип подвійної експозиції головної партії, яка з’являється спочатку в оркестрі, а потім у партії соліста. Зберігається її внутрішній конфронтаційний тип організації. Побічна партія (*ля мажор*) дещо розширена, вона також грайливо скерцозна (як і в експозиції), розвиває ліричну сферу. Проте закінчується перша частина Концерту енергійним матеріалом головної партії, утверджуючи суперечливе образне протистояння. Загалом, у першій частині Концерту створюється драматургічний конфлікт, який не набуває вирішення.

Друга частина Концерту (*мі мажор*) — пошук гармонії і спокою після бурхливої першої частини (приклад 3.5).

Приклад 3.5.

Ф. Мендельсон. Концерт для фортепіано зі струнним оркестром.

Друга частина. Початок



Хоральна тема у струнному оркестрі спрямована на розкриття ліричної складової образності, наміченої раніше. Проте в цьому випадку переважає піднесене, благородне начало. Далі майже одноголосна імпровізаційна партія сольного фортепіано закріплює особистісне начало образної сфери у другій частині Концерту (приклад 3.6).

Середній, розробковий розділ має схвильований характер унаслідок нестабільного тонального плану (*сі мінор, ре мажор, до мажор, сі мажор*) та нестійких зменшених септакордових гармоній в оркестрі, ідилічний початок образності другої частини Концерту ніби порушується тривожним передчуттям, хоча реприза і повертає до початково обраної образної сфери. Загалом у другій частині утверджується гармонічне світосприйняття як новий етап у розвитку драматургічного конфлікту.

Тематизм третьої частини Концерту сповнений гумору й енергії. Головна партія переінтонована із побічної партії першої частини твору. Розширює скерцозно оптимістичне образне начало і лірична побічна партія третьої частини, яка має яскраво виражену вокальну природу тематизму. Загалом головна й побічна партії третьої частини взаємодоповнюються і мають згладжений контраст. Унаслідок зовнішньої однорідності експозиції рухливо-фігураційна розробка продовжує опозиційну дієву образність. Гармонічна нестабільність та часта зміна тональностей (*ре мажор, соль мінор, фа-дієз мажор, сі мінор, ля мінор*) вказує на пошуковий характер розділу, який потребує вирішення, що продовжує драматургічний конфлікт, започаткований першою частиною.

Майже точна реприза не вносить змін у початкову образність третьої частини Концерту, проте в кінці, після подвійної лінії (якою Ф. Мендельсон хотів підкреслити розмежування форми) з'являється кода-результат. Її перший розділ (*ля мажор)* побудований на матеріалі головної партії з третьої частини. Унаслідок підкреслено вокалізованого переінтонування тема стає мажорною у темпі *piu Lento* і відсилає до розгорнутої світлої лірики другої частини Концерту. Другий розділ коди в нюансі *subito fortissimo* і в темпі *Allegro molto* ніби відкидає мрійливі образи, внаслідок чого утверджується сповнене гумору й енергії активне, світле начало головної образної сфери третьої частини. Загалом третя частина є фіналом-результатом, вирішенням конфлікту, у якому перша образна сфера — суперечлива, запитальна, наполеглива — поглинається іншою образною сферою — особистісною, лірично-скерцозною, гармонійною.

Отже, розв'язка драматургічного конфлікту має оптимістичний висновок, який ставився під сумнів у тематизмі головної партії першої частини і в тривожному середньому розділі другої частини твору. По-юнацьки бунтівний і блискучий Концерт насичений бурхливими мелодичними фантазіями, руладами і віртуозною довершеністю. Незважаючи на те, що палкий, енергійний музичний матеріал поєднується з м'якою ліричністю і поетичністю, Ф. Мендельсон утверджує світлі сторони життя, сповнені радості, мрійливості й гумору.

Якість драматургічного конфлікту відрізняється від класицистичного. На першому плані постає світ душі, позбавленої філософських узагальнень. Відтак драматургія, яка містить протистояння «особистість — дійсність», набуває ознак романтичної.

Отже, з огляду на інтонаційно-образну драматургію твору, на його інструментальну логіку організації та архітектонічну композиційну структуру формуються ряд висновків в області виявлення характерних рис камернізації.

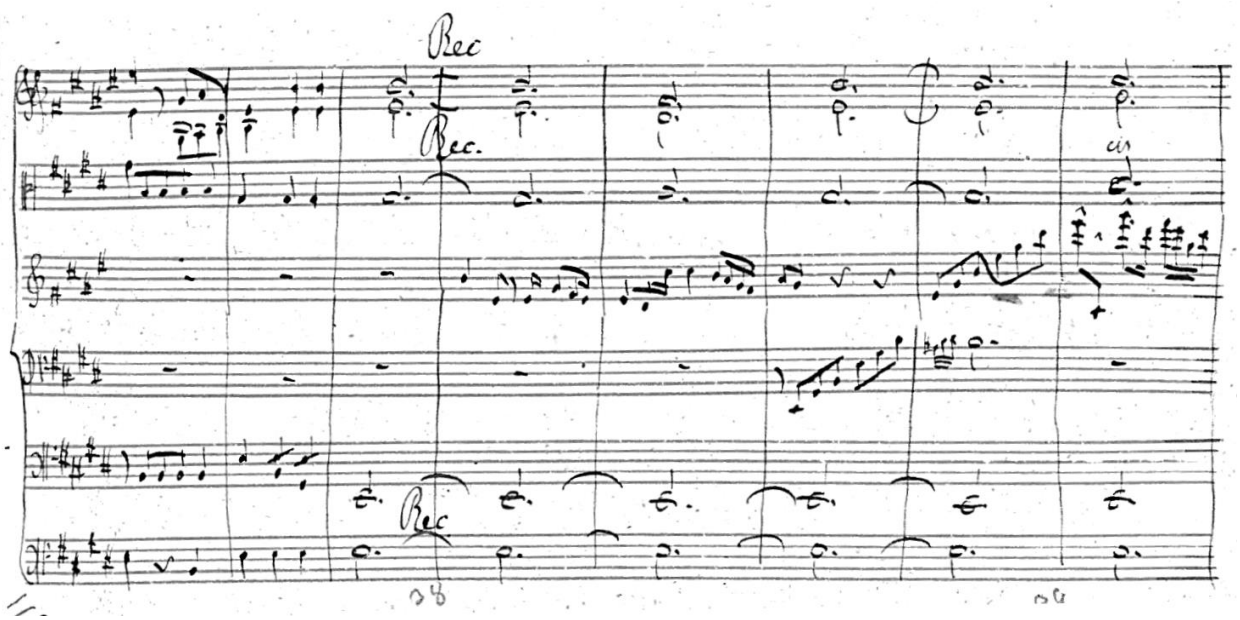
Концерт для фортепіано і струнних є досить своєрідним за складом. Ф. Мендельсон не використовує можливостей симфонічного оркестру і надає перевагу лише струнним. Як зазначалося, Ф. Мендельсон написав цей твір у віці 13 років, він звучав на ранкових концертах, на які збиралися знайомі музиканти для виконання одноактних опер та інших творів юного композитора [84, с. 9]. Тому, можливо, із практичних міркувань і було обрано саме струнний оркестр.

Партитура твору оформлена не за канонами — між партіями альтів і віолончелей розташовано фортепіано (приклад 3.6).

Приклад 3.6.

Ф. Мендельсон. Концерт для фортепіано зі струнним оркестром.

Друга частина. Факсиміле



Якщо в партитурі тимчасове об’єднання партій перших і других скрипок на верхньому нотному стані в аколаді (або об’єднання віолончелей і контрабасів на нижньому в інших випадках) можна пояснити як оптимізоване використання фізичного місця на аркуші, то місце розташування фортепіано, можливо, свідчить про своєрідний композиторський підхід. Музичну ідею Ф. Мендельсон фіксував одразу «у центрі» — у партії фортепіано, а потім «додавав» зверху і знизу інші інструменти струнного оркестру. До того ж, струнні в партитурі майже скрізь нотовані таким чином, що вони виконуються на фортепіано як клавір, без втрати голосів фактури. Очевидно, що партія соліста є домінантною та переважає над акомпанементною структурою струнного оркестру.

З огляду на специфіку організації музичного матеріалу, можна припустити, що партитуру Концерту можна переоркеструвати та додати духові та ударні інструменти. Проте це не вплине це логіку розгортання музичного матеріалу та його семантичну наповненість, бо специфіка діалогічної комунікації партій соліста та оркестру залишиться не видозміненою. З іншої сторони, партії оркестрових груп струнного оркестру нотовані переважно одноголосно, що дає можливість виконувати Концерт Ф. Мендельсона у складі камерно-інструментального квінтету (по одному інструменту). Дане положення свідчить про інструментальну «гнучкість» жанру та можливість пристосовуватися як до умов концертних форм музикування, так і до реалізації конкретних інструментально-виконавських можливостей.

Ф. Мендельсон спирається на здобутки композиторів епохи Класицизму, зокрема продовжує традиції В. А. Моцарта, у творчості якого, як відомо, кристалізувався жанр фортепіанного концерту. Відтак Ф. Мендельсон вибудовує романтичну концепцію в жанрі, характерному для попередніх епох. Композитор спирається на традиції, започатковані Л. Бетховеном, проте у нього драматургічний конфлікт має романтичне прочитання, у якому філософсько-узагальнене начало змінюється особистісно-індивідуалізованим, над об’єктивним началом починає переважати світ душі.

Тематизм Концерту має здебільшого вокальну природу відповідно до естетики романтизму. Відтак пісня у творчості композитора проникає у непісенні жанри, зокрема, в концерт. Дане положення підтверджує зміна жанрових «домінант» і «фону» на межі епох.

Якщо у раніше згаданих Концертштюку, Концертному *Allegro* Р. Шумана та Концертштюку К. М. Вебера проступає тенденція до експериментальної компактності форми, то Концерт Ф. Мендельсона має повний обсяг — тричастинний класичний концертний сонатно-симфонічний цикл. Відтак, жанрові особливості Концерту зумовлені традиціями класицизму та новою естетикою романтизму. Таким чином, цей «новий» жанровий різновид якісно вирізняється серед інших творів при збереженні принципів формотворчої інтенції композиторів епохи Класицизму.

Відомі зразки концертів в епоху Бароко, які вийшли з камерно-інструментальної музики, проте у Концерті Ф. Мендельсона відбувається відсікання оркестрових груп симфонічного оркестру. Можна стверджувати, що Ф. Мендельсон запропонував нове розуміння жанру (симфонії та концерти для струнного оркестру), адже згодом його сучасники підхопили таку організацію музичних творів. Наряду з даним положенням, слід зазначити, що твір Ф. Мендельсона може інтерпретуватися як партитура фортепіанного квінтету, що свідчить про очевидний вплив ансамблевої камерно-інструментальної музики на концертний жанр.

Окремі зразки камерних творів для фортепіано з оркестром у творчості Ф. Ліста, Ф. Шопена і Ф. Мендельсона — це перші партитури композиторів, на яких вони набували відповідного досвіду, а отже, про камернізацію в цей період можна говорити тільки як про тенденцію, що розвивається, адже тільки у XX столітті вона здебільшого переважає у композиторській творчості.

Висновки до третього розділу

Безпосереднім попередником камерного фортепіанного концерту зі струнним оркестром стає фортепіанний квінтет. Його логіка розвитку музичного матеріалу, діалогічна комунікація та двочастинна темброва природа твору може екстраполюватися на деякі типологічні особливості камерних концертів. З однієї сторони, у ранніх квінтетах клавішні інструменти відігравали суто допоміжну роль (*basso continuo*). З технічним розвитком механіки фортепіано подібна підпорядкованість займає протилежну позицію і струнний квартет у складі квінтету почав використовуватися у таких інструментальних форматах як своєрідна заміна струнного оркестру. Наряду із посиленням симфонічного принципу мислення у даному жанрі таке балансування між двома зазначеними функціями стало каталізатором розвитку самобутньої специфіки фортепіанного концерту зі струнними.

Група інструментів сімейства струнно-смичкових як самостійна оркестрова одиниця починає своє життя в епоху Бароко. На ранніх етапах існування струнна група мала універсальне композиторські прочитання у способах реалізації художніх задумів. З часом розвитку симфонічного оркестру відбувається взаємопроникнення специфік всіх оркестрових груп (струнно-смичкова, духова, ударна). Відтак після формації класицистичного інструментального варіанту симфонічного оркестру апеляція тільки до струнного оркестру супроводжується переосмисленням його природи засобів художньої виразності. Зокрема, без «зайвих» інструментів загострюються його типологічні властивості та оновлюються смислові навантаження на тих чи інших виражальних можливостях струнного оркестру. Струнна група має унікальні характеристики та переваги: приблизно рівна сила звучності на сьому діапазоні; найбільша кількість засобів виразності; універсальність та мобільність переходу від однорідності до диверсифікації тембру; монолітність звучання та великий діапазон ототожнюється до відповідних характеристик фортепіано тощо.

Емансипація ролі фортепіано у випадках взаємодії зі струнним оркестром поступово посилювалася, внаслідок чого відбувалася зміна домінанти та фону, при якій спочатку клавішний інструмент був підпорядкованим елементом, а згодом він став домінувати. Найвищою формою переважання фортепіано є його уособлення в якості соліста, яке, відповідно, не могло статися без довгого шляху становлення. Відголосок історичного розвитку асимілювався у сучасній трактовці фортепіано у концерті зі струнним оркестром, а отже через конкретні авторські задуми специфіка його функціональної взаємодії отримала можливість багатогранно «прилаштовуватися» — бути однаково ціннісно як ведучим, так і веденим. Зокрема, оркестрова трактовка фортепіано, яка, як відомо, набула статусу нормативної ще з часів раннього Романтизму, є не тільки інструментом уособлення одного тембру іншим. У поєднанні фортепіано зі струнними внаслідок слухового досвіду століть прослідковується природнє заміщення відсутніх інструментів інших оркестрових груп. Відтак не тільки фортепіано, але й струнно-смичкові інструменти виходять за межі ординарних виконавських можливостей та значно розширюють арсенал засобів виразності.

Попри навчальний відтінок історії написання Концерту для фортепіано зі струнним оркестром Ф. Мендельсона вбачається результативним навести висновки щодо його жанрової специфіки в руслі зазначених проблематик. Логіка діалогічної комунікації даного твору свідчить про певну інструментальну «гнучкість» жанру, яка проявляється у можливості виконувати даний твір у складі фортепіанного квінтету без струнного оркестру. Продовження класицистичних та жанрових традицій поєднується у Ф. Мендельсона з романтичним оновленням канонічного жанру, внаслідок чого філософсько-узагальнена концепція змінюється особистісно-індивідуалізованою, а отже над об’єктивним началом починає переважати світ душі — особливо при апеляції до струнного оркестру.

РОЗДІЛ 4
«ЧОТИРИ ТЕМПЕРАМЕНТИ ПАУЛЯ ГІНДЕМІТА ДЛЯ ФОРТЕПІАНО ЗІ СТРУННИМ ОРКЕСТРОМ: ДОМІНУВАННЯ ПСИХОЛОГІЗМУ У ДРАМАТУРГІЧНОМУ РІШЕННІ КОНЦЕРТНОГО ЖАНРУ

П. Гіндеміт має значний творчий доробок у різноманітних жанрах, серед яких, зокрема, є опери, балети, симфонії, камерно-інструментальні твори, вокальна музика, концерти тощо. Здебільшого твори мають очевидну жанрову визначеність вже в самій назві. Проте «Чотири темпераменти» посідають особливе місце, адже їхні історія написання, композиційна архітектоніка й нетипова програмна образність викликають низку питань щодо трактування жанру в області інтонаційно-образної драматургії.

Твір «Чотири темпераменти» є вельми знаним на сьогодні. Він виконується з однаково великим успіхом і як концерт для фортепіано і струнного оркестру, і як балет. Починаючи з 1940-х років цей твір посів місце в репертуарі таких видатних виконавців-піаністів, як, наприклад, А. Ведерніков, Б. Каніно (*Bruno Canino*), Є. Ржанов, Л. Флейшер (*Leon Fleisher*), С. Франсуа (*Samson François*), К. Хаскіл (*Clara Haskil*) та ін. А оригінальна хореографія балетмейстера Дж. Баланчина є незмінною на сьогодні не тільки в Нью-Йоркському балеті (*New York City Ballet*), у якому відбулась світова прем’єра, але й у Маріїнському театрі, Канзаському балеті (*Kansas City Ballet*), балеті в Сіетлі (*Pacific Northwest Ballet*) тощо.

Точкою відліку в історії написання цього твору є творчий контакт із хореографом Л. М’ясіним, разом з яким влітку 1937 року в місті Позітано П. Гіндеміт створив балет «*Nobilissima visione*» — драматичну й хореографічну інтерпретацію життя святого Франциска Ассізького. Після успішної прем’єри цього твору 1938 року Л. М’ясін вирішив продовжити співпрацю та звернув увагу композитора на живопис П. Брейгеля Старшого. Він замовляє балет у дусі картини «Країна ледарів» і «щось на кшталт фламандського селянства Пер-

сефони»[54]. Хоча П. Гіндеміт і був занурений у цю тематику, його творчі взаємини з Л. М'ясіним слабшають внаслідок зміни місця проживання та певних організаційних проблем у балетній трупі. Тому можна говорити про те, що музичні ідеї, сформовані П. Гіндемітом у період задуму наступного балету для Л. М'ясіна, могли б стати матеріалом для балету «Чотири темпераменти».

Але в 1930-ті роки в «коричневій» нацистській Германії не тільки творча, а й чисто життєва ситуація для П. Гіндеміта складалася дуже драматично. Подальше перебування на батьківщині грозило трагедією — зростання політичних та воєнних амбіцій «Третього Рейху», які стали результатом гуманістичної деструкції. Як відомо, культурна політика нового режиму передбачала очищення німецької музики від «неарійських елементів». Відтак П. Гіндеміта засуджували за його шлюб з Гертрудою Гіндеміт (яка по батьку була єврейкою) та за його дружбу з такими музикантами, як Ш. Гольдберг, Е. Фоєрманн тощо. Залишились непочутими навіть друковані клопотання впливового диригента В. Фуртвенглера — звільняли кращих музикантів з музичних навчальних закладів, симфонічних оркестрів та оперних театрів тощо [69, с. 79–89].

Отже, П. Гіндеміт після багаторічного цькування і бойкотів влади змушений був покинути батьківщину, Німеччину, гітлерівський «Третій рейх». У нацистських газетах його звинувачували у «музичному більшовизмі», «жидомасонстві», «зараженні арійських співвітчизників "іудейсько-інтелектуальною інфекцією"», «чужорідній брудно-дилетантській нарузі над чистою німецькою культурою» і т. п [71, с. 26–27]. Власне і саме життя композитора і його сім'ї були під загрозою, тому П. Гіндеміт переїжджає спочатку до Швейцарії, а потім — США. Загалом же вся ця образлива суспільно-соціальна фантасмагорія, примусове вигнання завдали композитору тяжку душевну травму, гіркота від якої залишилася у нього до кінця життя.

[54] «…something in the nature of a Flemish peasant Persephone» [127].

Зустріли композитора в США тепло й надали посади в кількох університетах[55], де він мав змогу безпечно продовжувати займатися композиторською, педагогічною та науковою діяльністю. Саме в цей час хореограф Дж. Баланчин у вельми цікавий спосіб замовляє П. Гіндеміту музику. «Пам'ятаю, я працював на Бродвеї, у мене водилися деякі грошенята. Справа була, здається, 1940 року. Після всіляких витрат у мене ще залишилось п'ятсот доларів. Я думав: що мені на ці гроші зробити — придбати новий портсигар який-небудь незвичайний, чи що? А потім вирішив: ах! попрошу Гіндеміта написати для мене що-небудь. Гіндеміт каже: "А що Ви хочете?". Я пояснив — що-небудь для рояля з оркестром» [26], — із цих спогадів хореографа стає очевидною відсутність першопочаткової програмної прив'язки твору — своєрідний композиторський карт-бланш.

Саме тому в інтерпретаційному просторі цей твір вже розташований на межі принаймні двох жанрів — балет і фортепіанний концерт.

Слід додати, що Єльський університет, у якому працював на той час композитор, спеціалізувався на підготовці фахівців в області точних, природничих та гуманітарних наук. Тому є підстави стверджувати, що програмний підзаголовок «Чотири темпераменти» відображає інтерес П. Гіндеміта до американської наукової школи свого часу, зокрема, до психологічного напрямку функціоналізм [146, с. 294][56]. Можливо, ця область зацікавила автора як така, що має великий потенціал щодо синтезу емоційного, образного, вербального начал і хореографічної пластики.

Музичне відтворення людських темпераментів не було програмним відкриттям П. Гіндеміта. І до нього до цієї тематики зверталися такі композитори, як К. Ф. Е. Бах у струнній тріо-сонаті *c-moll*[57], Й. Штраус (син) у вальсі

---

[55] Єльський університет (м. Нью-Гейвен, Коннектикут), університет штату Нью-Йорк у м. Баффало тощо.

[56] Функціоналісти вважали необхідним розглядати організм у спільності розуму й тіла, фізичних і психологічних аспектів.

[57] Композитор дотепно відтворив бесіду двох людей — меланхоліка й сангвініка, де кожен хоче «перетягнути» співрозмовника на свою сторону.

«*Die Sanguiniker*» (*op*. 27)[58]. Але найбільш масштабним зразком, про який міг знати П. Гіндеміт, є друга симфонія «Чотири темпераменти» датського композитора К. Нільсена, написана 1902 року. Цей композитор звертається до жанрово-композиційної моделі симфонії та застосовує засоби виразності кожної з частин циклу до того чи іншого типу психоемоційного світосприйняття [118, с. 237]. Звісно, темпераментами цікавилися композитори й після П. Гіндеміта: Б. Франкштейн «*Temperamento*» для струнного квінтету й томтомів (1985), В. Успенський «Темпераменти» для скрипки, тромбона та фортепіано (1989) тощо.

Тематика чотирьох темпераментів є досить плідною для сценічної інтерпретації, оскільки надає широкий інструментарій для роботи. Наприклад, сам Дж. Баланчин разом зі співавтором книги «Сто одна розповідь про великий балет» Д. Мейсоном характеризує балет П. Гіндеміта як «класичний» і дає йому підзаголовок «танцювальний безсюжетний балет» [146, с. 296]. Тобто трактування програмності балету може бути вільно побудованим на образних чергуваннях або метаморфозах. До того ж концепція різних темпераментів надає можливість багатогранно продемонструвати професійну майстерність виконавців. Тому не дивно, що 1946 року[59], після довгого очікування (музика була написана П. Гіндемітом ще 1940 року[60] — усього за місяць після замовлення), сценічна прем'єра балету під натхненною орудою Дж. Баланчина супроводжувалася великим піднесенням публіки.

«Якщо бажаєте, можете цю штуку використати для балету. Але я не хочу, щоб "Чотири темпераменти" грали зараз у концертах. Тому що зараз я пишу в

---

[58] З німецької — «Сангвініки». У даному разі жанрове розкриття теми темпераменту має неконфліктний розважальний характер.

[59] Сценічна прем'єра — 20 листопада 1946 року, м. Нью-Йорк, хореографія Дж. Баланчина.

[60] Інструментально-концертна прем'єра — 3 вересня 1940 року, м. Бостон, соліст — Л. Фос (*L. Foss*), диригент — Р. Бьорджин (*R. Burgin*).

іншому стилі»[61] [26], — адресований Дж. Баланчину, цей вислів композитора вказує на те, що він не позиціонував тоді твір як інструментально-концертний. Тим не менш твір «Чотири темпераменти» також справедливо завоював місце в репертуарі концертуючих піаністів. У монографії Т. Лєвої та О. Леонтьєвої, «Чотири темпераменти» цілком переконливо, з належною арґументацією розглядається саме як перший із двох фортепіанних концертів[62] [69, с. 247]. І не дивно, бо музика вимагає він виконавця надзвичайної професійної майстерності. Такі засоби виразності, як складна ритміка, суто гіндемітівська багаторівнева поліфонія, стрімкий паралельний рух короткими тривалостями, непрості акордові фактурні рішення тощо висувають до піаніста серйозні технічні вимоги. Тому через цілковиту самодостатність форми неможливо відмовитись від концертного трактування твору. До того ж у творчому доробку композитора на той час вже було багато творів для солюючого інструмента з оркестром, серед яких, зокрема, і сім жанрово дотичних до нього «*Kammermusik*» — «мала енциклопедія камерної музики» (за визначенням Л. Ентеліса) [152, с. 41].

Твір «Чотири темпераменти» складається з п’яти частин із програмними назвами «*Theme*», «*Melancholy*», «*Sanguine*», «*Phlegmatic*» і «*Choleric*». Музичною моделлю, яка відтворює ідею чотирьох темпераментів, стають варіації. Ця художня «конструкція» реалізує принцип єдності в різноманітті або різноманіття в єдності [118, с. 237]. Форма твору *de facto* — потрійні варіації. Хоча П. Гіндеміт і назвав твір «Тема з варіаціями», проте вже в першій частині стає очевидним, що специфіка організації музичного матеріалу полягає у роботі з трьома контрастними темами. Відтак у вельми оригінальний спосіб П. Гіндеміт вирішив розкрити типи темпераментів: у першій частині відбувається експозиція трьох тем (надалі перша тема — «A_1», друга — «B_1», третя — «C_1», де циф-

[61] П. Гіндеміт 1940 року написав ще такі твори: фуги та інші навчальні п’єси для фортепіано; п’єси для фагота й віолончелі; Третю органну сюїту; Концерт для віолончелі з оркестром; Старовинну ірландську пісню для хору з оркестром; Симфонію *Es-dur*. А згодом, 1942 року, з’явиться знаменитий «*Ludus tonalis*» для фортепіано.

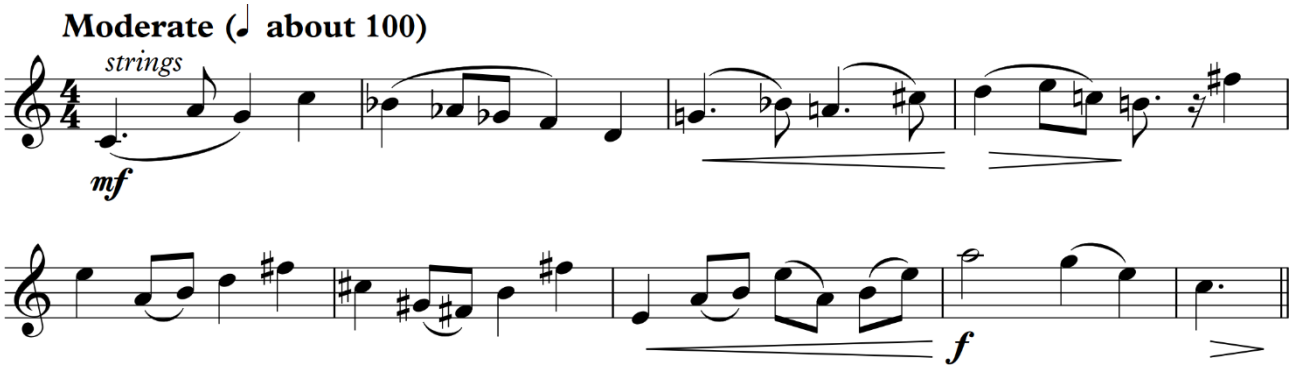
[62] Другий фортепіанний концерт написано 1945 року.

ра означає частину твору), а їхнє повторення в кожному наступному розділі твору у видозміненій формі демонструє метаморфози темпераментів.

Тема «A_1» написана у простій тричастинній формі в тональності *in C* (приклад 4.1). Мелодія має лірично-пісенний жанровий виток, знаходиться у межах вокального діапазону людського голосу та викладається у контрастно-поліфонічній фактурі, їй властивий розмірений, спокійний рух. По суті, тема «A_1» є прелюдійним вступом. Проте за наявності яскравої одноголосно вираженої мелодії, яка сама по собі вже вказує на особистісне образне начало тематизму, вона є нейтральною-узагальненою. Тема «A_1» викладена цілком в партії оркестру без участі фортепіано, що підтверджує тезу про узагальненість образу, для розкриття якого навіть не потрібна сольна партія.

Приклад 4.1.

П. Гіндеміт. Тема з варіаціями «Чотири темпераменти»
для фортепіано зі струнним оркестром. Перша частина.
Фрагмент першої теми



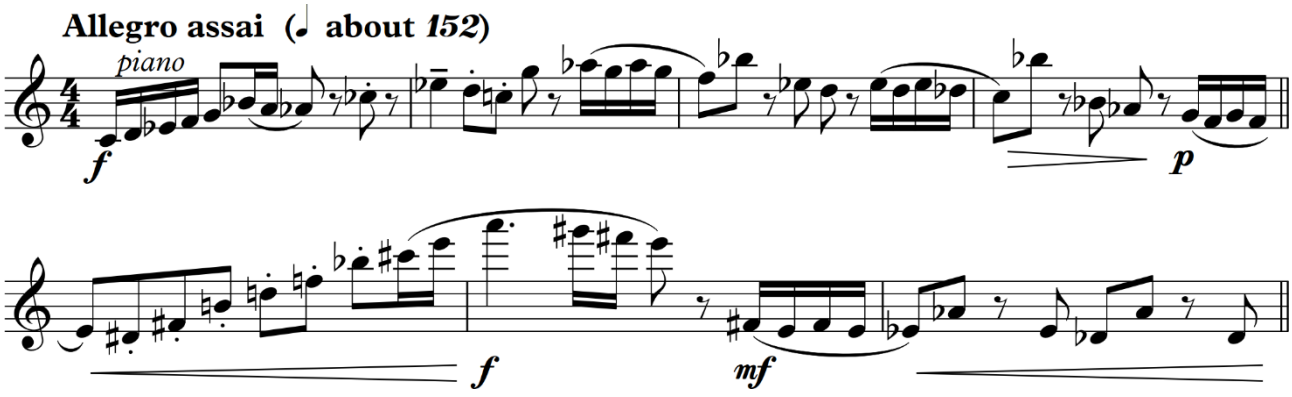
Не один великий за обсягом циклічний твір в історії музики починається таким, скажімо, аскетичним матеріалом, в якому вбачається економія засобів виразності, відсутність випуклих кульмінаційних зон тощо як у темі «A_1» «Чотирьох темпераментів» П. Гіндеміта. У такому аспекті можна провести паралель з прелюдією *до мажор* із першого тому «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха, прелюдією *до мажор* Ф. Шопена або з першою мініатюрою з циклу «Швидкоплинності» С. Прокоф’єва тощо. Тобто перші розділи у циклічних

творах (як і у випадку з твором П. Гіндеміта) розглядаються як передбачення майбутніх подій та концепційне надання можливості для ефективного розгортання подальшого музичного матеріалу. Такий вид тематизму залишає простір для драматургічних втручань — він є ніби «пластиліном», з якого виліплюватимуться інші образи.

Тема «B_1» виконується в півтора рази швидше й також написана в тональності *in C*. Її інтонаційна природа є інструментальною: великий невокальний діапазон, гамоподібні фігури, інтервальні стрибки тощо. Тема «B_1» складається з двох взаємодоповнюючих тематичних елементів (форма — *a-b-a-b*), серед яких перший — стрімкий, синкопований, другий — скерцозний, форшлаговий. В противагу темі «A_1», музика теми «B_1» є моторною та має елементи гри у вигляді строкатості штрихових нюансів, динамічних несподіваних співставлень тощо. Перше проведення теми «B_1» з'являється в партії фортепіано, внаслідок чого її тематизм має особливі ознаки. Він викладається засобами виразності, які характерні для клавішно-ударного інструмента і переважно незручні для струнно-смичкового. Це свідчить про концепційну диференціацію партій фортепіано і струнних, адже, нагадаємо, тема «A_1» повністю виконувалася струнним оркестром. Відтак тема «A_1» уособлює масово-нейтральну образну сферу в музиці струнних інструментів, а тема «B_1» є суб'єктивізованою та характерною для клавішно-ударної природи звуковидобування (приклад 4.2).

Приклад 4.2.

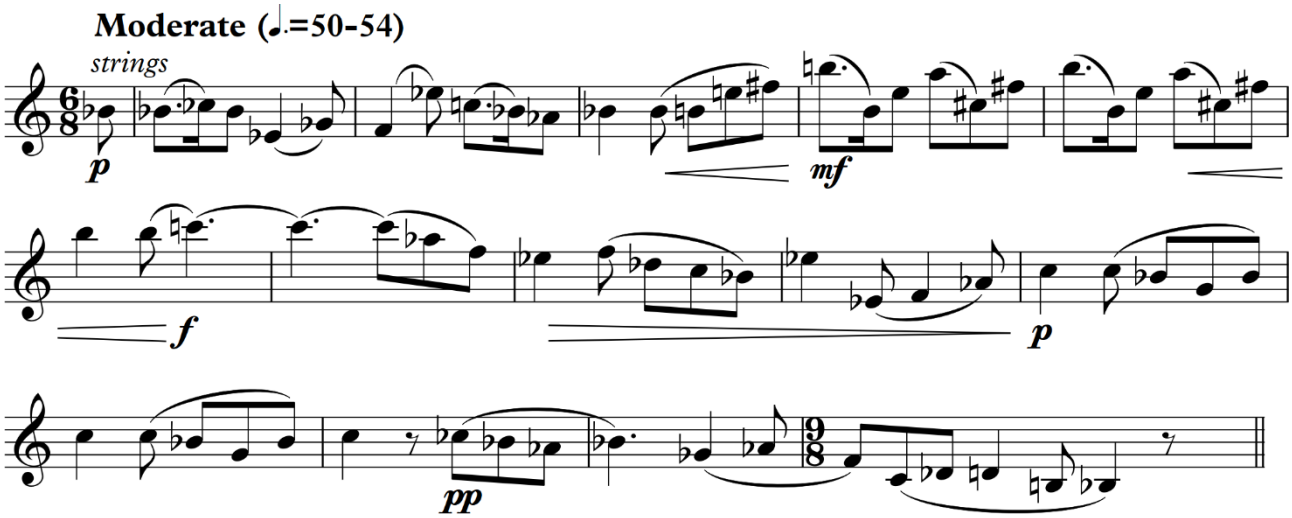
П. Гіндеміт. Тема з варіаціями «Чотири темпераменти» для фортепіано зі струнним оркестром. Перша частина. Фрагмент другої теми



Форма третьої теми «C_1» — *a-a-b-a,* де всі елементи є однорідними. Вона написана в далекій у порівнянні з першими двома темами тональності — *in Es*. Це свідчить про намір композитора посилити відокремлення теми «C_1», оскільки вона може нагадувати тему «A_1» своєю вокальною інтонаційною природою, — зокрема, тридольним баркарольним жанровим витоком. Примітно, що тема «C_1» починається струнним квартетом *solo* по одному інструменту без участі фортепіано — дві скрипки, альт, віолончель, де всі грають *pizzicato*, а перша скрипка *arco. У* такому фактурному рішенні прослідковується інтенція композитора виділити сольний голос із загальної оркестрової звукової маси, внаслідок чого нейтральний образ струнного оркестру «оживає» та також отримує особистісного прочитання (приклад 4.3).

Приклад 4.3.

П. Гіндеміт. Тема з варіаціями «Чотири темпераменти» для фортепіано зі струнним оркестром. Перша частина. Фрагмент третьої теми



У партії фортепіано тільки в другому елементі теми «C_1» один раз проводиться мелодія, після чого до кінця першої частини звучить тільки струнний оркестр. Відтак вимальовується певна інструментальна та концепційна арка в архітектоніці першої частини твору — починають і закінчують струнно-смичкові інструменти; три теми «А», «В», «С» організовані за нормативним принципом «повільно-швидко-повільно».

Примітно, що темпераментів існує чотири типи, а частин у творі П. Гіндеміта п’ять. Вочевидь, перша частина — «*Theme*» є вступом, в якому відбувається не тільки експозиція основного тематизму, але й закладений принцип розвитку, який стає основною концепції.

Широко відомо, що Гіппократ першим виділив основні чотири типи темпераментів[63]. Він пов’язував належність осіб до того чи іншого варіанту темпераменту через особливості гуморальної регуляції людини, — зокрема, співвідношення чотирьох рідин організму. Відтак переважання жовчі (грец. *холе* «жовч, отрута») робить людину імпульсивним, «гарячим» холериком; перева-

[63] За словами І. П. Павлова, він першим «вловив в масі незліченних варіантів людської поведінки капітальні риси» [75, с. 37–38].

жання слизу (грец. *флегма* «мокрота») робить людину спокійним і повільним флегматиком; переважання крові (лат. *сангвіс, сангуа*, «кров») робить людину рухомим і веселим сангвініком; переважання чорної жовчі (грец. *мелена холе*, «чорна жовч») робить людину сумним і боязким меланхоліком.

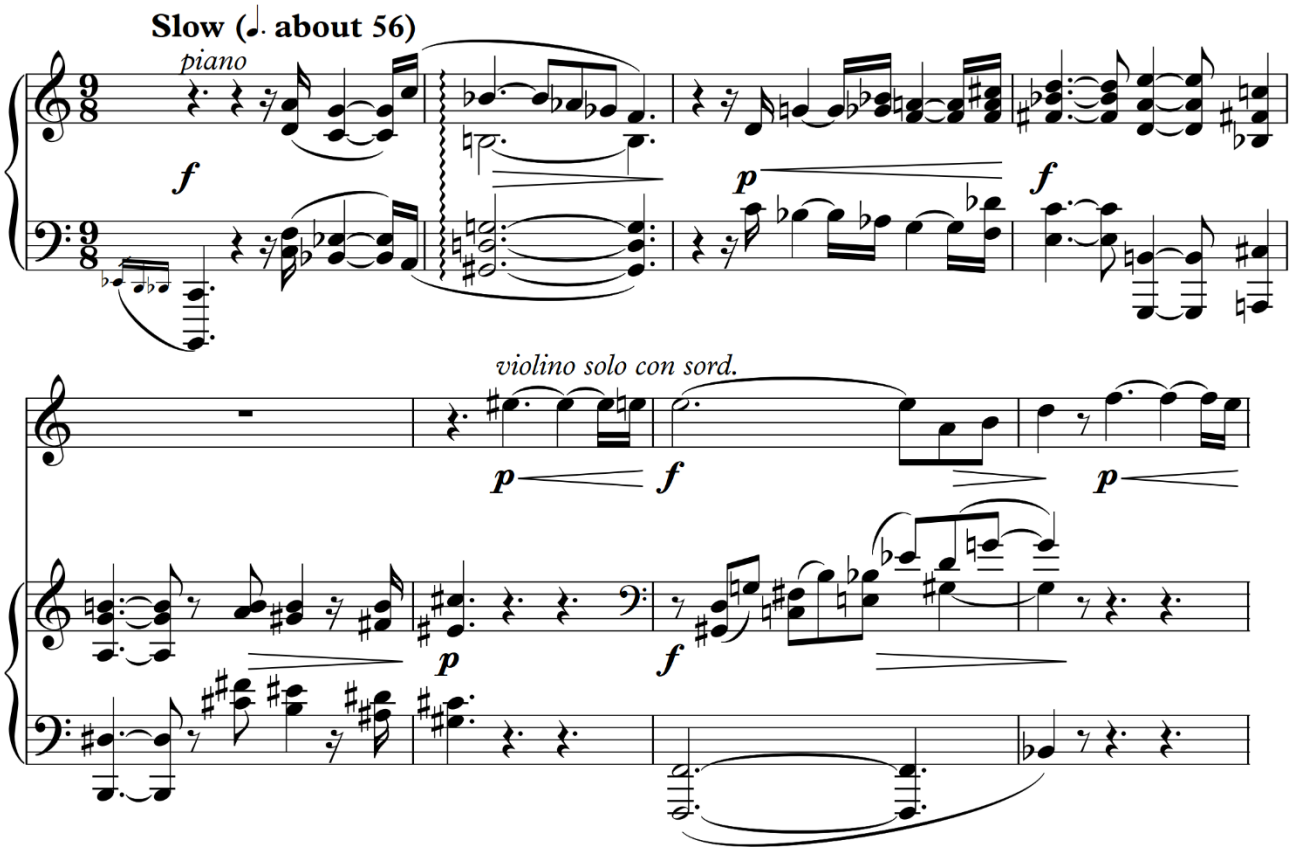
Концепція Гіппократа значно розширювалася наукою та отримала різноманітні прочитання, які нам немає сенсу розкривати в межах обраної проблематики мистецтвознавчого дослідження. Проте важливо зазначити, що на сьогодні науковці виділяють три головні, ведучі, компоненти темпераменту: загальна активність; моторика; емоційність [91, с. 153–159]. Примітно, що у першій частині твору П. Гіндеміта викладені теж саме три теми, які логічно збігаються за сенсом. Відповідно до порядку тем драматургічно вимальовуються три концепційні сфери — типовість; дієвість; ліричність. Саме в такому порядку образів будується форма наступних частин, кожна з яких є видозміненим повторенням трьох тем. Так композитор створив певну відправну точку, певну «прикладну ситуацію», у яку «потрапляє» кожен темперамент. Скажімо, таким чином були викладені загальні положення, точки зору, крізь призму яких будуть проявлятись темпераменти. Відтак концепційно важливим є той факт, що теми «А», «В» та «С» при зберіганні інтонаційного взаємозв'язку залишаються максимально розмежованими та контрастними. Це дає можливість найяскравіше розкрити різні грані темпераментів у наступних частинах.

У другій частині тема «A_2» (тема меланхоліка) — повільна, нестійка, з пунктирними ритмами та в камерно-інструментальному викладі дуету рояля й скрипки *solo*. Відтак створюється атмосфера самотності, інтимності, відмінна від образної сфери теми «A_1». Скрипка *solo* грає *con sord.*, що вказує на додатковий елемент диференціації з попереднім матеріалом, в якому вже був заявлений «чистий» тембр скрипки. Дана авторська позначка є інтенцією виокремити новий епізод і нову образну сферу, адже загальний тембровий контекст струнного оркестру може затьмарити таку нормативну різницю (соло-оркестр). Якщо появи соло скрипки в симфонічному оркестрі буде достатньо для досягнення

певного ефекту, то в даному випадку навіть одиничний тембр потрібно віддалити від загальної звукової маси струнного оркестру додатковим прийомом гри. Специфічний прийом робить не тільки тихіше звучання струнно-смичкового інструмента, але й змінює забарвлення звуку, який стає м'якшим, «глухішим» тощо. Це свідчить про переоцінку шкали засобів виразності у рамках струнного оркестру. Нормативно уподібнюючи *solo* скрипки до людського голосу стає очевидним, що такою метаморфозою автор відтворює так звану загальну активність темпераменту меланхоліка в області тембрової драматургії (приклад 4.4).

Приклад 4.4.

П. Гіндеміт. Тема з варіаціями «Чотири темпераменти» для фортепіано зі струнним оркестром. Друга частина. Фрагмент першої теми



Проте в цьому випадку фортепіанна партія має зовсім іншу функцію — різкі форшлаги, різка пунктирно-акордова фактура в нюансі *forte* протиставляється музиці скрипки *solo,* що значно відтіняє нову темброву якість струнно-

смичкового інструмента. Отже, в тембровій драматургії відбувається зміна домінанти та фону: фортепіано вперше при одночасному звучанні зі струнно-смичковим інструментом виконує акомпанемент. Відтак стає очевидним, що сольна партія клавішно-ударного інструменту не позиціонується однозначно як уособлення темпераменту конкретної особистості, а струнний оркестр не є тільки фресковим фоном фортепіано.

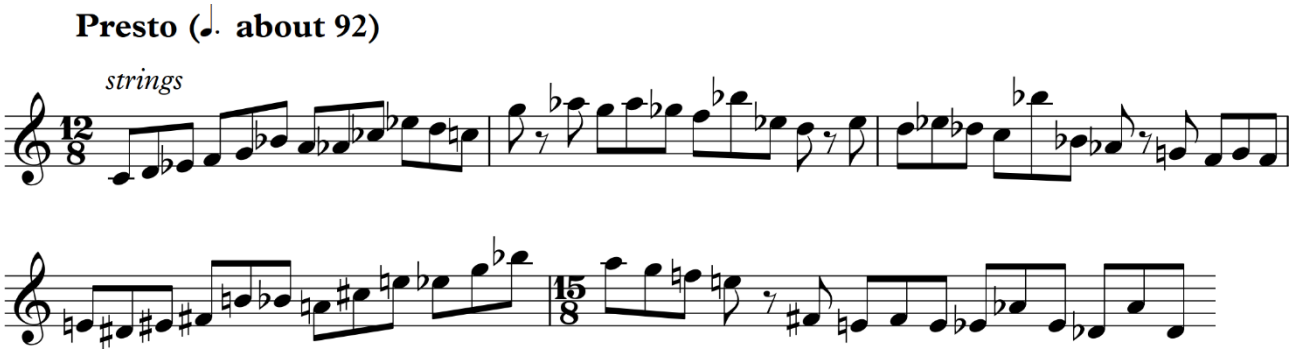
Особливу увагу привертає те, як ретельно композитор ставиться до використання засобів виразності, зокрема, інструментальних. Нагадаємо, тему «A_1» з першої частини повністю виконує струнний оркестр, а тему «A_2» з другої частини виконує тільки фортепіано та скрипка *solo* — вочевидь, штрихова палітра та забарвлення звуку в області композиторського принципу мислення отримали переоцінку і відтепер мають концепційне значення.

Відтак загальна характеристика образу меланхоліка представлена взаємодією партій фортепіано та скрипки, внаслідок чого імпульсивна клавішно-ударна природа звуковидобування протиставляється завуальовано-глухому прийому гри *con sord.* сольного струнно-смичкового інструменту.

Тему «B_2» виконує тільки струнний оркестр без партії фортепіано у нюансі *pp* та у темпі *Presto.* У цій варіації у метрі 12/8 тридольною пульсацією значно видозмінюється ритмічна організація теми — вона стає менш дискретною. Музика має невпинний, тривожний образний початок та позбавляється великої кількості локальних мікрокульмінацій (приклад 4.5).

Приклад 4.5.

П. Гіндеміт. Тема з варіаціями «Чотири темпераменти» для фортепіано зі струнним оркестром. Друга частина. Фрагмент другої теми



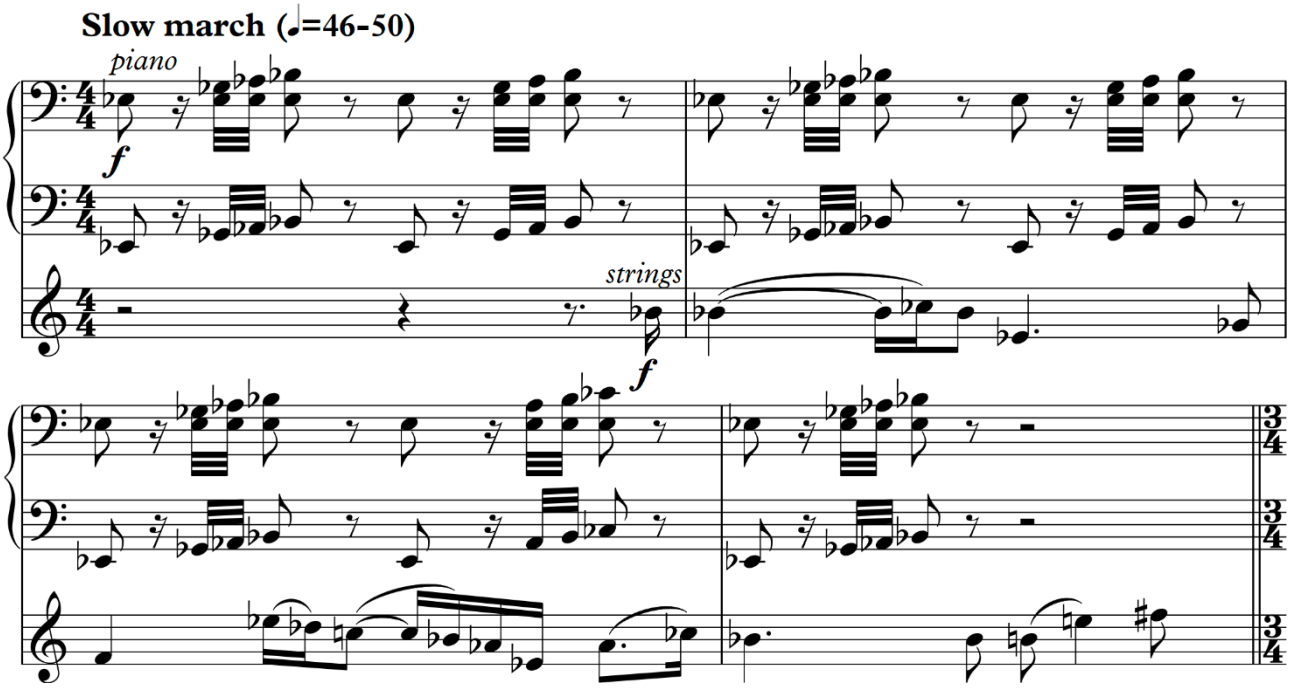
Оркестровий елемент дублювання отримує превалююче значення у даній темі внаслідок рясного використання інструментальних мікстів: альти та віолончелі; другі скрипки та віолончелі; альти та другі скрипки; перші, другі скрипки та альти; одноголосне *tutti* оркестру тощо. Така розмаїта гра з тембром у вигляді калейдоскопічних інструментальних поєднань має також акустично-просторове значення. Широко відомо, що існує два розповсюджені типи розсадження оркестру — американський та німецький. Стосовно струнного оркестру принципово вони розрізняються наступним чином: у першому випадку зліва розташовуються перші скрипки, праворуч — віолончелі; у другому випадку — навпаки. Так чи інакше, рішення про те, як саме розташувати оркестр, приймає диригент. Проте слід зазначити, що різні варіанти розсадження створюватимуть свою унікальну просторову картину, відчуття зміни якої особливо загострюється саме у струнному оркестрі. Через те, що кількість оркестрових груп в даному випадку менша, ніж у симфонічному оркестрі, зміни істотно відчуватимуться. У більш ширшому аспекті це треба розуміти диригенту та виконавцям не тільки струнного оркестру, але й будь-якого іншого камерного складу.

Жанровим рішенням теми «C_2» стає марш у нюансі *forte*, що наочно демонструє авторська темпова примітка «*Slow march*» та зміна метру з 6/8 (тридольної баркароли) на 4/4. Проте даний жанровий виток без партії фортепіано не відчувався б у струнному оркестрі — ритмоформула з пунктиром у вигляді во-

сьмої, шістнадцятої паузи та двох тридцять других нот є остинатним мотивом, який за своїм складом є властивим саме для клавішно-ударного інструменту. Одночасно у струнному оркестрі голосно та потужно звучить головна мелодія теми «C_2», яка внаслідок переінтонування стала пунктирною, «квадратною» з точками опори на першу та третю долі тактів. Відтак вимальовується образна сфера рішучості при майже афектованому скандуванні мелодії теми «C_2» (приклад 4.6).

Приклад 4.6.

П. Гіндеміт. Тема з варіаціями «Чотири темпераменти» для фортепіано зі струнним оркестром. Друга частина. Фрагмент третьої теми



Примітно, що в цьому фрагменті чітко розмежовані функції роялю та оркестру. Навіть після теми «B_2», в якій фортепіано не зіграло жодної ноти, в темі «C_2» солісту з оркестром відведена не превалююча, не мелодична, а підпорядкована функція. Відтак по першим двом частинам можна зробити висновок, що природа взаємозв’язку соліста та оркестру є паритетною (за І. Кузнєцовим [67]).

Отже, друга частина формує драматургічний образ меланхоліка, ключові якості якого розкриваються в трьох концепційно об’єднаних, проте абсолютно

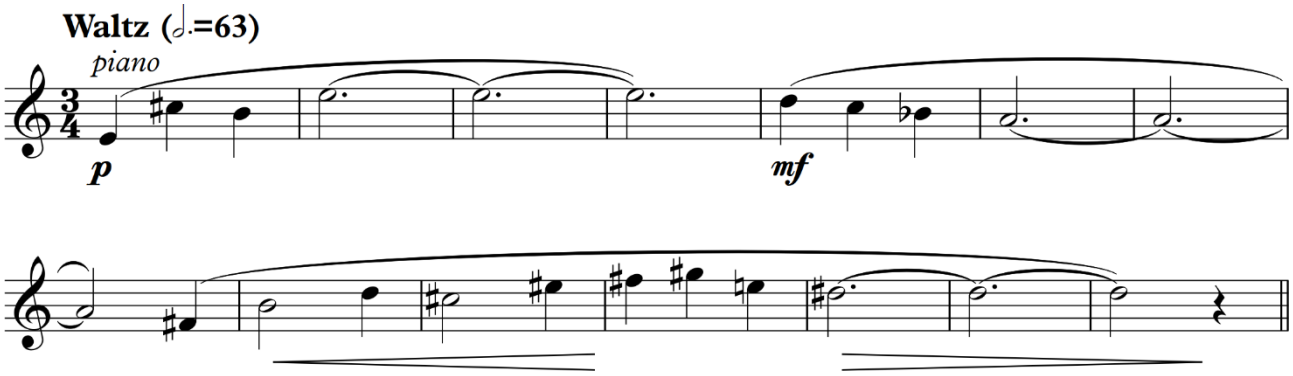
різних темах, відповідно: усамітнення, тривога, афектованість тощо. Дані положення відтворюються не тільки інтонаційними засобами виразності, але й тембровою драматургією та оригінальними інструментально-фактурними рішеннями.

У третій частині всі теми сангвініка продемонстровані максимально узагальнено у вальсовому жанровому варіанті — ця частина твору повністю витримана в одному темпі та у метрі 3/8 (з поодинокими виключеннями), чого ми не зустрічали у попередньому музичному матеріалі. Усі тональності тем уперше не збігаються з тональностями з першої частини твору, — зокрема, виклад матеріалу перших двох тем відбувається з переважанням дієзності. Це свідчить про максимальну абстрагованість матеріалу від заданих експозиційних тональних установ. Унаслідок цього музика трьох тем трансформуються в життєстверді, безтурботні образні сфери з єдиною танцювальною жанровою основою.

Тема «A_3» має пластику мелодизму, інерційну вальсову легкість розгортання матеріалу та принципи гри у вигляді різних динамічних або штрихових співставлень тощо. Вона починається з проведення першого мелодичного елементу в партії фортепіано тривалістю 14 тактів у ритмічно спрощеному одноголосному викладі з точковим акомпанементом струнних. Наступний мелодичний елемент викладається вже в партії оркестру, а фортепіано відведено нормативний ритмічний вальсовий супровід у різних комбінаціях, які підкреслюють тридольну пульсацію. Така роль фортепіано цілком логічна, адже ударно-молоточкова природа звуковидобування інструменту найефективніше справляється з завданнями, які стосуються жанрово-ритмічної організації музичного матеріалу (приклад 4.7).

Приклад 4.7.

П. Гіндеміт. Тема з варіаціями «Чотири темпераменти» для фортепіано зі струнним оркестром. Третя частина. Фрагмент першої теми

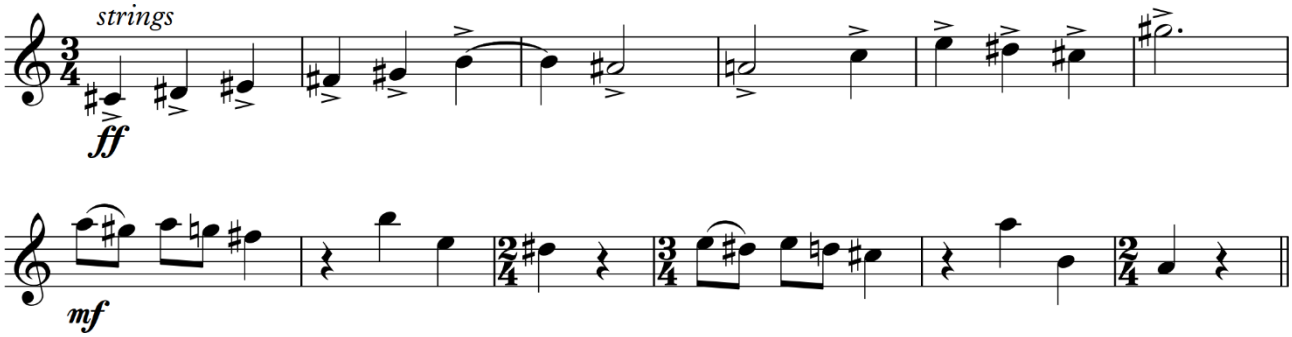


Не тільки в темі «A_3», але й у всій третій частині фортепіано має тільки два фактурні принципи — одноголосність у різних проявах (фігурація або мелодія в октаву тощо) та акордово-вальсовий акомпанемент. Нагадаємо, що тема «C_2» (меланхоліка) викладена у вигляді «повільного маршу», при якому фортепіано також підкреслювало ритмічно-жанрові ознаки музичного образу.

З перших акордів струнного оркестру в темі «B_3» стверджується енергійний образний початок, який, в цілому, був притаманний цій же темі в першій частині твору. Проте переінтонування відбувається у третій частині внаслідок певного образного та жанрового пристосування тематизму: збільшення тривалостей, зміна акцентуації, парне співставлення фактур як принцип тощо. У середньому розділі теми «B_3» внаслідок стрімкого, ледь не хаотичного потоку фігурацій короткими тривалостями з чергуванням дуольності та триольності музика партії фортепіано стає майже імпровізаційною. Отже образ сангвініка доповнюється такими характеристиками, як спонтанність, дотепність тощо внаслідок концепційного музичного втілення цього темпераменту (приклад 4.8).

Приклад 4.8.

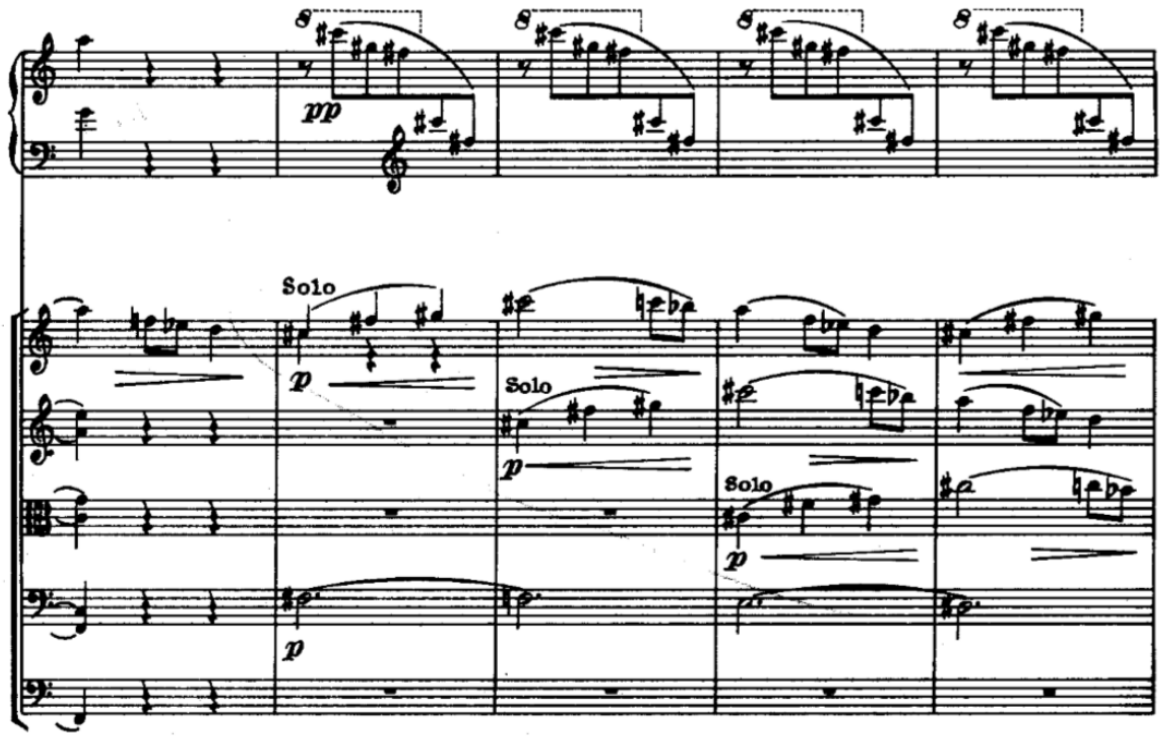
П. Гіндеміт. Тема з варіаціями «Чотири темпераменти» для фортепіано зі струнним оркестром. Третя частина. Фрагмент другої теми



У темі «B_3» ми знову зустрічаємо інструментальне розгалуження з виокремленням сольних партій в оркестрі. Проте цього разу солісти грають однакову мелодію внаслідок застосування композитором нормативного поліфонічного прийому — канон, який може трактуватися як певна нав’язлива, радісна ідея представника темпераменту цієї частини. Однак якщо раніше поява сольного голосу в оркестрі була свідченням втілення особистісного образного початку, то зараз такий прийом отримує інше прочитання. Сольні партії губляться в загальному потоці калейдоскопічних чергувань різноманітних засобів виразності і виконують відтіняючу роль задля створення контрастнішого динамічного ефекту співставлення *forte-piano* (приклад 4.9).

Приклад 4.9.

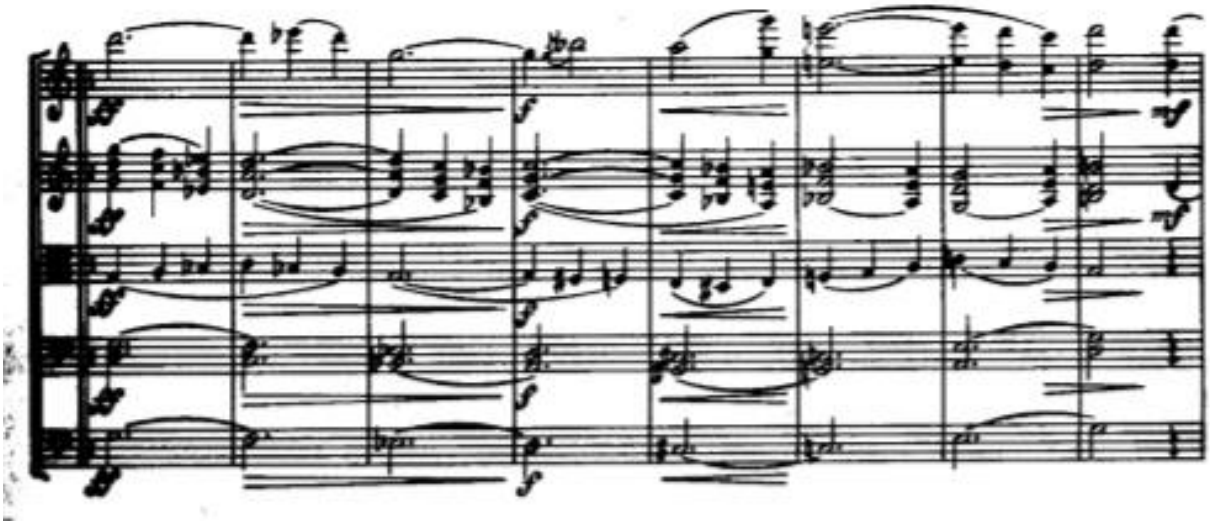
П. Гіндеміт. Тема з варіаціями «Чотири темпераменти» для фортепіано зі струнним оркестром. Третя частина. Фрагмент третьої теми



Тема «C_3» в цілому продовжує образну сферу попередніх двох тем та має подібні ознаки та методи розвитку музичного матеріалу. Порівнюючи її з темою «C_1» з першої частини простежується переінтонування, внаслідок якого спокійний образ баркароли перетворюється на повнозвучну голосну пісню, викладену у щільній фактурі струнного оркестру (приклад 4.10).

Приклад 4.10.

П. Гіндеміт. Тема з варіаціями «Чотири темпераменти» для фортепіано зі струнним оркестром. Третя частина. Фрагмент третьої теми



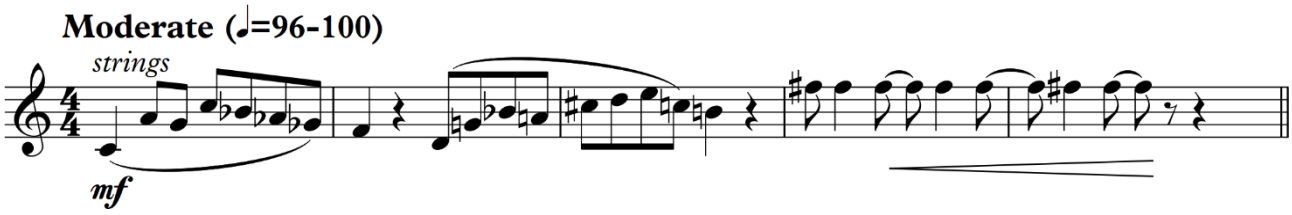
Слід зазначити, що у багатьох випадках *divisi* струнних неминуче, якщо потребується звучання струнних інструментів в широкому діапазоні зі збереженням фактурної обертонової повноти. Відтак, наприклад, ми бачимо *divisi* партії других скрипок, які мають акомпанементне значення при мелодичному ярусно-оркестровому викладі. У цьому прикладі в цілому чотирьохконтурний поліфонічний склад. Проте слід зауважити, що *divisi* будь-якої оркестрової групи струнного оркестру значно зменшує її динамічні можливості, а отже вона стає менш чутною в загальній фактурі. Такий прийом може бути використаний як засіб додаткової диференціації оркестрової фактури струнного оркестру.

Отже, загальна однорідність характеристики темпераменту третьої частини твору говорить про певну стійкість та цілісність образу. «*Sanguine»* — єдина частина, в якій всі три теми мають репризи з вольтами, а отже велика кількість матеріалу повторюється, що є свідченням гармонійної, «плакатної» структури даного фрагменту твору. Беручи до уваги те, що вальс може трактуватися не тільки як жанр, але й як окрема частина симфонічного твору, то в області макроорганізації музичного матеріалу можна провести цілком логічну паралель з відповідними нормативними принципами сонатно-симфонічного циклу.

В темі «A_4» (флегматика) зберігається рівновага та певна нейтральність теми «A_1» з першої частини. Проте вона наче навмисно раціоналізована та позбавлена багатьох («зайвих» у даному випадку) інтонаційних та структурних елементів. Головна мелодія узагальнюється спрощенням ритміки внаслідок дещо банального руху восьмими тривалостями, відтак створюється враження, що вона викладається сухувато, тезисно (приклад 4.11).

Приклад 4.11.

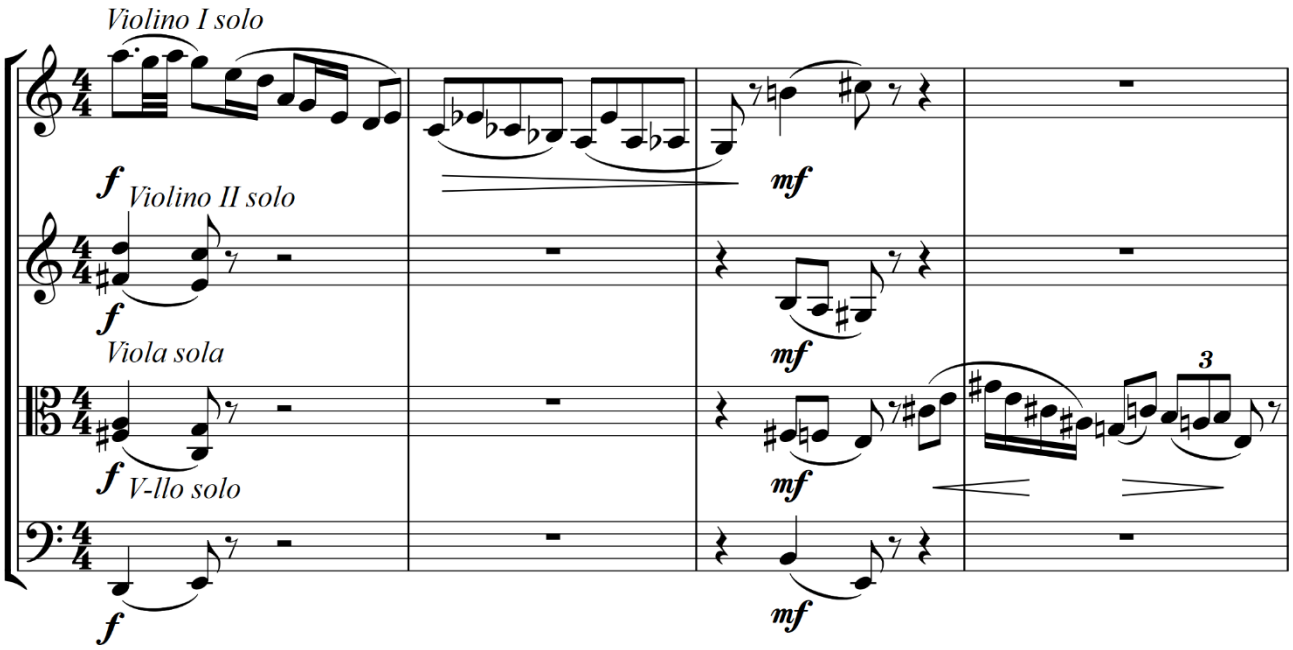
П. Гіндеміт. Тема з варіаціями «Чотири темпераменти» для фортепіано зі струнним оркестром. Четверта частина. Фрагмент першої теми



Лаконічна тема «A_4» звучить в партіях чотирьох сольних струнних інструментів. Наряду з динамічним розмежуванням від попереднього бурхливого музичного матеріалу така інструментальна ідея була викликана інтенцією максимально ефективно реалізувати елементи імпровізації при економії засобів виразності. Ми знаємо про випадки колективної імпровізації як у фольклорній музиці, так і в джазовій, проте спонтанне «створення» мелодії в унісон групою оркестрових музикантів на практиці є неможливим. Саме тому для природнішого відчуття імпровізаційного початку музичного матеріалу та посилення елементів індивідуального прочитання пластичної, речитативної структури мелодизму П. Гіндеміт обрав інструментальну модель у вигляді струнного квартету (приклад 4.12).

Приклад 4.12.

П. Гіндеміт. Тема з варіаціями «Чотири темпераменти» для фортепіано зі струнним оркестром. Четверта частина. Фрагмент першої теми

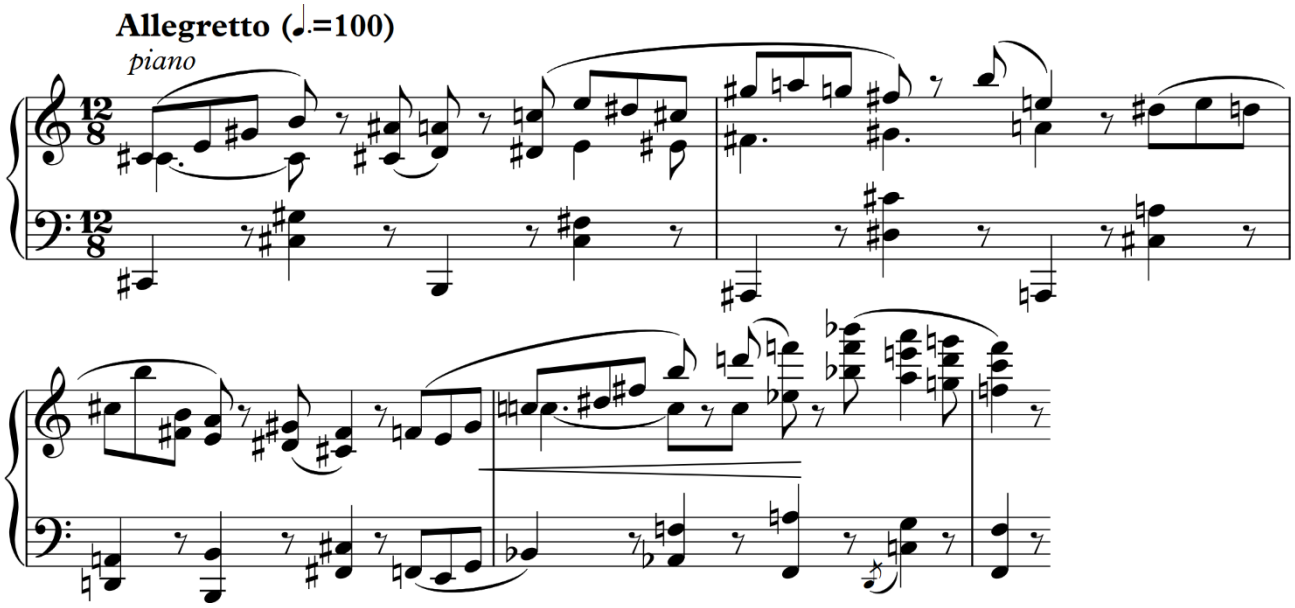


Поєднання туттійних мотивів з речитативними мелодіями у партіях сольних інструментів вказує на нормативний принцип організації музичного матеріалу — «питання-відповідь», результатом якого стає певне розв’язання задачі: останнє проведення основної теми викладається у поліфонічному складі зі «стверджувальним» консонантним тризвуком в кінці. Вочевидь композитор таким чином музично відтворює раціональну сторону загальної характеристики даного темпераменту.

Тема «B_4» зберігає концепційний принцип розкриття моторики, як одного з головних компонентів темпераменту. У цьому випадку переінтонування зберігається вся інтерваліка мелодії, проте ритміка значно згладжується — пунктири та шістнадцяті перетворюються на тріолі. Рухливий, але неспішний темп *Allegretto*, нормативний тип акомпанементу за принципом «бас-акорд» дещо послаблює образ спішної спрямованості теми «B_4» в тому вигляді, в якому вона була в попередніх трьох частинах твору (приклад 4.13).

Приклад 4.13.

П. Гіндеміт. Тема з варіаціями «Чотири темпераменти» для фортепіано зі струнним оркестром. Четверта частина. Фрагмент другої теми



Додатковими зупинками дана тема в партії фортепіано переривається короткими туттійними мотивами струнного оркестру[64]. Відтак тема «B_4» в області комунікації соліста та оркестру побудована за принципом діалогу партій фортепіано і струнного оркестру. Цього разу струнні виконують підпорядковану функцію, а отже партія фортепіано уособлює образну сферу темпераменту та отримує особистісного прочитання, про що також свідчить обраний композитором гомофонно-гармонічний склад фактури. Отже, драматургічним результатом переінтонування теми «B_4» стає ефект стримування невпинно-дієвого образного початку.

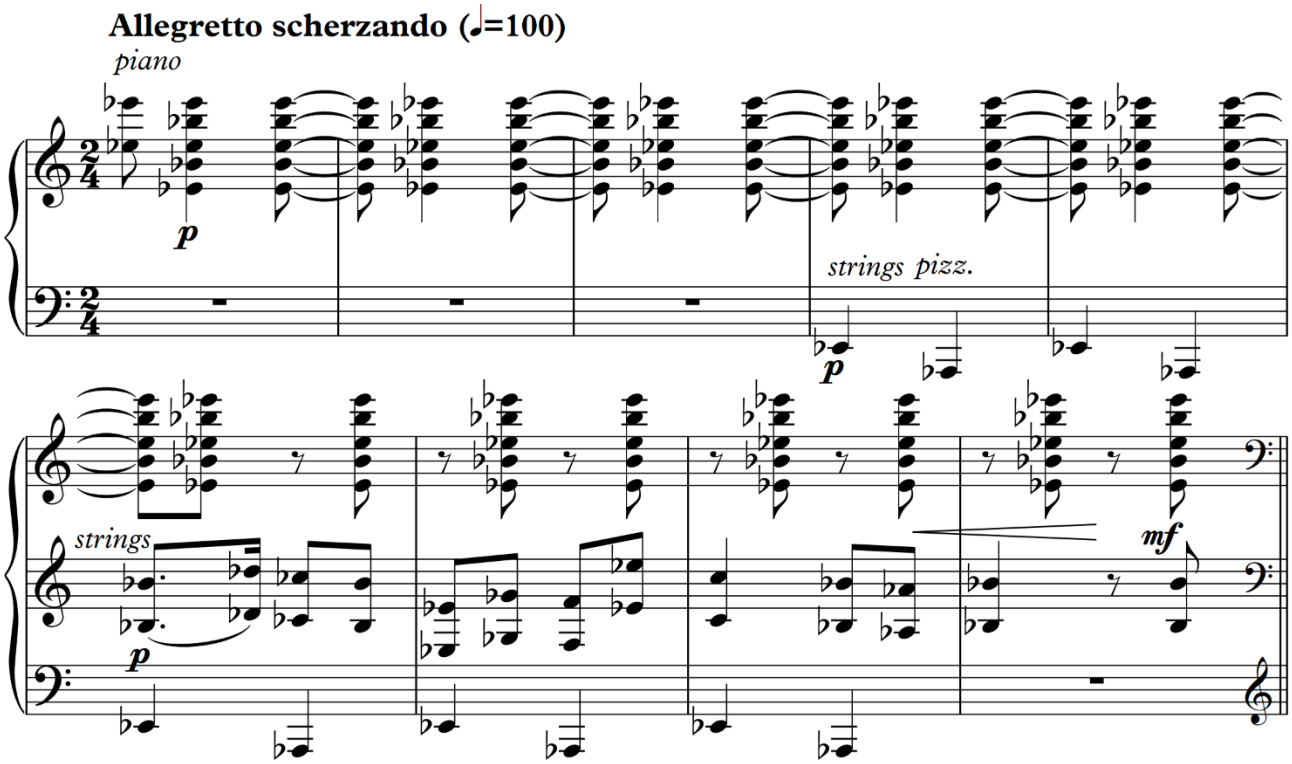
Тема «C_4» продовжується у темпі попереднього музичного матеріалу у іншому жанровому рішенні, яке за своїм складом має спільні риси з гавотом: помірних рух, квадратна структура, дводольний метр тощо. Нагадаємо, у темі «C_2» меланхоліка та у всіх темах сангвініка партія фортепіано виконує функцію підкреслення жанрової належності музики, що простежується і в цьому випадку. Всю тему «C_4» флегматика партія фортепіано не має самостійної мелодії та

[64] Подібні «раціоналізовані» мотиви прослідковувалися в попередній темі «A_4».

тільки акомпанує тематичним елементам, які сконцентровані в партії струнних (приклад 4.14).

Приклад 4.14.

П. Гіндеміт. Тема з варіаціями «Чотири темпераменти» для фортепіано зі струнним оркестром. Четверта частина. Фрагмент третьої теми



У темі «C_4» струнний оркестр уперше представлений не квартетом, а квінтетом *solo* (разом із контрабасом). Відтак композитор використовує даний склад аби прорідити фактуру, зробити її прозорішою, а загальне звучання полегшити. Якщо припустити, що кожен голос фактури в партії струнного оркестру буде виконувати група виконавців, то стане очевидним, що знайдена композитором нова якість звучання втратиться. Елементи фактури струнного оркестру позбавляться сольної виконавської гнучкості, граціозності та не будуть відповідати авторській примітці *Allegretto scherzando.* З огляду на обраний композитором інструментальний склад теми «C_4» прослідковується логічна відповідність із прийомами оркестровки: аби посилити важливі мелодичні проведення, автор

використовує поєднання інструментів у вигляді гри в унісон[65], внаслідок чого струнний квінтет ніби наближається за специфікою звучання до струнного оркестру.

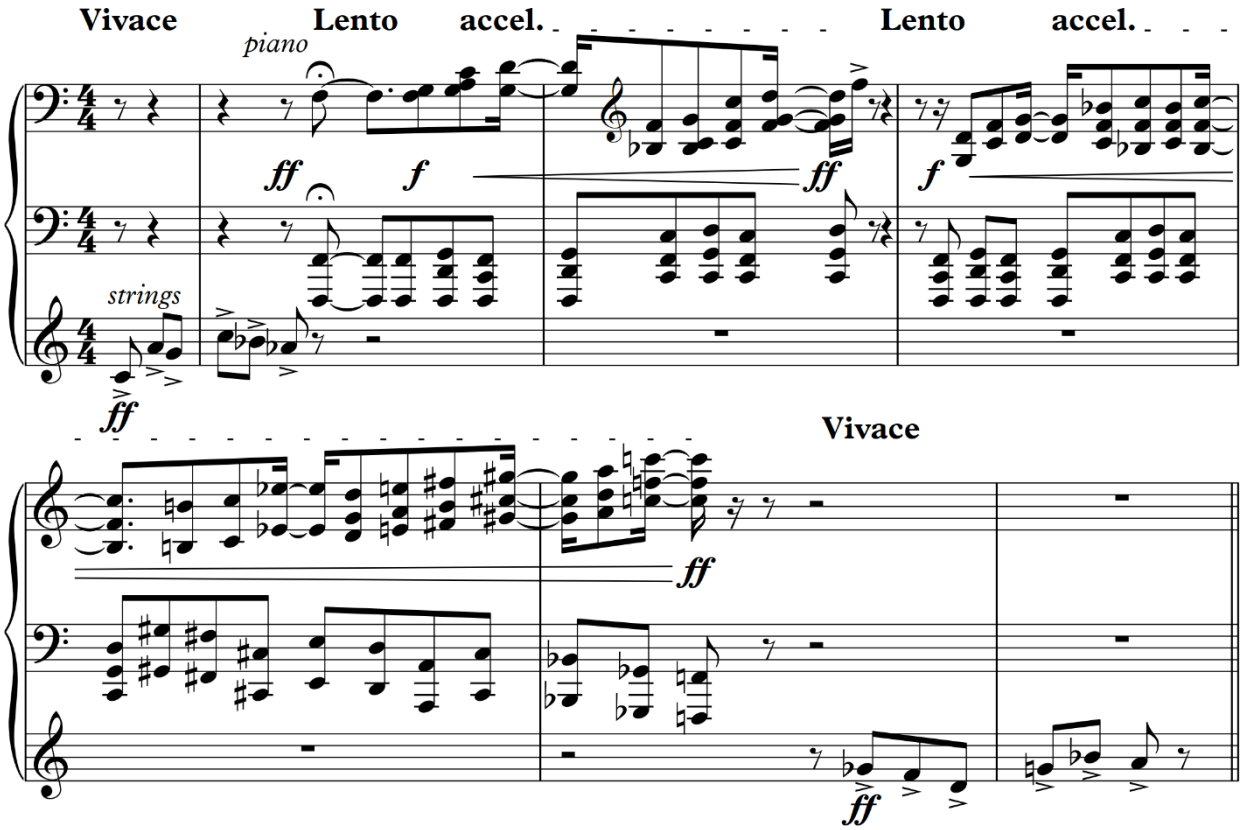
Отже, інтонаційний образ теми «C_4» вказує на дозований, контрольований принцип вияву емоцій флегматика згідно з концепцією розкриття головних компонентів темпераменту відповідно до кожної з тем.

Тема «A_5» (холерика) базується на темпово нестабільному чергуванні двох фактурно-інструментальних елементів у нюансі *fortissimo* — клаптикові тематичні туттійні мотиви в партії струнного оркестру та імпровізаційні бурхливі фігурації в партії фортепіано. Останній ударно-молоточковий інструмент імпульсивно перебиває струнний оркестр та не дає до кінця теми «A_5» цільно провести мелодію у повному обсязі. Відтак вимальовується діалогічна образна сфера хаотичності, нестриманості, дискретності висловлювання тощо (приклад 4.15).

[65] Найчастішим оркестровим поєднанням інструментів у П. Гіндеміта в «Чотирьох темпераментах» є перші скрипки та альти.

Приклад 4.15.

П. Гіндеміт. Тема з варіаціями «Чотири темпераменти» для фортепіано зі струнним оркестром. П’ята частина. Фрагмент першої теми.

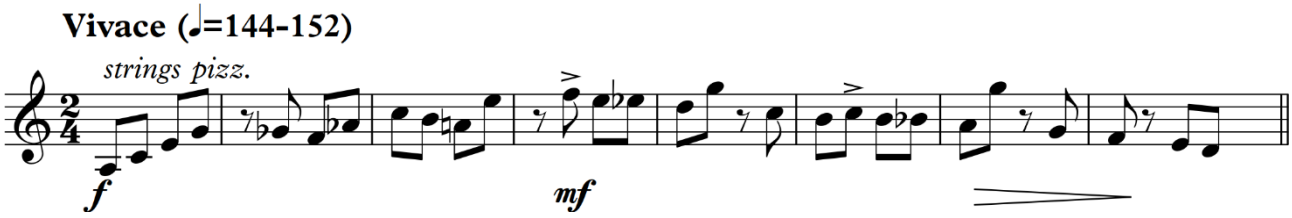


За логікою взаємодії партій соліста та оркестру тема «A_5» має найяскравіші риси концертності — очевидне конфронтаційне співставлення всіх струнно-смичкових інструментів та фортепіано отримує найбільш розгорнутого, показового вигляду.

Уся тема «B_5» синкопована, проводиться в у швидкому темпі в нюансі *forte* в партії струнного оркестру з використанням прийому *pizzicato*, з уникнанням акцентів на сильні долі такту, що разом музично розкриває моторний компонент холеричного темпераменту та створює гостру, стрімку, напористу образну сферу (приклад 4.16).

Приклад 4.16.

П. Гіндеміт. Тема з варіаціями «Чотири темпераменти» для фортепіано зі струнним оркестром. П’ята частина. Фрагмент другої теми

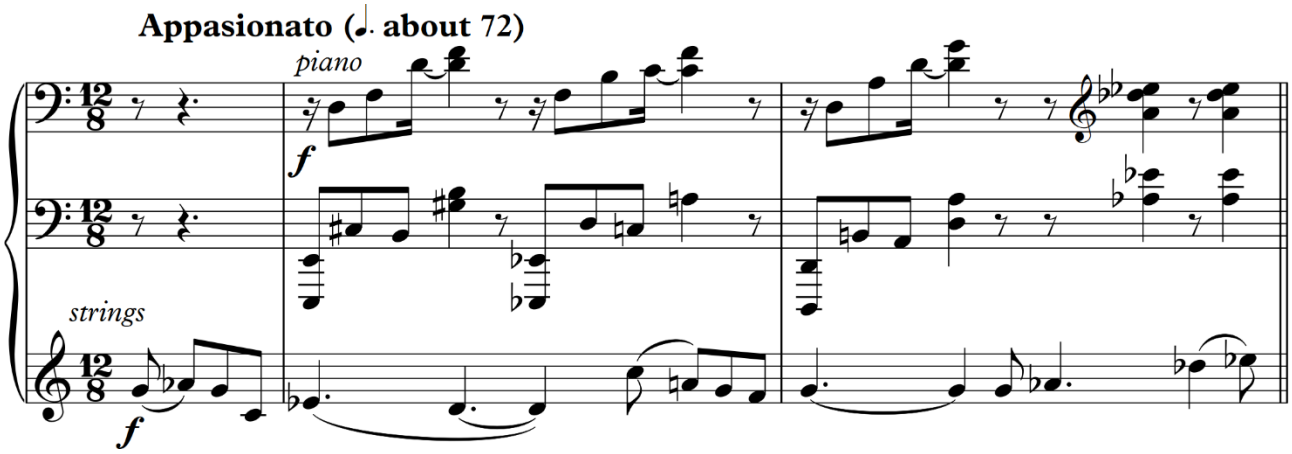


Примітно, що партія фортепіано в темі «B_5» тільки епізодично поліметрично акомпанує партії струнного оркестру, ніби намагаючись підхопити ритмічну пульсацію. Відтак виникає ефекту неузгодженості партій, певного ансамблевого протиріччя, внаслідок чого можна стверджувати, що специфіка поліпластової діалогічності теми «A_5» в цьому випадку продовжується.

Тема «C_5» стає заключним фрагментом твору, який є не тільки емоційним компонентом холеричного темпераменту, але й кодою в контексті макроорганізації музичного матеріалу. Основні засоби виразності, загалом, зберігаються в темі «C_5», проте внаслідок переінтонування її образна сфера містить екзальтований, піднесено-збуджений початок (приклад 4.17).

Приклад 4.17.

П. Гіндеміт. Тема з варіаціями «Чотири темпераменти» для фортепіано зі струнним оркестром. П’ята частина. Фрагмент третьої теми

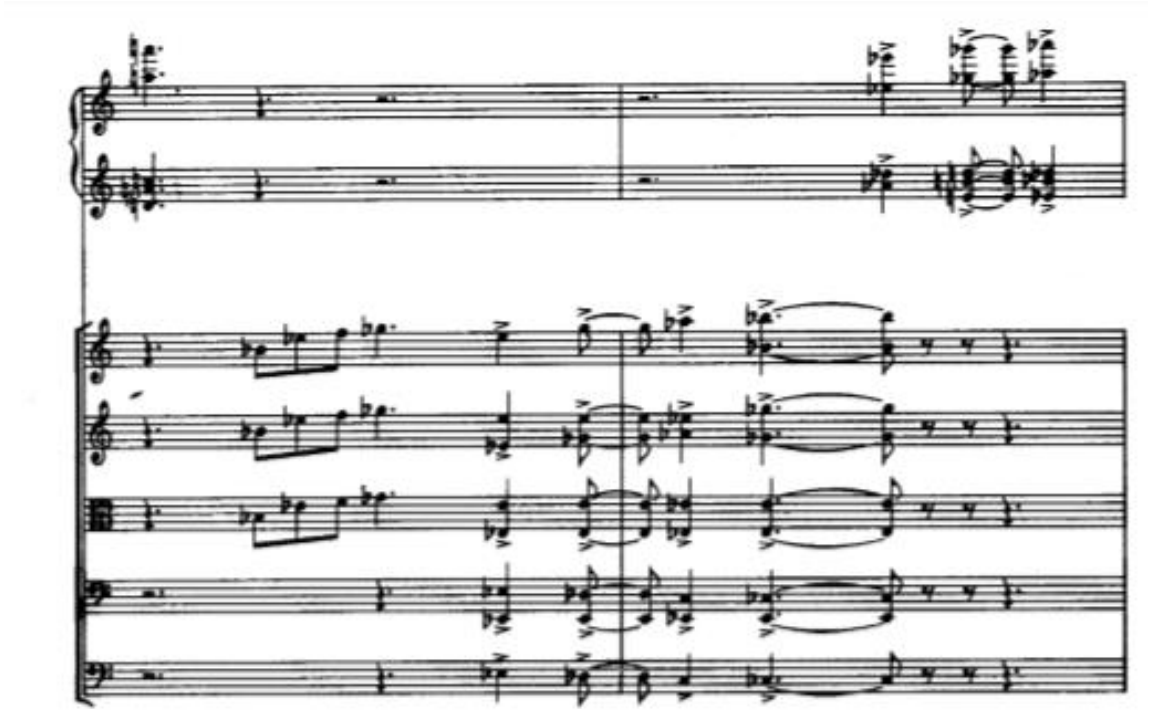


Тема «C_5» в викладається в партії струнного оркестру з численними дублюваннями та акордовою фактурою для створення масивного, потужного звучання, втім яке постійно переривається немелодичними фігураційними елементами в партії фортепіано. Тільки відокремлені подвійною лінією останні 17 тактів вказують на першу злагоджену взаємодію партій соліста та оркестру — спільне континуальне *crescendo* від *piano* до *fff* всіх музикантів готує пафосне закінчення твору.

Найвищий градус напруження теми «C_5» представлений акордово-мелодичними голосними хоральними проведеннями у струнних. Очевидно, що вони не створюють такого динамічного та художнього результату, який міг би бути, відповідно, в симфонічному оркестрі. Адже через природу звуковидобування струнно-смичкових інструментів та відсутність ударних та духовних загальне звучання стає надривним з «розмазаною» атакою. Отже, такий оркестровий прийом можна охарактеризувати більше, як неприродний для струнно-смичкової групи. Проте він створює нову якість в області інтонаційно-образної сфери, бо при всій потужності гри струнного оркестру, складається враження акустичної недосяжності потрібної зони динамічного напруження (приклад 4.18).

Приклад 4.18.

П. Гіндеміт. Тема з варіаціями «Чотири темпераменти» для фортепіано зі струнним оркестром. П’ята частина. Фрагмент третьої теми



Отже, п’ята частина твору музично розкриває особливості темпераменту холерика через такі інтонаційно-образні сфери: хаотичність висловлювання, нестримність, екзальтованість, емоційна піднесеність тощо. В області взаємодії партій соліста та оркестру простежується найбільша конфронтація.

Примітно, що в цій частині відсутні *divisi* струнно-смичкових інструментів, що свідчить про намір композитора висвітлити потужний образ холерика максимальним дублюванням оркестрі та грою в унісон.

Форма Теми з варіаціями «Чотири темпераменти» П. Гіндеміта має спільні знаменники з деякими принципами сонатно-симфонічного циклу. Спираючись на «концепцію Людини» М. Арановського щодо загальної картини відповідності між семантичним інваріантом кожної частини сонатно-симфонічного циклу та її структурною складовою [103, с. 27], можна провести паралель між чотирма «типами» людини за М. Арановським та чотирма темпераментами у творі П. Гіндеміта (таблиця 4.1).

Таблиця 4.1.

Порівняльна таблиця архітектоніки
«Чотирьох темпераментів» П. Гіндеміта й семантичного
інваріанту сонатно-симфонічного циклу за М. Арановським.

Тип темпераменту	**«Концепція Людини»**		**Частини за М. Арановським**	**Частини у творі П. Гіндеміта**
Безособовість	Прикладна ситуація, умови		***немає***	I частина
Холерик	*Homo agens*	Людина, що діє	I частина	V частина
Флегматик	*Homo sapiens*	Людина розумна	II частина	IV частина
Меланхолік	*Homo ludens*	Людина, що грає	III частина	II частина
Сангвінік	*Homo communis*	Людина суспільна	IV частина	III частина

Як бачимо, порядок частин у концепції М. Арановського не зовсім збігається з композиційною архітектонікою «Чотирьох темпераментів». Введення першої частини такого зразка, як у П. Гіндеміта — оригінальне рішення, адже в ньому закладені тільки концепційні принципи, за якими розгортатимуться наступні частини, свого роду типологічна, узагальнююча інтродукція. Порівнюючи темпераменти з типом людини за М. Арановським неможливо однозначно їх ототожнити. У таблиці надано орієнтовний варіант, який випливає з інтонаційно-образної драматургії. Типи темпераментів музично охарактеризовані у творі П. Гіндеміта наступними образними сферами: меланхолік — самотність, тривога, афектованість тощо; сангвінік — гумор, легкість взаємодії, спонтанність, стійкість; флегматик — стриманість, раціоналізація, поступовість тощо; холерик — хаотичність висловлювання, нестримність, екзальтованість, емоційна піднесеність тощо. Звідси випливає, що холерик може бути *homo agens*, флегматик — *homo sapiens*, проте щодо приналежності меланхоліка та сангвініка залишаються питання: сангвінік може бути як *homo ludens*, так і *homo communis*,

а в образній характеристиці меланхоліка хоч і знаходяться елементи гри, проте вони не так яскраво виражені, як у сангвініка.

Більше спільного наочно виявляється з Другою симфонією К. Нільсена. Можна сказати, що К. Нільсен пішов прямим шляхом у контексті структурного відтворення темпераментів: чотири темпераменти — відповідно, чотири частини симфонії, кожна з яких є відтворенням одного темпераменту. Проте П. Гіндеміта не влаштував би такий підхід до цієї проблематики. Композитор скористався оригінальною структурною моделлю, яка більш багатогранно та об'єктивно відтворює програму даного твору. Вочевидь, у контексті теми темпераментів П. Гіндеміт пропонує самобутню «концепцію Людини».

Архітектоніка твору передбачає його трактування в контексті сонатно-симфонічного циклу. Одним із ключів до філософського розуміння такої відповідності стає програмність і методи роботи з музичним матеріалом, де перша частина — буття, інші частини — сторони людської свідомості.

Багатотемність (кожна з трьох тем звучить у п'яти варіантах) у «Чотирьох темпераментах» П. Гіндеміта може бути трактована як розмаїта картина світу, в якій окреслене місце людини. Чотири темпераменти, як чотири іпостасі людини, унаслідок переінтонування тем першої частини розкриваються у трьох ситуаціях — індивідуальність (як така, що існує сама по собі, її «чистий» прояв), взаємодія (зі світом, з іншими особистостями) та заглиблення (у сутність того чи іншого темпераменту, гіпертрофія ключових якостей). Це є відбитком певного розуміння композитором багатоликості людської природи взагалі — у минулому і в сучасності. Підтверджує дане положення концепційна неприв'язаність до конкретних територій, національностей тощо, яка підносить концепцію твору до рівня вічних нелокальних тем.

Отже, у творі П. Гіндеміта внаслідок логічної розмежованості структурою музичного твору жодна з драматургічних сфер образних не отримує панівного ствердження та не отримує перевагу. Тільки музичний матеріал вступу в подальшому видозмінюється, а отже «губиться» внаслідок переінтонування. Відтак

образні сфери кожного з чотирьох темпераментів взаємодіють з матеріалом з першої частини та суб'єктивізують його крізь призму своїх ключових якостей. Отже, драматургія твору полягає в розкритті не тільки темпераменту, але й багатогранності образного світу душі із загальнооптимістичною направленістю, що стає концепційним принципом.

З огляду на жанрову синтетичність твору П. Гіндеміта можна провести паралель з широковідомим фактом психології — проявів темпераменту в «чистому» вигляді в реальності майже не існує. На практиці є симбіоз чотирьох темпераментів у різних комбінаціях. Саме тому П. Гіндеміта не влаштував би варіант статичного відтворення образності. У такому контексті три теми першої частини є своєрідним об'єктивним «мірилом» кожного з чотирьох темпераментів. Саме у варіаціях на тему «А» кожен темперамент розкриває свої ключові якості. Тема «В» є дієвою та спонукає до взаємодії. Тема «С», з її ліричним та особистісним складом відтворює гіпертрофовані якості темпераментів (таблиця 4.2).

Таблиця 4.2.

Метаморфози тем у «Чотирьох темпераментах» П. Гіндеміта згідно з темпами, тональностями та авторськими позначеннями

Частина, темперамент	**Тема «А», сфера типовості, загальної активності**	**Тема «В», сфера дієва, моторика**	**Тема «С», сфера лірична, емоційність**
I ч. Theme	4/4, *in C, Moderate q.*~100	4/4, *in C, Allegro assai q.*~152	6/8, *in Es, Moderate q.*=50–54
II ч. Melancholy	*9/8, in C, Slow q.*~56	12/8, *in C, Presto q.*~92	*4/4, in Es, Slow march q.*=46–50
III ч. Sanguine	3/4, *in E, in Cis, in G, Waltz, h.*=63.		
IV ч. Phlegmatic	4/4, *in C, Moderate q.*=96–100	12/8,*in Cis, Allegretto q.*=100	2/4,*in Es, Allegretto scherzando q.*=100
V ч. Choleric	4/4,*in C, Vivace, Lento accel.*	2/4,*in A, Vivace q.*=144–152	12/8,*in C, Appasionato q.*~72

Чітко розмежована структура форми «Чотирьох темпераментів» може трактуватися кількома способами. Першим варіантом трактовки форми є, без-

перечно, варіації: це очевидно з авторської назви твору та методу роботи з музичним матеріалом. Другий варіант — сюїта: програмність такого складу вказує на чітке розмежування частин. Третій варіант — сонатно-симфонічний цикл. Сам принцип варіаційного методу з акцентованими моментами переінтонування в даному випадку симфонізує концерт та робить його монолітним, як у випадку сонатно-симфонічного циклу.

Оскільки це було замовлення Дж. Баланчина, композитор безперечно заклав у музику певні суто сценічні якості балету. До них належать: «плакатний» наскрізний тематизм, багатогранне портретне розкриття образів, сюїтність структури з поділом на сцени, застосування побутових жанрових моделей, пластика мелодизму.

«Чотири темпераменти» є репертуарним концертом для фортепіано і струнних. Унаслідок специфіки функціональних взаємовідносин фортепіано та оркестру твір набуває нової якості. З одного боку, присутнє типове концертне протиставлення соліст-оркестр, у якому туттійні оркестрові фрагменти чергуються з сольними фортепіанними; з іншого — ці два учасника залишають один одному простір для висловлювання, що проявляється в досить розгорнутих окремих епізодах. У зв’язку з цим можна провести паралель із комплементарністю Другого концерту для фортепіано з оркестром Й. Брамса, який, як відомо, іноді називають «концерт-симфонія». Слід зазначити, що у загальній практиці далеко не кожен твір для оркестру з розгорнутою фортепіанною партією можна вважати типовим концертом. Простежується це, наприклад, у Камерній симфонії для 12 інструментів Дж. Енеску, де фортепіано органічно співіснує в загальному сонорному просторі без драматургічного переходу на перший план [102, с. 58–59].

Висновки до четвертого розділу

«Чотири темпераменти» П. Гіндеміта є, свого роду, виключенням, унікальним зразком його творчості. В ході аналізу інтонаційно-образної драматургії

не була виявлена апеляція до об’єктивованої естетики минулих епох. Перед нами постає не той П. Гіндеміт, який написав симфонію «Художник Матіс», досліджуваним твором висвітлюється нова сторона творчої постаті композитора. Не дивно, що він просив Дж. Баланчина не виконувати «Чотири темпераменти» на звичайних концертах (а не в якості балету), адже тоді П. Гіндеміт писав в іншому стилі. Вочевидь, він відчував нову специфіку даного твору, яка могла б потужно впливати на характеристику його творчості.

Композитор робить акцент на психоаналітичній формі реалізації драматургічного конфлікту. Нагадаємо, що після переїзду до США, композитор почав працювати у Єльському університеті, в якому випускались спеціалісти з функціональної психології. Не дивно, що ми знаходимо науковий підхід в художній реалізації темпераментів, адже для композитора принциповою була саме психоаналітична творча домінанта.

В ході аналізу виявлені наступні типологічні ознаки концерту для фортепіано зі струнним оркестром: концепційна концентрація уваги на переході унісонного звучання до сольного; мобільність переходу до різноманітних комбінацій камерно-інструментальних складів (фортепіанний дует, струнний квартет, квінтет тощо); переоцінка інструментальних засобів виразності в області тембрової драматургії в контексті фрескової струнної сонорики; загострення співставлення двох принципів звуковидобування — клавішно-ударна та струнно-смичкова; використання технічних можливостей фортепіано для підкреслення жанрових змін музичного матеріалу; відсутність стабільної персоніфікації партії сольного фортепіано як головного діючого героя драматургії протягом всього твору; наряду з протиставленням частіше використовується комплементарність та взаємодоповнення у методах формування образних сфер драматургії.

Отже, концерт для фортепіано зі струнним оркестром вимагає від автора значної композиторської винахідливості внаслідок внутрішньої жанрової типологічної нестабільності та комбінаційності з пошуком тонко диференційованих засобів виразності.

РОЗДІЛ 5
ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІ ПОШУКИ У КОНЦЕРТІ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО ЗІ СТРУННИМ ОРКЕСТРОМ АЛЬФРЕДА ШНІТКЕ (1979)

Альфред Шнітке — один із найвизначніших музичних діячів, без творчої постаті якого неможливо об'єктивно уявити музичну панораму минулого століття. Він автор опер, балетів, концертів, дев'яти симфоній, шести concerto grosso, кількох оркестрових сюїт, ораторій, кантат, камерно-інструментальних творів тощо. Серед музики для солюючого інструменту з оркестром є чотири твори для фортепіано[66]. Проте творами, в яких автор вдався до досліджуваного нами жанрового підвиду, стають Музика для фортепіано і струнного оркестру (1964) та Концерт для фортепіано і струнного оркестру (1979). Останній твір є безперечним шедевром XX століття, його емоційна складова тематизму, новизна ладо-гармонічної мови, логіка формотворення привертають особливу увагу не тільки виконавців, але й дослідників, зокрема В. М. Холопової і О. І. Чигарьової [137], І. Мейзуса (Ilya Mayzus) [161], О. Долінської [39], Карена К. Чінга (Karen K. Ching) [156] тощо. В одних працях твір розглянуто в контексті здобутків фортепіанних концертів другої хвилі авангарду і творчості композитора, в інших — проаналізовано більшість основних засобів виразності. Проте до сих пір відсутній повноцінний драматургічний аналізу досліджуваного твору та білою плямою у царині музикознавства залишився науковий вектор дослідження в області виокремлення типологічних жанрових ознак камерного концерту для фортепіано зі струнним оркестром. Розкриття даних аспектів є принциповим завданням, адже вони відбивають специфіку засадничої типології досліджуваного жанру.

[66] Концерту для фортепіано з оркестром (1960), Музики для фортепіано та камерного оркестру (1964), Концерту для фортепіано і струнного оркестру (1979), Концерту для фортепіано в чотири руки та струнного оркестру (1988).

А. Шнітке — не тільки композитор, а й публіцист, дослідник[67]. За словами В. Холопової наукова діяльність А. Шнітке не поступалась його композиторським здібностям [135, с. 50]. На це звертали увагу автори праць про його творчість (О. В. Бараш, Т. С. Урбах [13], О. Демченко [36], О. Івашкін [52], Д. Шульгін [151] та ін.), завдяки цьому вона постає не тільки в інтерпретації музикознавців, а й у коментарях композитора. Зокрема, у книзі О. Івашкіна наведено думки А. Шнітке про Концерт для фортепіано і струнних, а авторська анотація до даного твору є безцінним джерелом дослідження концепції твору (додаток Б).

Початок 1970-х років є перехідним у творчості А. Шнітке — наряду з Біблією він занурюється як ніколи у Західну та Східну духовно-релігійну літературу — труди філософів-богословів Аврелія Августина, Майстера Екгарта, Франциска Ассізького; О. П. Блаватську; труди індійських філософів Рамакрішна Парамахамса, Шрі Ауробіндо та ін. У цей період композитор пише музику, для якої характерне (за словами А. Шнітке) «тяжіння до камерного та тихого» [135, с. 150]: Реквієм (1975), Прелюдія пам'яті Д. Шостаковича (1975), п'єси «Stille Nacht» для скрипки та фортепіано (1978), «Stille Musik» для скрипки та віолончелі (1979) тощо. Зацікавленість Східною філософією, духовно-релігійними областями пізнання, відповідними пошуками у сфері засобів вира-

[67] На сьогодні збереглися чимало інтерв'ю з композитором та його робіт в області наукової діяльності: «В поисках своего пути» (Советская музыка. 1961. № 9), «Дух дышит, где хочет... Беседа с В. Н. Холоповой» (Наше наследие. 1990. № 3), «Изображение и музыка — возможности диалога. Беседа с Е. Петрушанской» (Искусство кино. 1987. № 9), «Из бесед о работе в кино. Беседа с Е. Петрушанской» (Музыкальная академия. 1999. № 2), «Из Четвёртого круга. Беседа с В. Яковлевым» (Волга. 1990. № 3), «Музыка в присутствии ветра. Интервью с С. Масловым» (Комсомольская правда. 1994. 4 февраля), «Навстречу слушателю» (Советская музыка. 1961. № 1), «А. Над чем вы работаете? Интервью» (Советская музыка. 1967. № 2), «На пути к воплощению новой идеи» (Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. Москва, 1982), «Новый материал музыки?» (Рождение звукового образа. Москва, 1985), «Развивать науку о гармонии (Письмо в редакцию)» (Советская музыка. 1961. № 10), «Шнитке А. Реальность, которую ждал всю жизнь... Беседа с Ю. Макеевой» Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 2. Москва, 2001. 242 с.), «Святослав Рихтер» (Музыка в СССР. 1985. Июль-сентябрь), «Соединяя несоединимое. Беседа с Е. Баранкиным» (Искусство кино. 1999. № 2), «С трибуны теоретической конференции» (Советская музыка. 1966. № 5), «Субъективные заметки об объективном исполнении» (Советская музыка. 1974. № 2).

зності можуть бути проявом загальної тенденції, яку німецький композитор А. Райман охарактеризував як «нова простота». Нагадаємо, ця тенденція припадає на кінець 1970 — початок 1980-х років, час написання досліджуваного Концерту для фортепіано і струнного оркестру.

Відхід від так званого авангардного періоду 1960-х років та зміна творчих координат була викликана також гіркими втратами у житті А. Шнітке — у 1972 році померла його мати, а в 1975 — батько. Відтак ключовим твором, в якому почалася зміна естетичних засад, стає Квінтет для фортепіано, двох скрипок, альта та віолончелі. Цю музику, наповнену потужною експресією, образні сфери якої містять в собі світлі спогади, біль втрати, А. Шнітке писав чотири роки (1972–1976) та присвятив її своїй матері — Марії Йосипівні Фогель. Даний Квінтет має багато спільного з досліджуваним жанровим підвидом, бо має ще й авторську оркестрову версію. Г. Рождественський під враженнями після прослуховування Квінтету подзвонив А. Шнітке та сказав, що цей твір потребує симфонічного рішення [52, с. 247]. Згодом, 1978 року А. Шнітке розбив оркестрову версію «In memoriam». Це свідчить про певні інструментально-фактурні, концепційні принципи мислення композитора, при яких специфіка камерно-інструментального жанру стає підґрунтям для оркестрових методів інтерпретації. Очевидно, що досліджуваний жанровий підвид став однією із оркестрових форм реалізації деяких принципів організації музичного матеріалу, які були винайдені в Фортепіанному квінтеті. Естетичний вектор, який йде від цього твору є вагомим, тому в при аналізі Концерту для фортепіано і струнних А. Шнітке ми будемо неодноразово до нього апелювати.

Хронологічно досліджуваний твір даного підрозділу знаходиться на межі з новим творчим етапом композитора, в якому після великої перерви А. Шнітке повернувся до написання монументальних, масштабних партитур[68]. Відтак композитор відчув у собі «могутній прилив симфонізму, до якого він тепер до-

[68] Друга симфонія (1979–1980), Третя симфонія (1981), Четверта симфонія (1984), концерти, квартети, численні хори.

дав людяність “нової простоти”» [135, с. 150]. Отже, Концерт для фортепіано і струнних є унікальною партитурою, яка безпосередньо поглинула відповідні тенденції композиторського мислення обох творчих періодів.

В області загальної зміни парадигми авторського мислення даний твір є безперечно проявом концепції постмодернізму. Хоча більшість науковців зазначають, що хронологічна межа цього художньо-стильового явища починається з 60-х років XX століття, слід зробити ремарку, що дане поняття до сих пір у музикознавстві має майже полярні трактовки. Полеміка щодо постмодернізму не вщухає, відносно нього на сьогодні немає сталих точок зору, яким би не суперечили інші дослідники через непомірно широкий спектр проблематик у різних спеціальностях галузей наук: релігієзнавство; теорія, методологія та історія соціології; архітектура; театральне мистецтво; естетика; теорія мови; теорія літератури, текстологія; журналістика; фольклористика; онтологія та теорія пізнання; різноманітні галузі філософії (політика та право; антропологія; культура; соціологія; історія; науки та техніки) тощо.

Ми спираємось на ті положення, які прижилися у більшості дослідників та мають достатньо переконливу арґументацію. Зокрема, ми використовуємо деякі типологічні маніфести постмодернізму, викладені у наукових роботах Т. К. Гуменюк та С. В. Анохіної. Остання зазначала, що в соціокультурному феномені постмодернізму вже відбулося таке явище, як полістилістика. Втім, дане поняття «в музичній і художній культурі загалом ще не набуло адекватного осмислення, хоча в мистецтвознавстві воно вже давно стало предметом теоретичного аналізу» [5, с. 3].

Одним з положень постмодернізму виявляється «підсумовування», апеляція до будь-яких історико-стильових епох, напрямків тощо в межах твору. Це положення висвітлила Л. С. Неболюбова в контексті дослідження пізніх процесів в історії мистецтва. Зокрема, вона наголошує, що пізній період «повинен мати неодмінно синтетичний характер і виводити все на новий якісний рівень» [90, с. 60]. Відтак постмодернізм, як також, свого роду, пізній етап, унас-

лідував та «привласнив» цю чисто пізньоромантичну властивість, яка є, в широкому сенсі, типологічною ознакою будь-яких пізніх періодів.

Отже, музична полістилістика, як характерний композиторський принцип мислення, в достатній мірі розкриває дані положення. У роки хрущовської відлиги радянські композитори змогли ознайомитись із творами А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна, Д. Лігеті, Я. Ксенакіса, П. Булєза та ін. 1962 року Е. Денисов брав участь у Варшавському фестивалі нової музики, він отримав нові партитури і поширив їх серед своїх колег-співвітчизників. Так їм відкрилась і творчість К. Пендерецького, Л. Ноно, Л. Беріо [166, с. 31]. У 1968 році було виконано симфонію-колаж Л. Беріо, яка стала одним з культових полістилістичних творів у другій хвилі авангарду.

Перші прояви полістилістики притаманні ще творчості Л. Шпора, а згодом — Г. Малера, Ч. Айвза, Д. Шостаковича та ін. Особливу увагу привертає Л. Шпор, адже його шосту Симфонію *соль мажор* «Історичну» (1839) можна вважати найпершим проявом полістилістики у професійній музиці. Проте є й інша думка щодо самобутності цього явища. Є. Назайкінський висунув таку тезу: «моностилістики в реальній художній практиці не існує» [88, с. 143]. Тобто полістилістика була завжди, «…адже у прихованому вигляді полістилістична тенденція була і є в будь-якій музиці, бо стилістично стерильна музика була б мертвою» [88, с. 143].

Отже, починаючи з останньої третини XX століття, полістилістика все більше привертає увагу науковців як неоднозначне явище, характерне не тільки для музики, а й інших видів мистецтва. Широко відомо, 1971 року на Міжнародному музичному конгресі у Москві А. Шнітке на основі власної статті «Полістилістичні тенденції сучасної музики» першим теоретично обґрунтував сутність явища полістилістики. Зокрема, він виклав основні положення щодо принципів взаємодії авторської музики і «чужої» на прикладі творчості відомих композиторів XX століття.

Не розкриваючи витоків цього феномена, він тільки охарактеризував тенденцію, втілену у творах композиторів XX століття — А. Берга, Л. Беріо, П. Булєза, Е. Денисова, Г. Хенце, Д. Лігеті, К. Пендерецького, Р. Щедріна, Д. Шостаковича, І. Стравінського та ін. А. Шнітке створив першу наукову базу для дослідників. Звісно, полістилістика як метод композиторської техніки *не була* відкриттям А. Шнітке.

Полістилістику розглядають в різних аспектах. Зокрема, І. Кондаков, спираючись на концепцію А. Шнітке, стверджує: «Те, що сказав А. Шнітке про полістилістику у сфері сучасної музики <…> можемо без будь-яких натяжок екстраполювати на області інших форм культури XX ст., насамперед, на художню літературу» [59, с. 159]. Н. Іллічова вважає, що полістилістика «є відбиттям дискурсів постмодернізму загалом, а також закономірностей розвитку вітчизняної культури кінця XX — початку XXI століть» [53, с. 23]. Тобто полістилістику досить широко досліджують у світлі постмодернізму як невід'ємний елемент сучасної культури.

Досить часто дослідники ототожнюють поняття полістилістики і неокласицизму. А. Кудряшов розрізняє їх за таким принципом: «Полістилістика — це не індивідуальний, в кожному випадку особливий спосіб здійснення узагальненого "зв'язку часів" як естетичного ідеалу <…> а теоретично обґрунтована й вивірена техніка композиції» [66, с. 376]. Отже, взаємодія різних часів є тільки однією із ознак полістилістики, адже вона має значно ширшу характеристику. Відтак явище полістилістики цілком властиве неокласицизму та достатньо широко розглядається рамках цього художньо-стильового напряму.

Сутність полістилістики розглядає і Жан-Бенуа Трамбле (Jean-Benoit Tremblay) на матеріалі творчості А. Шнітке. Зокрема, він вважає, що перші її ознаки були вже в опері «Одинадцята заповідь» (1962) [166, с. 200], за дев'ять років до того, як А. Шнітке розпочав теоретично обґрунтовувати це явище. Нагадаємо, що композитор виділив два основні принципи роботи з музичним матеріалом у полістилістичному аспекті: *цитування* й *алюзію*. У цитуванні він ви-

значив таку шкалу градацій: пряма цитата — точне відтворення теми; адаптована цитата — «переказ чужого нотного тексту власними словами» [66, с. 377]; цитування техніки чужого стилю — відтворення композиційних, фактурних, ритмічних ознак музики інших композиторів; стилізація на рівні всього твору — цитата не окремої теми, а узагальненого образу чужого стилю в комплексі його ладо-гармонічних, мотивно-інтонаційних, тембрових складових. В алюзії А. Шнітке вбачав квазіцитату як таку, що виявляється в «найтонших натяках на невиконаних обіцянках на грані цитати, не переступаючи її» [66, с. 378][69].

Протягом 1978–1979 років А. Шнітке працював досить плідно[70], а на момент написання досліджуваного твору він мав значний творчий доробок в жанрі концерту для солюючих інструментів з оркестром[71]. Тому Концерт для фортепіано і струнних варто сприймати як зрілий концепційний твір. В. Крайнєв, перший виконавець, разом з партитурою Концерту отримав анотацію, в якій А. Шнітке метафорично виклав сутність концепції твору. У його словах «…не в змозі утримувати баланс між “сонячним світлом” і “грозовими хмарами”, і тоді це все розбивається …» [19, с. 104] виражено драматично-конфліктний тип симфонізму.

Одночастинний Концерт для фортепіано і струнних написаний в сонатній формі з ознаками варіаційності і сонатно-симфонічного циклу. Вступ до Концерту містить два розділи, розмежування яких підкреслюється автором подвійною татковою рисою. Перший розділ — розгорнутий, насичений фортепіанний монолог, в якому закладено головний тематизм твору.

---

[69] Ю. О. Грібіненко до стилістичних прийомів як до «засобів утворення міжтекстових зв’язків» відносить не тільки цитати, алюзії і стилізацію, а ще й колажі [33, с. 2].

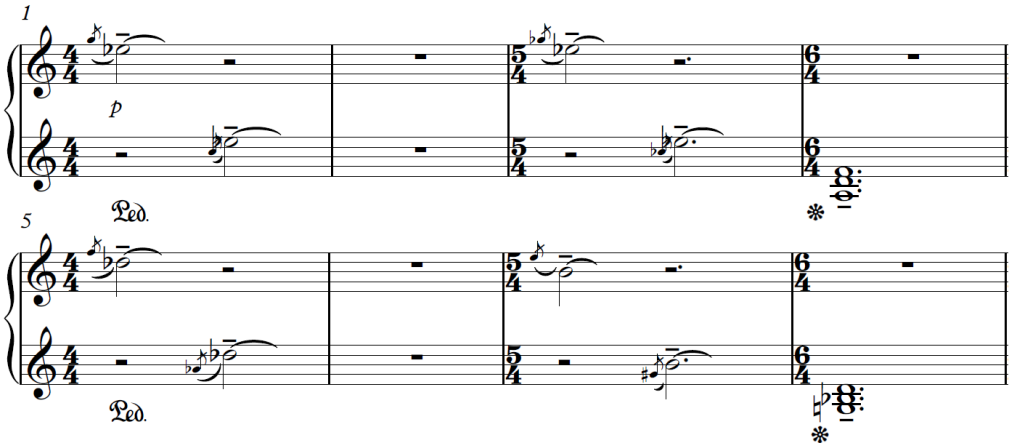
[70] Третій Концерт для скрипки і камерного оркестру в трьох частинах (1978); друга Симфонія для солістів, камерного хору та симфонічного оркестру в шести частинах (1979); Посвята І. Стравінському, С. Прокоф’єву, Д. Шостаковичу для фортепіано в шість рук (1979), документальний фільм «Парадокси еволюції», фільм «Маленькі трагедії», фільм «Фантазії Фарятьєва», фільм «Екіпаж» (1979) тощо.

[71] Перший Концерт для скрипки з оркестром (1959), Концерт для фортепіано з оркестром (1960), Музика для фортепіано та камерного оркестру (1964), другий Концерт для скрипки з оркестром (1966), Концерт для гобоя, арфи та струнних (1971), перше Concerto grosso (1977), третій Концерт для скрипки з оркестром (1978).

Перша тема-імпульс має форшлагові інтонації терцієво-квартової будови, поєднання яких формує на деякий час акордовий консонантний фонізм. Зовнішня гармонічна та фактурна ясність викладу даної теми принаймні протягом восьми тактів свідчить про прояв, так званої, «нової простоти» 1970-х років, про яку, утім, у контексті досліджуваного твору доводиться говорити тільки епізодично (приклад 5.1).

Приклад 5.1.

А. Шнітке Концерт для фортепіано і струнних (такти 1–8)



Ця тема має знаково-сигнальну семантику. Її перша інтонація (низхідна велика терція *соль, мі бемоль*) своєю будовою нагадує типову мелодію дверних дзвоників, які були розповсюджені у 1970-і роки. Звісно, таке очевидне інтонаційне наслідування не вписується в межі банального повторення мелодії побутового електричного пристрою. Це стає рисою постмодернізму: відбувається оновлення та розширення інтонаційного простору шляхом задіяння звукосимволів, зокрема, із побутової культури. Відтак велике значення інтонаційного «осучаснювання» має той підсвідомий слуховий досвід, який сформувався у людей відносно зазначеної сигнальної інтонації, внаслідок чого створюється атмосфера перебування всередині сучасного культурного життя.

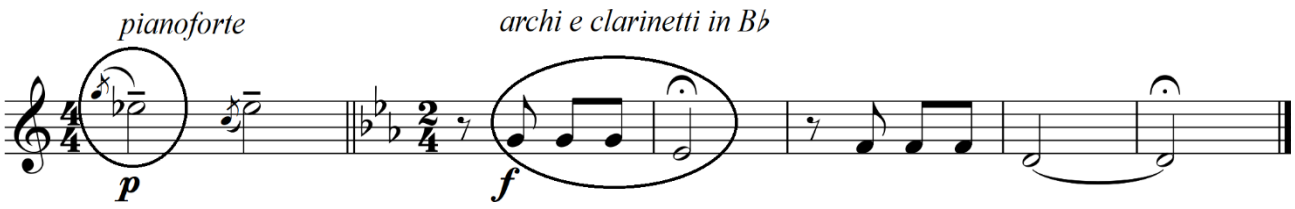
Нагадаємо, цитування, алюзія музики Л. Бетховена не раз використовувалися в творчості А. Шнітке. Відомими зразками є Друга соната для скрипки та фортепіано (1968); перша частина Першої симфонії А. Шнітке (1972); Каденція

А. Шнітке до Концерту для скрипки з симфонічним оркестром Л. Бетховена (1975) тощо. Відтак апеляція до музики віденського класика проходить червоною ниткою через творчість А. Шнітке. Не стає виключенням і досліджуваний Концерт для фортепіано і струнного оркестру, з яким ми проводимо інтонаційну, тональну (спорідненість також відображається в збігу тональності — *до мінор*) та семантичну паралель відносно початку П'ятої симфонії Л. Бетховена (приклад 5.2).

Приклад 5.2.

А. Шнітке. Концерт для фортепіано зі струнним оркестром.

Л. Бетховен. П'ята симфонія. Перші інтонації



Широко відомо, що про першу тему, якою об'єднані всі частини п'ятої Симфонії, Л. Бетховен говорив: «Так доля стукає у двері». Вочевидь, вимальовується концепційне філософське осмислення вступу Концерту для фортепіано зі струнним оркестром А. Шнітке. Перша тема в інтерпретаційному просторі може трактуватися, відповідно, як тема-фатум, символ невідворотності.

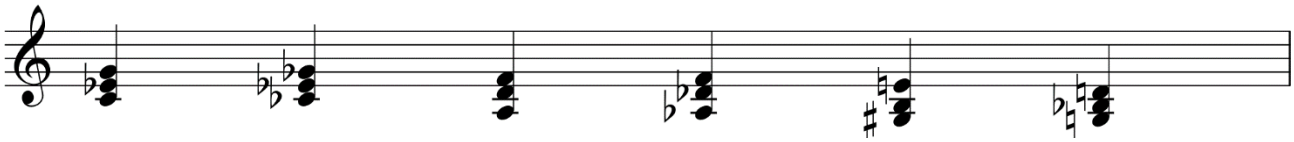
В області архітектонічної організації музичного матеріалу дана тема є, свого роду, ДНК музичного твору, адже окрім яскравої інтонації в ній закладений важливий принцип гармонічної послідовності, який у різноманітних виявах проводиться протягом всього Концерту для фортепіано і струнних[72]. Сила впливу даної послідовності на організацію музичного матеріалу настільки велика, що вона підпорядковує собі весь тематизм твору (приклад 5.3).

[72] Значно дослідив принципи використання акордової послідовності в досліджуваному творі І. Мейзус [161, с. 25–56].

Приклад 5.3.

А. Шнітке. Концерт для фортепіано зі струнним оркестром.

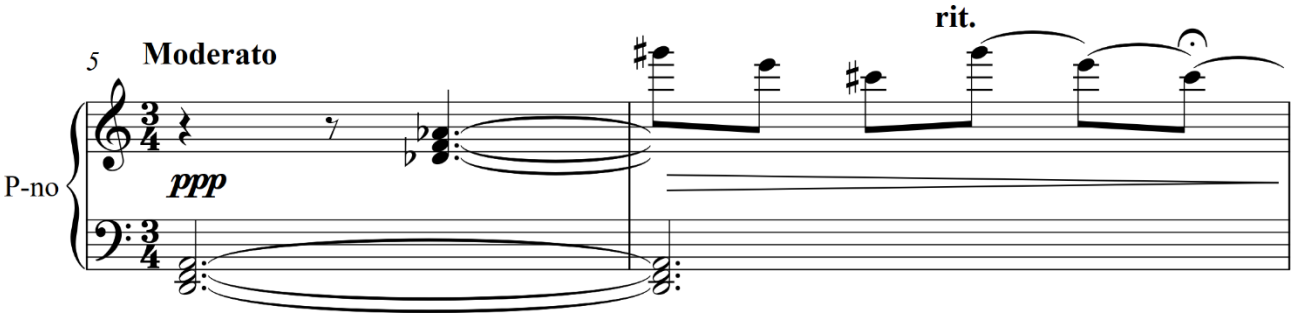
Гармонічна лейт-послідовність



В основі цієї гармонічної послідовності лежить принцип зіставлення однойменних та однотерцієвих тризвуків (c-Ces; d-Des), який ми також знаходимо у перших тактах Фортепіанного квінтету А. Шнітке (приклад 5.4).

Приклад 5.4.

А. Шнітке. Фортепіанний квінтет (такти 5–6).

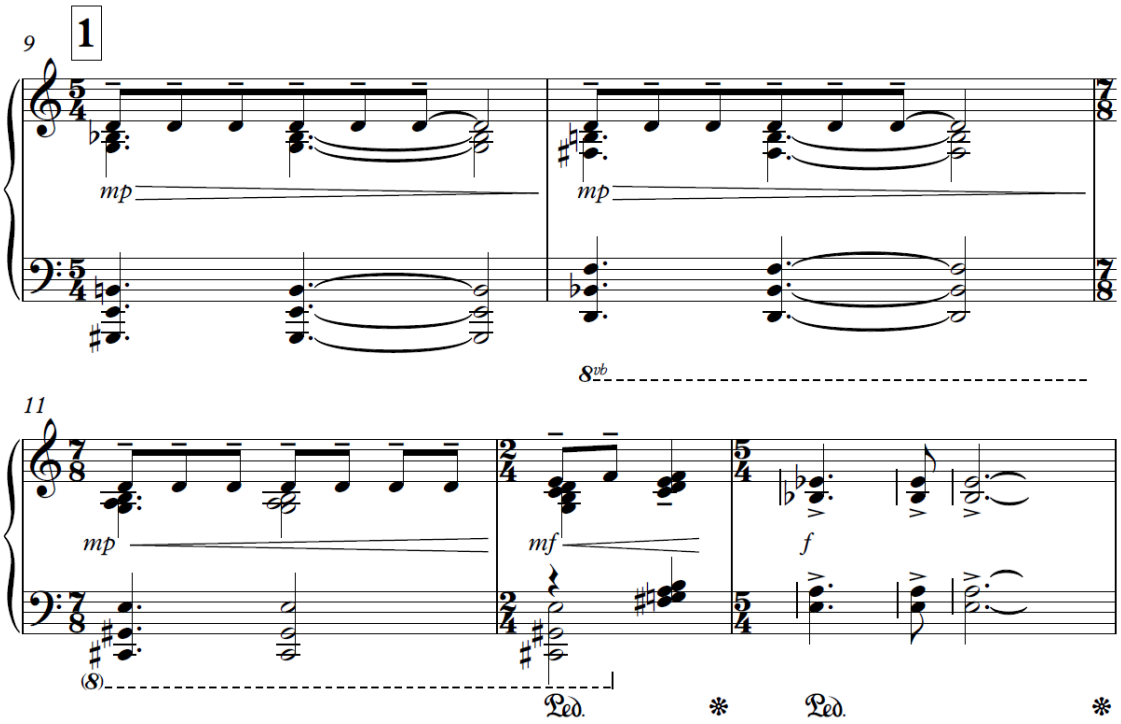


Нагадаємо, Фортепіанний квінтет був присвячений померлій матері композитора, а отже цей твір мав особливе значення для А. Шнітке. Вочевидь, перенесення певних інтонаційних принципів музичної організації з одного твору в інший свідчить про намір автора додатково розкрити в Концерті ті сторони драматургії, які фігурували у Квінтеті. Окрім гармонічних особливостей, ми знаходимо ще й інші композиційні спільні сторони між творами — великий фортепіанний монолог на початку твору (23 такти в Концерті й 30 тактів у Квінтеті), просторово-фактурна гра та ін. Відтак постає незаперечним взаємозв’язок Фортепіанного квінтету та Концерту для фортепіано зі струнним оркестром А. Шнітке.

Друга тема вступу — скандування на одній ноті з подальшим поступовим піднесенням на малу терцію, що є проявом католицького жанру респонсорій (приклад 5.5).

Приклад 5.5.

А. Шнітке. Концерт для фортепіано і струнних (такти 9–13).



Відтак інтонаційно тема є символом молитви, вона нагадує церковне монодійне псалмодування та відсилає до філософсько-релігійної образної сфери. Наявність октавних кластерів у нюансі форте і гармонічно жорстке звучання створюють атмосферу тривоги й болю. Водночас, гармонічна мова ускладнюється зіставленням акордів далекого ступеня спорідненості і утворений дисонантний фонізм згодом ущільнюється у дванадцятитонові кластери. Таким чином, у першому розділі вступу закладено принцип руху від квазітональності до її ускладнення, «стискання» у сонорність.

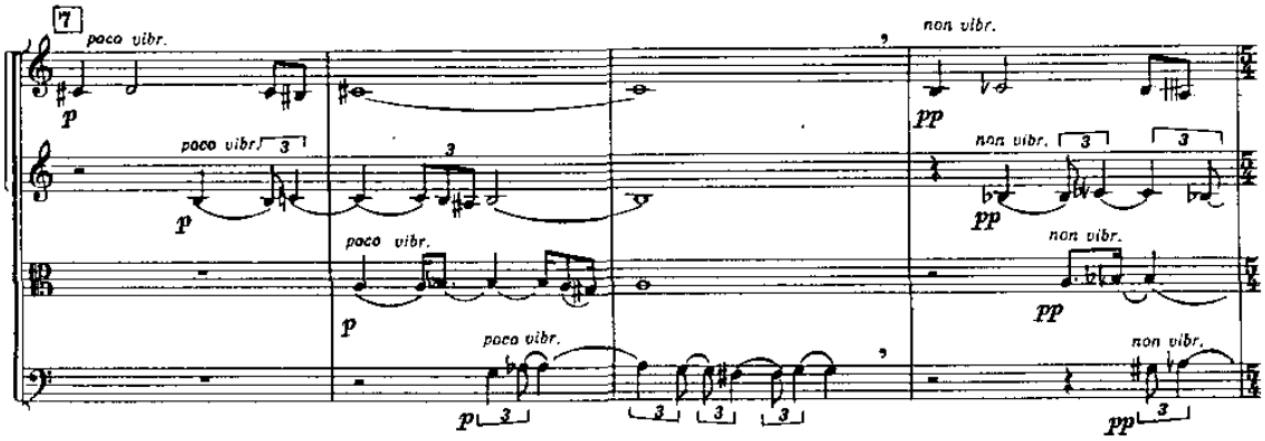
Другий розділ вступу, в якому вперше з’являється струнний оркестр, також розпочинається максимально простим засобом виразності, в гармонічній основі якого знаходяться тризвуки — альбертієвими басами. Це прийом, найбільш поширений в епоху класицизму, пов’язаний з переінтонуванням першої теми вступу. Додає ретроспективності також і ще одна алюзія до чотирнадцятої Сонати Л. Бетховена — неприховані звуки головного мотиву *соль дієз, до дієз, мі*. Цей мотив після другого повтору зазнає видозмін, залишаючи тільки зовні-

шню ритмічну подібність, яку в області драматургії можна вважати відлунням давно минулого. Відомо, що сонату присвячено Дж. Гвіччарді, яку кохав Л. Бетховен і з якою йому не судилося бути разом. Невідома докорінна причина появи цієї алюзії, проте варто звернути увагу на особливість слухового усвідомлення цього шедевру Л. Бетховена. Відомо, що чотирнадцята соната, з легкої руки Л. Рельштаба, має назву «Місячна», яка навіює загальну атмосферу сприйняття — тиші, інтимності, відсутність сторонніх. Завдяки характерній інтонації *соль дієз, до дієз, мі* і фактурному викладу матеріалу (в нижньому регістрі — октавами, у верхньому — постійні фігурації восьмими), залишається фонічна ілюзія присутності сонати Л. Бетховена протягом звучання всієї цієї частини. Рівний рух розростається динамічно, підтримується почерговими вступами в оркестрі і перетворюється в хаос, адже за численними нашаруваннями гармонію і ритм неможливо розпізнавати на слух аж до настання головної партії. Загалом цей розділ також має хвилеподібний принцип розвитку — від простого до складного, що стає нормативним принципом композиційної організації вступу. У драматургічному плані — це своєрідний пролог, який має класицистичні ознаки.

Партія струнних у другому розділі вступу не отримує самостійного значення в області комунікативної діалогічності партій соліста і оркестру. Вона виконує підпорядковану функцію. Музика струнного оркестру містить змішання розкладених фігурацій на звуках тризвуків і його обернень та використання багаторівневої ритмічної прогресії — «сплетення з тіней багатоголосних канонів» (за словами А. Шнітке) (додаток Б). Такий принцип оркестрування нерідко зустрічається в партитурах композитора, проте в жанровому контексті прослідковується заміщення засобу виразності, яке притаманне природі звуковидобування фортепіано. Даний прийом оркестрування ми також знаходимо на багатьох сторінках партитури Фортепіанного квінтету (приклад 5.6).

Приклад 5.6.

А. Шнітке. Фортепіанний квінтет (від ц. 7)

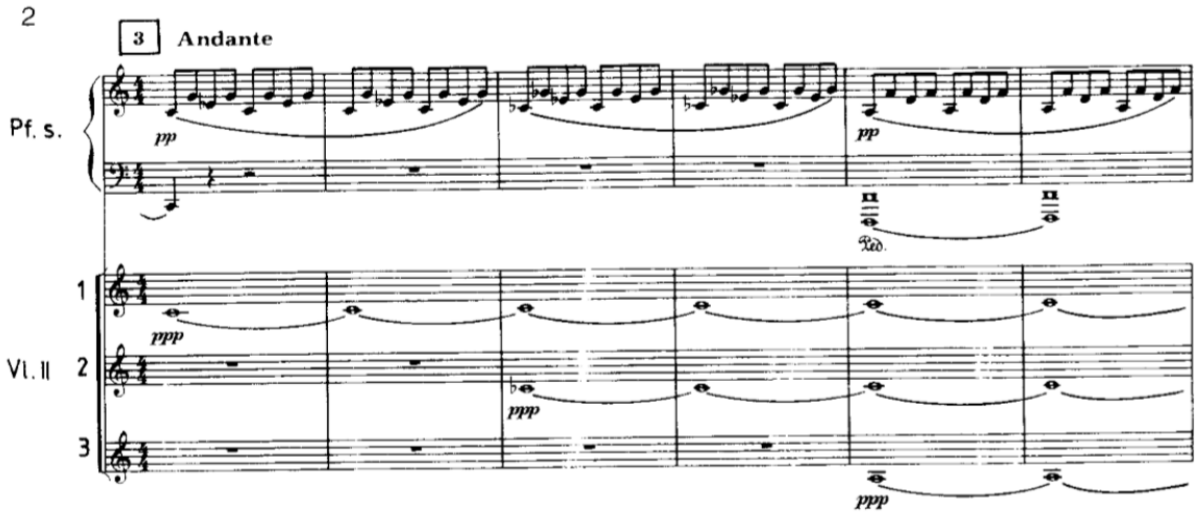


Використаний прийом оркестрування із Фортепіанного квінтету був перенесений у Концерт для фортепіано зі струнними зі збереженням певного часового принципу — від верхнього до нижнього голосу в цій фактурній конструкції відбувається ритмічне стискання. Відтак струнний оркестр звучить подібно до гри на фортепіано з натиснутою правою педаллю *sustain*, а отже розмиваються метричні долі і гармонічна функціональність (додаток В). Тому можна стверджувати, що класицистична партія фортепіано доповнюється образною атмосферою невизначеності в струнному оркестрі в області інтонаційно-образної драматургії.

Також в партії струнного оркестру присутній ефект фонічного «підтримування», продовження звуків фортепіано (приклад 5.7).

Приклад 5.7.

А. Шнітке. Концерт для фортепіано і струнного оркестру (від ц. 3)



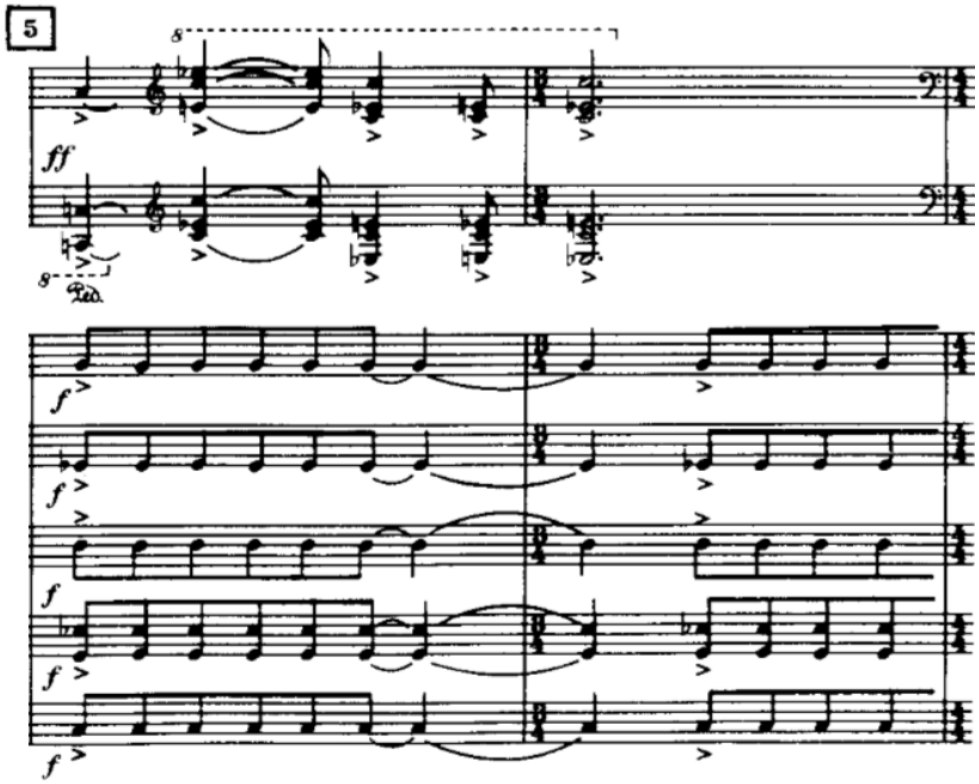
Унаслідок застосування цього прийому оркестрування принцип звуковидобування фортепіано доповнюється можливостями струнно-смичкових інструментів — континуальним витримуванням довгих тривалостей.

Головна партія (*до мінор*) має експансивний, стихійний образний початок. З одного боку, партія фортепіано, мелодія якого має численні інтервальні скачки, протистоїть оркестру акцентованими терпкими акордами з розщепленою терцією, з іншого — струнний оркестр звучить нетипово: повторювані гармонічні стовпи в нюансі форте нагадують швидше ударний інструмент, ніж струнно-смичкові. Це відбувається завдяки переінтонуванню ладо-гармонічної акордової послідовності зі вступу: раніше тема звучала медитативно, тепер в партії струнного оркестру вона дієва (приклад 5.8).

Приклад 5.8.

А. Шнітке. Концерт для фортепіано і струнного оркестру.

Головна партія, початок (від ц. 5).



Зауважимо, що класицистичність відходить на другий план і стилістичний виклад музичного матеріалу втрачає ретроспективне забарвлення. Відтак можна позиціонувати головну партію як прояв часу «теперішнього». Такий стилістичний контраст важливий, бо торкається часового фактору у трактуванні концепції твору.

Переривається головна партія діатонічним епізодом, написаним в «білій» тональності *до мажор*, яка в цьому контексті має просвітлений образний відтінок. Вертикально-хоровий склад епізоду з численними *divisi* вказує на хоральну будову, а мелодія — вокальна, подібна до середньовічної в церковному розспіві. А. Шнітке в анотації називає їх «сюрреалістичними обривками сонячних сходів православної церковної музики» (додаток Г). Скоріш за все, цей «сюрреалізм» зумовлений тим, що епізод максимально відмежований від попереднього музичного матеріалу, він ніби з іншого світу — духовного, а не матеріального. У

гармонійну, хоральну образну сферу «вторгаються» елементи другої теми зі вступу у вигляді дисонантних акордів фортепіано. Відтак діалогічність соліста та оркестру проявляється у функціональній поліпластовості — типове для концерту протистояння, змагання. А отже, незважаючи на те, що тривалість даного фрагменту всього шість тактів, він має важливу функцію — стримує стихійну дієвість попереднього розділу (додаток Г).

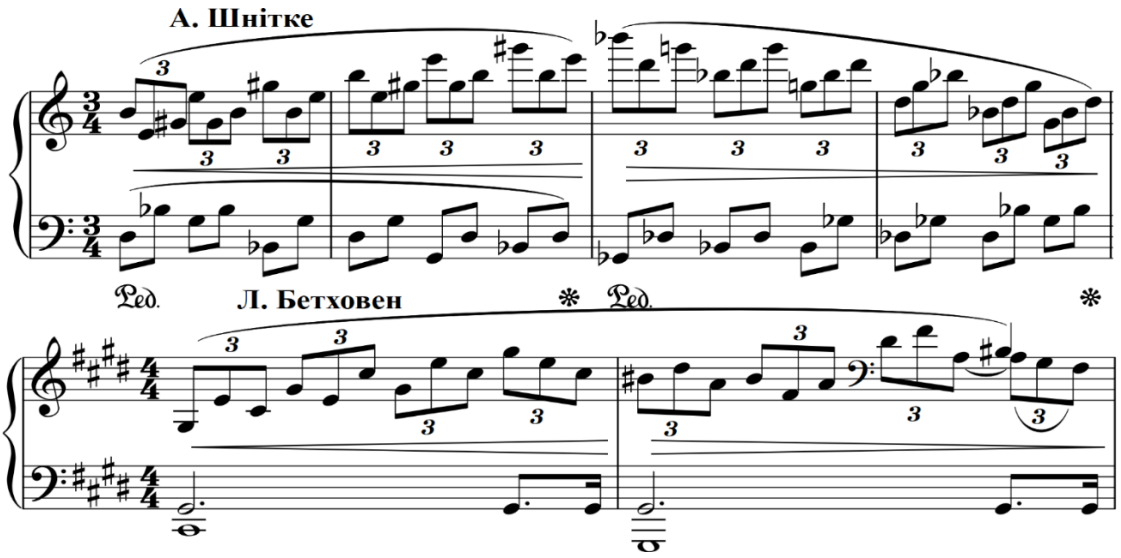
Наступний чотиритактний фрагмент є продовженням головної партії в атональному, додекафонному викладі. Його тема з неповторюваних дванадцяти нот, переінтонованих із першої терцієвої теми Концерту, вказує на тональний злам після діатонічного епізоду. Це зіставлення створює особливий контраст, загострюючи суперечності між образними сферами всередині головної партії: експансивно-дієва образна сфера стримується церковно-хоральною, внаслідок чого формується основа конфлікту твору.

У стилістиці побічної партії композитор повторно звертається до класицистичних засобів виразності (зокрема, характерні акомпанементні фігурації у партії фортепіано) і до образної сфери болю, тривоги, яка створюється мікрохроматичним оспівуванням тонів у супроводі струнного оркестру. У безперервній тріольній пульсації знов повертається алюзія до чотирнадцятої сонати Л. Бетховена, яка закріплює інтимно-особистісне осмислення даної партії (приклад 5.9).

Приклад 5.9.

А. Шнітке. Концерт для фортепіано зі струнним оркестром.

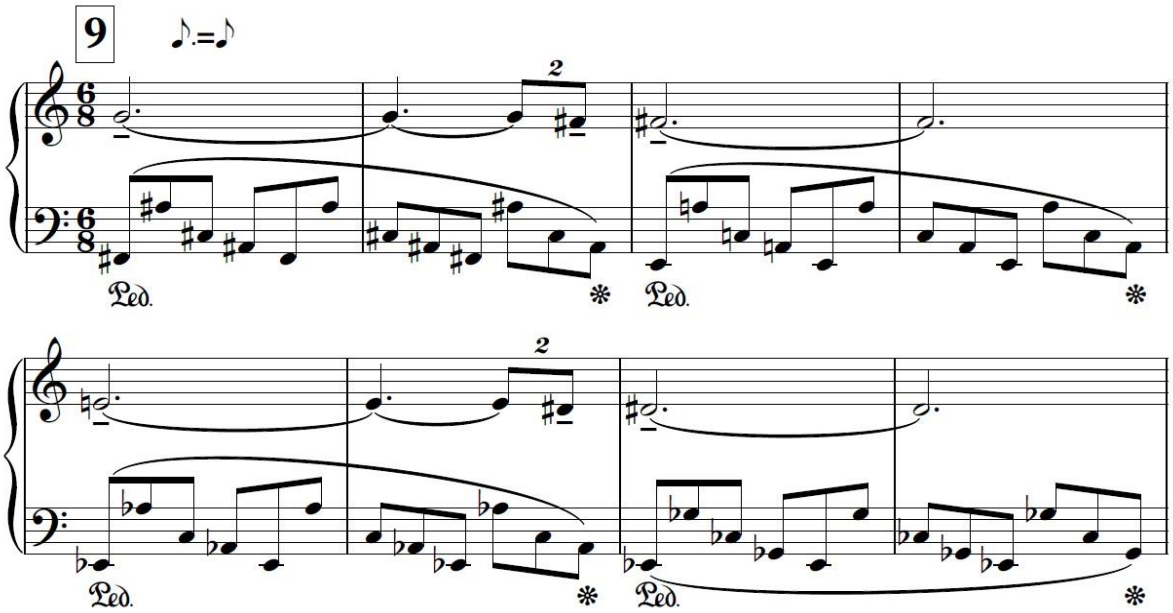
Л. Бетховен. Сонати № 14 (перша частина). Фрагменти



Але є і новий музичний матеріал, мелодія якого побудована низхідними секундами і має вокальну природу. Інтонація *lamento*, узята з інтонаційного словника минулих епох, безперечно, спонукає до ретроспективного осмислення розділу. Отже, побічна партія продовжує образну сферу, започатковану у другому розділі вступу (приклад 5.10).

Приклад 5.10.

А. Шнітке. Концерт для фортепіано і струнних (такти 85–92)

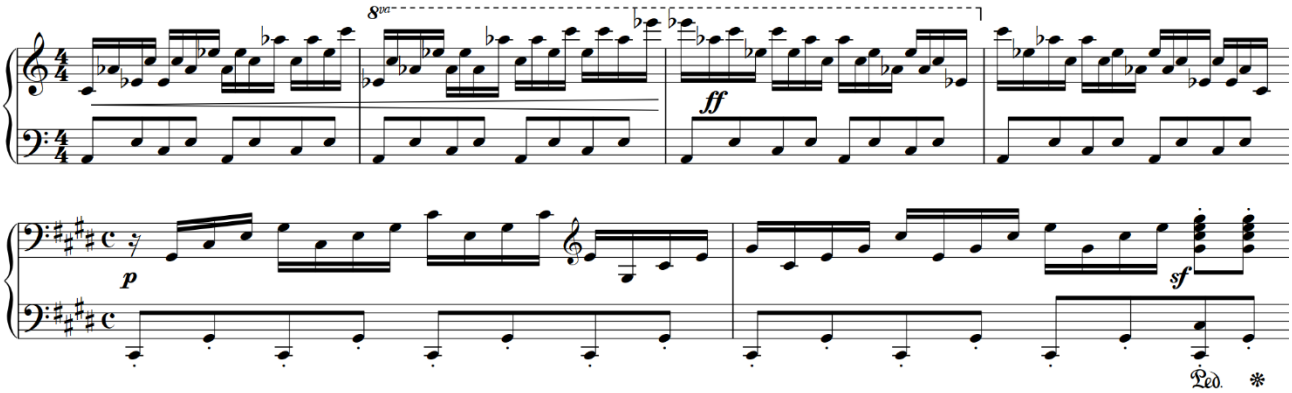


Початок розробки в контексті сонатно-симфонічного циклу та його образності можна трактувати як скерцо завдяки принципам гри, моторності й несподіваності [104, с. 101–108]. Стиль викладу — типовий для сонатного розділу, використовується мотивна робота з музичним матеріалом. У контрапункті звучать фрагменти головної, побічної партій і двох тем зі вступу. Згодом драматургічне продовження образної дієвості з головної партії набуває класицистичної ритмічної пружності (хоча А. Шнітке в анотації охарактеризував це як «хибну активність в дусі С. Прокоф’єва») (додаток Б), продовжуючи алюзію до Сонати № 14 Л. Бетховена, третьої частини (приклад 5.11).

Приклад 5.11.

А. Шнітке. Концерт для фортепіано і струнного оркестру. Розробка.

Л. Бетховен. Соната № 14. Третя частина.



У результаті знову утворюється образно-стилістичне напруження, яке переривається церковно-діатонічним епізодом. Унаслідок його другої появи за ним закріплюється драматургічна функція «стримування» невпинної автоматичності у попередніх розділах.

Наступний епізод А. Шнітке назвав в анотації «блюзовим кошмаром» (додаток Б), наголошуючи на драматичній психологічності образності. Стилістично на це вказують самостійні, ніби імпровізаційні партії соло контрабаса й фортепіано — своєрідна камерно-інструментальна атмосфера, позбавлена спокою. Постійний висхідний рух у контрабаса додає цілісності сприйняття цього фрагмента. Таке, скажімо, антиподне поєднання академічної та джазової культури присутнє також в найбільш полістилістичному творі А. Шнітке — Першій Симфонії (*Cadenza ad lib.* у другій частині). Окрім великого симфонічного оркестру у партитурі зазначений ансамбль джазових музикантів[73] з вільними, не регламентованими імпровізаціями. Композитор про таку стилістичну строкатість говорив наступне: «Немає ніякого музичного матеріалу, який би не заслуговував стати таким, і біда сучасної музики та авангарду в тому, що в своїх фо-

[73] Прем'єру грали музиканти із московського інструментального ансамблю «Мелодія» (під керівництвом Г. Гараняна та В. Чижика). Примітно, що в партитурі Симфонії не розписана їхня імпровізація. Тільки згодом ноти додав автор для випадків, коли Симфонія виконувалася не джазовими музикантами.

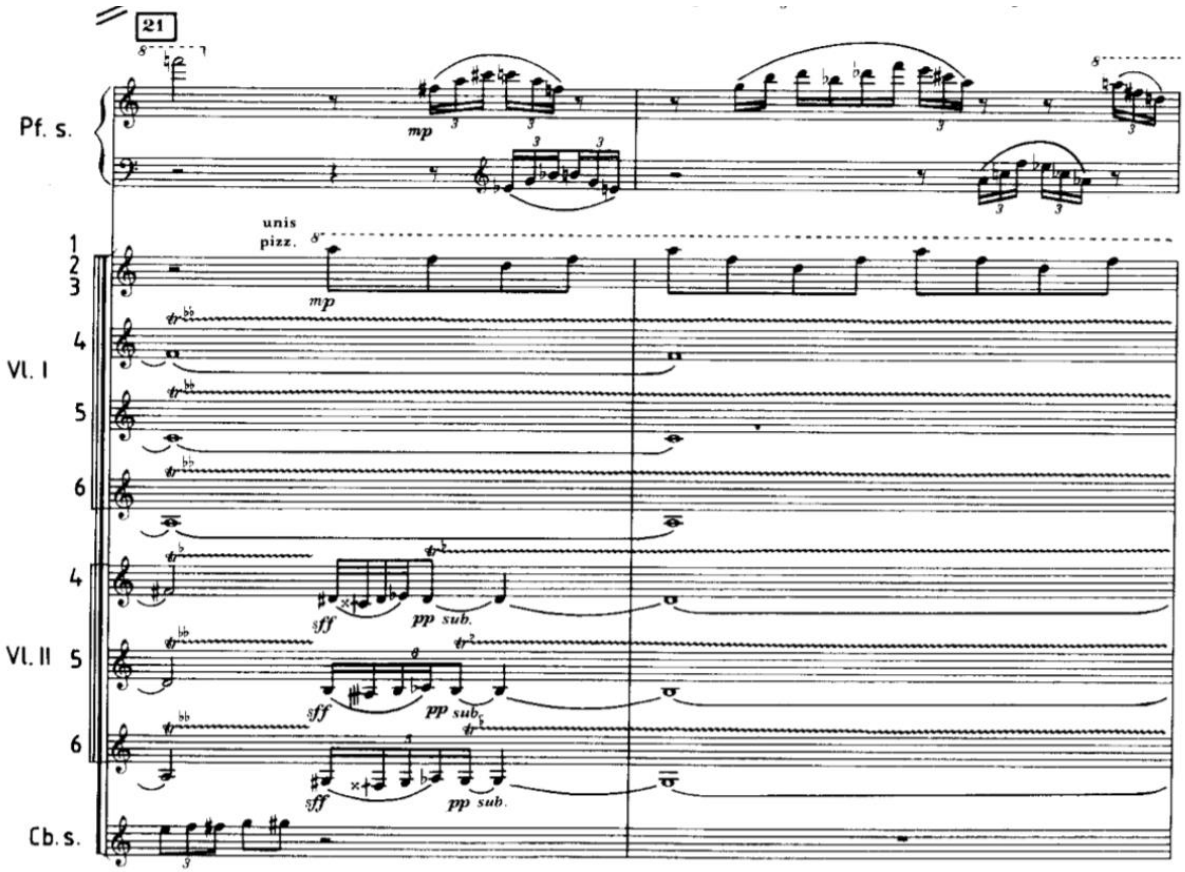
рмальних пошуках — дуже чистих і тонких — вони втрачають “бруд”, але ж “бруд” теж необхідна умова життя» [151, с. 66]. Вбачаючи естетичну полярність в музиці академічній та в музиці прикладній, естрадній, джазовій тощо А. Шнітке позиціонував останні як прояв банального, загального у реальному житті, яке так часто оминають автори, займаючись «високим» мистецтвом. Отже, даний фрагмент в такому різнобарвному жанровому контексті в Концерті уособлює найнижчі рівні музично-естетичних градацій.

З іншої сторони, музика фортепіано та контрабаса чітко регламентована та не передбачає імпровізаційного відхилення від нот в партії, як це було в Першій Симфонії А. Шнітке, а отже даний фрагмент не зовсім розкриває нормативні джазово-естрадні сторони драматургії. Він стає також алюзією, натяком та іншу сторону музикування, в якомусь сенсу протилежну академічній музиці.

Партія струнного оркестру містить переінтонування першої теми зі вступу прийомом *pizzicato* у перших трьох скрипок, внаслідок чого він нагадує звук роботи годинникового механізму, що, ймовірно, доповнює значення часового фактору в концепції твору (приклад 5.12). Нагадаємо, що це не просто наслідування, а постмодерністична апеляція до звукосимволів.

Приклад 5.12.

А. Шнітке. Концерт для фортепіано і струнних (від ц. 21).



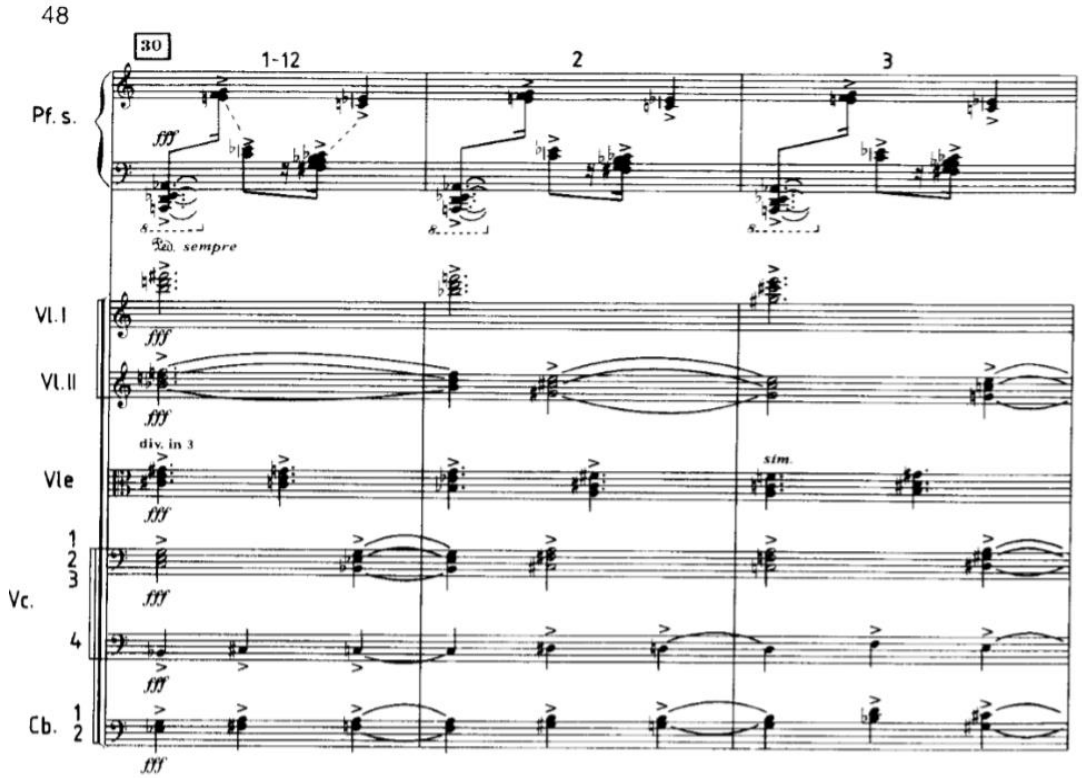
Решта акомпанементу струнних складається з витриманих трелей, раптових, навіть «нервозних» сфорцандових фігурацій, а отже зберігається атмосфера нестриманості, неврівноваженості, відповідно до загальної образності розробки.

Умовний сонатно-симфонічний цикл продовжує розділ, вирішений у жанрі вальсу. У контексті сонатної трактовки це наступний елемент розробки, про це свідчить відповідна мотивна робота з музичним матеріалом. Така відверта жанрова стилізація драматургічно впливає на музичний матеріал. Відбувається повне поглинання всього тематизму тридольною безупинністю вальсу. Якщо в першій половині розробки окремі мотиви з головних тем Концерту почергово переважали в іншому жанровому оточенні, то в цьому випадку виявляється повне безсилля протистояти жанру: «…та, як наслідок, зовнішньо активний куль-

мінаційний пункт втрачає в певному сенсі силу свого впливу від надмірності…» (додаток Б). Відтак контрапунктичне тематичне зосередження формує кульмінаційне напруження і переростає в сонористичний хаос, при якому втрачається тонально-гармонічне відчуття музичного матеріалу і залишається тільки ритм — переінтонування першої теми зі вступу (приклад 5.13).

Приклад 5.13.

А. Шнітке. Концерт для фортепіано і струнного оркестру (від ц. 30)



У Концерті двічі потужні кульмінації зривалися діатонічно-церковним епізодом. Цілком логічною була б його поява і в цій точці напруження, натомість постає сольна каденція рояля. Отже, нічим не стримана кульмінація стає тріумфом ритмічної «автоматичності», яка трансформувалася у сонористичний вибух, а отже закріпила перевагу експансивно-дієвої образної сфери розробки.

У контексті умовної сонатної форми розташування каденції є класичним — в кінці розробки, перед початком репризи. Вона витримана в образному руслі вступу, черговість тем якого змінилась місцями. Драматургічно продовжується медитативно-класицистична образна лінія розвитку, яка набуває напру-

ження, об’єднавши головні теми Концерту, серед яких переважає друга тема зі вступу — псалмодування. Отже, реакцією на попередній бурхливий музичний матеріал стає символ молитви. У каденції, так само як і у вступі, прослідковується той самий рух до ускладнення.

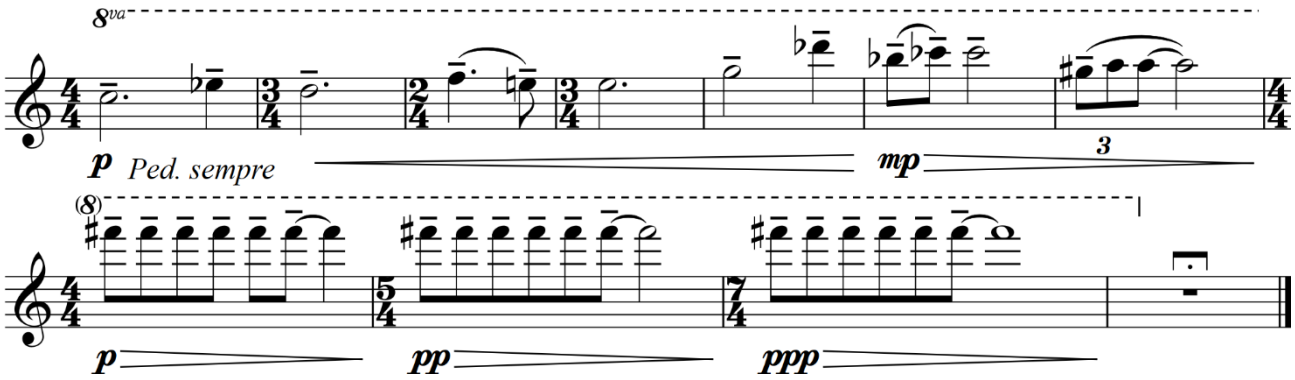
Початок репризи повторює і посилює образність головної партії з експозиції, зберігаючи ідею «стримання» діатонічно-церковним епізодом, який з’являється утретє. Це його найбільш розгорнута поява як істинної кульмінації Концерту, на шляху до якої було два менших, аналогічних образних протистоянь. «…Настає момент справжньої кульмінації, коли все більше не в змозі втримувати балансу між “сонячним світлом” і “грозовими хмарами”, і тоді це “все” розбивається (розлітається) на тисячу уламків …» (додаток Б), — ці слова А. Шнітке переконують, що в результаті жодна із стилістично-образних сфер не утверджується. «Уламки» — це алеаторично-сонористичні вибухові фігурації, які нівелюють стилістику попередніх розділів.

Кода своєю образною спрямованістю будує так звану арку до початку Концерту. Ідея руху від тонального і консонантного до сонористичного також зберігається й закріплюється, бо після відголосків тематизму вступу утверджується дванадцятитонова тема-серія, яка раніше завуальовано вже звучала в попередньому музичному матеріалі — в чотиритактному епізоді в головній партії, у розробці, зокрема, у вальсовому епізоді тощо, але вперше її одноголосно викладено наприкінці твору (приклад 5.14).

Приклад 5.14.

А. Шнітке. Концерт для фортепіано і струнного оркестру

(останні 11 тактів партії фортепіано)



Монодія свідчить про спрощення цієї теми й усвідомлення її як головного результату, висновку, до якого була спрямована драматургія. Щодо формотворення Концерту для фортепіано і струнних відома така трактовка: «варіації не на тему» [137, с. 140]. Незважаючи на незвичну характеристику, цей принцип цілком логічний, бо тема в її «чистому вигляді» з'являється тільки в останніх тактах партитури. Тобто одноголосна дванадцятитонова тема-серія з коди, яка мала б бути на початку твору, ніби викристалізувалася завдяки попереднім варіаціям.

Струнний оркестр підтримує кожен звук фортепіано відповідним дублюванням флажолетами у скрипок, що відсилає до пуантилістичного засобу виразності нововіденської школи. Такий метод роботи з музичним матеріалом закріплює додекафонно-атональне прочитання останньої теми-коди твору в контексті характеристики образної сфери.

А. Шнітке в бесідах з О. Івашкіним так говорив про свій Концерт: «У мене відчуття, що всі романтичні переживання і фактура у фортепіанному концерті надто стереотипні, водночас, в них криється якийсь дивний зсув — вони ніби не зовсім "напряму". І справа тут не тільки в контрольованості матеріалу: в концерті є якийсь сомнамбулізм, він увесь ніби трохи автоматичний» [52, с. 73]. Мова про сомнамбулізм, у розумінні автора, скоріше, відсилає до підсвідомого,

раціонально невловимого, до чогось неконтрольованого. Примітно, що разом з тим структура Концерту, логіка утворення тематичного матеріалу чітко регламентовані і мають жорстку структуру. Можливо, А. Шнітке мав на увазі взаємодію інтонаційно-образних сфер у формуванні результату, своєрідного висновку Концерту: «Кода складається з тихих чарівних спогадів про одне ціле, що колись існувало, і лише ближче до її кінця народжується нова невідомість - можливо, в ній надія?» (додаток Б). В анотації композитор окреслює семантичний результат твору, але особливу увагу мають привертати саме методи роботи з музичним матеріалом, бо кожна інтонаційно-драматургічна сфера має свої індивідуальні характеристики.

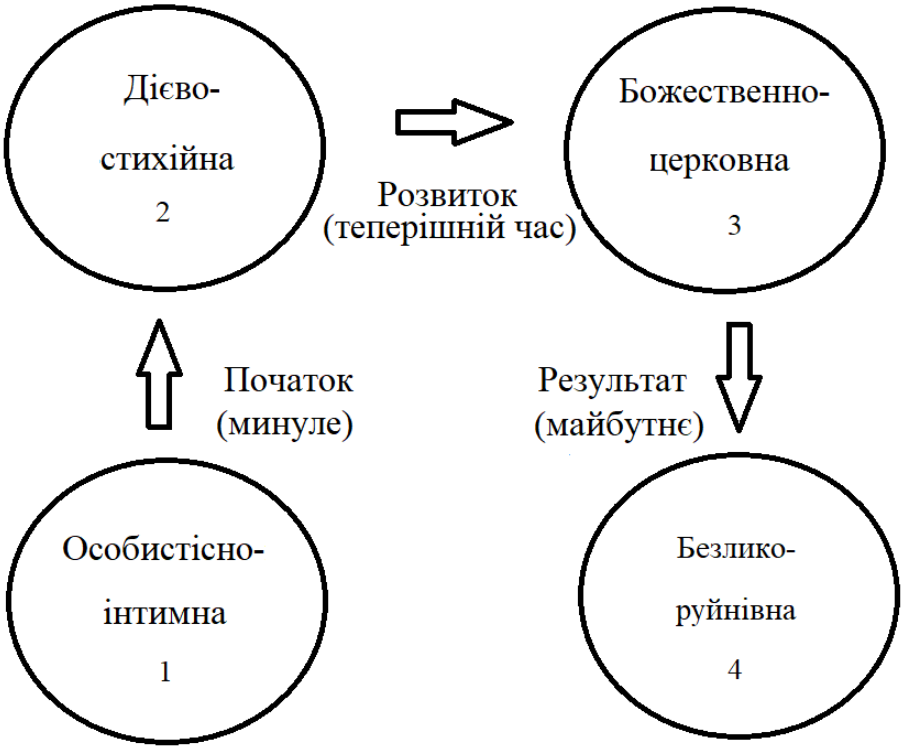
У Концерті явно простежуються кілька інтонаційно-образних сфер, які безпосередньо підпорядковані полістилістиці. *Перша* з них має стихійний, дієвий характер, до якої можна віднести головну партію і розділи розробки. У конфлікт з нею вступає *друга* сфера, яку можна охарактеризувати як сферу божественну, головною ознакою якої є, за словами автора, звернення до православної церковної музики. Згідно з християнською символікою, цілком логічно, що в Концерті є три зіткнення, напруження яких щоразу зростає. Можна сказати, що це головна драматургічна лінія розвитку, бо саме вона щоразу надає поштовху до розвитку. До *третьої* сфери можна віднести все особистісно-інтимне. Ламентозна побічна партія й монологічні сольні фортепіанні фрагменти зі вступу, каденції і коди є проявом внутрішніх переживань, які на деякий час абстраговані від зовнішнього впливу. Вони мають більш статичний характер і зазнають впливу ретроспективного забарвлення, що відсилає до минулого. Виокремлюється заключна, *четверта* сфера як атональна дванадцятитоновість, гармонічне ущільнення до кластерності і сонористики. Вона відіграє завершальну роль, адже до неї спрямована драматургія. Після всіх взаємодій музичного матеріалу четверта сфера стає смисловим результатом твору.

Отже, у Концерті чотири образні сфери: перша — особистісно-інтимна, друга — дієво-стихійна, третя — божественно-церковна, четверта — безлико-

руйнівна. Наряду з ними велике значення має часове осмислення драматургії. Відтак ясно окреслюється ретроспекція (минуле), дієвість (теперішній час) та передбачення (майбутній час). Внаслідок взаємодії часового фактору з інтонаційно-образними сферами формується концепційний принцип Концерту для фортепіно зі струнним оркестром А. Шнітке (приклад 5.15).

Схема 5.1.

А. Шнітке. Концерт для фортепіано і струнного оркестру. Концепційний принцип взаємодії часового фактору з інтонаційно-образними сферами



У цьому прикладі стрілочками зазначено перенесення переваги із слабшої сфери на сильнішу. Головною точкою відліку у становленні образної драматургії стає особистісно-інтимна сфера в ретроспективному обрамленні. Вона символізує індивідуальні переживання, пов’язані з минулим — тривожні роздуми, спогади з песимістичним передчуттям. Таку, з одного боку, пасивність змінює рішучість, активне начало — неконтрольований заклик до дій і змін (символ теперішнього часу). Він обертається активними проявами, за словами А. Шнітке, — силами, які щоразу неймовірно розростаються і приборкати їх

неможливо. Після критичної точки напруження у конфлікт вступає божественно-церковна сфера. Це зіткнення становить головний кульмінаційний момент. Короткі епізоди православно-церковного співу символізують екзальтовану молитву, звернення у розпачі до Бога. Тільки таке духовне протистояння може зупинити хаос, всі інші способи — марні. Проте заключна атонально-сонористична сфера не дає готових рішень і відповідей — ладо-гармонічна функціональність і мелодизм надто безликі, щоб прозоро висловлювати результат взаємодії попередніх сфер. Це може символізувати невідоме майбутнє, що стає кінцем перипетій, символом безособового структурного зламу. Незважаючи на те, що умовні три крапки, які поставив композитор у кінці, мають песимістичне забарвлення, залишається надія: викристалізувана одноголосна тема є одночасно і підсумком, і началом нового невідомого етапу, розвиток якого, втім, не продовжується і він ніби випаровується на безслідно зникає.

Твір сповнений стилізацій, які різко зміняють одна одну, унаслідок цього загострюється принцип моментального образного перевтілення й перенесення в різні часи, епохи тощо. Такий спосіб організації музичного матеріалу нагадує принцип монтажу, який є характерним для кіно. Відтак, можна говорити про кінематографічний підхід до творення драматургії, заснованої на різких змінах[74]. Відомо, що А. Шнітке писав музику для кіно (понад 50 робіт), мав значний досвід роботи в кіноіндустрії на час написання Концерту для фортепіано і струнних. Тому можна стверджувати, що принципи композиторської техніки перетинаються у прикладній і авторській музиці, адже 1970-ті роки — центральний період роботи А. Шнітке в області кіномузики. Такий висновок відповідає архітектоніці Концерту для фортепіано і струнних, для якого характерні швидкоплинні переходи: від ретроспективної прелюдійності до конфліктності сонатного *allegro*, від типової мотивної роботи з музичним матеріалом у розробці до «блюзового кошмару», від безупинного вальсу до каденційної ім-

[74] Н. О. Хрущова зазначає, що техніка монтажу була головним принципом, що перейняв А. Шнітке у Л. Беріо [140, с. 203].

провізаційності тощо. Строкатість переходів стосується також і поєднання різних стилів та техніки музичної мови: додекафонію, ритмічну геометричну прогресію, алеаторику, сонористику тощо. Якщо зважати, як часто автор використовує «чужий» музичний матеріал, можна типологізувати його стилістичні вияви: звернення до здобутків різних епох, що виражаються в типових засобах музичної виразності; звернення до різних музичних напрямів; звернення до індивідуальних стилів і відкриттів конкретних композиторів; звернення до тем та інтонацій із творів інших композиторів; використання монограм, шифрів у музиці тощо[75].

Цілком справедливе зауваження щодо унікальності образно-стилістичних змін у творчості А. Шнітке. Адже в будь-якій сонаті чи симфонії Л. Бетховена можна знайти подібні явища (різкі зміни образності між партіями сонатної форми). Проте в цьому випадку вони не мають важливої, концептуальної ролі і формотворчої властивості, що впливає на становлення інтонаційно-образної драматургії в контексті постмодерністичної полістилістики[76].

Висновки до п’ятого розділу

А. Г. Шнітке вперше застосував у даному жанрі методи полістилістики як принципу композиторського мислення у світлі постмодерністських тенденцій. Дане положення проявляється не тільки через широкий спектр цитувань та алюзій, але й у апеляції до минулих епох разом з поєднанням сучасних композиторських технік.

Концерт для фортепіано і струнних А. Г. Шнітке має очевидні взаємозв’язки з його Фортепіанним квінтетом. Таке положення підтверджується не тільки у подібних принципах взаємодії партій сольного фортепіано і струнного

---

[75] У Концерті дослідники виявляють монограми «Й. С. Бах» *b-a-c-h* [161, с. 121] та «Г. Гессе» *g-es-c-es* [56, с. 13].

[76] Більше точок перетину можна виявити в музиці для кіно і театру. Але їх головна відмінність — відсутність сценічної зумовленості в кінематографічній музиці, внаслідок чого змінюються і ознаки драматургії — вона стає більш гнучкою і стрімкою.

оркестру, але й у драматургії. Наряду з численними спільними моментами особливою є семантична паралель — присвячений померлій матері, Фортепіанний квінтет продовжує своє алюзійне існування у Концерті для фортепіано зі струнними. В останньому розкриваються філософські, релігійні, церковні образні сфери, які поєднуються з постійним відчуттям «минулого», суб'єктивізацією, інтимізацією. Наряду з їхнім загальним крахом, народжується проста одноголосна тема як символ переродження, смислового результату тощо. Все це свідчить про роздуми композитора такими філософськими категоріями як життя-смерть та навіть уводить у сферу есхатології.

У Концерті для фортепіано і струнного оркестру виявлені наступні риси в аспекті типологічних жанрових особливостей: функціональне *взаємодоповнення* природою звуковидобування ударно-молоточкового та струнно-смичкових інструментів (підтримування згасаючого звуку фортепіано струнними інструментами; додавання чіткої акцентуації фортепіанними акордами до музики струнного оркестру; мікрохроматичний принцип побудови інтонацій струнно-смичкових наряду з темперованою природою звуковидобування у фортепіано); вертикальне розгалуження партій струнних інструментів у складні ритмічні побудови, накладання яких одне на одне формують *ефект фортепіанної педалі* в оркестрі, яка значно відрізняється від нормативної оркестрової педалізації (наприклад, контрапунктичне утримання довгих тривалостей валторнами у симфонічному оркестрі); партія фортепіано має значно більше можливостей апелювати до музики минулого нормативними засобами виразності попередніх епох (альбертієві баси, класицистично пружні арпеджіо тощо); перевага функціональної поліпластовості у специфіці трактування партії струнного оркестру; імітація не тільки академічних, але й естрадно-джазових інструментальних комбінацій (фортепіано та контрабас).

Отже, складна архітектоніка твору, образні взаємозв'язки, стилістична строкатість формують самобутню концепцію Людини, внаслідок взаємодії багатогранної образної панорами Концерту для фортепіано і струнних. Досліджу-

ваний твір містить драматургічний конфлікт суперечливості, яка відображається у наступних положеннях: дієвість та невідворотність; духовні пошуки у зверненні до Бога; песимістичне передбачення та недосяжність; час — ідеалізований образ минулого та гетерогенний образ сучасності.

РОЗДІЛ 6
ДЕВ'ЯТИЙ КАМЕРНИЙ ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ (СИМФОНІЯ) «QUID PRO QUO» ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА НА ФОНІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ПАНОРАМИ XX СТОЛІТТЯ

Починаючи з другої половини XX століття камерний фортепіанний концерт в українському музичному просторі стає популярним жанром, яскраві зразки якого є у творчості О. Костіна, Є. Станковича, М. Скорика, Ж. Колодуб, І. Карабиця, В. Камінського, В. Загорцева, І. Щербакова, О. Криволап та ін. Цьому передувала історія, яка бере початок із 20-х років XX століття — періоду появи перших симфонічних зразків жанру в українському музичному мистецтві: Фортепіанний концерт Г. Таранова (1920, не зберігся) та Фортепіанний концерт С. Людкевича (1920, перша редакція [97, с. 41]).

Проблема еволюції українського фортепіанного концерту стала предметом дослідження таких фундаментальних робіт, як монографії науковців В. Тимофеєва [131] та Л. Раабена [107; 108]. Якщо Л. Раабен інструментальний концерт розглядає в аспекті типологічних жанрових особливостей та в загальному контексті радянського музичного простору, то В. Тимофеєв досліджує жанр виключно в руслі української музики. Робота останнього до кінця XX століття залишалась єдиним найбільш повним дослідженням національного концерту з початку його зародження.

Область хронологічних кордонів даних монографій обмежується періодом від Жовтневої революції до, відповідно, дат публікацій зазначених робіт — початок 1970-х років. Очевидно, що з даного періоду український концерт зазнав значних метаморфоз, дослідженням яких займалася О. Ю. Пономаренко [101]. Дослідниця прослідкувала становлення українського жанру фортепіанного концерту до кінця XX століття та запропонувала свою методологію хронологічного поділу його становлення — не по десятиліттям (як за В. Тимофеєвим), а на три великі періоди. Першим з них стає ранній період від 1920-х років до

1950-х — зародження та формування жанру; другий — розвиток жанру — 1960-ті та початок 1970-х років; третій період починається 1980-ми роками та залишається відкритим. Ми будемо апелювати до даної роботи в області періодизації українського концерту. Для зручнішого використання даної хронологічної концепції ми будемо ці етапи надалі називати, відповідно, як ранній, середній та пізній.

Отже, становлення українського фортепіанного концерту порівняно з іншими музичними культурами (італійською, угорською, польською, російською, німецькою тощо) свідчить про вельми пізній період жанрового формування. Відтак, з однієї сторони, українські композитори ще не мали національного зразку жанру. З другої сторони, перші зразки фортепіанних концертів спиралися на жанрові традиції, імпортовані з шедеврів як попередніх епох, так і музики сучасників: Ф. Ліста, Ф. Шопена, Й. Брамса, П. Чайковського, С. Рахманінова та ін.

Ранній етап українського фортепіанного концерту характеризується появою перших зразків програмного концерту. Дана лінія йде від таких концертів, як «Поема змагання» Л. Ревуцького (1934), «Слов'янських концерт» Б. Лятошинського (1953) та продовжується численними програмними творами у другій половині XX століття. По-різному починає трактуватись і сонатно- симфонічний цикл — невдовзі з'являються одночастинні концерти М. Скорульського та В. Барвінського. Проте в даний період ще не прослідковується тенденція до камернізації жанру. Камерно-інструментальна музика та симфонічна музика переважно існували окремо один від одного та ще не поєднувалися у синтетичні жанрові комбінації, які вже набували популярності у західноєвропейському музичному просторі (наприклад, Камерний концерт для фортепіано, скрипки та 13 духових А. Берга, 1925).

Українські композитори у 1940-х роках продовжують опановувати жанр фортепіанного концерту[77]. Наряду з вершинами становлення фортепіанного концерту середнього періоду[78] з'являється вельми велика кількість творів[79]. Відтак значно виразніше виявляється диверсифікація трактовки жанру. З класичним розумінням сонатно-симфонічного циклу постають такі композиційні форми реалізації жанру, як варіації, балади, сюїти для фортепіано з оркестром тощо. Нагадаємо, що дані архітектонічні лінії організації музичних моделей йдуть від Ф. Ліста (монотематизм, поемність та одночастинність у творах для фортепіано з оркестром), С. В. Рахманінова (варіаційний тип будови у «Варіаціях на тему Н. Паганіні»), Й. Брамса (чотиричастинний Другий фортепіанний концерт). Відтак в українській музиці серед різноманітної палітри творчого пошуку в області композиційної організації жанру з'являються такі твори, як одночастинний Концерт Т. Маєрського (1956); двочастинні концерти О. Канерштейна, О. Жука (1956); чотиричастинний цикл Л. Ревуцького, шестичастинний цикл «Партизанські картини» А. Штогаренка (1956); Симфонічні варіації для фортепіано з оркестром С. Людкевича (1950) та тієї ж назви твір Р. Деражне (1952).

Примітно, що маючи на увазі українські фортепіанні концерти Ю. Рожавської (1946), Т. Маєрського (1946) та Концерт-поему М. Тіца (1947) науковець В. Тимофеєв 1960 року критикував їх деякі вияви камерності, яка розглядалася як «порушення природи жанру», «нав'язування невластивих якостей», «перебільшену деталізацію фактури», що незмінно приводило до «творчих невдач» [130, с. 153]. Не змінилась дана точка зору дослідника і 1972 року

---

[77] Твори С. Ратнера (1942), Т. Маєрського (1946), Ю. Рожавської (1946), І. Польського (1947), М. Тіца (Поема-концерт, 1947), М. Гржибовського (1948), І. Асеєва (1948), «Фантазія на українські теми» М. Гозенпуда (1942) та ін. [55, с. 282].

[78] Безперечно вершинним твором даного періоду є «Слов'янський концерт» Б. Лятошинського (1953).

[79] С. Людкевича (1957), С. Нахабін (1951), Концерт-балада І. Шамо (1951), Б. Фільц, М. Гозенпуд (1953), Концертні варіації на українську народну тему «Віддала мене моя матінка» Р. Деражне (1954), О. Жук (1957), Концерт № 3 І. Асеєв (1956–1957), О. Красотов (1958) та ін. [55, с. 289].

— зокрема, Концерт-поему М. Тіца В. Тимофеєв критикував по ряду причин, які на сьогодні є цілком логічними для камерних концертів: камерність образів, недостатня диференціація фортепіанної партії, відсутність яскравих емоційних зльотів, контрастних зіставлень, активного начала, тяжіння до пасивних, замкнених образів тощо [131, с. 69]. Проте сучасне розуміння даної проблеми дає змогу говорити, що така позиція є несправедливою по відношенню до камернізації у фортепіанних концертах, адже з часів її зародження внаслідок синтетичних тенденцій вона стала майже превалюючою. Відтак зазначені твори Ю. Рожавської, Т. Маєрського та М. Тіца є певною передумовою камернізації українського фортепіанного концерту.

Починаючи з 1950–1960-х років з точки зору еволюції української концертної музики (в тому числі і як частину симфонічної) чимало дослідників (А. Я. Шреєр-Ткаченко [54, с. 226], Л. Б. Архімович, Н. І. Грицюк, Л. М. Грисенко [9, с. 211], В. Тимофеєв [130, с. 153], О. Ю. Пономаренко [100, с. 65]) виділяють камернізацію вже як важливу тенденцію. Зокрема, остання дослідниця зазначає, що саме з тенденцією камернізації концертного жанру пов’язана більшість новаторських відкриттів [101, с. 33]. Відтак у концертно-симфонічній літературі 1960–1970-х років все більше проявляється авторська інтенція до використання камерних складів [54, с. 235]: у Концерті для флейти та камерного оркестру В. Губаренка, у «Камерному концерті» для фортепіано з оркестром А. Нікодемовича (1968), у Дивертисменті для флейти, челести та струнних А. Штогаренка, у Концертній сюїті для флейти та камерного оркестру Ю. Іщенко, у «Concerto misterioso» (Пам’яті Катерини Білокур, 1977), у Малій камерній музиці № 1 для 15 сольних струнних (1966) та № 2 для гобоя соло, арфи соло та дванадцяти сольних струнних (1971) Л. Грабовського, у Партитах № 1–3 для камерного оркестру М. Скорика (1969) та ін.

Починаючи з 1960-х років українські композитори давали творам різноманітні назви, які не обмежувалися тільки констатацією жанрової приналежності музичної композиції до того чи іншого виду: «диптихи», «триптихи», «ме-

дитації», «гомеоморфії», «спектри», «містерії» та ін. Вочевидь, і назви жанрового підвиду камерного фортепіанного концерту трансформувалися у «музики», «камерні симфонії» тощо. Така тенденція до уникання нормативних заголовків згодом стає домінуючою, особливо у камерному жанрі.

Справжній розквіт симфонічної та концертної творчості українських композиторів починається з 1970-х років внаслідок наступних причин: освоєння у 1960-і роки практично всього арсеналу жанрів та засобів художньої виразності у симфонічній сфері; в умовах ідеологічно-партійного диктату радянської влади тільки твори не пов'язані зі словом давали змогу композиторам писати музику без ідеологічних інтерпретаційних наслідків [63, с. 646].

У цей період стає очевидним, що жанр концерту розгалужується на дві превалюючі підвиди — симфонічний та камерний. Останній у 1980–1990-і роки перестав бути епізодичним, а його фортепіанний камерний різновид почав навіть домінувати [101, с. 65–66], що підтверджує велика кількість творів, які написані в цей час[80]. Згодом симфонічний жанр за рядом причин став менш популярним в українському музичному просторі. Через відчуття вичерпаності класичної циклічної моделі симфонії [17, с. 131] все більшого розповсюдження отримують камерні форми реалізації симфонічного жанру, зокрема і концертів.

Кінець XX століття в Україні став сприятливим часом для звертання до камерних жанрів через зростання кількості високопрофесійних ансамблів та камерних оркестрів: «Київська камерата», «Archi», «Рикошет», «Нова музика в Україні», «Київські солісти», «Київський камерний оркестр» тощо. Також в ці роки було засновано багато фестивалів сучасної академічної музики, зокрема, у Києві («Київ Музик Фест», «Серж Лифар де ля данс», «Володимир Крайнєв за-

[80] Другий концерт для фортепіано і струнного оркестру О. В. Костіна (1992), Концертіно для фортепіано та камерного оркестру (1995) Ж. Колодуб, Перший фортепіанний концерт І. Карабиця, В. Камінський — Концерт для фортепіано та камерного оркестру (1995), В. Загорцев — П'ятий камерний концерт для фортепіано и камерного оркестру (1996), Перший концерт для фортепіано і струнного оркестру І. Щербакова (1996), «Камерна музика» для фортепіано і струнного оркестру О. Криволап (1999) та ін.

прошує», «Музичні прем'єри сезону»), Львові («Контрасти»), Одесі («Два дні і дві ночі нової музики»), Харкові («Харківські асамблеї»).

В пізню стадію українського фортепіанного концерту (1980–1990-і роки) відбувається його подальше розгалуження на, свого роду, субжанри. Зокрема, Е. О. Пономаренко виділяє сольний камерний концерт (О. Красотов, О. Костін, І. Шамо), камерний фортепіанний концерт (В. Загорцев), Камерний концерт-токата (І. Щербаков) та Камерна музика (О. Криволап) [101, с. 65–66]. На нашу думку неможливо оминути ще один тип камерного концерту, який отримав назву «Камерна симфонія» для фортепіано і струнного оркестру. До нього звертався Є. Ф. Станковича: Дев'ята камерна симфонія «Quid pro quo» (2000) і Десята камерна симфонія «Dictum № 2» (2015).

З огляду на широко відому синтетичність досліджуваного жанру (який іноді називають «концертом-мутантом» [101, с. 58] з «несподіваними складами» інструментальних ансамблів [131, с. 158]) його історія бере початок з перетину трьох жанрових еволюційних векторів: симфонічного, камерно-інструментального та власне концертного. Таким чином, даний жанр, зокрема, Камерна симфонія, тісно пов'язані не тільки з симфонією, але й зі специфікою музики для камерно-інструментальних ансамблів.

У ранній етап фортепіанного українського концерту на долю камерно-інструментальних жанрів припадає період справжнього розквіту внаслідок того, що вони відзначаються значною мобільністю щодо втілення творчих експериментів та не потребували залучення великих контрольованих державою колективів [63, с. 519]. Відтак до камерно-інструментальної музики у вигляді тріо, квартетів та квінтетів звертається чимало композиторів: Ф. Козицький, Н. Колеса, Н. Коляда, В. Косенко, М. Скорульський, В. Фемеліді, В. Борисов, Д. Клєбанов, А. Філіпенко та інші.

Зокрема, камерний концерт для фортепіано зі струнним оркестром має багато спільного з фортепіанним квінтетом, який представлений в українській музиці такими творами: Фортепіанний квінтет Т. Маєрського (присвячений

М. Карловичу), «Український квінтет» Б. Лятошинського, Фортепіанний квінтет Д. Клебанов (присвячений 300-річчю возз'єднання України з Росією, 1954), два фортепіанні квінтети М. Скорульського (Другий — «Пам'яті Абая Кунабаєва», 1943), Фортепіанний квінтет В. Сільвестрова, Фортепіанний квінтет Г. Ляшенка та ін.

З фортепіанним квінтетом найбільш пересічною можна назвати Десяту камерну симфонію «Dictum II» Є. Ф. Станковича, яка написана таким чином, що її можна виконувати навіть у складі тільки п'яти виконавців[81], а не повного струнного оркестру з фортепіано. В той час Дев'яту камерну симфонію Є. Ф. Станковича «Quid pro quo» неможливо виконувати у складі фортепіанного квінтету внаслідок численних *divisi* у струнних. Більше того, в даному випадку неможливо кількісно вплинути на склад оркестру, так як його численність має чітку регламентацію, якої немає в Десятій камерній симфонії.

Червоною ниткою зв'язок з національною культурою пройшов через українське академічне музичне мистецтво, зокрема, від камерно-інструментальної музики до камерного фортепіанного концерту. Відомо, лінія використання народних пісень в якості тематизму та апеляція до фольклорних і національних здобутків йде ще від перших зразків симфонічної української музики[82]. Відтак Дев'ята і Десята камерні симфонії Є. Ф. Станковича мають прямий взаємозв'язок з «Українським квінтетом» Б. Лятошинського (1942, друга редакція — 1945) [55, с. 296], який 1946 року удостоєний Сталінської премії. Примітно, що його науковці нерідко називають камерною симфонією [54, с. 159].

«Український квінтет» Б. Лятошинського є яскравим зразком камерно-інструментальної музики 1940–1950-х років, для якої характерна тенденція до укрупнення та симфонізації [9, с. 286]. Даний твір зумовив вихід за рамки ка-

---

[81] Десята камерна симфонія «Dictum II» виконувалася 26 травня 2015 року у Малому залі НМАУ ім. П. І. Чайковського на фестивалі «Київські прем'єри сезону» у складі фортепіанного квінтету (фортепіано, скрипка, альт, віолончель, контрабас) — https://www.youtube.com/watch?v=t5ZXqywPgU0 [165].

[82] «Українська симфонія» М. Калачевського, Симфонія *соль мінор* В. Сокальського тощо.

мерного жанру у площину симфонічної музики, реалізованої без участі оркестру. Таким чином концепційний перетин між творами Б. Лятошинського та Є. Станковича відбувається шляхом руху від діаметрально протилежних напрямків: з однієї сторони Дев'ята камерна симфонія «Quid pro quo» тяжіє до камерно-інструментальної музики; з іншої сторони, «Український концерт» ускладнюється через перевагу симфонічного принципу композиторського мислення в роботі над музичним матеріалом.

Очевидно, що Є. Ф. Станкович, будучи учнем визначного симфоніста Б. Лятошинського, продовжував його композиторські традиції. На сьогодні Є. Ф. Станкович — професор кафедри композиції НМАУ ім. П. І. Чайковського. Він справедливо вважається одним з лідерів української академічної музики. Після хрущовської відлиги поряд з В. Губаренком, О. Костіном, В. Сильвестровим, Л. Грабовським, Л. Дичко та М. Скориком Є. Станкович відноситься до керівників нової авангардної та постмодерної музичної школи в Україні [155, с. 21]. Його музика звучить у багатьох країнах світу, серед яких Китай, Німеччина, Литва, Естонія, Іспанія, Узбекистан, Філіппіни, Росія, Казахстан, Франція, Канада, Сполучені Штати Америки та ін. За Третю симфонію «Я стверджуюсь» 1977 року Є. Ф. Станкович був нагороджений Державною Премією ім. Т. Шевченка, а його Третя камерна симфонія була внесена до десятки кращих симфоній світу 1985 року Міжнародною Композиторською Трибуною при ЮНЕСКО.

Творчий доробок композитора представлений багатьма жанрами: симфонії, опери, балети, камерно-інструментальна музика, вокальна музика, хорова тощо. Найвідомішими концертами є твори для скрипки, для альта, для віолончелі з симфонічним оркестром[83], проте примітно, що у автора відсутні твори з

[83] Перший концерт для віолончелі з оркестром (1970), Перший концерт для альта з оркестром (1999) Концерт-поема для скрипки з оркестром (Перший концерт, 2004), Симфонія-концерт для альта та симфонічного оркестру (Другий концерт, 2004), Другий концерт для скрипки та симфонічного оркестру (2006), Третій концерт для скрипки з оркестром (2015), Другий концерт для віолончелі з оркестром (2016), Четвертий концерт для скрипки з оркестром (2016).

назвою концерт для фортепіано з оркестром. Цілком справедливо можна припустити, що цей жанровий зріз представлений творами Дев'ята камерна симфонія «Quid pro quo» і Десята камерна симфонія «Dictum II», які були написані для фортепіано зі струнними. В особистій бесіді з композитором була підтверджена теза про те, що дані твори можуть трактуватися саме як концерт.

Дев'ята камерна симфонія була замовлена керівниками Міжнародного фестивалю сучасної музики «Варшавська Осінь» 2000 року. Композитору була поставлена одна умова: повинен грати камерний оркестр. Першими виконавцями в тому ж році став Національний камерний ансамбль «Київські солісти».

Примітна історія щодо визначення жанру — його визначив Б. Которович. Він запропонував Є. Ф. Станковичу написати «щось на зразок концерту для фортепіано та камерного оркестру» [додаток А]. У цьому плані він дуже відрізняється від інших камерних симфоній. Одразу виникає аналогія до історії створення Теми з варіаціями «Чотири темпераменти» для фортепіано і струнного оркестру П. Гіндеміта — Дж. Баланчин приблизно в такій формі замовив композитору написати музику: «щось для фортепіано зі струнним оркестром» [26]. Отже, не було жанрових передумов. Як у випадку з П. Гіндемітом, був визначений тільки склад виконавців, який він по-своєму інтерпретував. Про цілісний жанр симфонії відносно досліджуваного твору доводиться говорити в контексті музичної організації, адже Є. Ф. Станкович позиціонував симфонізм як «метод мислення, пов'язаний з розвитком матеріалу» [додаток А]. Ця теза в контексті жанрового аналізу підтверджує ідею можливості трактування Дев'ятої камерної симфонії «Quid pro quo» саме як симфонізований фортепіанний концерт.

Важлива роль програмності констатується не тільки в даному твору, але й у всій творчості наступним висловом композитора: «Всім своїм симфоніям я давав назви с метою підкреслити пануючу емоційну струю» [79, с. 174]. Проте попри вербальні авторські вказівки переважна частина семантичної інформації камерних симфоній без дослідження образної драматургії залишається *terra incognita*. Програмна назва Дев'ятої камерної симфонії «Quid pro quo» є фразе-

ологізмом, який має з латині різноманітні тлумачення — «послуга за послугу, компенсація, еквівалент», «непорозуміння, що базується на прийнятті однієї речі за іншу», «несвідоме або свідоме зміщення понять», «одне замість іншого» [162]. Цей вислів має широкий спектр застосування залежно від сфери діяльності у житті. Відносно музичного твору, скоріш за все, головним принципом є певна заміна понять, смислів — різниця їх сутності відносно того, що лежить на поверхні[84]. Семантична логіка відсилає до області знаків, символів. Вочевидь даний програмний підзаголовок камерної симфонії свідчить про певні «засекречені», «закодовані» сенси. Саме тому композитор використовує латинську крилату фразу, яка має переносне, неявне значення. О. В. Цехмістро зазначає, що з першої половини XX століття відбувається наростання тяжіння до надчуттєвого, що виявляється в символізмі — прагнення авторів «вийти» за межі понятійного мислення, передачі почуттів, емоцій через символізацію образів. Наочним підтвердженням цієї тенденції є, зокрема, творчість Є. Ф. Станковича [142, с. 229].

Проте попри неочевидну семантичну верхівку айсберга даного музичного твору, сам композитор говорив про те, що він зазвичай не дає роз'яснень стосовно музичних творів, тим самим залишаючи аналітичний простір у пошуках ідейної концепції як для виконавця, слухача, так і для музикознавця. О. С. Зінькевич зазначає, що Є. Ф. Станкович поділяє наступну думку І. Стравінського: «Музика висловлює сама себе». Отже, «тлумачам його творчості слід ставити подібні питання не йому, а його творам» [49, с. 10].

В ході дослідження музики Є. Ф. Станковича О. В. Колісник проаналізувала камерні симфонії у кандидатській дисертації, зокрема, Дев'яту камерну симфонію «Quid pro quo» [58, с. 168–172]. Ця композиція була категорізована до виявів неоромантизму у камерно-інструментальних творах Є. Ф. Станковича. Однак внаслідок того, що цей твір досліджувався оглядово в контексті великого

[84] Таку різницю відносно легкості слова про Є. Ф. Станковича Ю. І. Чекан, ставлячи риторичне питання «А скільки "невидимих світу сліз", які приховані за "видимим світові сміхом"?..», вбачав неочевидною [144, с. 153].

пласту камерно-інструментальної творчості, аналіз інтонаційно-образної драматургії виявився вельми стислим та не дає уявлення про Дев'яту камерну симфонію «Quid pro quo» як про камерний концерт для фортепіано зі струнним оркестром із самобутньою специфікою та залишає простір для вивчення. Запропонований жанр елегії у ракурсі лірики є тільки однією з багатьох сторін концепції твору, який потребує більш розгорнутого аналізу інтонаційно-образної драматургії.

Архітектоніка одночастинного твору має чіткий авторський поділ подвійними тактовими рисами на 13 розділів (таблиця 6.1).

Таблиця 6.1.

Є. Ф. Станкович. Дев'ята камерної симфонії. Структурний поділ

Номер розділу	**Нумерація тактів**	**Тривалість у тактах**	**Авторські примітки**
I	1–23	23	Tempo rubato q=54
II	24–61	38	Meno mosso q=52
III	62–77	16	Piu mosso q=54
IV	78–82	5	Piu mosso q=60
V	83–87	5	q=72
VI	88–91	4	Meno mosso q=60
VII	92–95	4	Piu mosso q=72
VIII	96–99	4	Meno mosso q=60
IX	100	1	Piu mosso q=72
X	101–105	5	–
XI	106–125	20	Meno mosso q=60
XII	126–165	40	Meno mosso q=54
XIII	166–189	24	–

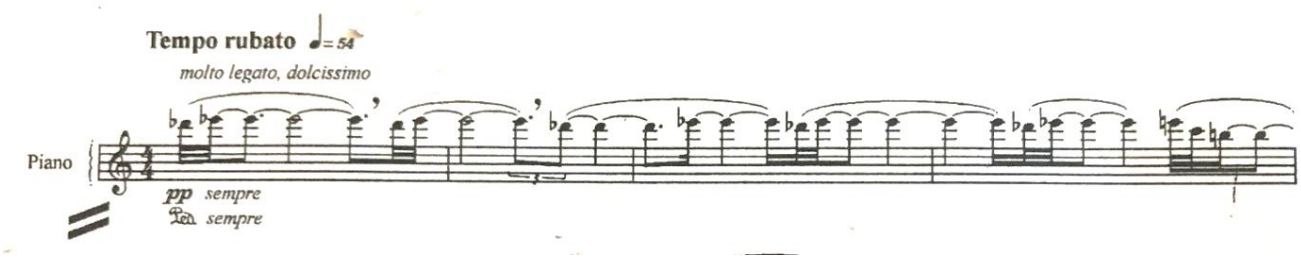
Як видно по таблиці твір має розділи великі (від 16 до 40 тактів) та малі (від одного до п'яти тактів), внаслідок чого Камерна симфонія кількісно структурується на три частини: перша — I–III, друга — IV–X, третя — XI–XIII. Середня частина в першу чергу виділяється своєю нестабільністю руху — найтонші темпові зміни відбуваються кожні чотири-п'ять тактів. Загалом темпова картина протягом всього твору знаходиться в межах 54–72 ударів на хвилину з дотриманням переважно тихої динаміки за вилученням XII епізоду. Відтак у Камерній симфонії відсутня різка темпова дискретність.

Увагу привертає розділ IX, що відокремлений з двох сторін подвійними тактовими рисами і складається всього з одного такту. Аудіально неможливо розпізнати таке розмежування. Якщо відкинути можливість банальної редакційної помилки, то, вочевидь, даний момент є авторським структурним акцентом з виокремленням 100 такту. Є. Ф. Станкович говорив, що захоплювався нововіденською школою, зокрема, творчістю А. Веберна, для якого характерне інтертекстуальна нотація з масою символів, чисел, пропорцій тощо. Про це свідчить і ідеально вирахувана у Дев'яій камерній симфонії, так звана, точка золотого перетину. У 128 такті (враховуючи зміну розмірів, це приблизно 62% від усього твору) наступає кульмінаційний XII розділ, в якому порушується контекст уникання тихої звучності: вперше і в останнє за весь твір динаміка партії фортепіано сягає *fortissimo* з коментарем *solo recitativo; marcatissimo; rubato*. Отже, на образно-архітектонічні взаємозв'язки безпосередньо впливає структурно-знакова формотворча інтенція.

Перша тема Дев'ятої камерної симфонії має споглядально-імпровізаційний характер з елементами луни, який проявляється у постійній інтонаційно-клаптиковій трансформації. Виклад теми у високому регістрі нагадує імпровізаційні флейтові награвання, а дотримання всього розділу на одній педалі та авторський коментар *molto legato, dolcissimo* формують тендітне, крихке образне начало тематизму. Однак метроритмічна організація свідчить про дещо імпульсивний, запальний потенціал теми, який згодом розкриється. Музика ніби з'являється здалеку, потроху «впізнається» з додаванням все нових інтонаційних елементів (приклад 6.1).

Приклад 6.1.

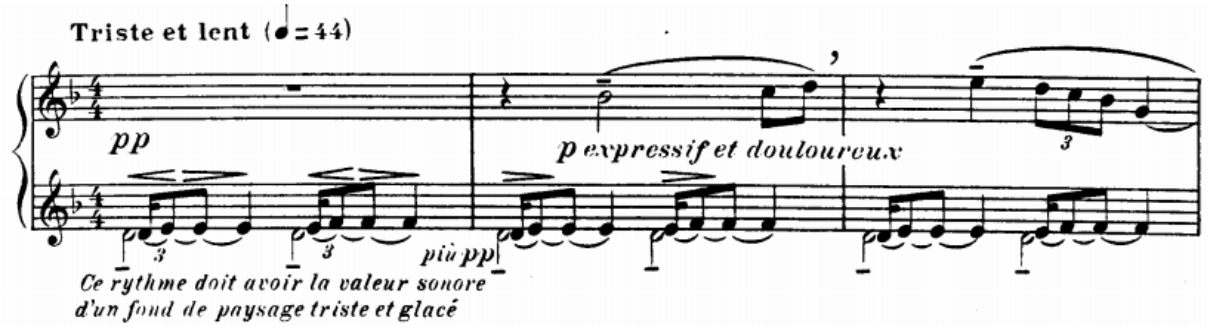
Є. Ф. Станкович. Дев’ята камерна симфонія «Quid pro quo». Початок



Висхідні секундові інтонації першої теми Камерної симфонії викликають інтонаційно-образну асоціацію з прелюдією К. Дебюссі «Кроки на снігу» (приклади 6.1, 6.2 і 6.3).

Приклад 6.2.

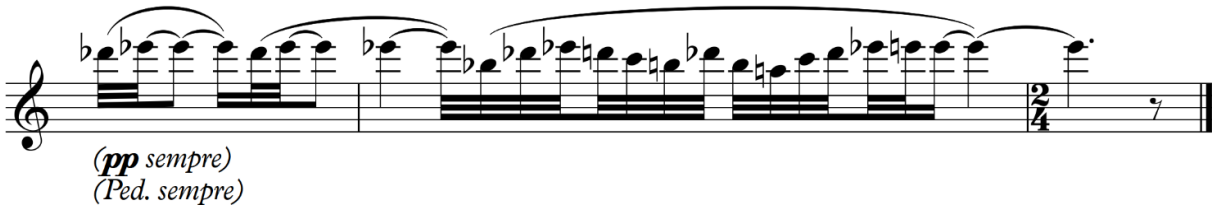
К. Дебюссі. Прелюдія «Кроки на снігу». Початок



Спільні риси між даними темами прослідковуються в принципах організації музичного матеріалу: мелодія, яка «крок за кроком» кристалізується; скупі та тонко відібрані засоби виразності тощо [83, с. 224]. Про економію засобів виразності свідчить і малий амбітус партії фортепіано — весь перший розділ мелодія побудована в межах квінти *ля-мі* з задіянням кожного звуку окрім *ре*; в останніх тактах тема отримує найрозгорнутіший вигляд (приклад 6.3).

Приклад 6.3.

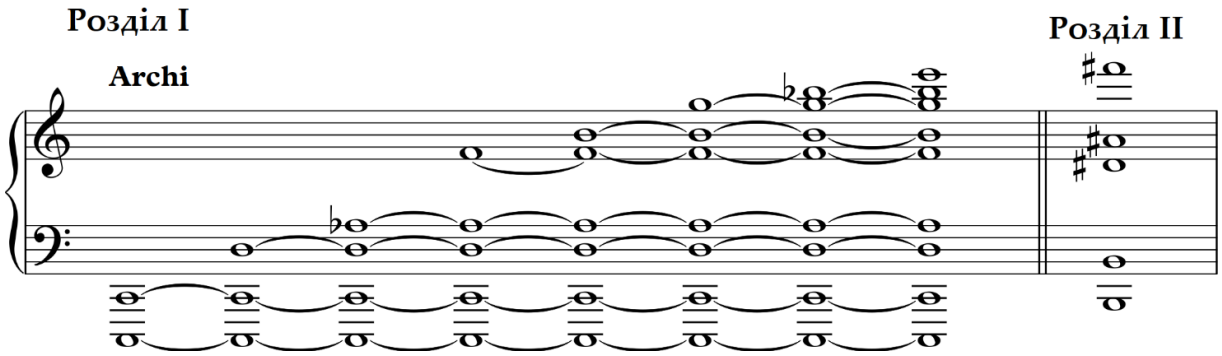
Є. Ф. Станкович. Дев’ята камерна симфонія «Quid pro quo». Останні такти першого розділу.



Весь перший розділ струнний оркестр поряд із партією фортепіано підтверджує ефект зростання та наближення шляхом поступового вертикального захоплення сонорного простору в одну функціонально нестійку гармонію, яка розв’язується у порівняно просвітлений великий септакорд *сі мажору* (приклад 6.4).

Приклад 6.4.

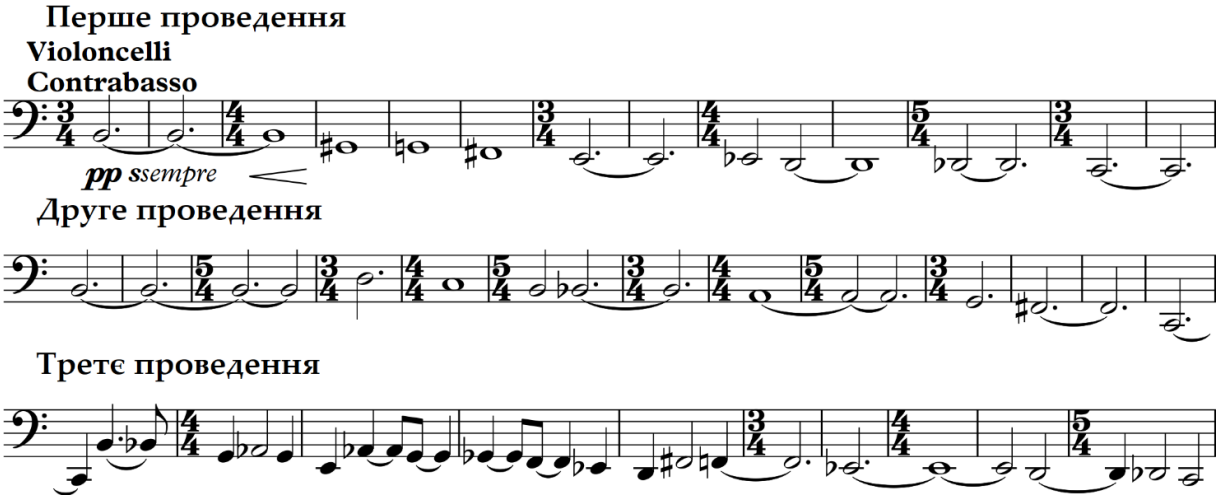
Є. Ф. Станкович. Дев’ята камерна симфонія «Quid pro quo». Межі першого і другого розділів. Гармонічна схема



Отже, весь музичний матеріал першого розділу з його образними характеристиками «наближення» та наростання об’єднується в одну лінію, яка готує плавний драматургічний перехід до нової образної сфери Розділу II. Форма останнього поділяється на три низхідні рухи в басу, кожне з яких починається з ноти *сі* — три проведення порушують першопочаткову мінливу мажорну просвітленість тематизму. Така організація відсилає до музично-риторичних фігур XVI, XVII століть, зокрема, до катабазісу (приклад 6.5).

Приклад 6.5.

Є. Ф. Станкович. Дев’ята камерна симфонія «Quid pro quo». Другий розділ (низхідний рух в партіях віолончелей та контрабасів)

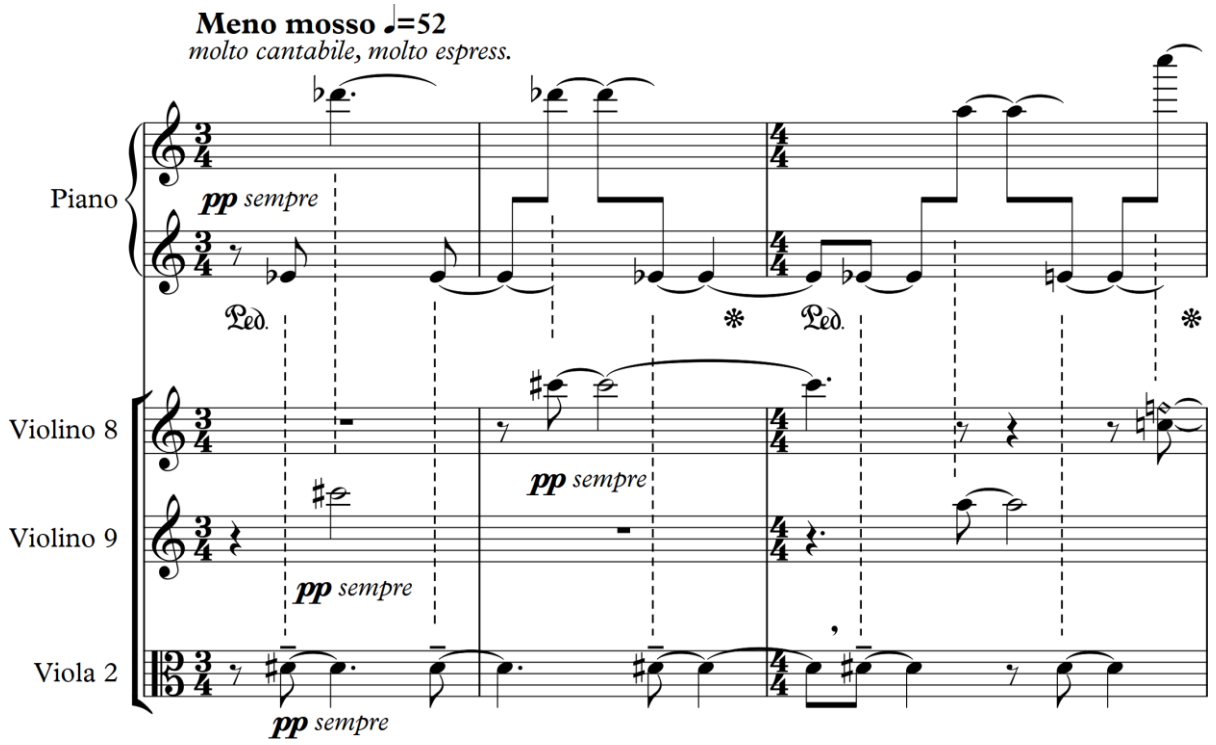


В контексті семантики музики минулих епох зазначена фігура містить рух вниз на певні слова поетичного тексту: «земля», «поховання», «вмираю» [136, с. 231]. В рамках невербальної інструментальної музики таке трактування звісно не є таким однозначним, проте загальна образність має спільні риси з даним положенням: вона є розміреною, континуальною, ніби навмисно «сповільненою», внаслідок чого час ніби «завмирає».

Оркестрування другого розділу загалом створює ефект фортепіанної педалі в оркестрі. Множинні *divisi* у струнних використовуються вибірково як предикт, посилення дублюванням або як відлуння відносно основних мелодичних ліній та фігуративної партії фортепіано (приклад 6.7).

Приклад 6.7.

Є. Ф. Станкович. Дев’ята камерна симфонія «Quid pro quo». Другий розділ



Такий ефект «розмиття» мелодичних контурів шляхом оркестрової педалізації вводить живописний момент, який формує своєрідну різноплановість. Випукла, рельєфна тема з першого розділу змінюється на узагальнений план, ніби глядач зробив кілька кроків назад і вже сприймає повну просторову перспективу[85]. При цьому деталізація відходить на другий план і цільна звукова картина сприймається на підсвідомому психо-емоційному рівні як територіальна зміна просторової акустики, при якій злиття звуків мелодичних контурів створюють сонорну атмосферу перебування у великому приміщенні, наприклад, у соборі. Відтак партія фортепіано з оркестровою педалізацією формує сонористичний образний пласт з ознаками вебернівського пуантилізму.

Розгалужена деталізація оркестрової фактури у камерних концертах нерідко приводить до застосування таких засобів виразності, як серіальна техніка,

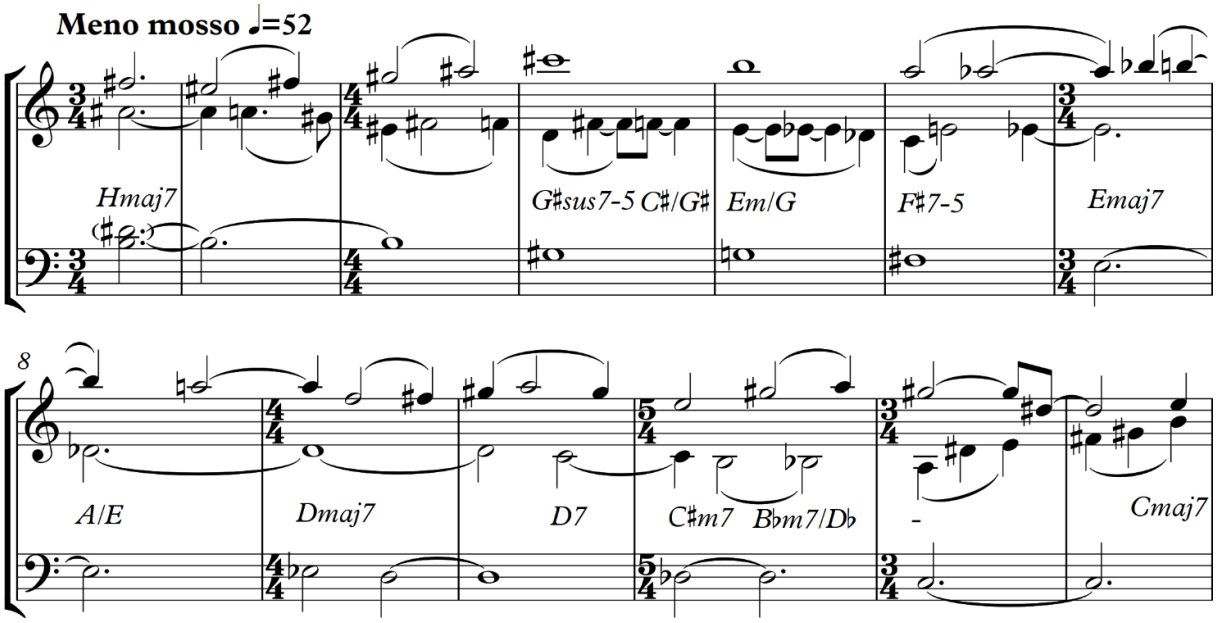
[85] М. Лобанова зазначає, що тотальне освоєння просторово-часових відносин почалося ще з епохи бароко. Проте в минулу епоху даний композиційний принцип організації музичного матеріалу проявлявся в антитетичному динамічному контрасті *forte-piano*. Саме в бароко проявилось вперше відчуття музики в просторі і простору в музиці [77, с. 60–61].

пуантилізм, сонористика, що, зокрема, прослідковується в багатьох українських камерних концертах[86].

Другим фактурним пластом в поліфонізованому другому розділі є тема, яка складається з трьох мелодичних контурів і викладається у партіях семи скрипок, віолончелей та контрабасу. Три голоси при абстрагованому гармонічному аналізі складають цілком функціональну послідовність з еліптичними зворотами. Тема має лірично-вокальну природу у хоральному викладі і також розширює сонорний простір своїм положенням голосів, між якими утворюються інтервали більше однієї октави (приклад 6.8).

Приклад 6.8.

Є. Ф. Станкович. Дев'ята камерна симфонія «Quid pro quo». Другий розділ. Тема, перше проведення. Гармонічна схема[87]



Другий фактурний пласт має просвітлено-ліричне начало, однак поєднання з першим пластом є конфронтаційним, дисонуючо-терпким. Відтак другий

[86] Концертіно на теми сонатини *до мажор* М. Клементі для фортепіано і восьми духових (1967) А. Нікодемовича, «Монодії» для фортепіано та камерного оркестру В. Сильвестрова (1965), Концертіно для фортепіано і струнних О. Балакаускаса (1969) та ін.

[87] Верхній голос — перші п'ять скрипок октавою нижче; середній голос — шоста та сьома скрипки та другий альт; нижній голос — віолончелі та контрабас октавою вище; підписані деякі акордові опори.

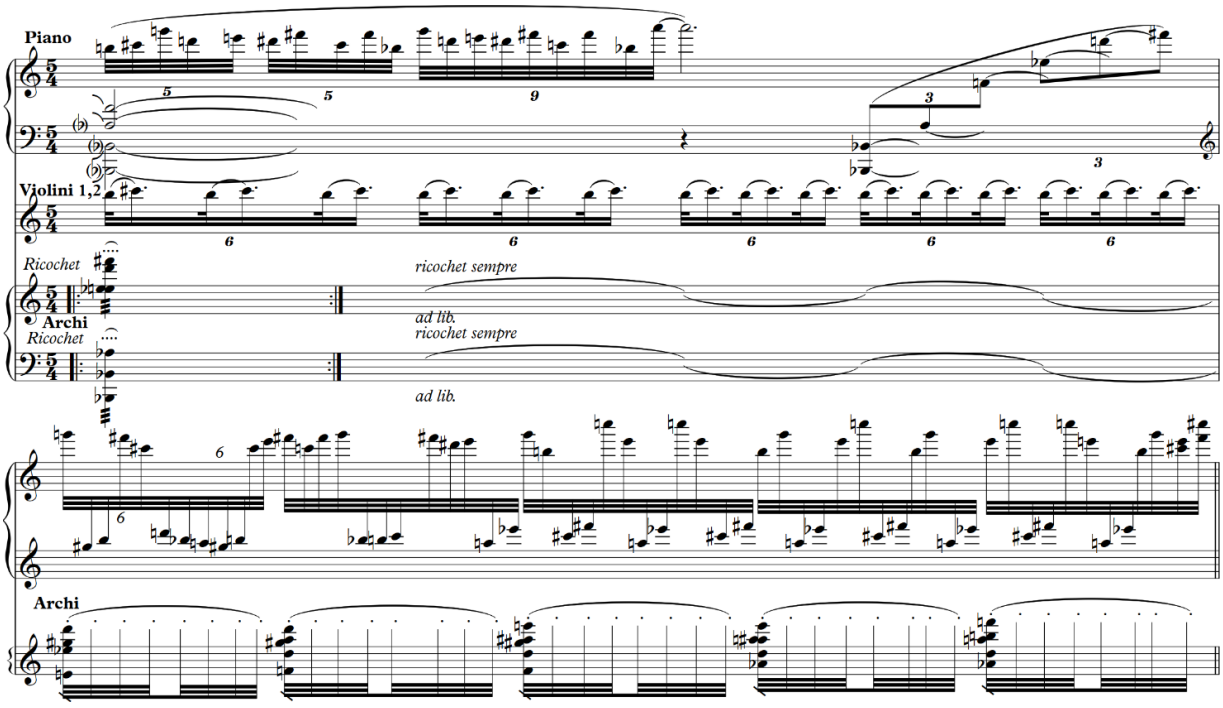
розділ містить споглядальне, тендітне образне начало, яке ніби повільно руйнується — періодичні вертикальні гармонії, функцію яких навіть аудіально можливо визначити, внаслідок поліфонізованої фактури розгалужуються дисонуючими поєднаннями голосів.

Отже, перші два розділи є експозиційними: перший розділ свідчить про наближення, «зародження» тендітно-ліричної першої теми, а в другому змальовано дальній план, фон, узагальнені романтично-ідеалістичні вияви. З огляду на завуальовану сонатність та тональну різницю, теми першого і другого розділів цілком справедливо можуть сприйматися, відповідно, як головна та побічна партії. Відтак в експозиції контрастне зіткнення образів є колізією, яка утворюється між особистісно-медитативним та узагальнено-романтичним (сповненим песимістичним передчуттям) образними початками.

Підтверджується сонатна трактовку твору у третьому розділі, у якому простежується помітна мотивна робота з музичним матеріалом, що є характерним для розробки. Набуває розвитку головна партія, у якій загалом зберігається ідея наростання, проте початкове тендітно-крихке начало видозмінюється. На фоні алеаторичних фігурацій у партіях скрипок головна партія охоплена атмосферою тривоги. Основний мотив концерту (висхідна пунктирна велика секунда) стає настирно повторюваним та згодом губиться у сонорно-алеаторичному комплексі. Головна партія набуває нової якості шляхом переінтонування, унаслідок чого розкривається її пунктирно-запальний потенціал (приклад 6.9).

Приклад 6.9.

Є. Ф. Станкович. Дев’ята камерна симфонія «Quid pro quo». Третій розділ. Трансформація першої теми



У цьому розділі задіяна переважно верхня теситура діапазонів інструментів, що викликає інтонаційну асоціацію з образним світом деяких творів О. Мессіана — «Пробудження птахів» для фортепіано з оркестром (1953), «Екзотичні птахи» для фортепіано та ансамблю (1956), «Вітраж та птахи» для фортепіано з оркестром (1986). Вочевидь, фрагментарність, короткі мотиви, які губляться у сонористичній поліпластовості, не пряме наслідування птахів — використання даного ефекту має метафоричний, знаковий сенс.

Загалом у розробці розділи III–XI головним чином чергуються за принципом теза-антитеза, в якому теза — розвиток головної партії у розділах III, V, VII, X; антитеза — розвиток побічної партії у розділах IV, VI, VIII, IX, XI. У цій діалектичній взаємодії відбувається розвиток конфлікту — «придушення» лірично-романтичної образної сфери побічної партії видозміненою настирливо-хаотичною темою головної партії.

У синтетичній динамізованій репризі — розділ XII — трансформація головної партії сягає найвищого рівня. Її ритмічно-імпровізаційна пружність набуває агресивного, жорсткого образного початку. Без сумніву, ця образна сфера отримує кульмінаційну перевагу над образною сферою побічної партії в контексті драматургії.

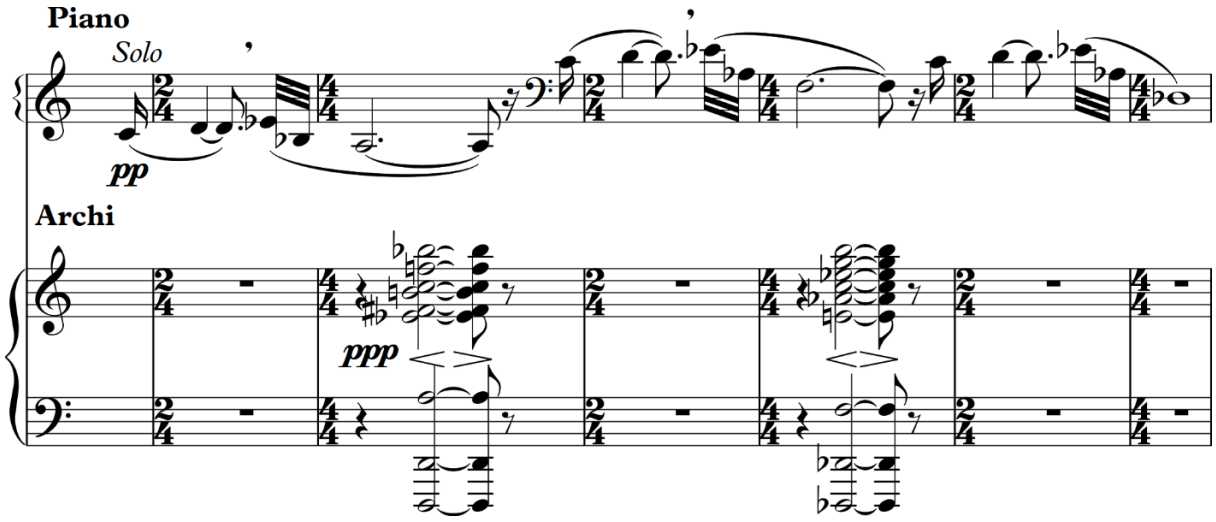
Розділ XIII містить репризу побічної партії та коди (останні дев'ять тактів твору). Як і в розробці, хаотичні атональні фігурації в партії фортепіано не дають можливість розкрити романтичний ліричний потенціал побічної партії, фрагмент якої хоч і проводиться на іншій звуковисотності, проте його інтервалíка не змінюється, що є ознакою статичності даного образу.

Кода містить у фортепіано три речитативні елементи з головної партії, характер яких наче повертається до першопочаткового спокійного, розміреного образу, проте має більш чітку структуру (приклад 6.10).

Приклад 6.10.

Є. Ф. Станкович. Дев'ята камерна симфонія «Quid pro quo».

Кода (такти 181–186)



Тема позбавлена імпровізаційності та складної метроритмічної організації, наче остаточно «викристалізувалася» та позбавилась зайвого. Авторська цезура між мотивами теми вказує на організацію трьох речень за риторичним принци-

пом «питання-відповідь», які можна трактувати як певний висновок, епілог твору.

На початку концерту розвивалася тенденція до ускладнення (рух від одноголосності, поява ніби здалеку, наближення і т. д.), яка набула розгорнутого вияву в розробці та репризі, проте в кінці твору відбувається знову повернення до «простого». Три заключні одноголосні фрази в коді –свідчення зміни та певного філософського переосмислення.

Згідно з «прихованою» концепцією відносно заголовка «Quid pro quo» головна партія твору постає у різних виявах. Внаслідок переінтонування (розділи розробки, розділ XII у репризі та кода) вона видозмінюється та ніби одягає різні маски. У даному випадку доречно буде згадати про концепцію множинності соціальних особистостей В. Джеймса. Американський філософ, психолог говорив наступне: внаслідок того, що людина, як правило, бере участь у безлічі різних груп, то вона має стільки ж різних соціальних «Я», скільки існує груп, що складаються з осіб, думку яких вона цінує [57, с. 36]. Як першоджерело дані положення перейняв американський соціолог І. Гофман та виділив особливий соціальний «драматургічний підхід». Його основним ситуаційним терміном є «виконання» (*performance*) — вияв активності індивіда за час безперервного перебування перед конкретною аудиторією у вигляді виробництва певних вражень. Таку комунікацію І. Гофман поділяв на самовільну та мимовільну. Остання цікавила соціолога в першу чергу, бо через неї індивід видає себе [57, с. 37–39]. Відтак головна партія Дев’ятої камерної симфонії, скажімо, «видала» свій «приховуваний» драматичний образний потенціал, який згодом розкрився у розділі XII.

Отже, драматургічний конфлікт Дев’ятої камерної симфонії полягає в наступних зіткненнях образних сфер. У головній партії особистісно-медитативне начало видозмінилося в агресивно-дієве, яке намагалось протистояти романтично-узагальненій образності побічної партії. Остання не змінилася в репризі, а отже своєю статикою стримала натиск. Її незмінність є проявом непричетності

до дієвого початку головної партії, а отже вона виноситься в іншу семантичну площину — площину знаків, символів. Відтак чарівне константне образне начало побічної партії усвідомлюється як мрія, сягнути яку неможливо. Після дієвих, емоційних спроб це зробити, одноголосна раціоналізована кода у фортепіано стає смисловим результатом — раціоналізованим епілогом, що проголошує неспроможність наблизитися до світу ідеального. Відтак конфлікт особистісного та узагальненого образних початків свідчить про романтичну «ауру» трактування драматургії, а отже недосяжність потаємних бажань образного світу душі стає узагальнено-філософською розв'язкою драматургічного конфлікту.

У кандидатській дисертації «Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини XX — початку XXI століть» Д. М. Малий виділяв три пануючі типи мислення. Одним з них є філософсько-релігійний — «відступ від естетики авангардного мистецтва, в основі якого лежить переважно структурний підхід до створення музики, проте підкріпленої композиторами філософськими ідеями» [82, с. 97–98]. Вочевидь, в контексті даного положення назва твору Є. Ф. Станковича відсилає до широкого кола тематичних філософсько-релігійних асоціацій — суб'єктивно-індивідуалізовані, узагальнено-філософські, духовно-медитативні тощо.

Є. Ф. Станкович говорив, що з плином часу жанрові обмеження зникають та відбувається поліжанрове взаємопроникнення. Яскраво цю жанрову синтетичну тенденцію демонструють його твори, які поєднують в собі ознаки камерної симфонії та концерту [58, с. 9]. Ю. І. Чекан зазначав, що для «адекватного сприйняття/розуміння» творчості Є. Ф. Станковича треба враховувати той факт, що композитор XX — початку XXI століття живе в умовах «професійного посттрадиціоналізму» [144, с. 159]. Цей третій стан історичної типології музичної культури за Т. Чередниченко містить в собі незалежність внутрішньої логіки музичного цілого від зовнішньої логіки жанрового канону [145, с. 126–149]. Тобто семантична процесуальність все частіше не підпорядковується жанру, а навпаки — створює самобутні моделі та форми жанрової репрезентації. У док-

торській дисертації «Феномен композитора в європейській музичній культурі XXI ст.: особистісні та діяльнісні аспекти» І. Ю. Коновалова писала, що «в умовах глобалізаційних процесів композитор демонструє універсальну здатність до акумуляції різних образів та смислів культури, інтонаційного узагальнення найзначніших концептуальних ідей часу, стильових настанов авангардизму, модернізму, постмодернізму» [61, с. 29].

Така пересічність, в тому числі і жанрова, стосується не тільки проявів концертності та симфонічності, але й багатьох аспектів камернізації, яку ми знаходимо у Дев'ятій камерній симфонії (нагадаємо, С. Й. Лісецький, аналізуючи твори Є. Ф. Станковича, виділяв камерність за багатьма ознаками[88]). О. С. Зінькевич зазначає, що кордон між камерними та «великими» симфоніями Є. Ф. Станковича є вельми умовним. Наприклад, «Sinfonia Larga» для 15 струнних, Четверта симфонія «Лірика» для 16 струнних інструментів та симфонічна поема «Dictum» навіть попри камерний виконавський склад не є творами з «камернізованим задумом» і не дають ефекту «концепційної полегшеності» [50, с. 170]. Сам композитор говорив, що після Д. Шостаковича (якого він особисто вважав «вершиною духовного масштабу мистецтва» [додаток А] симфонія починає втрачати досягнуту значимість, величезну експресію. З камернізаційним розвитком одночастинної поемності постає задача вкласти у менші музичні структури (тривалістю приблизно десять хвилин) все те, що Д. Шостакович вкладав у твори тривалістю 50–60 хвилин. Є. Ф. Станкович як зразок приводив творчість А. Веберна, який «шукав макросвіт у мікросвіті». Роздуми композитора свідчать про високу концентрацію смислового навантаження у його творах, адже в творчому доробку митця є як повномасштабні симфонічні твори, так і невеликі за обсягом, зокрема, камерні симфонії, які не поступаються «великим» своєю значущістю та ідейною концепцією. Г. Луніна називає Є. Ф. Станковича «тонким психологом, глибоким мислителем зі своїм

[88] Невеликі розміри творів, мініатюрність кожної частини, епізоду, порівняно невеликий склад виконавців, лаконізм використаних виконавських засобів, уникання великих звучностей тощо [76, с. 36]

філософським підходом до складних проблем людського буття та способів їх відбиття в музичному мистецтві» [80, с. 159].

Дев'ята камерна симфонія «Quid pro quo» втілює мультивекторні ідеї естетики постмодернізму, так як вбирає в себе такі риси: концертність, камерний інструменталізм, символізм, полістилістику тощо. Поряд з образністю дієвості та конфронтаційності, яка притаманна європейській філософії, переважний споглядально-імпровізаційний характер тематизму відсилає до східного філософського-споглядального світосприйняття.

Риси концертності проявляються в тематично-тембровому розмежуванні партії фортепіано, яка протиставляється струнному оркестру: сольні фортепіанні пролог та епілог присутні, відповідно, на початку твору і в кінці твору; єдиний п'ятитактовий оркестровий фрагмент у четвертому розділі є краплею у морі порівняно з розгорнутою фортепіанною партією. З іншої сторони, функціональне об'єднання в один пласт прослідковується при дублюванні фортепіанних фігурацій деталізованими сольними партіями струнно-смичкових інструментів (див. приклад 6.7), а в розділах V, VII, X, XII партія струнного оркестру виконує акомпануючу, підпорядковану функцію.

Поряд із фортепіано-соло струнний оркестр Дев'ятої камерної симфонії складається з дев'яти скрипок, двох альтів, двох віолончелей та контрабасу. Примітно, що Є. Ф. Станкович не поділяє скрипки на перші та другі, як це прийнято у симфонічних партитурах. Замість цього він використовує чисельні *divisi*, внаслідок яких інструментально-фактурна функційність значно ускладнюється: оркестр у певних розділах партитури перетворюється на камерно-інструментальний ансамбль з сольно-деталізованими партіями для кожного виконавця або для групи виконавців. Таке положення підтверджує жанрову синтетичність твору: поєднання ознак концерту, симфонії, ансамблю тощо.

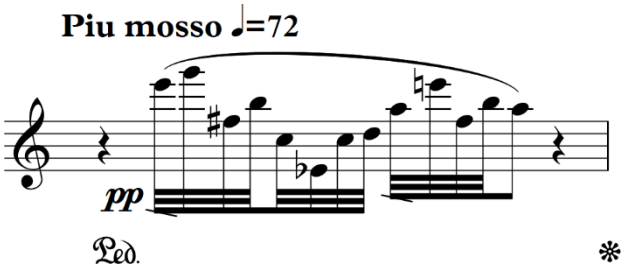
Камерна ансамблевість у партії фортепіано-соло проявляється у нетипових фактурних рішеннях, зокрема, — одноголосності, яка наявна у творі всюди, окрім кульмінаційного XII розділу. Одноголосність використовується у різних

видах: в межах малого амбітусу (приклади 6.1, 6.3); широкоінтервальна фігураційність (приклад 6.11); ритмічна речитація на одній ноті (приклад 6.12).

Приклад 6.11.

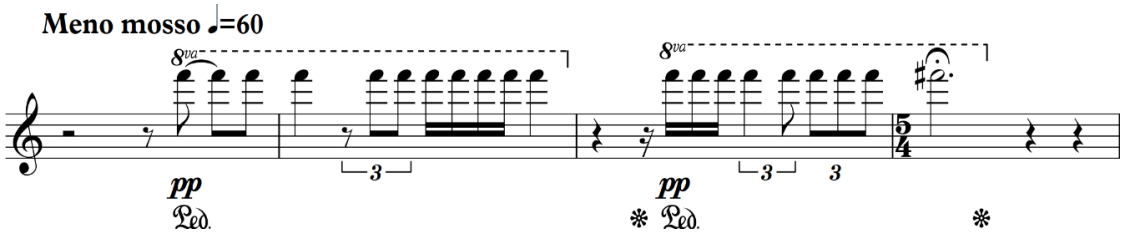
Є. Ф. Станкович. Дев’ята камерна симфонія «Quid pro quo».

Розділу VII (текст перший)



Приклад 6.12.

Є. Ф. Станкович. Дев’ята камерна симфонія «Quid pro quo». Розділ VIII



Примітно, що при наявності у Дев’ятій камерній симфонії романтичних ознак типова гомофонно-гармонічна фактура минулих епох у партії фортепіано не представлена. Для фактури та оркестрових прийомів твору характерною стає акустична гра з часом-простором (приклад 6.7).

Наявність у Дев’ятої камерній симфонії рис символізму підкріплює тезу про філософське усвідомлення буттєвих проблем. Це проявляється у вербальних прихованих смислах (розшифрування «Quid pro quo») та у тематизмі, що поступово розгортається.

В ході дослідження українських фортепіанних концертів О. Ю. Пономаренко в основі їх концертування декларує токатність (у трьох виглядах: репетиції; *perpetuum mobile*; *martellato*) як домінанту сучасного піанізму [101, с. 75] [101, с. 157]. Слід зазначити, що жоден з даних принципів токатнос-

ті не прослідковується у Дев'ятій і Десятій камерних симфоніях Є. Ф. Станковича. Вочевидь, цей жанр є виключенням зі своїми специфічними властивостями, які можливо типологізувати тільки з інтонаційно-образною драматургією.

Висновки до шостого розділу

Генезис сучасного українського камерного фортепіанного концерту має декілька витоків. По-перше, він йде від камерно-інструментальної музики початку XX століття — фортепіанних квінтетів, представлених у творчості композиторів всіх періодів становлення українського концерту. Іншим вектором розвитку, який на початку отримав нерозуміння як з боку слухачів, так і з боку музикознавців, стає певна мінімалізація (камернізація) великого симфонічного фортепіанного концерту. Нагадаємо, що дана тенденція вже була типовою у багатьох європейських країнах не тільки тієї епохи, але й набагато раніше, — український концерт формувався у порівняно пізній етап, а отже він поглинув багато іноземних традицій.

Наряду з апеляцією до яскравих зразків жанру у творчості композиторів інших країн можна говорити про спільний спосіб мислення та загальну етнічну налаштованість українських композиторів, які зверталися до жанру концерт. Опановування жанру, його розвиток та диверсифікація відчутно йшли під егідою створення самобутнього українського зразку фортепіанного концерту, який би свідчив про національну ментальність. Це положення підтверджується не тільки використанням цитат з народної творчості у першій половині XX століття та неофольклорною течією 1960–1970-х років, але й загальною тенденцією спиратися на найяскравіші національні жанрові зразки та продовжувати їх. Разом дані положення свідчать про індивідуальну, системну формацію національного концерту в українському музичному просторі.

Дев'ятий камерний концерт (симфонія) Є. Ф. Станковича, як унікальний зразок постмодерного синтезу та індивідуальної самобутності, безперечно не

тільки продовжує національні традиції, але й спирається на світові тенденції. Програмний заголовок з неоднозначним тлумаченням трактується як семантичне джерело, ключ до розуміння. Математично прорахована структура полягає в ідеальному місцерозташуванні точки золотого перетину та частому текстуальному виокремленню тактів подвійними рисами. Специфіка метаморфоз основної теми має певний концепційний зв'язок зі специфікою ідеї множинності соціальних особистостей В. Джейса, І. Гофмана. Наряду з романтичною «аурою» інтонаційно-образної драматургії досліджуваного твору, в ньому присутні антиромантичні методи роботи з музичним матеріалом при безперечному продовженні традицій симфонічного принципу мислення.

Типологічні ознаки концерту для фортепіано зі струнним оркестром у Дев'ятій камерній симфонії «Quid pro quo» Є. Ф. Станковича проявляються у наступних положеннях: синтез концерту, симфонії та камерного ансамблю; специфіка трактовки фортепіанної партії (одноголосність, відхід від нормативного гомофонно-гармонічного типу фактури; акустичне розчинення у струнному оркестрі внаслідок нормативних дублювань; наслідування природі звуковидобування ударних та духових симфонічних інструментів); композиційна архітектоніка передбачає розгалужену систему фортепіанних епізодів (зокрема, важливі ролі вступу та коди); симфонічний принцип мислення щодо організації музичного матеріалу у партитурі для камерного ансамбля; специфіка трактовки струнного оркестру (численні *divisi* як превалюючий принцип фактурного формотворення); драматургічне уособлення струнним оркестром образу світу душі; уникання гучних звучностей.

Відтак досліджуваний твір демонструє яскраві риси камерного концерту для фортепіано зі струнним оркестром нового етапу[89], що закріплює усвідомлення даного жанру як самобутнього композиторського концепційного рішення,

[89] Основні жанрові типологічні здобутки даного твору також були продовжені в Десятій камерній симфонії «Dictum II» для фортепіано і струнного оркестру Є. Ф. Станковича.

реалізованого шляхом використання інструментального формату «фортепіано зі струнним оркестром».

ВИСНОВКИ

Складність дослідження феномену концерт полягає у його глобально синтетичній природі. По-перше, в ньому об'єднуються естетики минулих епох. Перші витоки концертності в добарочний час свідчать про його зародження із хорової музики, внаслідок чого сольні голоси або групи голосів в музичних творах почали отримувати перевагу над рештою та позиціонуватися як певна окрема, але в той час концепційна частина одного цілого. Якщо історію розвитку концерту уявити у вигляді поколінь живих організмів, то зазначений виток стає, свого роду, жанровим ДНК, адже він представлений у всіх творах даної категорії творів та зберігає їхню «генетичну програму». В епоху Бароко — бурхливий котел жанрів — розгалужувалися різноманітні інструментальні змішення з ознаками концерту, результатом чого, як відомо, стало становлення його канонічних зразків у творчості Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена. Засадничі типологічні властивості концерту продовжують оновлюватися та видозмінюватися в постклясицистичний період. Відтак велика історія становлення та метаморфоз, яка триває понад 400 років має сприйматися неподільно, адже кожне нове художньо-стильове жанрове явище має свою першопричину. По-друге, складність проявляється не тільки в симбіозі естетичних тенденцій, але й у пошуку жанрових прототипів. Камерно-інструментальна музика, вокально-хорова музика, музика сольна, симфонічна музика тощо мають свої унікальні історії, вектори розвитку яких у певні часові періоди перетинаються та утворюють нові якості. Підсумовування та системна організація їх специфіки є одним з найважливіших інструментів роботи над формуванням типологічних жанрових властивостей.

З огляду на діалектичну внутрішню суперечливість та неподільність феномену концерт було визнано доцільним спиратися на вчення Л. Вітгенштейна та П. Флоренського задля гносеологічної арґументації системного підходу в області вивчення концерту. Зокрема, особлива увага приділяється широкому колу

назв та дефініцій[90], виведення спільного знаменника з яких формує типологічні жанрові ознаки. Іншою принциповою стороною дослідження стає дедуктивний метод виведення висновків, який, як відомо, полягає у русі від загальних положень до окремих. Відтак вивчення концерту спирається на наступний звужуючий алгоритм: концерт з оркестром — фортепіанний концерт — камерний концерт — камерний фортепіанний концерт — камерний концерт для фортепіано зі струнним оркестром. Отже, надалі зазначається кореспондування між завданнями та результатами дисертаційного дослідження.

Кожна епоха вносила свої правила становлення та розвитку концерту. Епоха Бароко характеризується започаткуванням принципу змішення жанрів, внаслідок якого відбувається пошук розуміння природи інструментального концерту крізь призму вокальної музики (подвійна експозиція; чергування *soli* та *tutti* тощо). Зміна естетичної парадигми зазначеного періоду характеризується загостренням гуманістично-антропоцентричної опозиції індивідуального та узагальненого у вигляді нормативної взаємодії соліст-оркестр. Саме Бароко стало плацдармом для подальшої диверсифікації способів комунікації одного виконавця та групи виконавців.

Класицистична жанрова кристалізація встановила нові ідентифікаційні орієнтири (закріплення тричастинної будови сонатно-симфонічного циклу, узаконення каденції, впровадження симфонічного принципу мислення тощо). Проте окремою лінією розвитку, яка є більш важливою для жанру фортепіанного концерту, стає технічне удосконалення інструментів та їх нові ансамблево-оркестрові сполучення — формування класичного типу подвійного складу оркестру, відкриття нових диференційних оркестрових можливостей Мангаймської школи та, звісно ж, емансипація ролі клавіру. Останнє бере свій початок ще з епохи Бароко — клавесин епізодично займав позицію сольного інструмен-

[90] Різночитання властиве як точним, так гуманітарним наукам. Особливість останньої полягає у неможливості формулами та аксіомами висловити фундаментальні положення. У випадку музикознавства доводиться оперувати теоріями та презумпціями, особливо беручи до уваги багатовимірне поняття концерт.

ту з оркестром, проте через свою природу звуковидобування сфера його застосування у концертній музиці, як правило, обмежувалась функцією *basso continuo*. Переворотом в історії фортепіанного концерту стала поява сучасної фортепіанної ударно-молоточкової природи створення звуку. Подальший розвиток технічних, динамічних та виражальних можливостей сольного фортепіано відбувався паралельно з розвитком оркестру. Відтак наряду з жанровими відкриттями Романтизму (зародження монотематичного принципу організації музичного матеріалу, «стискання» сонатно-симфонічного циклу в неподільні структури тощо) відбувається піднесення та об'єднання фортепіанної віртуозності, виконавського сольного «блиску» та симфонічної пишності оркестру. Це якнайбільше відповідало естетичному духу зазначеної епохи — посилення конфронтації соліста та оркестру, потужніша взаємодія, — про що не доводиться говорити як про превалюючу тенденцію вже в контексті музики XX століття, яка нагородила людство неабиякою кількістю зразків концертного жанру нового етапу.

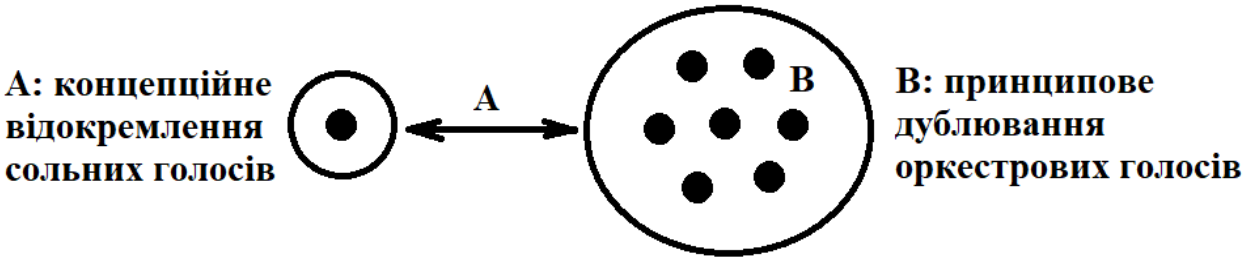
Починаючи з XX століття музикознавці вперше висловили сумніви щодо приналежності того чи іншого твору до даного жанру концерт, розумінню якого перешкоджає певна неоднорідність дослідницьких дефініцій. Поряд з іншими способами дослідження феномену концерту (діяльність, спосіб взаємодії, вербально-побутова складова) до типологічних ознак власне жанру дослідники відносять наступні положення: змагання, віртуозність, діалогічно-ігрова комунікація, значний обсяг, масштабність та ін. Екстраполяція даних «нормативних» орієнтирів на значні концертні твори XX століття демонструють їхню неспроможність відповідати новим стандартам, адже їх вичерпність обмежується ситуативністю, яка піддається арґументації. По-перше, такі властивості як змагальність, віртуозність, демонстрація майстерної техніки виконання починаючи з другої половини XX століття стають концепційними, індивідуальними авторськими інтенціями, а отже апеляція до них відбувається поза межами інерції романтичної естетики. Відтак зазначені положення класифікуються як тради-

ційні, навіть архаїчні, адже новітні стильові тенденції виходять значно далі за дані жанрові ідентифікаційні кордони. По-друге, відголоски пафосу, масштабності, укрупнення виконавського складу та подовження тривалості жанру вичерпали себе на межі XIX та XX століть. Подальше оновлення концерту свідчить про застарілість цієї тенденції, адже протилежний рух до зменшення на всіх можливих структурних рівнях отримав майже превалюючу перевагу.

Наша спроба утворити типологічні ознаки жанру концерту з оркестром базується на узагальненні місткого масиву історичних та теоретичних загальноприйнятних фактів. У дисертації спираємось на два рушійних положення, дотримання яких створюють умови існування оркестрового концерту: принципове дублювання оркестрових голосів та концепційне відокремлення сольних голосів у музичному творі (схема 1).

Схема 1.

Модель виникнення умов для концерту з оркестром[91]



Умова «А» виникає внаслідок відокремлення сольного голосу від інших таким чином, щоб це було основоположною характеристикою драматургії. Відтак епізодичні відокремлення не беруться до уваги, адже це стає лише одним допоміжним засобом художньої виразності. У випадку «В» унісонна гра однієї частини виконавців формують функціональну об’єднуючу узгодженість, яка отримує обов’язкові для даної ситуації ознаки оркестрового прочитання. З цієї

[91] Доцільно для кращого розуміння контекстуально роз’яснити зазначені в моделі терміни. Концепція — система поглядів та ідей, які формують музичний твір. Принцип — первинні умови, які лежать в основі сукупності засобів виразності. Голос — музичний матеріал, озвучений конкретним тембром.

позиції відсікаються парадоксальні можливості називати концертом твори для одного інструменту без оркестру.

Дані умови виникають при застосуванні специфічного принципу композиторського мислення — концертування. Будучи похідним від поняття «концерт», воно не тільки стає іманентною властивістю досліджуваного жанру, але й здатне проникати у інші[92].

Якщо з попередніми визначеннями можна навести очевидні приклади, то з «камерністю» виникають додаткові питання, адже відповідного однокорінного жанру в природі не існує. Дане поняття є збірним та включає в себе широку сферу застосування: від характеристики будь-яких музичних елементів до ідентифікації груп творів узагалі.

Дослідження камерності як принципу музичного мислення узагальнює всі прояви її полісемічності. Відтак крізь призму камерності способи її застосування підсумовуються в характерній направленості концертних творів, які містять сім положень:

— Насамперед камерність пов'язана з аскетичністю у спектрі застосування засобів виразності, адже дане цілеспрямоване художнє самообмеження є концепційним для камерно-оркестрової групи творів.

— Така тенденція до зменшення кількості виконавців пов'язана з експериментальним порушенням канонічних варіантів складу симфонічного оркестру, а отже вона свідчить про інструментальну нестабільність в унікальних поєднаннях музичних інструментів;

— Не використання всієї палітри виражальних можливостей симфонічного оркестру пов'язано також з тяжінням до створення нових, нетипових композиційних систем організації музичного матеріалу, що свідчить про перманентний інтенсивно-пошуковий характер камерності.

---

[92] Відтак вони нерозривно пов'язані так само, як симфонія з симфонізмом (також композиторський принцип мислення). З іншої сторони, навпаки, особливі типи авторського мислення, як відомо, спроможні проникати в інші жанри: концертність у симфонію; симфонізм у концерт тощо.

— Орієнтація на гру у невеликих приміщеннях камерно-інструментальної музики свідчить про тенденцію оминання гучних звучностей.

— Обхід нормативних гучних кульмінаційних зон спонукає до утворення та ретельної диференціації значно більшої кількості градацій тихих звучностей ніж у симфонічній партитурі.

— Менша кількість інструментів в групі відкриває композитору можливість створювати більш гнучкі, індивідуалізовані, технічні партії.

— Звуження виражальних можливостей ніяк не впливає на коло потенціальних ідей камерних концертів, проте робиться акцент на лірично-суб'єктивованій, інтимній сфері драматургії.

Особливим різновидом жанру є камерний концерт. Приналежність даного жанру відповідної групи визначається типами застосованих камерних інструментальних складів, які на сьогодні розуміються як група музикантів з різноманітними кількісними відхиленнями від складу симфонічного оркестру у бік зменшення. Жанрово-стильова панорама XX століття демонструє два панівних типи камерних концертів — концерт із камерним оркестром[93] та концерт для камерного ансамблю[94]. Зазначені групи творів мають принципову різницю, яка полягає у специфіці становлення кордону між оркестром та ансамблем.

У першому випадку наряду з іншими інструментами основа камерного оркестру має складатися зі струнно-смичкової групи, яка переважно грає в уні-

---

[93] «Наївна Сюїта» для фортепіано і струнних А. Хосе, Симфонічна рапсодія для фортепіано і струнних Х. Туріна (1931), «Чотири темпераменти» для фортепіано зі струнним оркестром П. Гіндеміта (1940), Концерт для підготовленого фортепіано та камерного оркестру Д. Кейджа (1951), Концерт «Quodlibet» для фортепіано та камерного оркестру Н. Кастільйоні (1976), Концерт для фортепіано і струнних А. Шнітке (1979), Дев'ята камерна симфонія «Quid pro quo» для фортепіано і струнного оркестру Є. Ф. Станковича (2000).

[94] Камерна музика для фортепіано та 12 солюючих інструментів П. Гіндеміта (1924), Камерний концерт для фортепіано, скрипки і 13 духових А. Берга (1925), Концерт для дев'яти інструментів А. Веберна (1934), Камерний концерт для 13 інструментів Д. Лігеті (1970), «…quasi una fantasia…» для фортепіано та двох камерних ансамблів Д. Куртага (1988), «Intarsi» Камерний концерт пам'яті В. Лютославського для фортепіано і ансамбля К. Хубера (1994),

сон. Варіювання додаткових будь-яких інструментів може бути в кожному окремому випадку унікальним, проте головною відмінністю від симфонічного оркестру стає відсутність рівноправної групи мідних духових інструментів. Дане формулювання група науковців відносить до, так званих, «малих» складів симфонічного оркестру. Слід зазначити, що не тільки кількість або типи інструментів впливають на цей феномен камерного концерту, але й застосований камерний принцип музичного мислення. Зокрема сім відповідних зазначених раніше направленостей (аскетичність у засобах виразності, оминання гучних звучностей та інші) трансформують даний вид малого симфонічного оркестру у камерний. З цієї позиції фортепіанні концерти з духовим оркестром[95] не можуть називатись камерними.

У другому випадку концерт для камерного ансамблю парадоксально стає концертом для всіх інструментів через відсутність принципового дублювання голосів. Відтак камерний концерт для ансамблю концепційно не може називатись, наприклад, ні скрипковим, ні фортепіанним, ні валторновим тощо так само, як і його «старший брат» — широко відомий жанр «концерт для оркестру», — адже аксіоматичним стає положення про рівноправність одиничних концертних голосів в партитурі.

Окремою тенденцією, особливий термін для якої не знайшов місце в музикознавстві, стає камернізація. Будучи, в свою чергу, похідним поняттям від камерності, вона є результатом каталізації впровадження камерності (як концепційного типу мислення) у музично-стильову панораму.

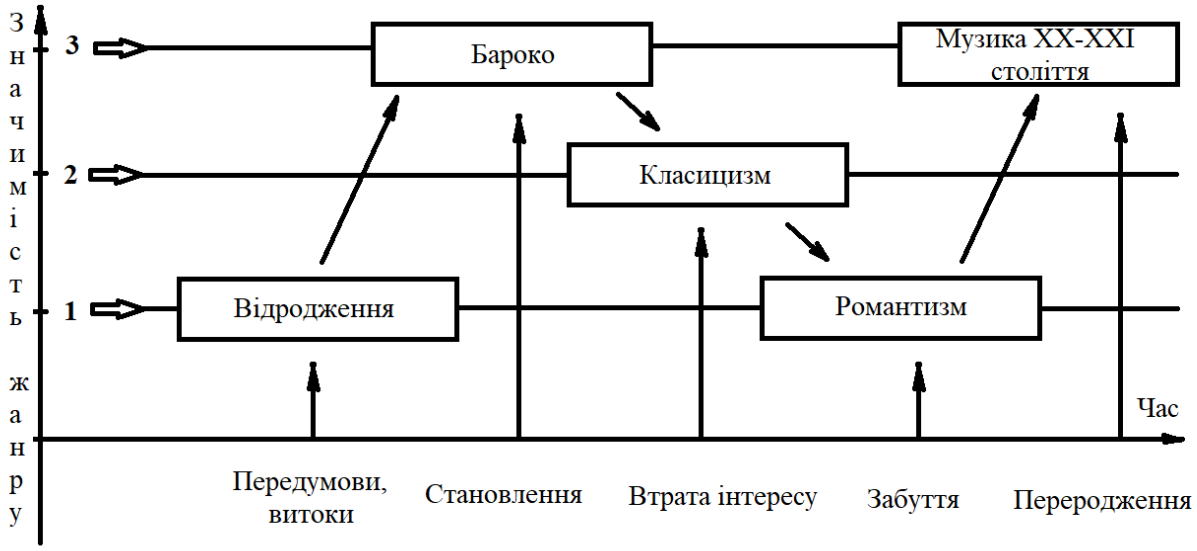
Результати дослідження історії надають можливість класифікувати камерні концерти ще на дві категорії: камерний концерт (інтенційно камернізований) та камерноподібний концерт (ситуативно камернізований). В доромантичний період не доводиться говорити про «справжні» зразки камерних концертів, адже в даний період, як відомо, не було сталого розуміння даного жанру. Відтак

[95] Наприклад, Концерт для фортепіано, духового оркестру, литавр та контрабасів І. Стравінського (1924) або «Концертна музика» для фортепіано, мідних духових та двох арф П. Гіндеміта (1930).

жанрово-стильові творчі пошуки композиторів та апеляція до тих чи інших інструментальних складів відбувалися ситуативно — рішення обмежувалися конкретними обставинами. Арґументує дане положення вагома кількість камерноподібних та камерних оркестрових творів, які можна викласти системою витоків у вигляді таблиці, реалізованої методом координат (схема 2).

Схема 2.

Історична роль камерного концерту



Цифрою «1» за схемою ототожнюється значення камерного концерту протягом Відродження та Романтизму. Якщо в першому випадку про жанр ще не може йти мова через його фактичне зародження, то в у другому — відбувається забуття камерного концерту, який майже не представлений у композиторів-романтиків. Це може бути викликано духом нової естетики даного періоду, яке вимагало розширення колористичних можливостей симфонічних засобів виразності, потужнішої взаємодії та загострення конфронтації не тільки зі сторони оркестру, але й соліста тощо. Цілком зрозумілий рух до збільшення виконавських можливостей, пошук нових виражальних засобів та розкриття нових якостей оркестру у його повній мірі (з усіма оркестровими групами) затьмарив камерно-оркестрову музику. На фоні зазначених тенденцій тільки в цей період можна говорити про формування цілеспрямованої камернізації, яка представле-

на у творах К. Вебера, Ф. Ліста, Ф. Шопена, Р. Шумана та Ф. Мендельсона. Останній, в свою чергу, став автором першого камернізованого зразку досліджуваного жанру — Концерт для фортепіано зі струнним оркестром *ля мінор*. Принципова відмінність даного твору полягає в тому, що він написаний після становлення класицистичного симфонічного фортепіанного концерту, а отже був підпорядкований не тільки практичними можливостями, а й цілеспрямованим художнім наміром — авторською інтенцією. Дане положення є вирішальним хронологічним ідентифікатором, адже тільки при контекстуальному осягненні всіх можливостей симфонічного оркестру можна концепційно апелювати до камерно-оркестрових інструментальних форматів.

В епоху Класицизму здійснилось підсумування творчих пошуків та художніх тенденцій, а отже камерно-оркестрові твори стали безпосередніми витоком, прототипом на шляху до кристалізації жанру. Саме тому Класицизм займає позначку «2» у схемі: зміна жанрово-стильових пріоритетів вже відбулась, відтак композитори-класицисти втратили інтерес до камерно-оркестрових складів, які, в свою чергу, почали згасати через те, що вони, існуючи одночасно, були вже не в змозі конкурувати зі своїм «молодшим великим братом» — універсальною моделлю симфонічного концерту, взірцем професійності та досвідченості.

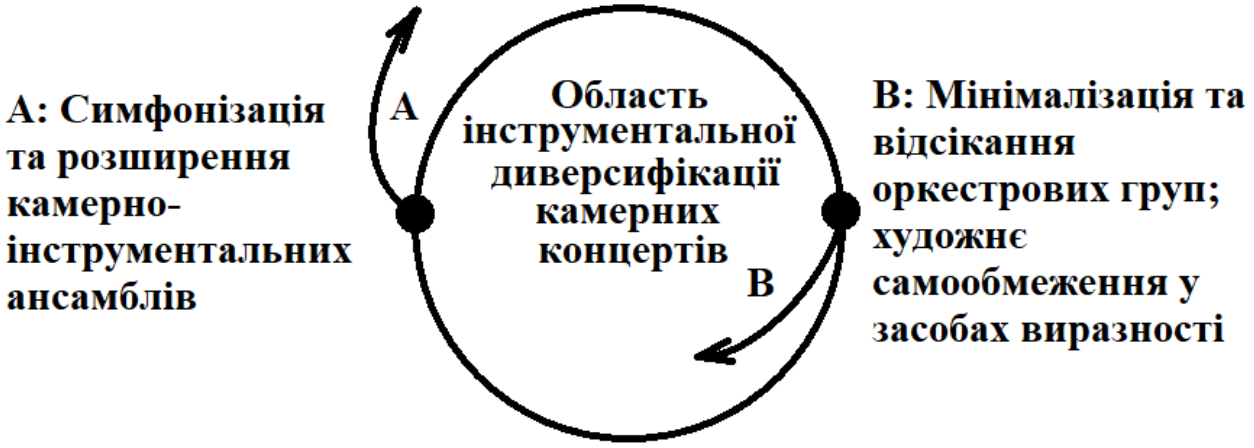
Найвищу ступінь значимості жанру — позначку «3» — отримали, відповідно, дві епохи. Зокрема, епоха Бароко, нагадаємо, стала жанровою лабораторією, про що свідчить неабияка кількість камерно-оркестрових пошуків. Проте справжній розквіт камерного концерту реалізувався у XX столітті, причиною чого стали декілька положень. По-перше, зміна естетичної парадигми початку минулого століття стала поштовхом до пошуку інноваційних жанрових моделей та засобів виразності нового етапу, а отже модерн, авангард, постмодерн стали продуктивним середовищем для виникнення вагомої кількості камерних концертів. По-друге, внаслідок зростання зацікавленості до автентичного виконавства з’являються спеціалізовані камерні оркестри. Відповідно їхній реперту-

ар оновлювався також і музикою сучасних композиторів. Зокрема, внаслідок неокласичних тенденцій початку XX століття відновлюються жанрові барочні моделі: *concerto grosso*, старовинні концерти у різних варіаціях зменшеного оркестрового складу. По-третє, припускається, що практична ситуативність у XX столітті також впливає на обрані інструментальні склади — відсутність симфонічного оркестру у маленьких містах, необхідність у малих складах оркестру в рамках певних концертних подій. По-четверте, композитори в ранній період творчості використовують зменшені склади оркестру як навчальний етап формування оркестрово-фактурного відчуття «великого» симфонічного оркестру. По-п’яте, протидія ущільненій гіпертрофованості оркестрових партитур, яка отримала своє кризове становище на межі XIX–XX століть.

Досліджуваний жанр у XX столітті знаходиться на межі двох тенденцій (схема 3).

Схема 3.

Постромантичні інструментально-темброві тенденції
музично-стильової панорами в аспекті специфіки камерного концерту



З однієї сторони («А») відбувається оркестрова симфонізація камерно-інструментального твору. З цієї позиції також прослідковується рух ущільнення однотембральності та принципове дублювання оркестрових голосів [111, с. 57]. Інша тенденція («В») проявляється у зменшенні симфонічного оркестру у фор-

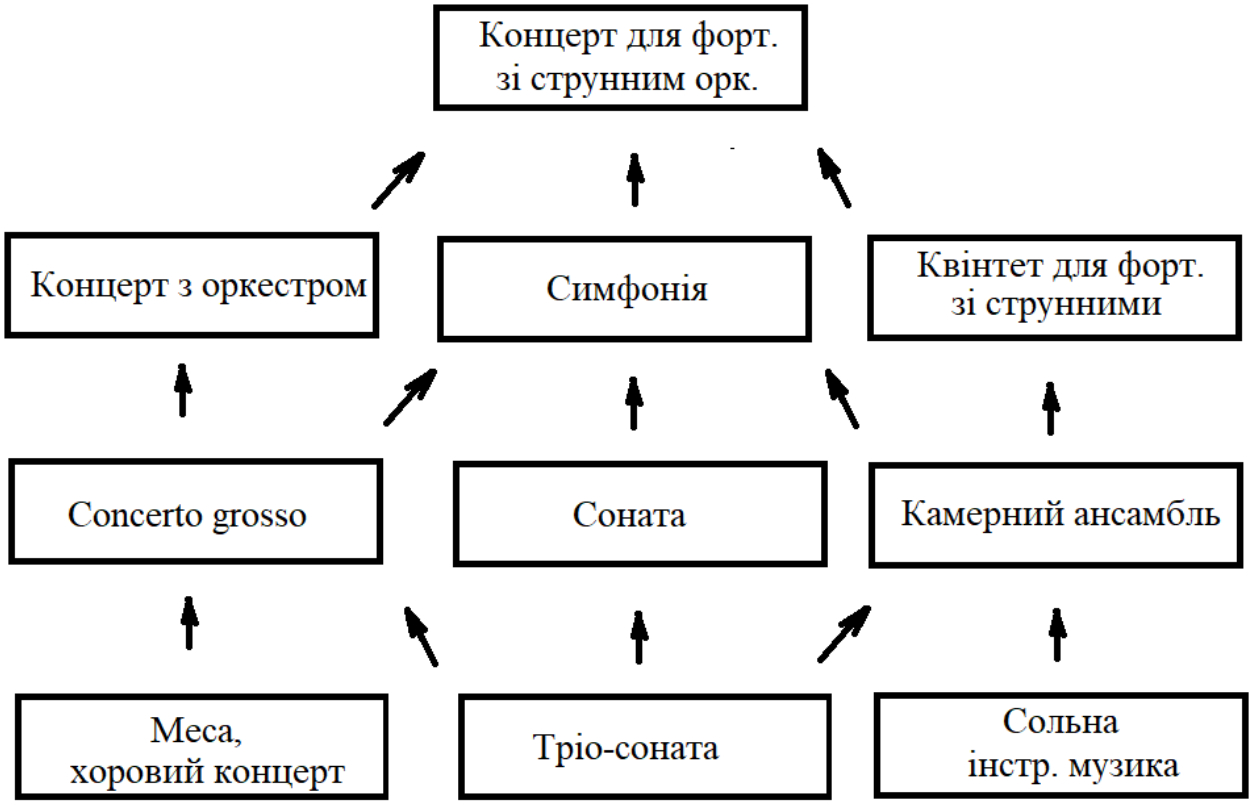
тепіанних концертах. Це відбувається через відсікання «зайвих» оркестрових груп. Відтак камерний концерт поєднав в собі ключові якості камерно-інструментальної та симфонічної музики. Унаслідок цього поєднання камерно-інтимної направленості драматургії з оркестрово-масовою концепцією стає природною оксиморонною властивістю камерного концерту.

Найменш опрацьованим жанровим підвидом камерного концерту стає концерт для фортепіано зі струнним оркестром. Він має довгу історію генезису, строкатість якого обумовлена впливом визначних творів кожної епохи[96]. З огляду на різноплановість витоків вбачається можливим організувати їх у вигляді схеми, в якій зазначено шлях формування концерту для фортепіано зі струнним оркестром (схема 4).

[96] До його попередників відносяться наступні групи творів: хорові концерти А. Банк'єрі та Л. Віадани та ін; «концертуючі меси» Дж. Палестрини, О. Беневолі та ін.; тріо-сонати А. Кореллі, К. Ф. Е. Баха, Ф. Куперена та ін.; *concerto grosso* А. Кореллі, Г. Ф. Генделя, Г. Муффата та ін.; клавірні сонати з супроводом Ї. А. Бенда; скрипкові концерти А. Вівальді та Дж. Тореллі та ін.; перші концертні симфонії Дж. Б. Саммартіні, жанрові здобутки мангаймської школи; бранденбурзькі концерти та клавірні концерти Й. С. Баха, органні концерти Г. Ф. Генделя; дивертисменти для фортепіано і струнних Дж. Джордані, Дж. Філда та ін.; класичні зразки фортепіанного концерту у творчості Й. Гайдна, В. А. Моцарта та Л. Бетховена; фортепіанні квінтети Р. Шумана та Й. Брамса; перші пошуки в області камернізованих концертів у творчості К. М. Вебера, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста.

Схема 4.

Жанрова генеалогія камерного фортепіанного концерту зі струнним оркестром



Як видно на даному прикладі концерт для фортепіано зі струнним оркестром має різноманітні жанрові прототипи. Зокрема, значну роль у формування струнного оркестру як концертного співучасника з фортепіано відіграв жанр квінтет. З перших зразків даного жанру за ним закріпився статус прообразу концерту для фортепіано зі струнним оркестром. Функція струнної групи у квінтеті отримує різні прочитання, які, своєю чергою, уподібнюються концерту. По-перше, туттійне ущільнення струнного тембру у квінтеті створює умови оркестрового звучання. По-друге, квінтетний переважно поліфонізований склад фактури у концерті для фортепіано і струнного оркестру спонукає до диференціації у вигляді концепційної апеляції до технічних та виражальних можливостей сольних тембрів. По-третє, еволюція квінтету створила умови для віднахо-

дження нових засобів виразності, ключові якості яких виходять за межі нормативних ансамблевих рішень у площину двотембрально-оркестрової концепції.

Окремим елементом формування концерту для фортепіано зі струнним оркестром є 300-літня еволюція струнно-смичкової оркестрової групи, коріння якої йде від камерно-інструментальної музики. Її розвиток привів до формування струнних інструментів у вигляді самостійної оркестрової одиниці, яка, відповідно, має свої унікальні характеристики, адже з часів свого становлення вона стала незмінним фундаментом симфонічних партитур. Це стало можливим через беззаперечні переваги групи струнно-смичкових інструментів над іншими оркестровими групами симфонічного оркестру (духовою та ударною)[97]. Наряду з певними технічними та динамічними обмеженнями одним з небагатьох недоліків стає співвідношення унісонного та сольного виконання у струнному оркестрі. У ряду подвійного, потрійного, навіть четверного дублювання голосу існує певна «некорисна» зона, яка характеризується тим, що унісонному поєднанню невеликої кількості струнно-смичкових інструментів властиві труднощі. Вони стосуються складності в області інтонування та техніки через специфіку звуковидобування інструмента — такої загостреної проблеми сполучення двох інструментів однієї групи ми не знаходимо у специфіці духових та ударних інструментів. Відтак як результат подібні поєднання можуть складати «неприємне враження» (за Г. Берліозом).

Виокремлюється ще одна важлива ознака струнно-смичкової групи — вплив інерційно-темброво контексту симфонічного оркестру в межах сучасних стильових тенденції. Інтенційна камернізація XIX століття позбавила струнний оркестр інших рівноправних оркестрових груп, внаслідок чого на їх місці опинилися тембральні «порожнечі», які потребували свого заміщення мож-

[97] Наведемо деякі приклади: приблизно рівна сила звучності на всьому діапазоні; найменша у практиці втомлюваність при виконанні; найбільша кількість засобів виразності; універсальність у аспекті однорідності та диверсифікації тембру; концепційна монолітність у принципі звуковидобування тощо.

ливими засобами виразності. Відтак струнно-смичкові інструменти, так само як і фортепіано в оркестровій трактовці, наслідують природу звуковидобування духових та ударних інструментів.

Отже, для струнної групи як самостійної оркестрової одиниці характерні наступні положення. По-перше, можливість стрімкого переходу від фрескового звучання до сольного свідчить про тембральну мобільність. По-друге, однорідність звучання внаслідок єдності конструкції всіх інструментів оркестрової групи має дві взаємодоповнюючі ознаки — субкатегоріальність (численні *divisi* як превалюючий принцип) та монолітність тембру. По-третє, сучасна трактовка струнного оркестру передбачає пошук нових засобів виразності не тільки в контексті художньо-стильової естетики, але й через заміщення відсутніх тембрів внаслідок колективно-підсвідомої слухової інерції звучання симфонічного оркестру.

Концерт для фортепіано зі струнним оркестром Ф. Мендельсона відіграє особливу роль у переліку зазначених творів, адже він, нагадаємо, є першим зразком інтенційної камернізації. Попри певну навчальну функцію даного Концерту композитор свідомо виходить за межі нормативності, відтак через романтичне оновлення він виводить жанр на якісно новий рівень: свідоме використання тільки струнного оркестру замість симфонічного; «гнучка» оркестровка, яка дає змогу виконувати твір у складі квінтету (з одиничними інструментами в кожній партії); принцип композиторського мислення у вигляді партитурного запису з розташуванням фортепіанної партії всередині партитури, в оточенні «розірваного» на дві групи струнного оркестру; домінантне переважання пісенного тематизму; зміна типу драматургічного конфлікту з філософсько-узагальненого на особистісно-індивідуалізований.

Найпоказовішими зразками камерного концерту для фортепіано зі струнним оркестром у XX столітті є «Чотири темпераменти» П. Гіндеміта, Концерт для фортепіано і струнних А. Шнітке та Дев’ята камерна симфонія «Quid pro quo» Є. Ф. Станковича. Вони стали унікальними партитурами в творчості за-

значених композиторів, кожен з яких по-своєму вийшов за рамки особливостей контексту власного стилю.

П. Гіндеміт написав твір, який за своєю концепцією мав небагато спільного з загальною направленістю творчості відповідного періоду. Композитор виходить за рамки типових проблематик, проте його самобутня музична мова залишається сталою. Після еміграції до США він ймовірно контактував з представниками відділу функціональної психології Єльського університету. П. Гіндеміт був надзвичайно ерудованою та допитливою людиною, а отже на фоні замовлення Дж. Баланчина композитор опанував складну, немузичну тему темпераментів у руслі науки. Тому в музиці «Чотирьох темпераментів» знаходяться відповідні структурно-інтонаційні паралелі між науковим (термінологічним) та музичним (архітектонічним) трактуванням психологічних властивостей Людини.

А. Шнітке, вже маючи досвід написання фортепіанного концерту в камерному форматі, виніс негативний вирок своєму ранньому твору — Музиці для фортепіано та камерного оркестру (1964). Проте через 15 років він вирішив повернутись до даного жанру шляхом екстраполяції драматургічних та композиційних особливостей фортепіанного Квінтету на Концерт для фортепіано і струнного оркестру. Очевидна паралель між даними творами базується не тільки на тематичній спорідненості та засобах виразності, але й на подібних образних сферах. Квінтет присвячений померлій матері композитора, а період написання припадає і рік смерті батька А. Г. Шнітке, відтак автобіографічний аспект відіграє важливу роль в усвідомленні та інтерпретації даного твору. Зі збереженням даної драматургічної лінії (проте видозміненої) концепція Концерту для фортепіано зі струнними також підіймає філософсько-релігійні фундаментальні категорії «життя-смерть», «вічне та скінченне». У випадку з Концертом дані ідеї відриваються від конкретних життєвих подій та узагальнено апелюють до буття Людини.

Є. Ф. Станкович безперечно є визнаним сучасним майстром симфонічної музики. Наряду з українськими, він продовжує найкращі світові симфонічні традиції (зокрема, Б. Лятошинський, Г. Малер, Д. Шостакович, Б. Барток, І. Стравінський) (додаток А). Серед величезного масиву творів різних жанрів, його зразок концерту для фортепіано і струнного оркестру став першим у творчості подібним інструментальним форматом, а отже за своїм складом та принципом авторського мислення він є глибоко симфонічним. Проте слід зазначити, що в особистому інтерв'ю (додаток А) Є. Ф. Станкович сказав, що від самого початку планував цей твір як Камерний концерт для фортепіано зі струнним оркестром, а отже назва «Камерна симфонія» є цілком зрозумілим продовженням ряду однойменних творів. Образний світ Дев'ятої камерної симфонії «Quid pro quo» містить романтичну «ауру», внаслідок якої синтезуються проблематики сучасного та минулого. Зокрема, поетичний образ незмінного світу ідеального, опиняється в області рефлексії сучасної, балансуючої між безліччю різних точок зору Людини, яка є категорично матеріальною за своїм типом світосприйняття, а отже піддає раціоналізації кожне буттєве явище.

Після аналізу способів реалізації П. Гіндемітом, А. Г. Шнітке та Є. Ф. Станковичем досліджуваного жанру виокремлюються наступні спільні ознаки: концепційна концентрація уваги на вступних та заключних частинах форми; відсутність пафосно-концертного початку творів; ускладнення розгалуженої системи сольних фортепіанних епізодів; апеляція до камерно-інструментальних форматів (дует, тріо, квінтет, джаз-бенд тощо); складна система поділу струнних інструментів з використанням *divisi* як фундаментального прийому у жанрі; оновлення смислового навантаження нормативних засобів виразності струнного оркестру; переважання одноголосності у трактовці фортепіано.

Спільним знаменником в області драматургічної реалізації концерту для фортепіано і струнного оркестру стає апеляція до образу світу душі та вибудовування концепцій Людини: П. Гіндеміт — Концепція Людини крізь призму

функціональної психології; А. Г. Шнітке — Есхатологічна концепція філософсько-релігійних питань буття особистості; Є. Ф. Станкович — Концепція суб'єктивної раціоналізації недосяжного у сучасній дійсності. Наряду з універсальним фортепіано в цьому безперечно велику роль відіграє струнний оркестр, який звужує область ідей та акцентує увагу на особистісному, інтимному, психологізованому аспекті становлення інтонаційно-образної драматургії.

Зводячи наведені термінологічні, історичні, стильові та естетичні факти до однієї смислової площини вбачається можливим визначити особливі типологічні внутрішні та зовнішні ознаки. До зовнішніх відносяться інструментальні особливості, умови виконання, практичні можливості. До внутрішніх — специфіка діалогічної комунікації партій соліста та оркестру, логіка архітектонічної організації музичного матеріалу, вплив на інтонаційно-образну драматургію, формотворення.

Зовнішні ознаки:

1. Концерт для фортепіано зі струнним оркестром як підвид камерного концерту більш природньо звучить при орієнтації на гру у невеликих приміщеннях. Підтверджують ці положення очевидні кількісні та акустичні фактори: менша кількість виконавців та обмежені (порівняно з симфонічним оркестром) динамічні можливості потребують відповідного акустичного рішення та принципових інтерпретаційних рішень в області концепції музичних творів.

2. Жанровий симбіоз полягає в поєднанні рис концертності, симфонічності, ансамблевості, в першу чергу струнного квінтету. Відповідно, поєднуються основоположні риси зазначених жанрових категорій: співставлення сонорних груп або голосів фактури; зростаюча роль соло та тонко виражальна ускладнена диференціація партій кожного виконавця струнного оркестру.

3. Виняткова двотембральність в широкому сенсі: фортепіано і струнний оркестр. Внаслідок відсутності духових та ударних інструментів ці два фрескових тембри розпадаються на субкатегорії — міксти, *solo* струнних, окремі голоси фактури і т. д. Відповідно, посилюється їх деталізація.

Внутрішні ознаки:

1. Загальна аскетичність у засобах художньої виразності свідчить про тонку диференціацію партій струнного оркестру. При відсутності всіх можливостей великого симфонічного оркестру, наміри композитора реалізовуються шляхом переоцінки стандартних засобів виразності струнно-смичкових інструментів. У результаті змінюється їх роль при новому тембральному контексті.

2. Авторська інтенція мінімалізувати твір на всіх структурних рівнях: відсікання оркестрових груп; переважання ансамблевих розріджених фактур; економія у широкому сенсі художніх засобів виразності.

3. Як відомо, струнний оркестр при спільному тембрально-фресковому звучанні може поділятись на більш дрібні рівні диференціації. Різноманітний арсенал можливостей нюансировки складають численні *divisi*, широка штрихова палітра, мобільність переходу від гри у групі до гри соло тощо. Відтак індивідуалізовані партії груп всередині струнного оркестру отримують більшого смислового, семантичного навантаження.

4. Специфіка партій соліста та оркестру в концертах зі струнним оркестром проявляється у таких положеннях:

— тенденція до уникання голосних звучностей через камерну природу жанру та специфіки інструментів;

— заміщення відсутніх груп симфонічного оркестру (ударна, духова) новими засобами виразності;

— часте використання одноголосності як в партії фортепіано (речитація на одній ноті; октавного дублювання; арпеджіована фігураційність тощо), так і в партії струнного оркестру (часті *solo;* використання технічних прийомів, які не притаманні грі у групі тощо);

— різна природа звуковидобування двох типів інструментів формують концепційне співставлення їх типів — струнно-ударний та струнно-смичковий;

— діапазони свідчать про теситурну подібність, що дає змогу рівноправно співіснувати на будь-якій звуковисотності.

5. Переважання домінантно-сольного та паритетного типів діалогічної комунікації соліста та струнного оркестру. Домінантно-оркестровий тип представлений епізодично.

6. Композиція концертів для струнного оркестру у більшості випадків має деякі спільні ознаки: розгалужена система сольних епізодів фортепіанної партії та каденційність; тяжіння до компактності (іноді навіть до лаконізму) розділів форми.

7. При всій аскетичності досліджуваний жанр нічим не поступається проблематиці великих концертних та симфонічних творів, проте має характерну рису у концепційній площині: акцент на особистісному образному початку.

Отже, з огляду на широкий спектр типологічних особливостей, унікальну історію та генезис, камерний концерт для фортепіано зі струнним оркестром як жанр має право на самобутнє місце у сучасній музичній панорамі. Він користується виконавським попитом не тільки в українському музичному просторі, але й у всьому світу, а отже довів свою життєздатність. Перспективність жанру полягає у кількості зростаючого до нього інтересу, адже не тільки автори його еталонних зразків (П. Гіндеміт, А. Г. Шнітке та Є. Ф. Станкович), але й інші сучасні композитори та, зокрема, музикознавці звертаються до камерного концерту для фортепіано зі струнним оркестром по сьогодні, що є важливим для подальшого розвитку музичної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ВЖЕРЕЛ

1. Адаева Е. С. Становление романтического фортепианного концерта в творчестве И. Н. Гумелля, Дж. Фильда, И. Мошелеса // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Серия : Вопросы истории и теории исполнительского искусства. Музыкальная педагогика. Мінськ, 2010. Вип. 22. С. 172–181.

2. Айси. Концертность как стилевая парадигма фортепианного творчества С. Прокофьева : дис. … канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Одесская нац. муз. акад. им. А. В. Неждановой. Одесса, 2016. 204 с.

3. Альшванг А. А. Л. Бетховен. Очерк жизни и творчества. Москва : Музыка, 1963. 622 с.

4. Анисимов А. В. Взаимодействие солиста и оркестра в западноевропейском скрипичном концерте XVII–XIX веков : автореф. дис. … канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Оренбургский гос. ин-т искусств им. Л. и М. Ростроповичей; Магнитогорская гос. консерватория (акад.) им. М. И. Глинки. Магнитогорск, 2011. 23 с.

5. Анохина С. В. Полистилистика в музыкальной культуре постмодернизма : автореф. дис. … канд. культурологии : спец. 24.00.01 Теория и история культуры / Краснодарский гос. ун-т культуры и искусств. Краснодар, 2009. 22 с.

6. Антонова Е. Г. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период : автореф. дис. … канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1989. 21 с.

7. Арановский М. Г. Симфонические искания. Исследовательские очерки. Ленинград : Сов. композитор, 1979. 287 с.

8. Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник : сб. ст. Вып. 6 / сост. С. С. Зив, ред. В. В. Задерацкий. Москва : Сов. композитор, 1987. 304 с.

9. Архімович Л. Б., Грицюк Н. І., Грисенко Л. М. Історія української радянської музики. Київ : Муз. Україна, 1990. 296 с.

10. Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 216 с.

11. Асафьев Б. В. Путеводитель по концертам (Словарь наиболее необходимых терминов и понятий). Изд. 2-е. Москва : Сов. композитор, 1978. 200 с.

12. Ахмедходжаєва Н. М. Теоретические проблемы концертности и концертирования в музыкальном искусстве : автореф. дис. … канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. Ташкент, 1985. 21 с. URL: https://www.dissercat.com/content/teoreticheskie-problemy-kontsertnosti-i-kontsertirovaniya-v-muzykalnom-iskusstve (дата обращения: 25.02.2020).

13. Бараш Е. В., Урбах Т. С. Симфонии Альфреда Шнитке: мысли композитора и аналитический комментарий. Москва : Композитор, 2009. 248 с.

14. Батовская Е. Н. Современная хоровая музыка *a cappella*: проблемы жанровой типологии // Вестник музыкальной науки / Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Вып. № 1 (11). Новосибирск, 2016. С. 60–67.

15. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 5 : Работы 1940–1960 гг. Москва, 1996. С. 159–206.

16. Беляева А. М. Трактат Л. Витгенштейна: высказывание и показывание // Эпистемология & философия науки. Т. XXXVIII № 3. Москва, 2013. С. 112–128.

17. Берегова О. М. Інтегративні процеси в музичній культурі України XX–XXI століть / Ін-т культурології НАМ України. Київ, 2013. 232 с.

18. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. С дополнениями Рихарда Штрауса : в 2 т. Москва : Музыка, 1972. 307 с., 531 с.

19. Богданова А. В., Долинская Е. Б. А. Шнитке посвящается : в 10 т. Москва, 2004. Т. 4. 312 с.

20. Брагинская Н. А. Концерт в творчестве И. Стравинского : автореф. дис. … канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Санк-Петерб. гос. консерватория им. Н. А. Рмимского-Корсакова. Санкт-Петербург, 1991. 18 с.

21. Бурган І. О. «Діалог-концертування» і комунікативна складова в культурі: концерти для двох фортепіано з оркестром Фелікса Мендельсона-Бартольді // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2018. № 3 (40). С. 95–110.

22. Варунц В. П. Цикл «Kammermusik» (к вопросу о неоклассицизме П. Хиндемита) // Пауль Хиндемит 1895–1963. Статьи и материалы / ред.-сост. И. Прудникова. Москва : Сов. композитор, 1979. С. 143–178.

23. Василенко С. Н. Инструментовка для симфонического оркестра : в 2 т. Т. 1–2 / общ. ред. Ю. А. Фортунатова. Москва : Музгиз, 1959. 624 с.

24. Васильев А. В., Самофлова Н. К. Фортепианное трио: особенности классического этапа в эволюции жанра // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов : Грамота, 2015. № 11, ч. 3. С. 33–36.

25. Веприк А. М. Очерки по вопросам оркестровых стилей. Москва : Сов. композитор, 1961. 453 с.

26. Волков С. М. Страсти по Чайковскому: Разговоры с Джорджем Баланчиным. Москва : Независимая газета, 2001. 336 с. URL: https://royallib.com/book/volkov_solomon/strasti_po_chaykovskomu_razgovori_s_dgordgem_balanchinim.html (дата обращения: 05.08.2019).

27. Ворбс Г. Х. Феликс Мендельсон-Бартольди. Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников. Москва : Музыка, 1966. 320 с.

28. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века. Очерки. 2-е изд. Ленинград : Сов. композитор, 1990. 288 с.

29. Галацкая В. С. Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. 2. Москва, 1957. 238 с.

30. Галацкая В. С. Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. 3. Москва : Музыка, 1989. 560 с.

31. Гивенталь И. А., Щукина Л. Д. Музыкальная литература. Вып. 1 : Г. Ф. Гендель. И. С. Бах. Москва : Музыка, 1986. 444 с.

32. Гнилов Б. Г. Музыкальное произведение для фортепиано с оркестром как жанрово-композиционный феномен (классико-романтическая эпоха) : автореф. дис. … док. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Гос. ин-т искусствознания. Москва, 2008. 50 с.

33. Грібіненко Ю. О. Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : спец: 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 18 с.

34. Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. Ч. 1. Москва, 1960. 488 с.

35. Гуменюк Т. К. Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз : автореф. дис. … доктора філософських наук : спец. 09.00.08 Естетика / Київський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2002. 38 с. URL: http://xn--d1aci7ada.com.ua/2011-01-15-11-45-49?page=shop.product_details&flypage=flypage.tpl&product_id=2020361&category_id=9090008 (дата звернення: 19.03.2020).

36. Демченко А. И. Альфред Шнитке. Контексты и концерты. Москва : Композитор, 2009. 296 с.

37. Дмитриев Г. Ударные инструменты: трактовка и современное состояние. Москва : Сов. композитор, 1973. 136 с.

38. Должанский А. Н. Концерт // Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь. Изд. 5-е. Санкт-Петербург : Лань, 2000. С. 136. (Мир культуры, истории и философии).

39. Долинская Е. Б. Фортепианный концерт А. Шнитке в контексте второй волны авангарда // Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 5. Москва : Композитор, 2010. С. 88–110.

40. Долинская Е. Б. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия. Исследовательские очерки. Москва : Композитор, 2006. 560 с.

41. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. Москва : Музыка, 1982. 383 с.

42. Друскин М. С. История зарубежной музыки. Вып. 4 : Вторая половина XIX в. Москва : Музыка, 1967. 520 с.

43. Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. Москва : Классика-XXI, 2003. 254 с. URL: http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/index.html@id=2120 (дата обращения: 12.07.19).

44. Жаркова В. Б. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера). Киев : Авторграф, 2009. 528 с.

45. Житомирский Д. В. Роберт Шуман. Москва : Музыка, 1964. 880 с. (Классики мировой музыкальной культуры).

46. Задерацкий В. В. Музыкальная форма : в 2 вып. Вып. 2. Москва : Музыка, 2008. 528 с.

47. Зейфас Н. М. Concerto grosso в творчестве Г. Ф. Генделя. Москва : Музыка, 1980. 80 с. URL: https://refdb.ru/look/2385802-pall.html (дата обращения: 03.08.2019).

48. Зимин П. Н. История фортепиано и его предшественников. Москва : Музыка, 1968. 214 с.

49. Зинькевич Е. С. О настоящем, о былом размышляет Евгений Станкович в беседах с Еленой Зинькевич. Киев ; Нежин : Лысенко М. М., 2012. 312 с.

50. Зинькевич Е. С. Симфонические гиперболы: о музыке Евгения Станковича. Сумы, 1999. 252 с.

51. Зряковский Н. Н. Общий курс инструментоведения. Москва : Музыка, 1976. 473 с.

52. Ивашкин А. В. А. Г. Шнитке. Беседы, выступления, статьи. Москва : РИК Культура, 1994. 304 с.

53. Ильичёва Н. И. Полистилистика как феномен европейской художественной культуры : автореф. дис. … канд. культурологии : спец. 24.00.01 Теория и история культуры / Московский гос. ин-т культуры. Москва, 2015. 24 с.

54. История украинской музыки / сост. и ред. А. Я. Шреер-Ткаченко. Москва : Музыка, 1981. 218 с.

55. Калениченко А. П. Музика для камерного ансамблю // Історія української музики : в 6 т. Т. 5 : 1941–1958 рр. / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2004. С. 295–310.

56. Каспарова Н. Фортепианные концерты в творчестве А. Г. Шнитке : дипломная работа. Москва, 2009. 42 с.

57. Ковалев А. Д. «Социальная драматургия» Ирвина Гофмана в контексте истории социологической мысли (к вопросу об американской версии социологического номинализма) // Новое и старое в теоретической социологии / под ред. Ю. Н. Давыдова. Москва : Изд-во Ин-та социологии РАН, 2001. Кн. 2. С. 22–42.

58. Колісник О. В. Мовно-стильова самобутність камерно-інструментальної музики Євгена Станковича : дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Львівська нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Львів, 2017. 245 с.

59. Кондаков И. В. Прорыв к полистилистике // Общественные науки и современность. Москва : Наука, 2006. № 1. С. 147–159.

60. Конен В. Дж. История зарубежной музыки. Вып. 3. Москва : Музыка, 1976. 534 с.

61. Коновалова І. Ю. Феномен композитора в Європейській музичній культурі ХХ ст.: особистісні та діяльнісні аспекти : автореф. дис. … доктора мистецтвознавства : спец. 26.00.01 Теорія та історія культури / Харківська держ. акад. культури. Харків, 2019. 39 с.

62. Концерт // Булучевский Ю. С., Фомин В. С. Старинная музыка. Справочник. Москва : Музыка, 1974. 144 с.

63. Корній Л. П., Сюта Б. О. Історія української музичної культури. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 736 с.

64. Краузе Э. Рихард Штраус. Москва : Гос. муз. изд-во, 1961. 611 с.

65. Кремлев Ю. А. Фредерик Шопен. Москва : Музыка, 1971. 608 с.

66. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Санкт-Петербург; Москва, Краснодар : Лань, 2006. 429 с.

67. Кузнецов И. К. Фортепианный концерт (к истории и теории жанра) : автореф. дис. … канд. искусствоведения. Москва, 1980. 26 с.

68. Кузнецов К. А., Ямпольский И. Мю Арканджело Корелли. Москва : Музгиз, 1953. 71 с.

69. Левая Т. Н., Леонтьева О. Т. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. Москва : Музыка, 1974. 449 с.

70. Левик Б. В. История зарубежной музыки. Вып. 2. Москва : Музыка, 1974. 277 с.

71. Леонтьева О. Т. Пауль Хиндемит критик времени // Пауль Хиндемит : статьи и материалы / ред. состав. И. Прудникова. Москва : Сов. композитор, 1979. 422 с.

72. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года : в 2 т. Т. 2. Москва : Музыка, 1982. 622 с.

73. Ливанова Т. Н. Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств. Москва : Музыка, 1977. 528 с.

74. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. Т. 1. Москва : , 1983. 696 с.

75. Лисицын Ю. П. Гиппократ // Большая медицинская энциклопедия : в 29 т. / гл. ред. Б. В. Петровский. 3-е изд. Т. VI (Гипотиреоз — Дегенерация). Москва, 1977. С. 37-38.

76. Лісецький С. Й. Євген Станкович. Київ : Муз. Україна, 1987. 64 с.

77. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. Москва : Сов. композитор, 1990. 312 с.

78. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва : Музыка, 1994. 320 с.

79. Луніна А. С. Композитор — маленька планета. Київ : Дух і літера, 2013. 736 с.

80. Луніна Г. Є. Парадигма стилю Євгена Станковича: метаморфози в контексті єдності (на прикладі камерної музики) // Музичне мистецтво / Одеська нац. муз. акад. України ім. А. В. Нежданової. Вип. 13. Одеса, 2013. С. 149–160.

81. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. 2-е изд. доп. и перераб. Москва : Музыка, 1979. 536 с.

82. Малий Д. М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини XX — початку XXI століть : дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський нац. ун-т мистецтв. Харків, 2018. 218 с.

83. Мартынов И. И. Клод Дебюсси. Москва : Музыка, 1964. 280 с.

84. Мейлих Е. Феликс Мендельсон-Бартольди. 1809–1847. Ленинград : Музыка, 1973. 104 с.

85. Мильштейн Я. И. Ференц Лист. Изд. 2-е, расшир. и доп. : в 2 т. Т. 2. Москва : Музыка, 1970. 600 с.

86. Музыкальная эстетика Западноевропейского Средневековья и Возрождения / сост. и общ. вступ. ст. В. П. Шестакова. Москва : Музыка, 1966. 575 с. (Памятники музыкально-эстетической мысли)

87. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.

88. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие. Москва : ВЛАДОС, 2003. 248 с.

89. Неболюбова Л. С. Музыкальная культура Германии и Австрии рубежа XIX–XX веков: Густав Малер, Рихард Штраус : учеб. пособ. для высш. и сред. спец. учеб. заведений. Киев : Муз. Україна, 1990. 164 с.

90. Неболюбова Л. С. Системно-стилевые проблемы австро-германского романтизма (типология поздних этапов в истории искусства) // Исторические и теоретические проблемы музыкального стиля. Киев : НМАУ им. П. И. Чайковского, 1999. С. 55–71.

91. Небылицын В. Д. Темперамент. Психология индивидуальных различий. Тексты / под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, В. Я. Романова. Москва : Изд-во Московского гос. ун-та, 1982. С. 153–159.

92. Нижник А. А. Формы солирования в баянных концертах украинских композиторов // Музыкальное искусство : зб. наук. пр. Вип. 12 / Донецька держ. муз. акад. ім. С. С. Прокоф'єва; Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Донецьк ; Львів : Юго-Восток, 2012. С. 214–223.

93. Нижников С. А. Философия имени в творчестве П. Флоренского: платонизм или паламизм? // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. Москва, 2010. Вип. 3. С. 48–59.

94. Орлов Г. А. Древо музыки. Вашингтон : H. A. Frager & Co ; Санкт-Петербург, Сов. композитор, 1992. 253 с.

95. Орлов Г. А. Советский фортепианный концерт / под ред. М. С. Друскина. Ленинград : Музгиз, 1954. 212 с.

96. Отюгова Т., Галембо А., Гурков И. Рождение музыкальных инструментов. Ленинград, 1986. 192 с.

97. Павлишин С. С. Станіслав Людкевич. Творчі портрети українських композиторів. Київ : Муз. Україна, 1974. 56 с.

98. Повзун Л. І. Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості : дис. … докт. мистецтвознавства : спец. 17.00.03

Музичне мистецтво / Одеська нац. муз. акад. України ім. А. В. Нежданової Одеса, 2018. 480 с.

99. Польска І. І. Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти : автореф. дис. … докт. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 34 с.

100. Пономаренко Е. Ю. Концерт для фортепиано с оркестром В. Золотухина (к вопросу о типологических особенностях) // *Музичне мистецтво*. Вип. 5 / Донецька держ. муз. акад. ім. С. С. Прокоф'єва. Донецьк : Юго-Восток, 2005. С. 64–72.

101. Пономаренко Е. Ю. Основные тенденции развития украинского фортепианного концерта 80–90-х годов XX столетия : дис. … канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 Музыкальное искусство / Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2003. 228 с.

102. Попова Т. В. Музыкальные жанры и формы. Москва : Музгиз, 1954. 383 с.

103. Попова Т. В. Симфоническая музыка // Музыкальные формы. Москва, 1968. С. 156–199.

104. Проскурня А. Скерцо та скерцозність в аспекті жанрової еволюції: спроба теоретичного обґрунтування понять // Київське музикознавство / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2013. № 47. С. 101–108.

105. Протопопов В. В. Русская мысль о музыке в XVII веке. Москва : Музыка, 1989. 96 с. URL: http://www.canto.ru/index.php?menu=public&id=medieval.17cent_07 (дата обращения: 02.08.19).

106. Раабен Л. Н. Концерт // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 2 : Гондольера — Корсов. Москва : Сов. энциклопедия, 1974. Стб. 922–925.

107. Раабен Л. Н. Советский инструментальный концерт. Ленинград : Музыка, 1967. 308 с.

108. Раабен Л. Н. Советский инструментальный концерт. Ленинград : Музыка, 1976. 78 с.

109. Реченко М. А. С. Фейнберг, А. Черепнин и А. Мосолов: из истории отечественного инструментального концерта // Молодой ученый. 2010. № 8. Т. 2. С. 213–215. URL: https://moluch.ru/archive/19/1913/ (дата обращения: 12.07.2019).

110. Решетілов Б. Ю. Камерна симфонія № 9 «Quid pro quo» (2000) Є. Ф. Станковича у світлі ідей соціальної психології та поліжанровості // Science, society, education: topical issues and development prospects. Abstracts of the 4th International scientific and practical conference. SPC «Sci-conf.com.ua». Kharkiv, 2020. С. 351–355.

111. Решетілов Б. Ю. Композиційний вплив камернізації як один з факторів становлення драматургічного процесу у концертних творах для фортепіано з оркестром XX сторіччя // International Scientific and Practical Conference World Science. 2018. № 12 (40), P. 56–59.

112. Решетілов Б. Ю. Концерт для фортепіано і струнного оркестру Альфреда Шнітке: роль полістилістики у становленні інтонаційно-образної драматургії твору // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2019. № 125. С. 16–29.

113. Решетілов Б. Ю. Пауль Гіндеміт. Тема з варіаціями «Чотири темпераменти» для фортепіано і струнного оркестру: особливості жанру, концепція людини. Київське музикознавство. № 58. Київ, 2019. С. 113–127.

114. Решетілов Б. Ю. Фелікс Мендельсон. Концерт для фортепіано зі струнним оркестром *ля мінор:* романтичні принципи оновлення традиційного жанру // Часопис Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2019. № 4 (45). С. 32–44.

115. Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки / под ред. М. Штейнберга. Т. 1. Берлин ; Москва ; Санкт-Петербург : Рос. муз. изд-во, 1913. 180 с.

116. Розеншильд К. К. История зарубежной музыки. Вып. 1 : До середины XVIII века. Москва : Музыка, 1973. 535 с.

117. Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма : учебник. Санкт-Петербург : Композитор, 1998. 268 с.

118. Сальникова М. В. Художественное воплощение темперамента в музыке // Известия Российского государственного университета имени А. И. Герцена. Аспирантские тетради. Санкт-Петербург, 2008. № 26 (60). С. 236–238.

119. Свірідова С. В. Камерний концерт як прояв неокласичних тенденцій у творчості О. Зноско-Боровського // Мистецтвознавчі записки / Нац. акад. кер. кадрів культури мистецтв. Київ, 2013. Вип. 23. С. 78–83.

120. Симакова Н. А. Вокальные жанры эпохи возрождения. Москва : Музыка, 1985. 360 с.

121. Симонова Н. В. Фортепианный квинтет. Вопросы становления жанра : автореф. дис. … канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1990. 18 с.

122. Скрипнік Л. М. Специфіка виявлення принципів діалогу та гри у скрипкових концертах XX століття : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 2009. 20 с.

123. Соловцов А. А. Концерт. Изд. 2-е, перераб. Москва : Музгиз, 1959. 44 с.

124. Сохор А. Н. Вопросы социологии и эстетики музыки : в 2 т. Т. 2 : Статьи и исследования. Ленинград : Музгиз, 1981. 296 с.

125. Стахевич Г. О. Фортепіанний концерт у контексті стильових процесів першої третини XIX ст. (на матеріалі творчості Й. Н. Гуммеля, І. Мошелеса та Ф. Риса) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства / Сумський держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. Суми, 2019. 21 с.

126. Степанянц Є. Фортепіанний квінтет Й. Брамса: деякі особливості драматургії та ансамблевого рішення // Київське музикознавство : зб. ст. / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2012. Вип. 44. С. 96–106.

127. Corleonis A. Paul Hindemith, theme and variations, «Die vier temperamente» (The four temperaments) // Fanfare magazine. 2007. URL: http://americansymphony.org/theme-and-variations-die-vier-temperamente-the-four-temperaments-1940 (accessed: 30.03.2019).

128. Тараканов М. Е. Инструментальный концерт. Москва, 1986. 56 с.

129. Тараканов М. Е. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60–70-е годы). Пути развития : очерки. Москва : Сов. композитор, 1988. 271 с.

130. Тимофеєв В. Д. Украинский советский фортепианный концерт // Украинская советская музыка. Киев : Держ. видавн. образотв. мистец. і муз. літ. УРСР, 1960. С. 149–163.

131. Тимофеєв В. Д. Український радянський фортепіанний концерт. Київ : Муз. Україна, 1972. 160 с.

132. Флоренский П. А. Имена. Опыты // Литературно-философский ежегодник / ред. А. В. Гулыга. Москва : Сов писатель, 1990. С. 351–412.

133. Флоренский П. А. Сочинения : в 4 т. Т. 3 (1). Москва : Мысль, 2000. 621 с.

134. Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму / ред. Т. С. КУрегян и В. С. Ценовой. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2006. 432 с.

135. Холопова В. Н. Композитор Альфред Шнитке. Москва : Аркаим, 2008. 228 с.

136. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. Санкт-Петербург : Лань, 2001. 496 с.

137. Холопова В. Н., Чигарева Е. И. Альфред Шнитке: очерк жизни и творчества. Москва : Сов. композитор, 1990. 350 с.

138. Хохлов Ю. Н. Советский скрипичный концерт. Москва : Музгиз, 1956. 233 с.

139. Хохлов Ю. Н. Фортепианные концерты Ф. Листа. Москва : Музыка, 1960. 84 с.

140. Хрущова Н. А. Взаимодействие музыки и литературы в творчестве П. Булеза, Л. Берио, Дж. Джойса : дис. … канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Санкт-Петерб. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2013. 232 с.

141. Царегородцева Л. М. Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано : автореф. дис. … канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Ростовская гос. консерватория (академия) им С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2005. 23 с.

142. Цехмістро О. В. Культурно-історичні передумови розвитку української вокально-симфонічної музики останньої третини XX ст. // Культура України / Харківська держ. акад. культури. Харків, 2012. Вип. 37. С. 224–232.

143. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 160 с.

144. Чекан Ю. І. Євген Станкович: три штрихи до портрета // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2013. № 4 (21). С. 153–161.

145. Чередниченко Т. В. Современная марксистско-ленинская эстетика музыкального искусства. Проблемы и перспективы развития. Москва : Сов. композитор, 1987. 320 с.

146. Чиликина Н. А. «Четыре темперамента» П. Хиндемита — Дж. Баланчина в зеркале практической психологии своего времени // Культура: открытый формат — 2013 (библиотековедение, библиографоведение и книговедение, искусствоведение, культурология, музееведение, социокультурная деятельность) : сб. науч. ст. Минск, 2013. С. 294–297.

147. Чулаки М. Инструменты симфонического оркестра. Изд. 3-е. Москва : Музыка, 1972. 176 с.

148. Чуприна И. В. Новаторские тенденции в процессе эволюции Жанра фортепианного концерта в XX веке // Философско-культурологические исследования : сб. ст. / Луганская гос. акад. культуры и искусств им. М. Л. Матусовского. Луганск, 2017. № 1. URL: http://fki.lgaki.info/2017/04/19/%d0%b8-%d0%b2-%d1%87%d1%83%d0%bf%d1%80%d0%b8%d0%bd%d0%b0-%d0%bd%d0%be%d0%b2%d0%b0%d1%82%d0%be%d1%80%d1%81%d0%ba%d0%b8%d0%b5-%d1%82%d0%b5%d0%bd%d0%b4%d0%b5%d0%bd%d1%86%d0%b8%d0%b8-%d0%b2-%d0%bf/ (дата обращения: 08.07.2019).

149. Швейцер А. И. С. Бах. Москва, 1965. 728 с.

150. Штейнпресс Б. С. Популярный очерк истории музыки до XIX века. Москва : Музгиз, 1963. 448 с.

151. Шульгин Д. И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором. Москва : Деловая Лига, 1993. 110 с.

152. Энтелис Л. Силуэты композиторов 20 века. Ленинград : Музыка, 1971. 214 с.

153. A. Schnittke — Concerto for Piano and Strings (1979). URL: https://www.youtube.com/watch?v=XOuKVhkwpW8 (accessed: 15.03.2020).

154. Apel Willi. Harvard dictionary of music. Massachusetts, 1950. 833 p. URL: https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.215605 (accessed: 22.08.19).

155. Bratishko O. The Art Songs of Kyrylo Stetsenko: Ukrainian Lyric Diction Guide. A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree in Doctor of Musical Arts. Ontario, 2018. 115 p.

156. Ching K. K. Narrativity in Postmodern Music: A Study of Selected Works of Alfred Schnittke: a thesis submitted in partial fulfillment of the degree of Doctor of Philosophy // The University of Western Ontario. London ; Ontario, Canada, 2012. 212 p.

157. Erickson M. A. A formal analysis of four selected piano concertos of the romantic era. A thesis in music literature. Submitted to the Graduate Faculty of Texas Tech University in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Music. Texas, 1974. 101 p.

158. Fionnuala Moynihan. Dissertation. Considerations for a Modern Performance of John Field's Piano Sonata op. 1 no. 1 in E flat Major. Dublin, 2009. 110 p.

159. Grattan W. H. John Field of Dublin: the inventor of nocturne. California, 1921. 29 p.

160. Lindeman S. D. Structural novelty and tradition in the Early Romantic Piano Concerto. New York, 1999. 348 p.

161. Mayzus I. Issues of rhythm, symmetry, and style of Alfred Schittke's Concerto for piano and strin: a dissertation submitted to the Graduate Faculty in Music in partial fulfillment of the degree of Doctor of Philosophy // The city University of New York. New York, 2016. 133 p.

162. Quid pro quo — «Словари и энциклопедии на Академике» https://translate.academic.ru/quid%20pro%20quo/en/ru/ [дата обращения: 30.08.2019]

163. Reshetilov B. The Genesis of a chamberness concert for piano and string orchestra as the natural oxymoron // Znanstvena misel. № 45 (1). Ljubljana, 2020. P. 4–14.

164. Richardson J. The Piano Quintet: Influence Of Medium On Genre. PhD. London, 2014. 339 p.

165. STANKOVYCH DICTUM No2/Евгений Станкович. "Диктум № 2". URL: https://www.youtube.com/watch?v=t5ZXqywPgU0 (accessed: 15.03.2020).

166. Tremblay J.-B. Polystylism and narrative potential in the music of Alfred Schnittke: a thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy / The University of British Columbia. Voncouver, Okanagan, 2007. 233 p.

167. Walshaw K. G. Felix Mendelssohn and Sonata Form in the Nineteenth Century : a thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree in Doctor of Philosophy. The University Western Ontario, 2017. 242 p.

168. Wittgenstein L. Tractatus Logico-Philosophicus. New York, 1921. 75 p. URL: http://flibusta.site/b/139598/read 29.07.19 (accessed: 28.07.2019).

ДОДАТКИ

Додаток А.
Інтерв'ю з композитором Є. Ф. Станковичем четвертого червня 2019 року

1. У чому полягає для Вас різниця між концертом для фортепіано з камерним оркестром, струнним оркестром та симфонічним оркестром?

Потрібно при надзвичайно підвищеному самообмеженні створити по ідеї, концепції дещо не менш значне і глибоке, ніж при оперуванні величезними можливостями сучасного великого оркестру.

2. Яка історія створення Дев'ятої камерної симфонії «Quid pro quo»?

Це було замовлення керівників Варшавської Осені 2000 року. Умова була така: має грати камерний оркестр. Запросили Б. Которовича. Це і визначило склад оркестру — «Київські солісти». Я для них писав новий твір.

3. Яким чином Ви визначили жанр цього твору?

Жанр, власне, визначив вже Б. Которович. Він сказав: «Напишіть щось на кшталт концерту для фортепіано та камерного оркестру». Ось так зазвичай і виникають всі замовлення. Практично, за часів «хорошої музики» (старої віденської музики, романтизму), не було різниці між жанрами і складами, були замовлення. Я назвав цей твір Камерна симфонія, так як концерт пов'язаний з певними традиціями. Але в творі це вилилося в такий жанр, в якому злиті воєдино і концерт для фортепіано, і симфонія. Адже взагалі-то, в XX столітті, у другій його половині починалося розмиття цих двох жанрових визначень. Навіть конструктивно. Так, наприклад, Д. Шостакович, С. Прокоф'єв слідували бетховенським традиціям чотиричастинності. А ось вже А. Онеґґер написав Другу симфонію для труби і струнних в двох частинах, в його Третій симфонії три частини, у Г. Малера є сонатно-симфонічний цикли і в двох, і в п'яти, і в шести частинах. Я віддав перевагу одночастинності, що тепер теж стало цілком традиційним явищем.

І до того ж зараз, точне позначення жанрів, в принципі, взагалі стало умовним через, вибачте за вираз, композиторсько-стилістичний «бардак», який відбувається в зв'язку з комунікацією. На сьогодні немає якогось одного, домінуючого напрямку. Коли я переїхав до Києва, ще були якісь розмежування. Наприклад, радянська музика стверджувала цілком певні завдання, спрямовані на утвердження і неодмінні продовження традицій. Не хочу оцінювати, погано це було чи добре. Але авангард не вітався. Говорили, що це, мовляв, буржуазна, деструктивна музика. Хоча, в той же час, наприклад, кубинці — затяті прихильники соціалістичного ладу — або поляки говорили: «Нам треба нове». І авангард там освоювався і був цілком легальний. Так що тоді було свого роду територіально-

ідеологічний розподіл. А потім поступово і у нас якісь розмежування стиралися, припустимим стало все, що забажає автор — композитор. Зараз же відносно формулювань жанру, стилю — особливо в зв'язку з Інтернетом — немає нічого певного, кожен розуміє по-своєму. Що з цього вийде — покаже час.

4. Чи вважаєте Ви, що головне — як для великої симфонії, так і для камерної — це симфонізм як принцип композиторського мислення?

Принципи симфонізму не пов'язані з жанром безпосередньо: вони можуть бути в будь-якій серйозній інструментальній музиці — квартетній, квінтетній і т. п. Багато в чому це йде від сутності сонатної форми. Найчастіше саме сонатна форма визначає якість симфонізації. Адже навіть в підручниках говориться: «Що таке симфонія? Це наявність в циклі сонатної форми, найчастіше його першої частини». І кожен композитор вирішував її по-своєму. А взагалі-то симфонізм — це спосіб мислення, пов'язаний з розвитком матеріалу. Навіть якщо немає теми, а лише є трохи розрізнених інтонацій — все одно можна щось розвинути і сформувати концепцію.

5. Якою була Ваша основна жанрова інтенція при написанні Дев'ятої камерної симфонії — концерт або симфонія?

Твір складається, як Ви знаєте, з однієї частини, але він має в середині важливе розширення, що призводить до жанрового синтезу. А першопочатково я все ж хотів написати Концерт.

6. У чому проявляється назва «камерний» відносно струнного оркестру?

Склад камерного оркестру має точну кількісну вказівку: один контрабас, дві віолончелі, три альта і т. д. А в струнному оркестрі може бути, наприклад, вісім контрабасів.

7. Які для Вас є відмінності між струнним оркестром і камерним оркестром?

В принципі, камерний оркестр і струнний — це майже одне і те ж. Але в поняття «камерний» можуть додаватися, наприклад, флейта з гобоєм. Наприклад, малий симфонічний оркестр — моцартівський, гайднівський — теж ближче до камерного. Так що все дуже і дуже умовно.

8. Як функціонально розрізняються партії інструментів в звичайному оркестрі і в камерному?

У звичайному оркестрі в розвитку задіяні зазвичай великі групи, нерідко навіть tutti грають, а в камерному — у кожного набагато більш деталізована партія. У цьому сенс камерного оркестру — можна зробити диференціацію звуків і окремих інструментів, які створюють особливу загальну специфіку звучання.

9. Ваші симфонічні твори по-різному називаються: симфонія, синфонія, симфонієта, камерна симфонія. У чому їх різниця?

Все залежить від задуму. Синфонія — по-італійськи. Так сталося, що в процесі написання її вона відчувалося мною ближче до Італії. І в назві це позначилося. «Sinfonia Larga», чому «N»? тому що «Larga» по-італійськи.

10. Чому Ви все-таки багато музики пишете для камерного оркестру, це якось позначається на змісті?

Для змісту це не грає принципової ролі. Драматургічних відмінностей, по суті, немає. Візьміть квартети Л. Бетховена. Яка різниця — слухати його квартети або симфонії? Проблематика в рівній мірі серйозна і глибока.

11. Але все ж — при всій глибині і серйозності — камерність передбачає акцент на якійсь особливій, специфічній образності, пов'язаної, допустимо, з більш інтимним, особистісним початком?

Так, логічно якоюсь мірою така думка напрошується. Але як в реальному житті, так і в музичному творі особистісне не може бути ізольованим, поза зв'язком з позаособистісним. А рівень акцентування цілком залежить від намірів автора.

12. У Дев'ятої камерної симфонії є підзаголовок «Quid pro quo», який, в залежності від контексту, по-різному перекладається. Яке в даному випадку Ваше розуміння?

Це латинський вираз, який перекладається, як «те, за це», «одне замість іншого». Я зазвичай прямо не афішую «про що твір». Пишу, як вмію [сміється]. А слухачі за звучанням музики нехай розшифровують назву в міру своїх уявлень.

13. Камерний концерт для фортепіано і струнних в епоху романтизму знаходився в тіні, а в XX столітті різко зріс інтерес до цього жанру. Як Ви думаєте, чому?

Я думаю, це дуже пов'язано з практичною стороною та з духовною ситуацією останніх катастрофічних півтора століття. Звідси і виник підвищений інтерес до «душевно-відкритої» музики типу А. Вівальді, ну і до оркестру цього типу — до камерного. Це підтверджує, зокрема, незаперечний факт, що в другій половині XX століття почався справжній розквіт камерної інструментальної музики — П. Гіндеміт, І. Стравінський, Б. Барток, С. Прокоф'єв, Д. Шостакович, Б. Лятошинський та багато інших композиторів в різних країнах почали писати в різних формах саме камерну музику.

14. І на закінчення, в цілому у Вашій творчості, чиї традиції з плеяди попередників Вам найбільш близькі?

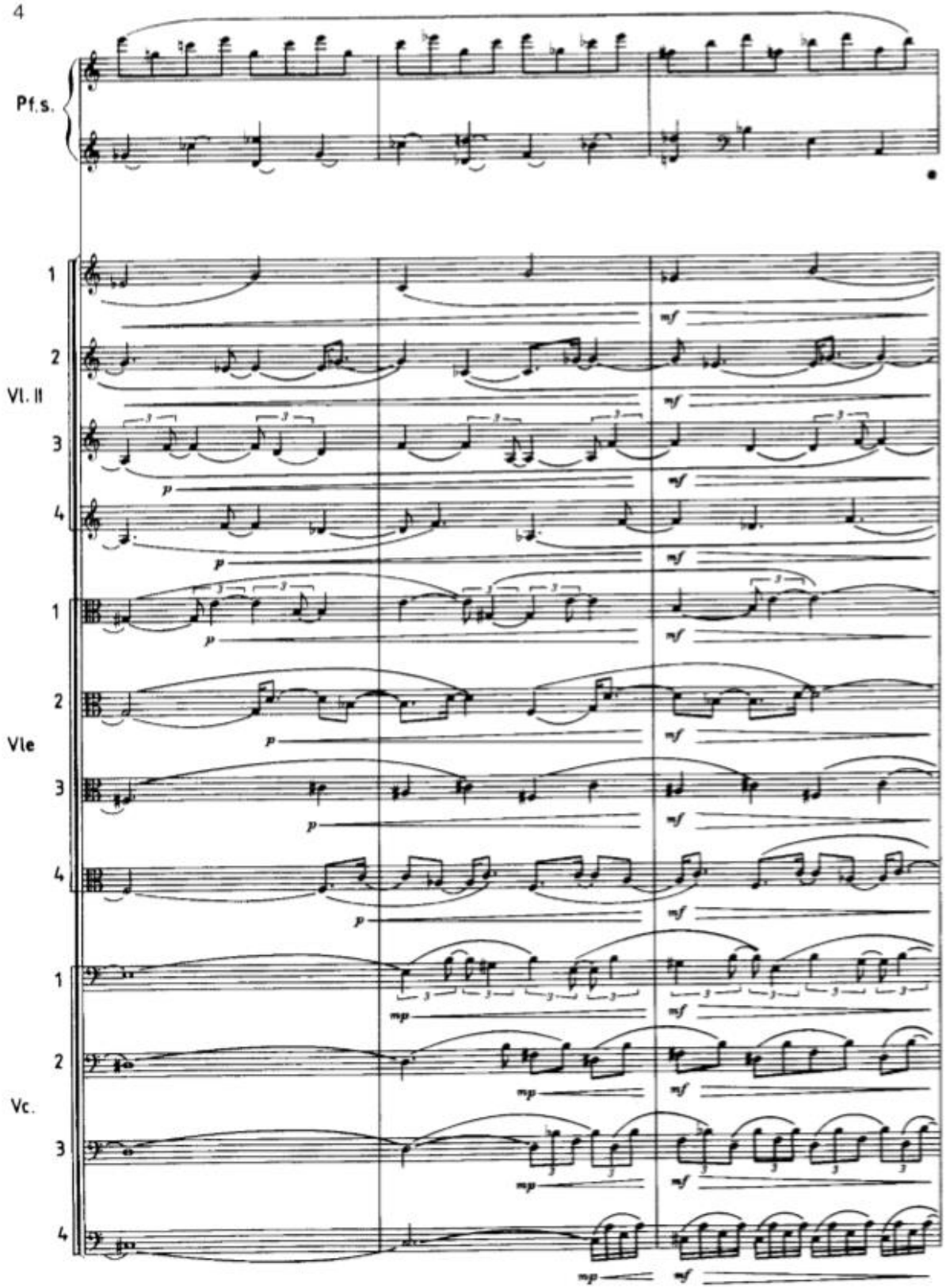
О-о-о, перелік імен може бути дуже довгим. А так, по-швидкому, навскидку, я б назвав імена Лятошинського, Малера, Шостаковича, Бартока,

Стравінського. Але, повторюю, це тільки початок списку. Світ прекрасної музики великий і не має меж.

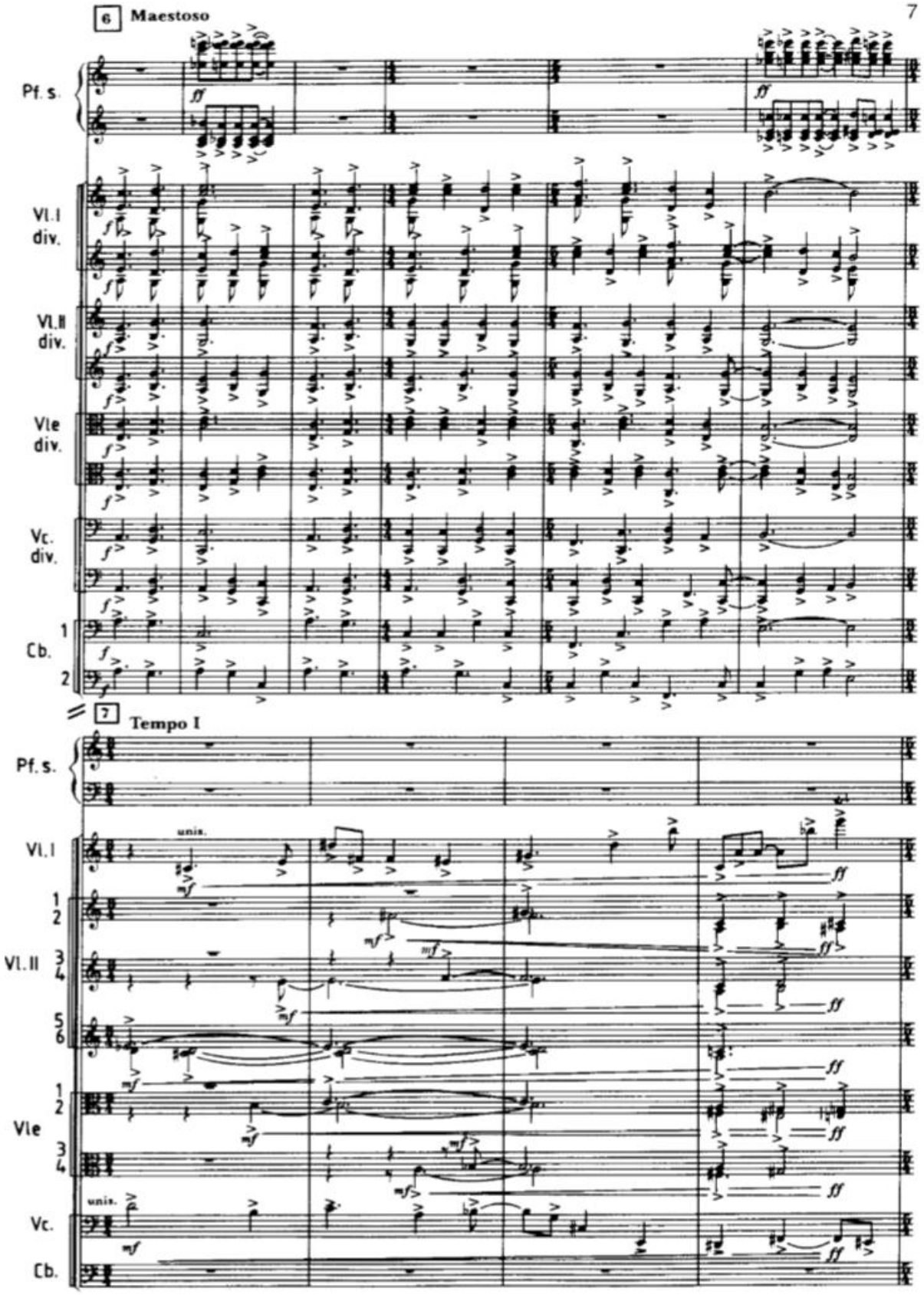
Додаток Б.
Анотація А. Шнітке до власного Концерту для фортепіано і струнних (1979)

У 1979 році я спробував реалізувати своє давнє бажання написати фортепіанний концерт для Володимира Крайнєва (у нього було рідкісне достоїнство: процес його становлення і розвитку приводив до більш цікавих і оригінальних результатів в порівнянні з початковими очікуваннями), але мені це не вдалося, і я змушений був відсунути терміни прем'єри. Тільки після цього мені вдалося знайти таку бажану сомнамбулічну впевненість через наближення до банального як в формі, так і в динаміці, і, як наслідок — навчитися обходитися з цим. Але коли я кажу про «сомнамбулізм», я маю на увазі не тільки це, а й певну монотонну ритмічність, пасивну змінюваність повторюваних акордів, сплетення з тіней багатоголосних канонів і сюрреалістичні обривки сонячних сходів православної церковної музики. Потім до цього слід додати хибну активність в дусі Прокоф'єва і блюзовий кошмар — і, як наслідок, те, що перший зовні активний кульмінаційний пункт втрачає в певному сенсі силу свого впливу від надмірності... Потім приходить черга повільно дозріваючої сольної каденції, і нарешті настає момент справжньої кульмінації, коли все більше не в змозі утримувати баланс між «сонячним світлом» і «грозовими хмарами», і тоді це «все» розбивається (розлітається) на тисячу осколків... Кода складається з тихих чарівних спогадів про колись існуюче одне ціле, і лише ближче до її кінця народжується нова невідомість — можливо, в ній надія? [19, с. 104]

Додаток В. Концерт для фортепіано і струнного оркестру Альфреда Шнітке (фрагмент від цифри 4)



Додаток Г. Концерт для фортепіано і струнного оркестру Альфреда Шнітке (шоста та сьома цифри)



Додаток Д.
Богдан Решетілов. Музика для підготовленого фортепіано зі струнним оркестром (партитура)

Youtube: https://youtu.be/kBol4K51Evo

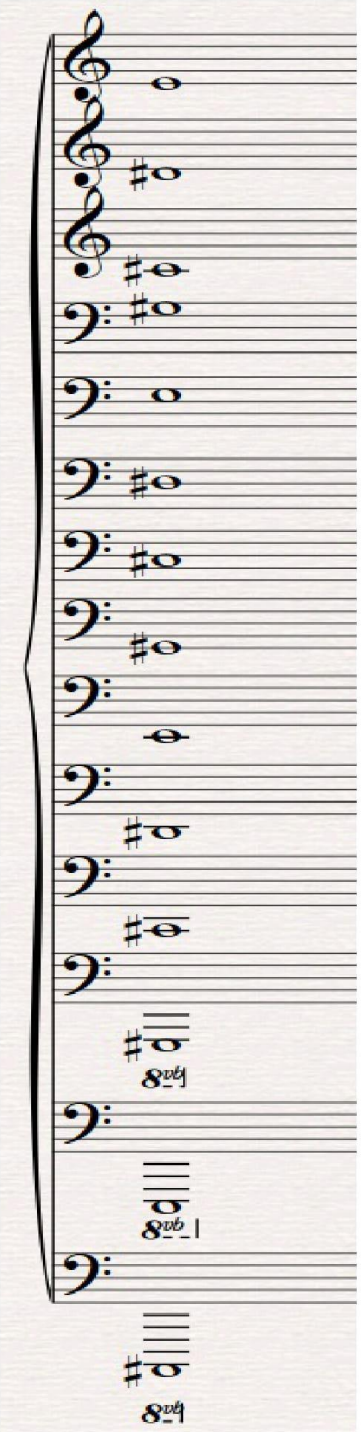
Bogdan Reshetilov

Music for prepared piano and strings

Kyiv 2018

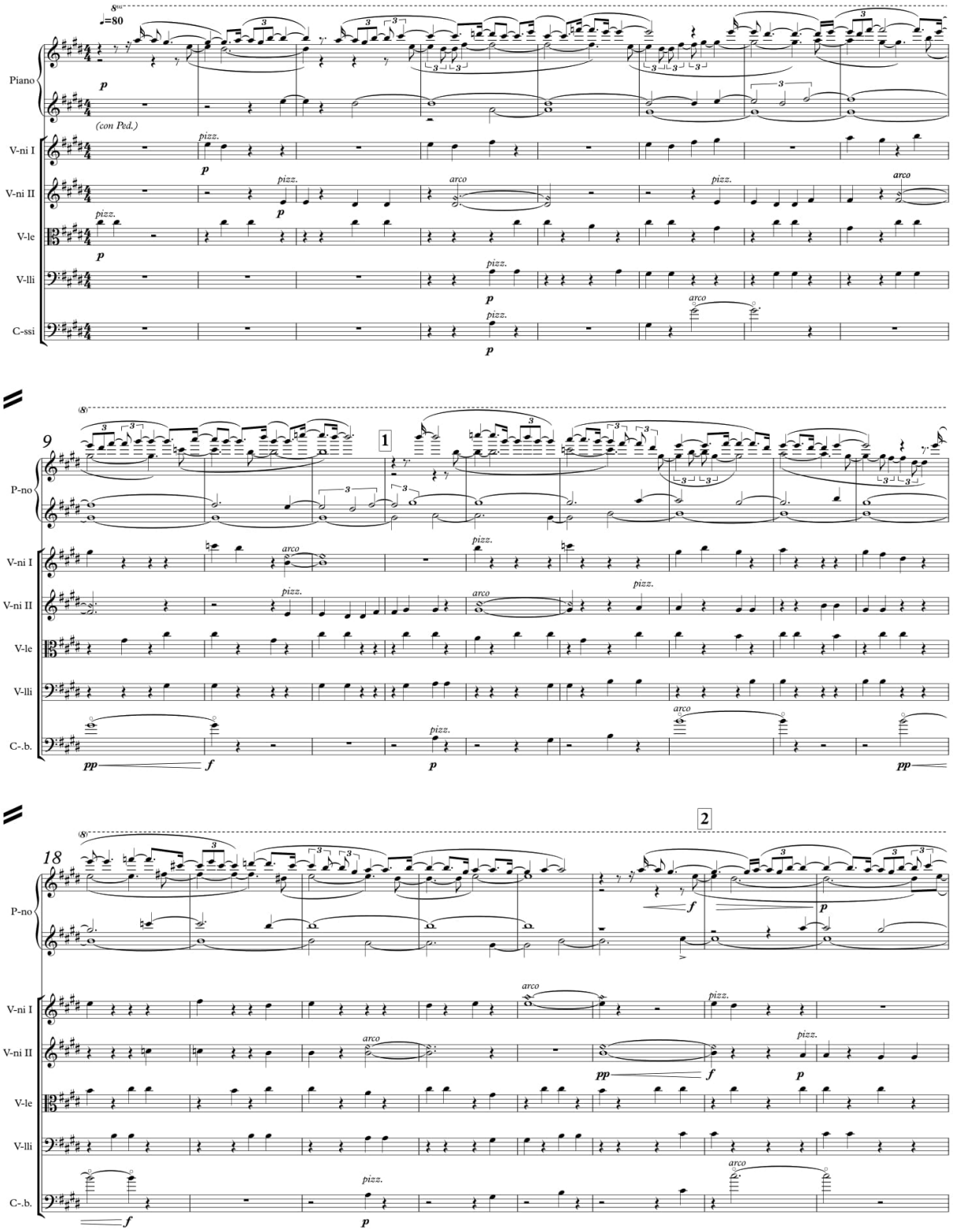
2

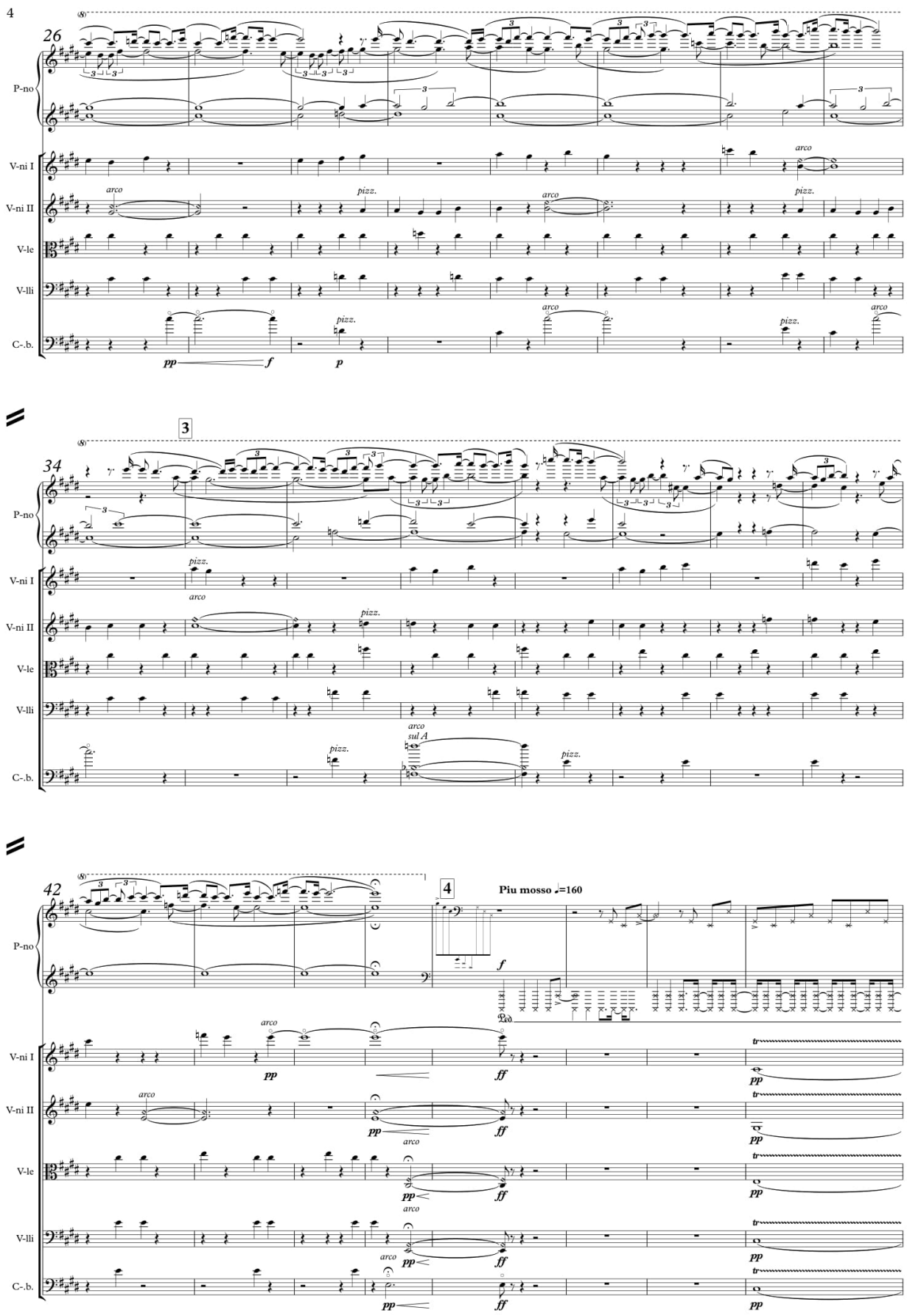
There are only fourteen prepared sounds in this composition. One-stringed notes should be prepared at the base by clipping with one or two clothes pegs. And for notes with two or more strings the erasers should be applied. Generally they are placed between the strings but in some cases they can be cut in half to fit better. As a result the sound of the transformed notes becomes detuned and resembles a muffled bell.

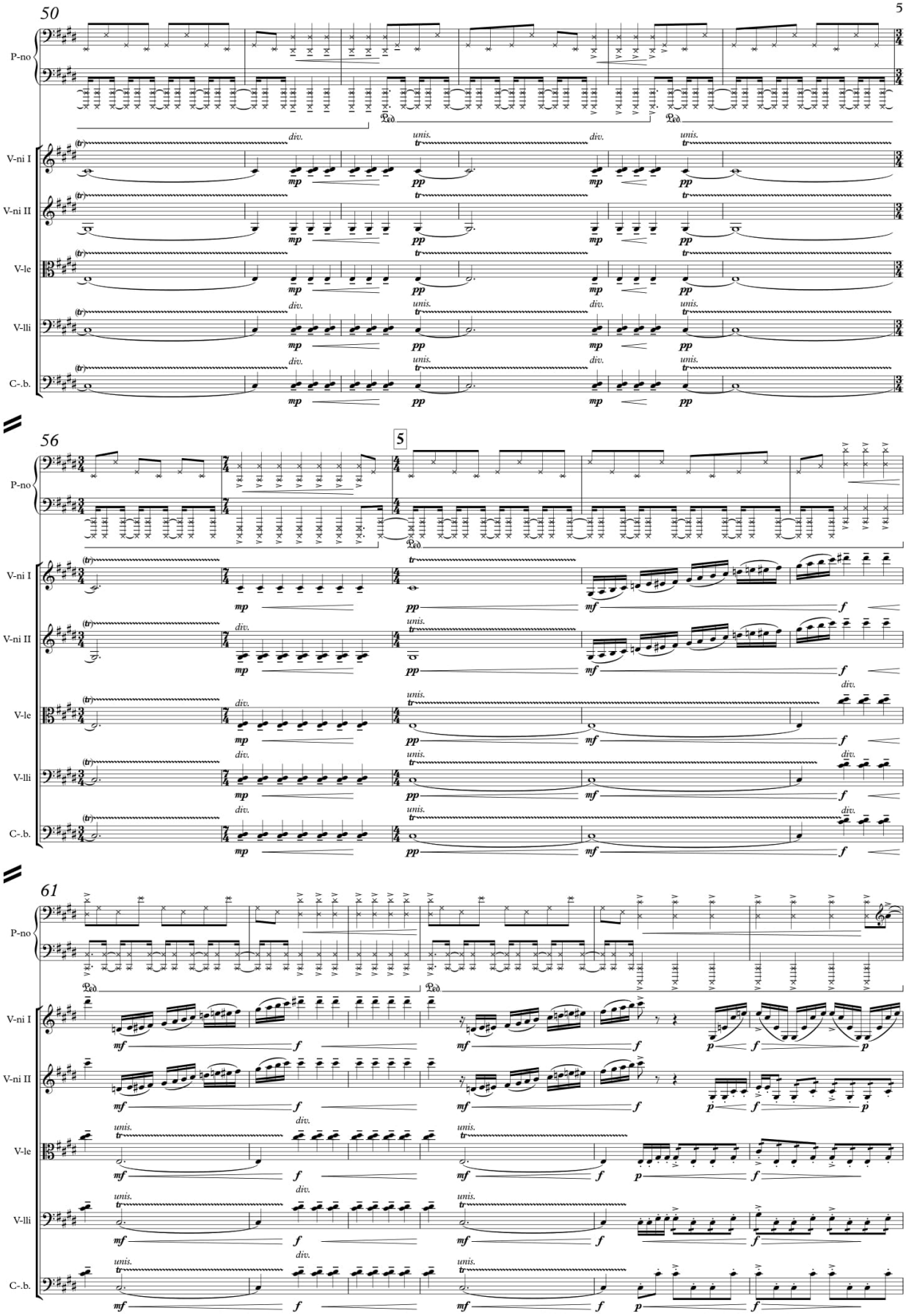


Music
for piano and strings
to my dear father Yuriy

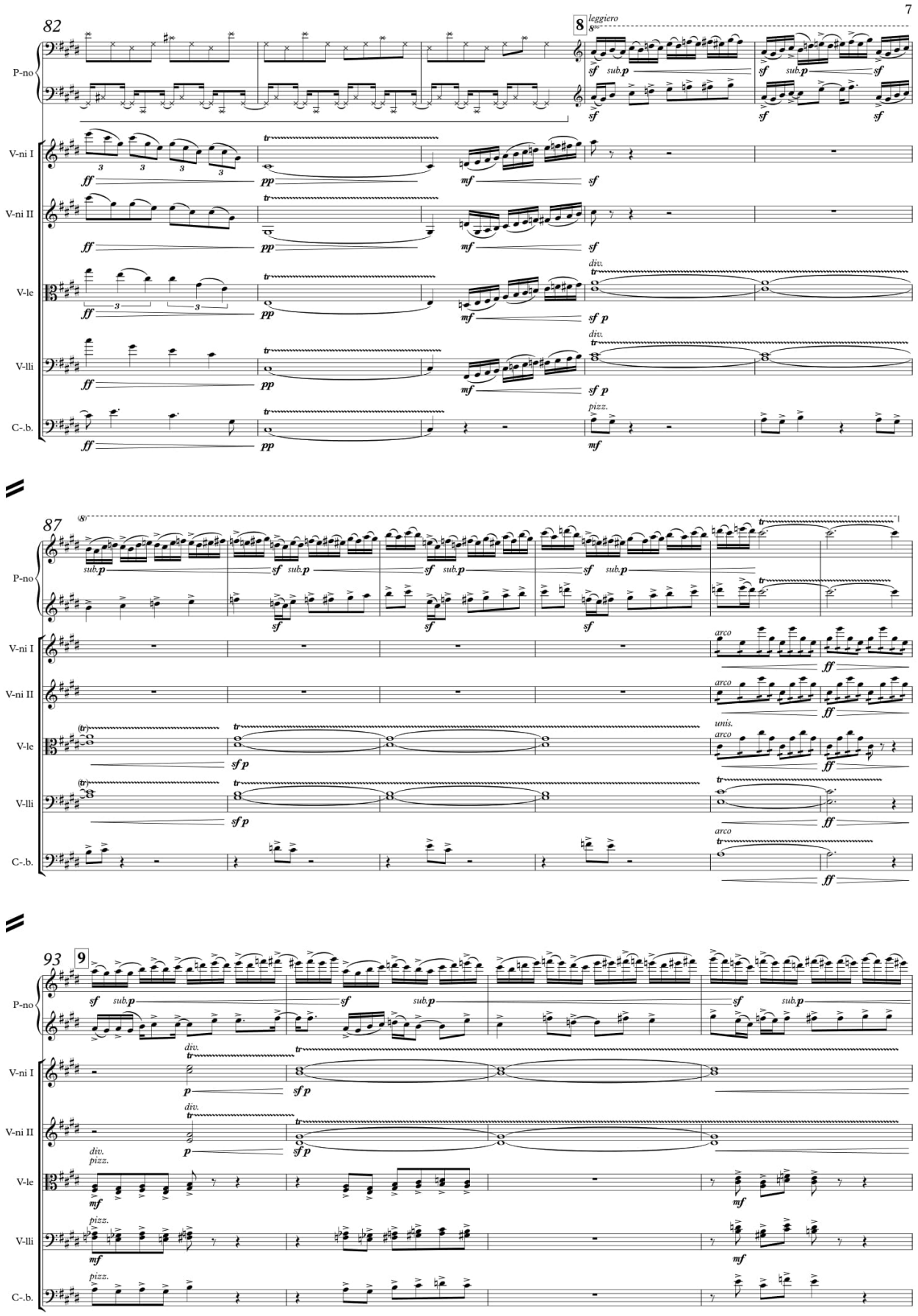
B.Reshetilov
26.08.2018

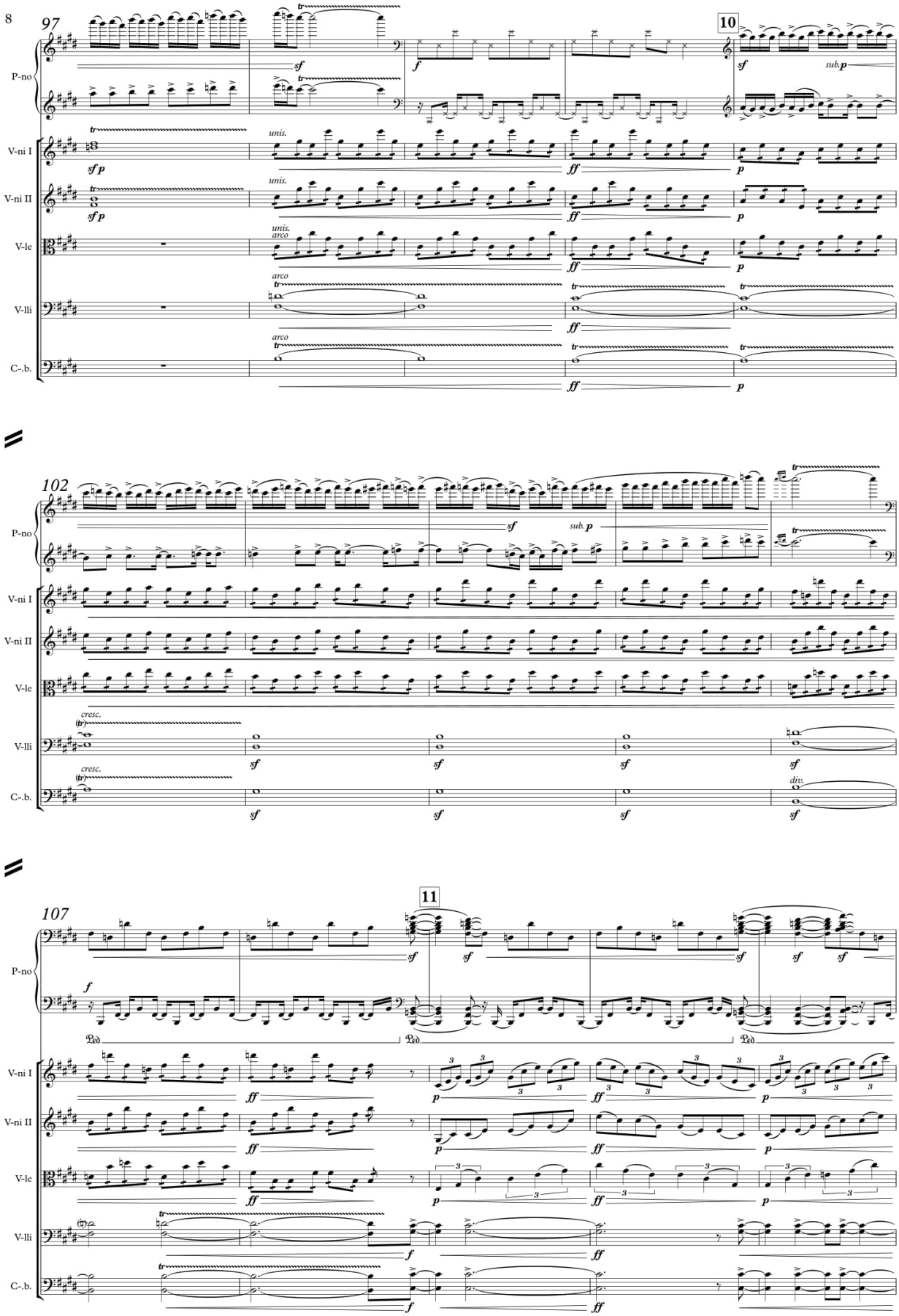


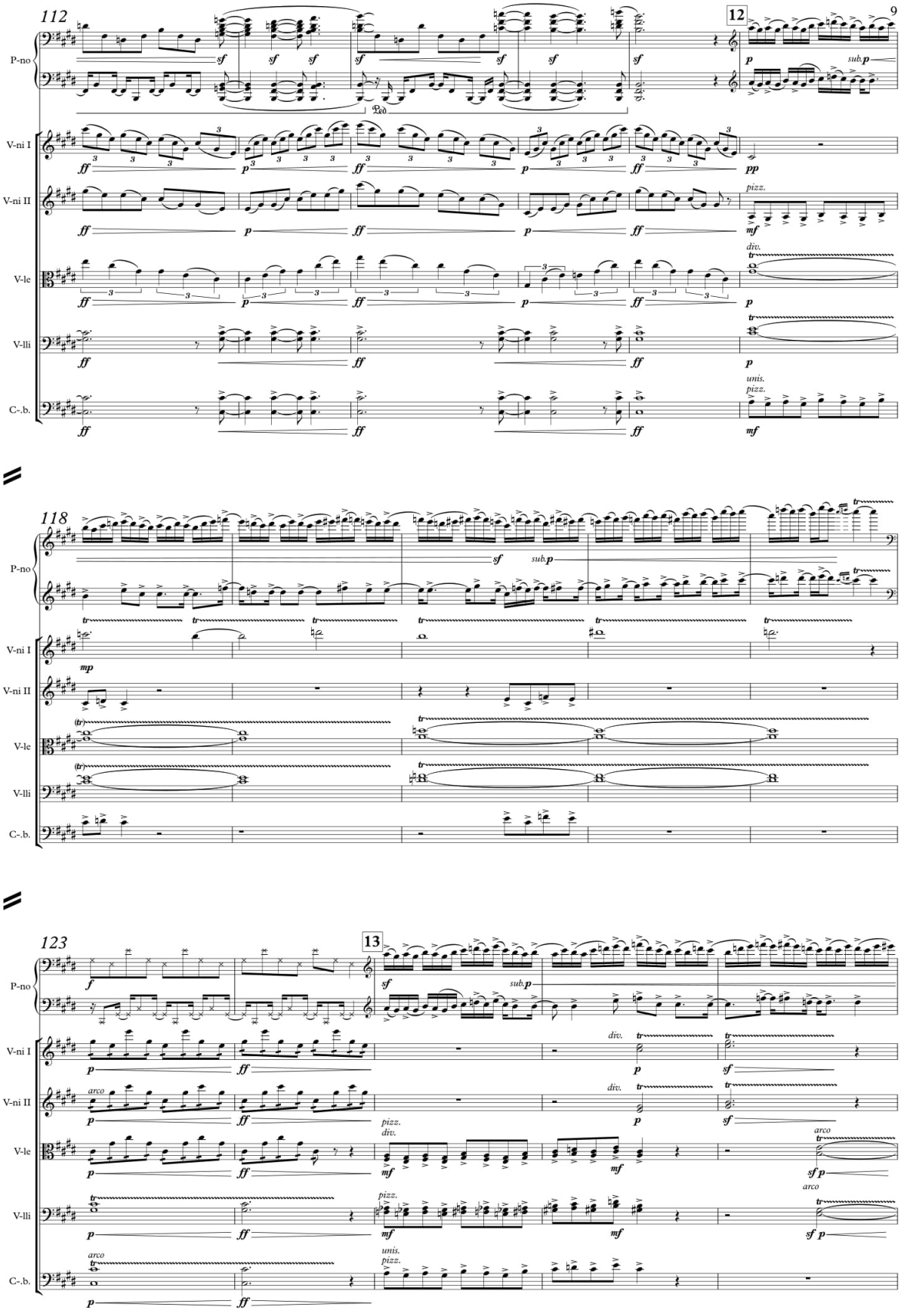

4
26
P-no
V-ni I
V-ni II
V-le
V-lli
C-.b.
arco
pizz.
pp
f
p
3
34
sul A
42
4
Piu mosso ♩=160
ff
tr

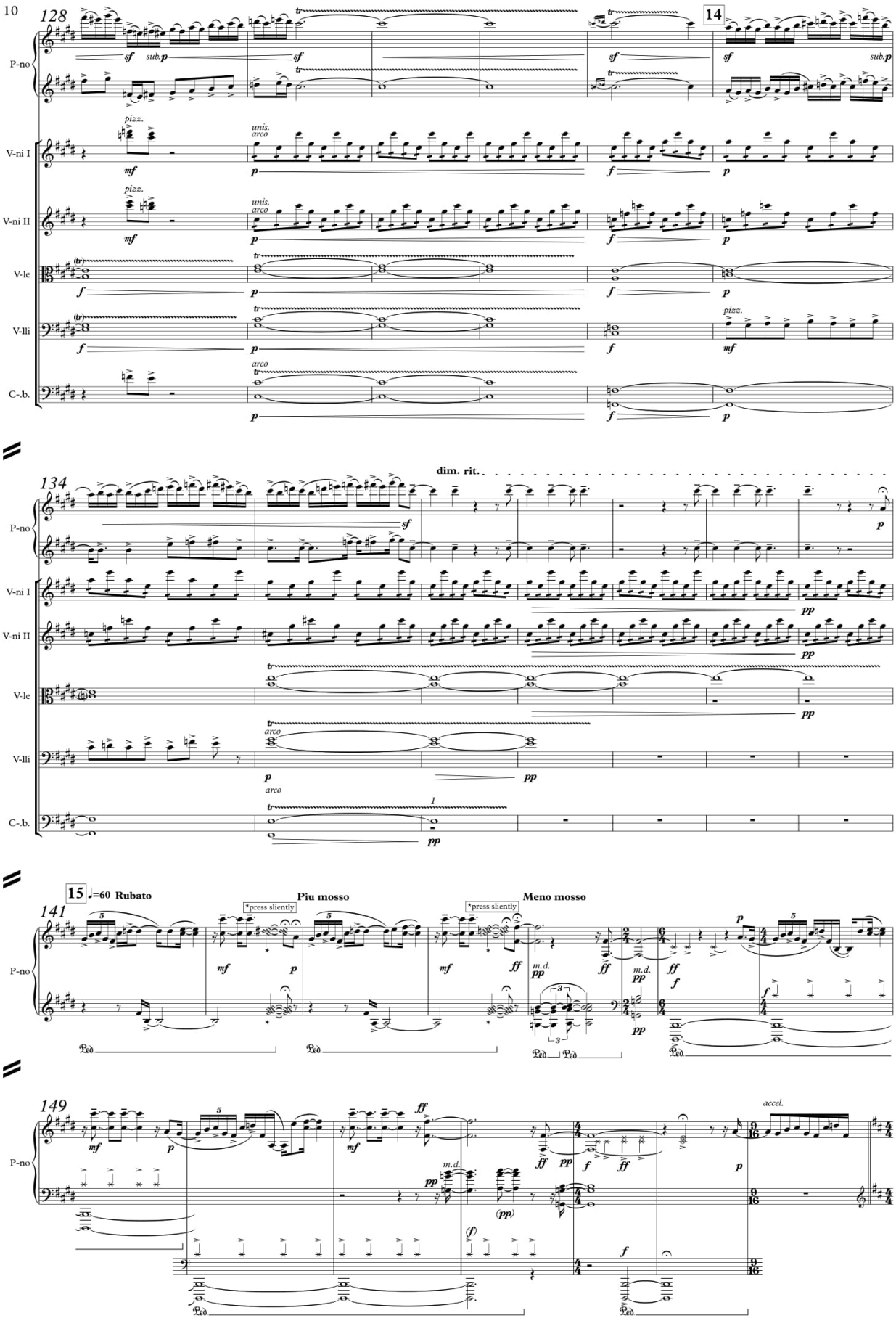

50
5
P-no
V-ni I
V-ni II
V-le
V-lli
C-.b.
div.
unis.
56
5
61

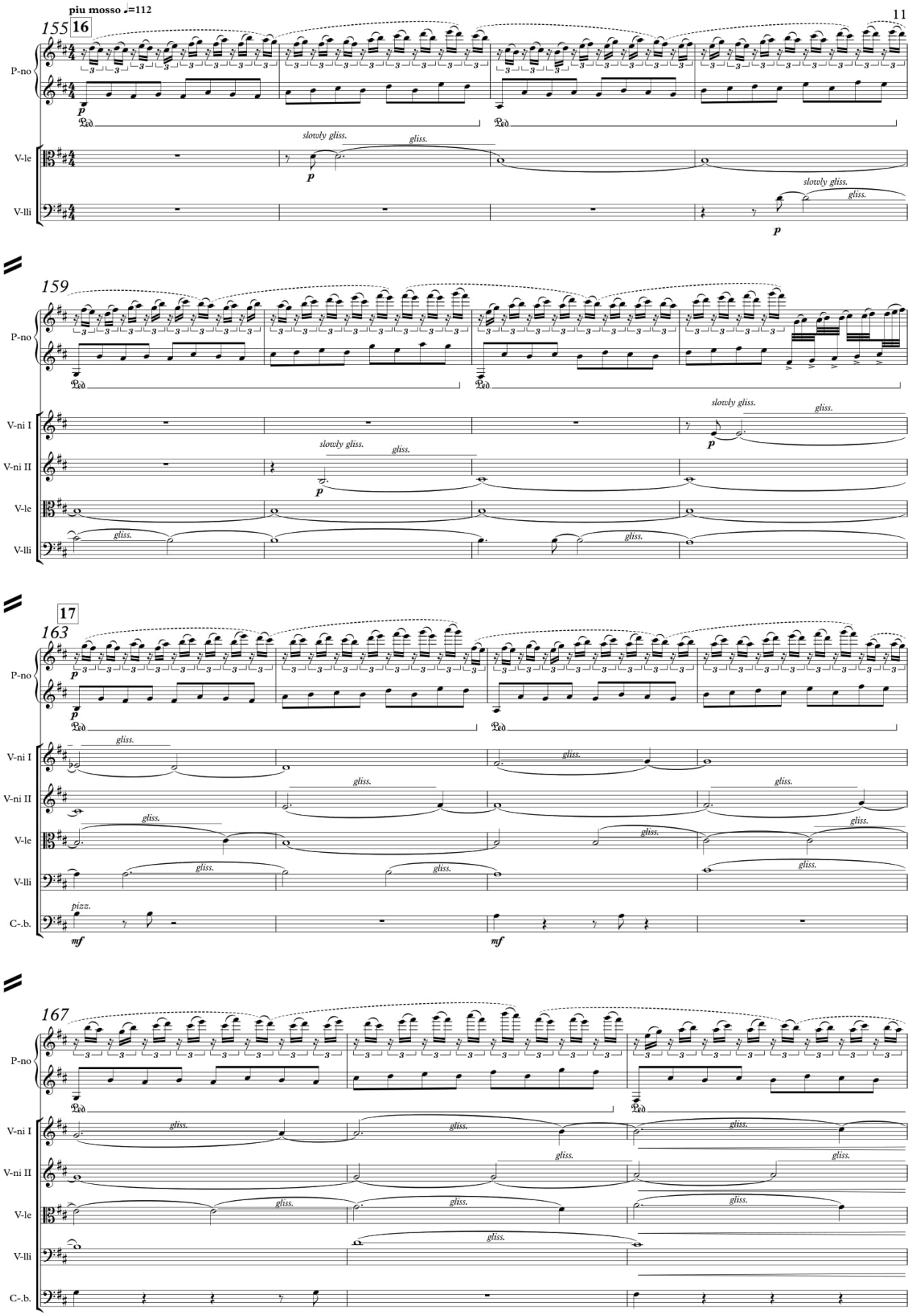
6
67
6
P-no
V-ni I
V-ni II
V-le
V-lli
C-.b.
72
77
7


7
82
8
leggiero
P-no
V-ni I
V-ni II
V-le
V-lli
C.-.b.
div.
pizz.
87
arco
unis.
93
9


8
97
10
P-no
V-ni I
V-ni II
V-le
V-lli
C-.b.
unis.
arco
sub. p
102
cresc.
div.
107
11
Ped


112
12
9
P-no
V-ni I
V-ni II
V-le
V-lli
C.-b.
118
123
13


10
128
14
P-no
V-ni I
V-ni II
V-le
V-lli
C-.b.
pizz.
unis.
arco
sf
sub.p
mf
p
f
134
dim. rit.
pp
15
♩=60 Rubato
Piu mosso
Meno mosso
*press sliently
m.d.
ff
141
149
accel.


piu mosso ♩=112
11
155
16
P-no
V-le
V-lli
slowly gliss.
gliss.
159
V-ni I
V-ni II
17
163
C-.b.
pizz.
mf
167

12 170 18

P-no

sf sf mp

Ped

perpetuum mobile

div.

mp

V-ni I

gliss.

mp

perpetuum mobile

div.

mp

V-ni II

gliss.

mp

V-le

gliss.

mp

V-lli

gliss.

mp

arco

C.-.b.

mp

173

P-no

Ped Ped

V-ni I

gliss.

V-ni II

gliss.

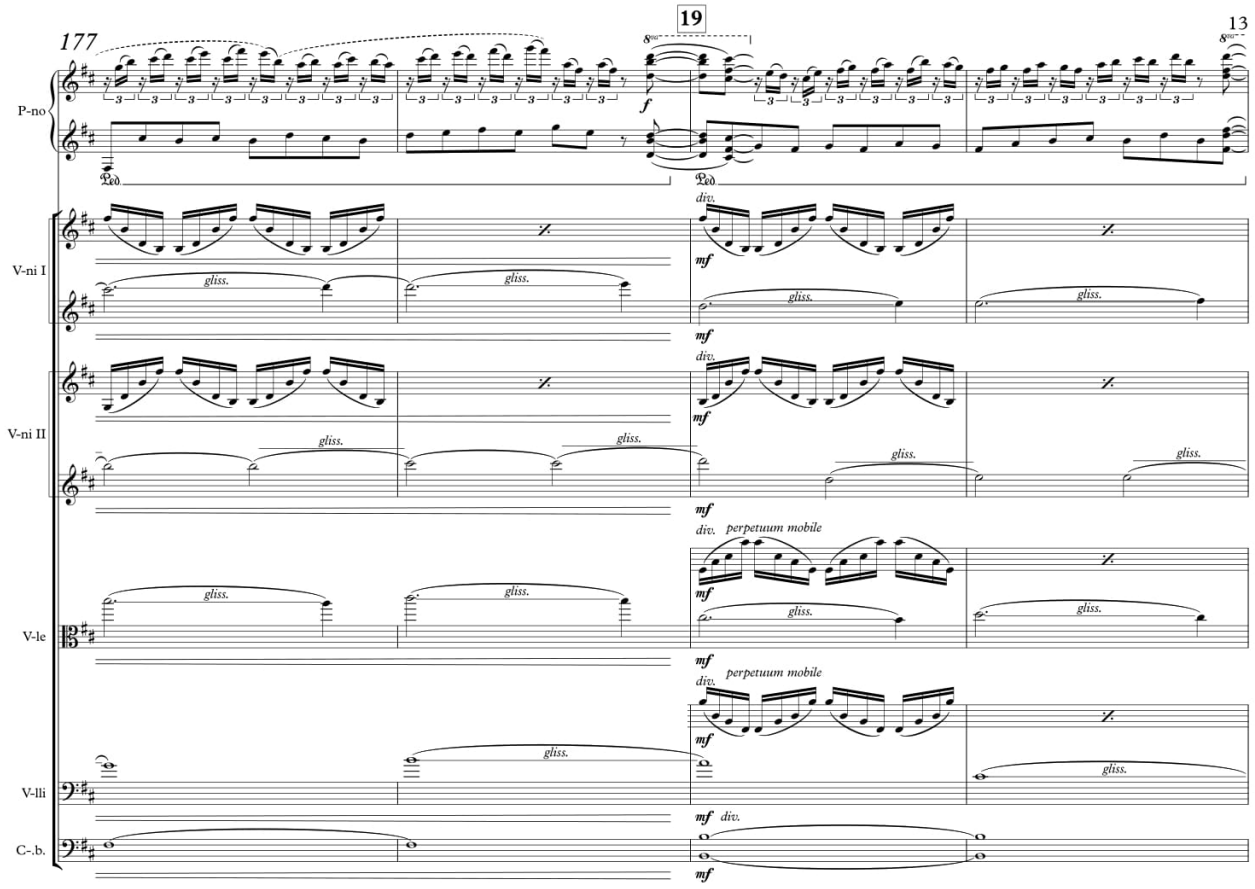
V-le

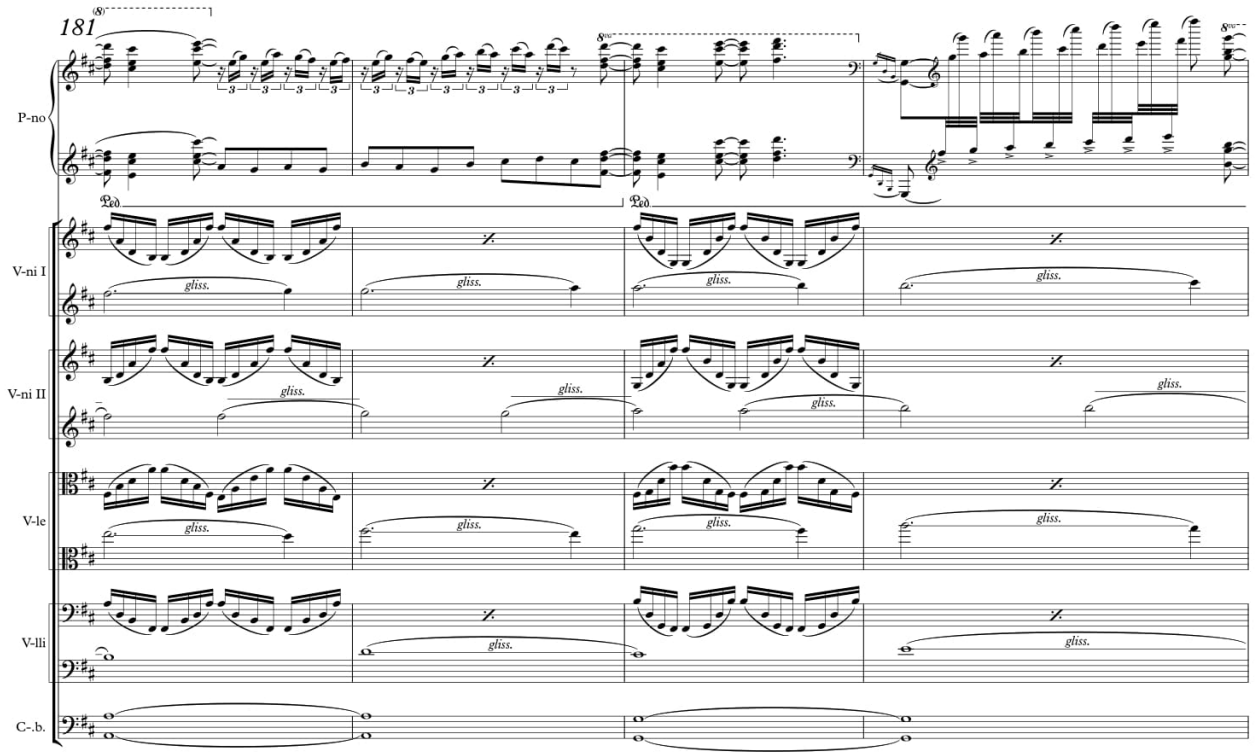
gliss.

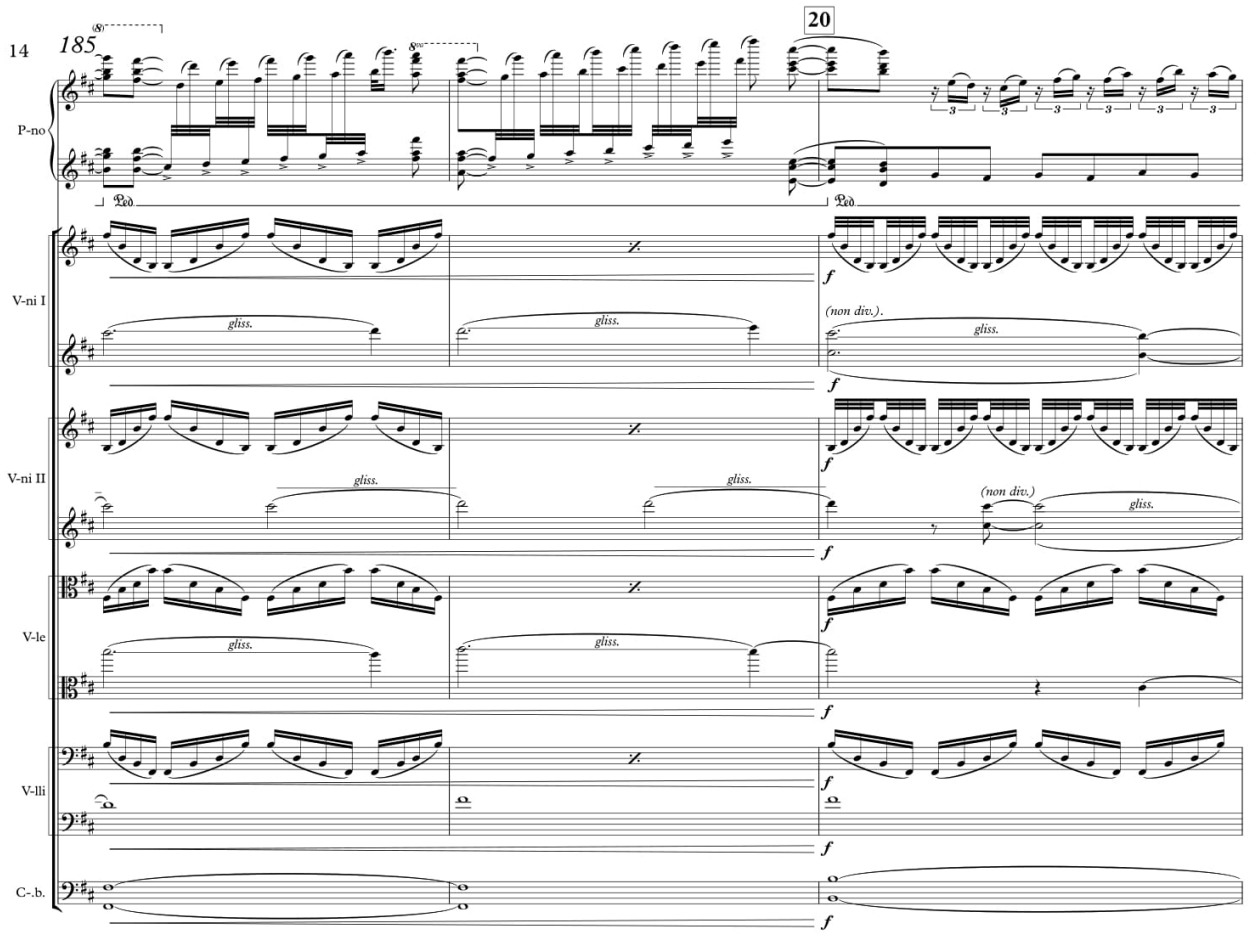
V-lli

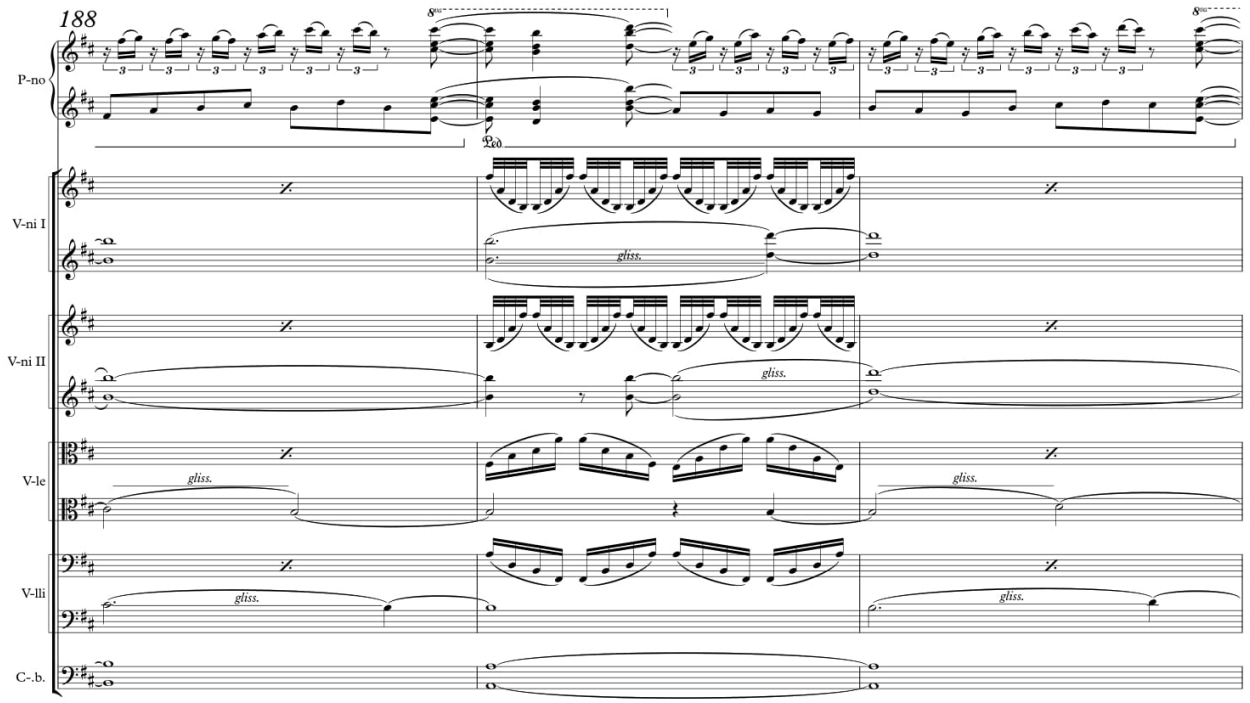
gliss.

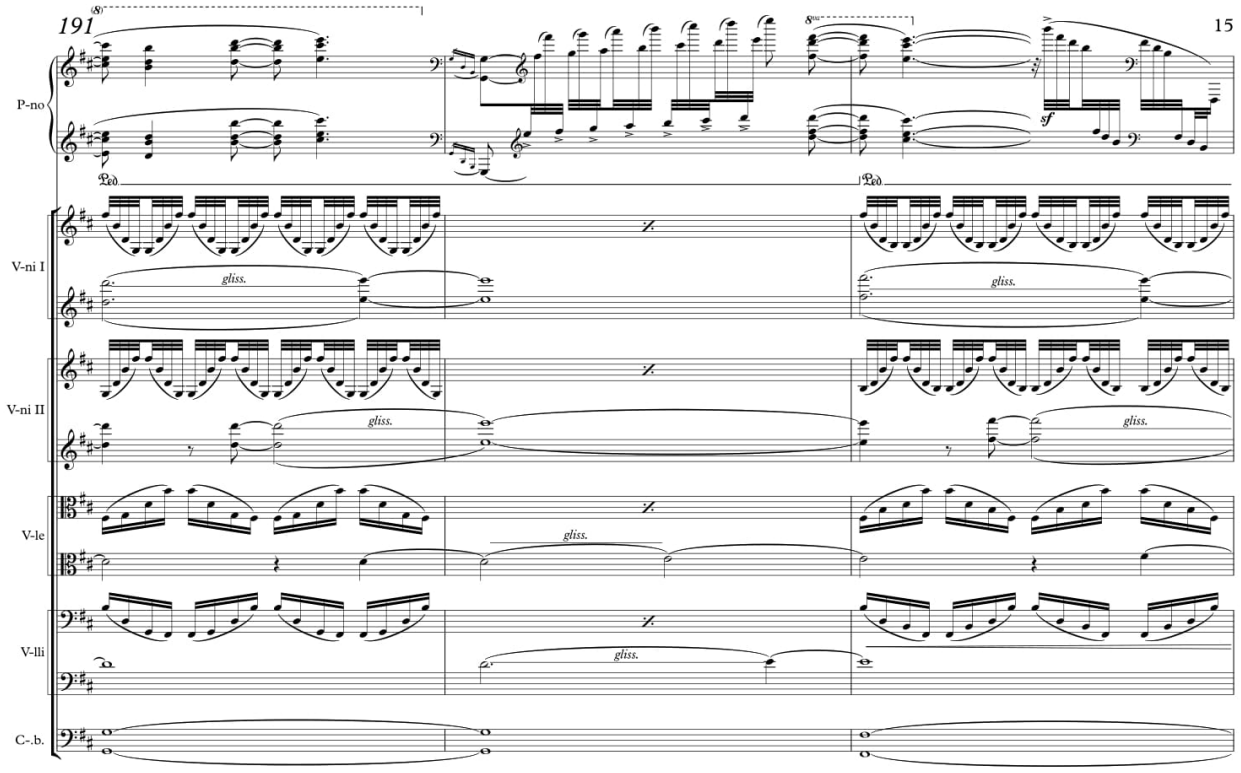
C.-.b.

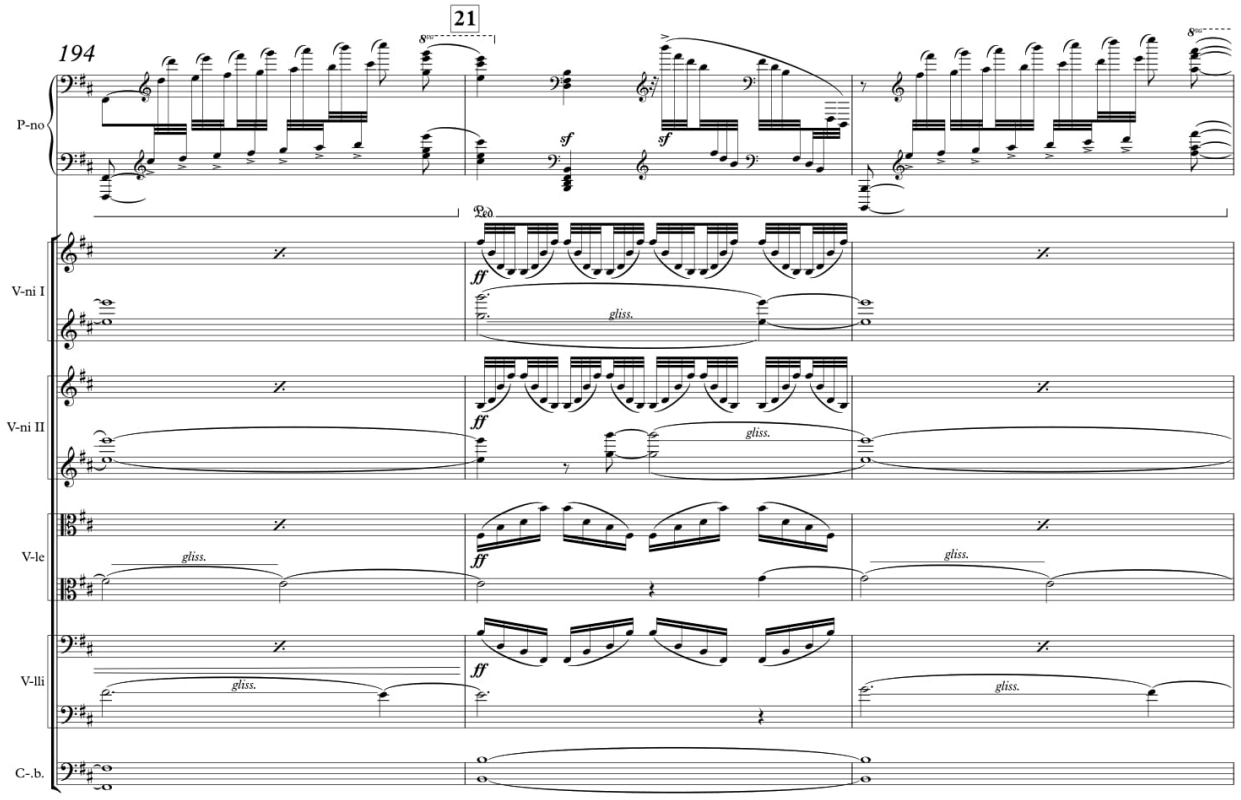

177
19
13
P-no
V-ni I
V-ni II
V-le
V-lli
C-.b.
gliss.
div.
mf
perpetuum mobile

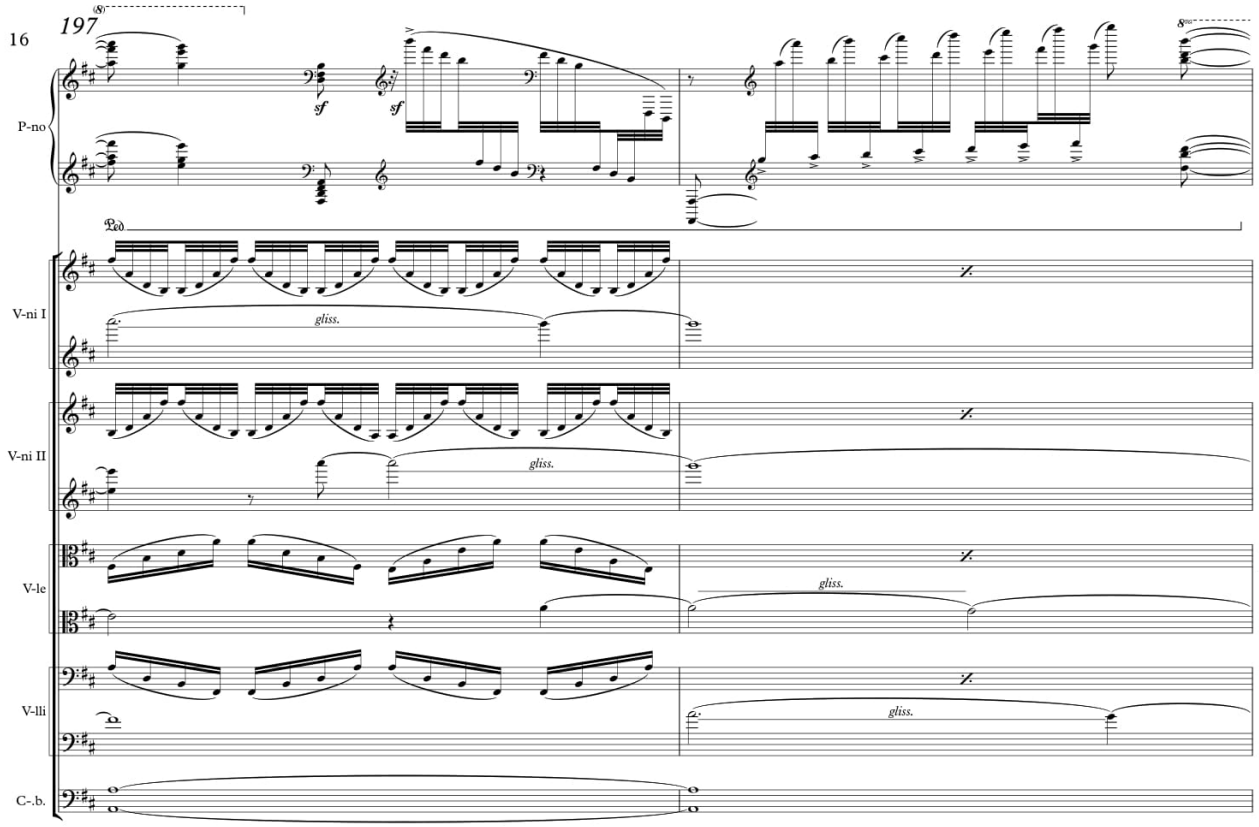

181
P-no
V-ni I
V-ni II
V-le
V-lli
C-.b.
gliss.

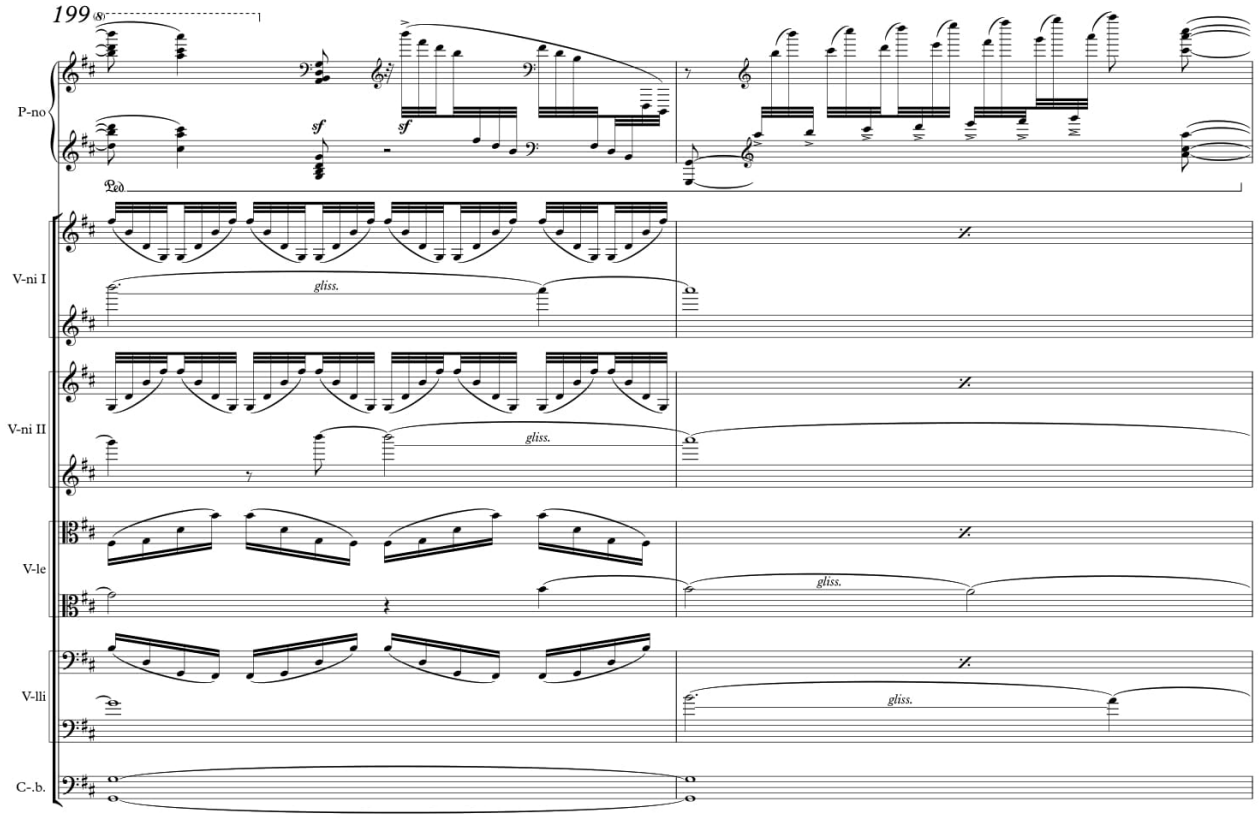

14
185
20
P-no
V-ni I
V-ni II
V-le
V-lli
C-.b.
gliss.
(non div.)
f

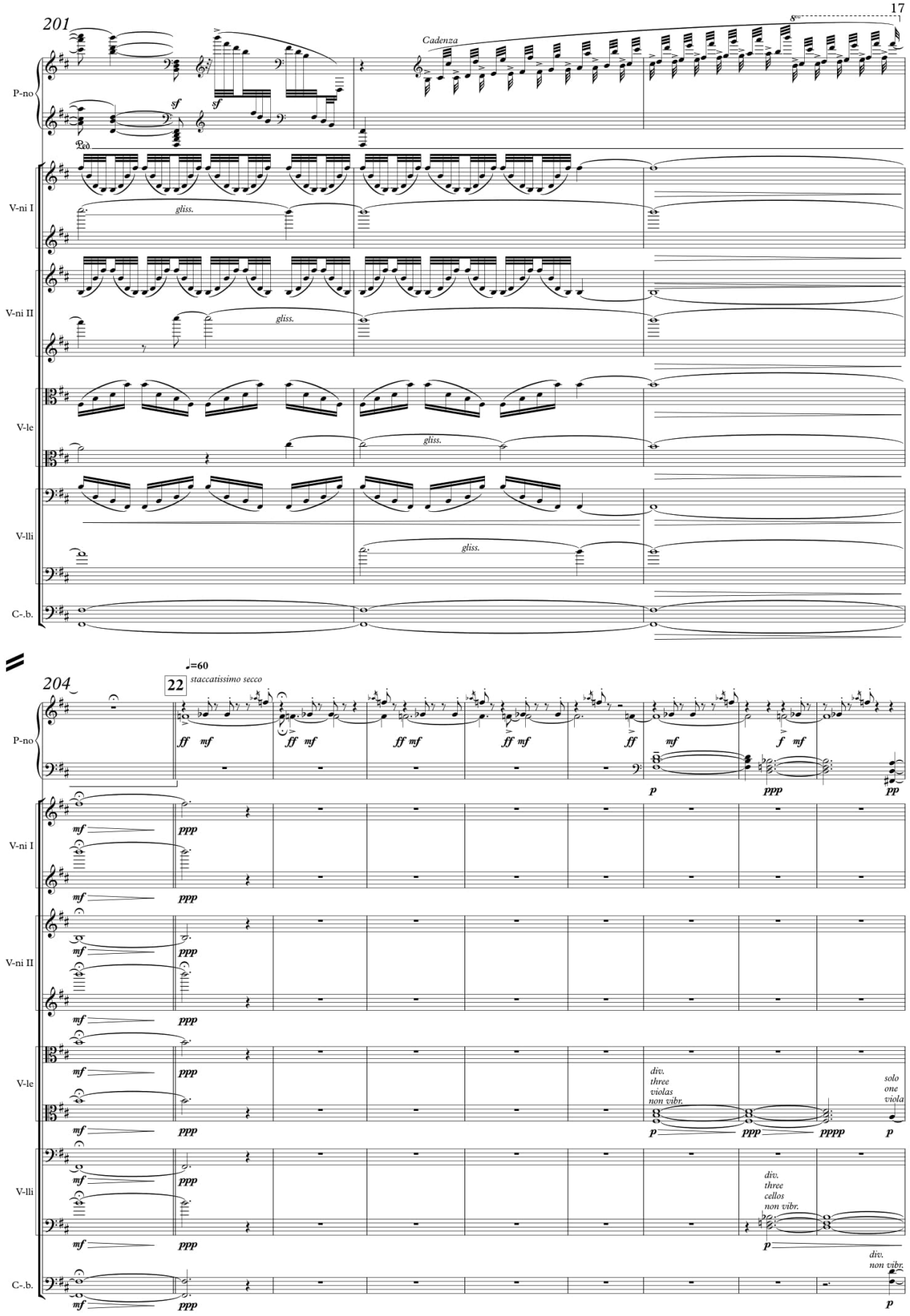

188
P-no
V-ni I
V-ni II
V-le
V-lli
C-.b.
gliss.

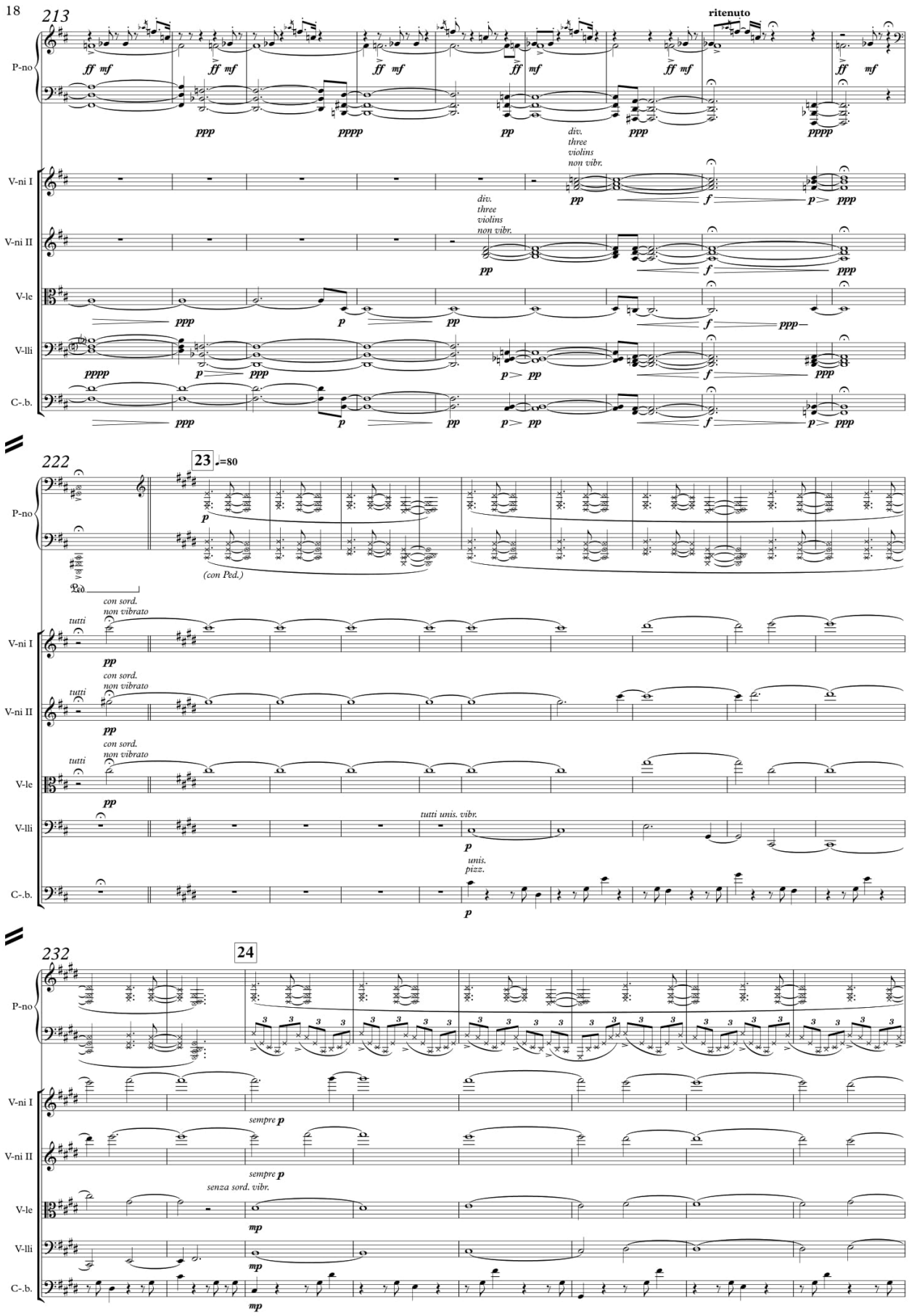

191
15
P-no
V-ni I
V-ni II
V-le
V-lli
C-.b.
gliss.
sf

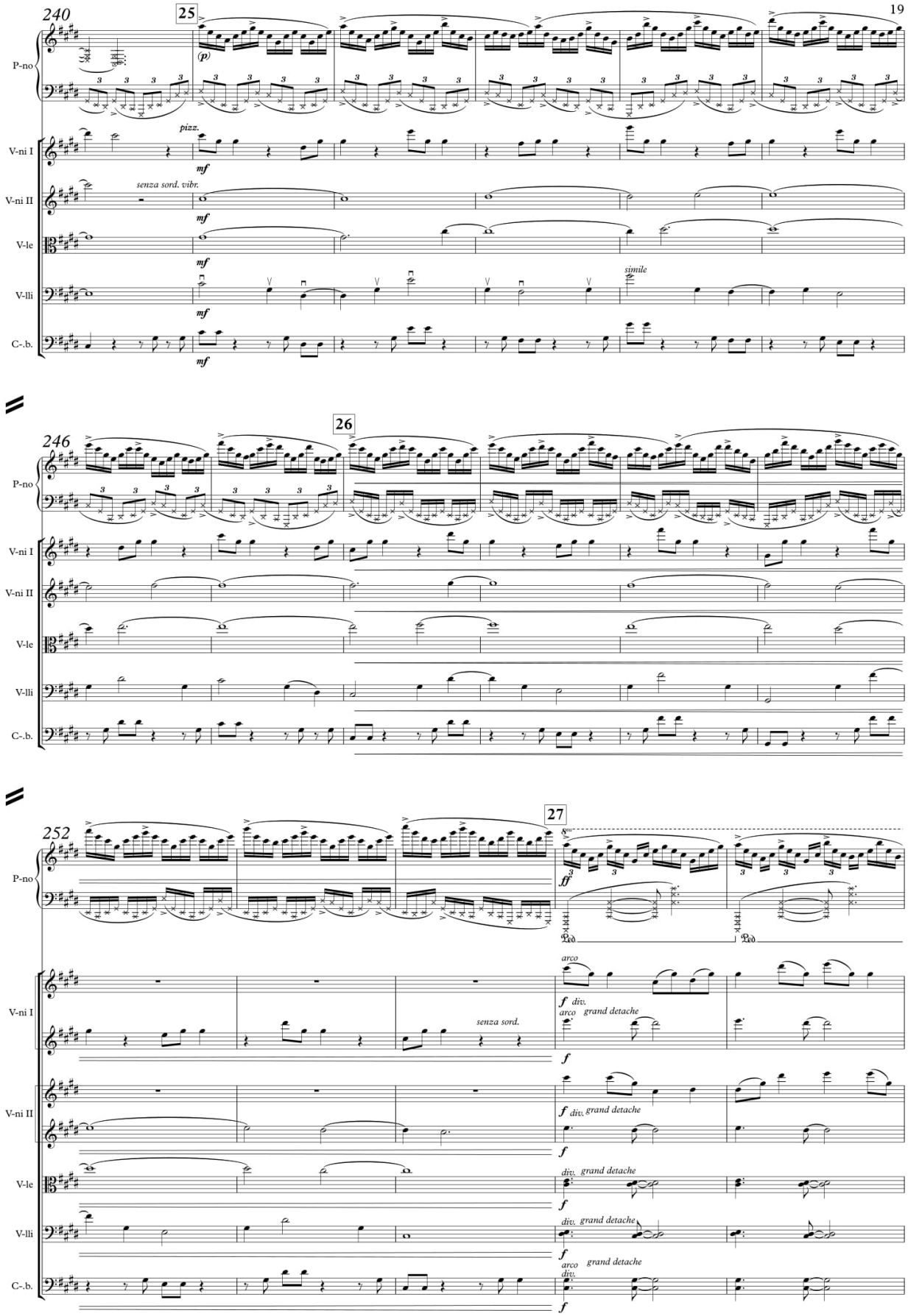

194
21
P-no
V-ni I
V-ni II
V-le
V-lli
C-.b.
gliss.
sf
ff

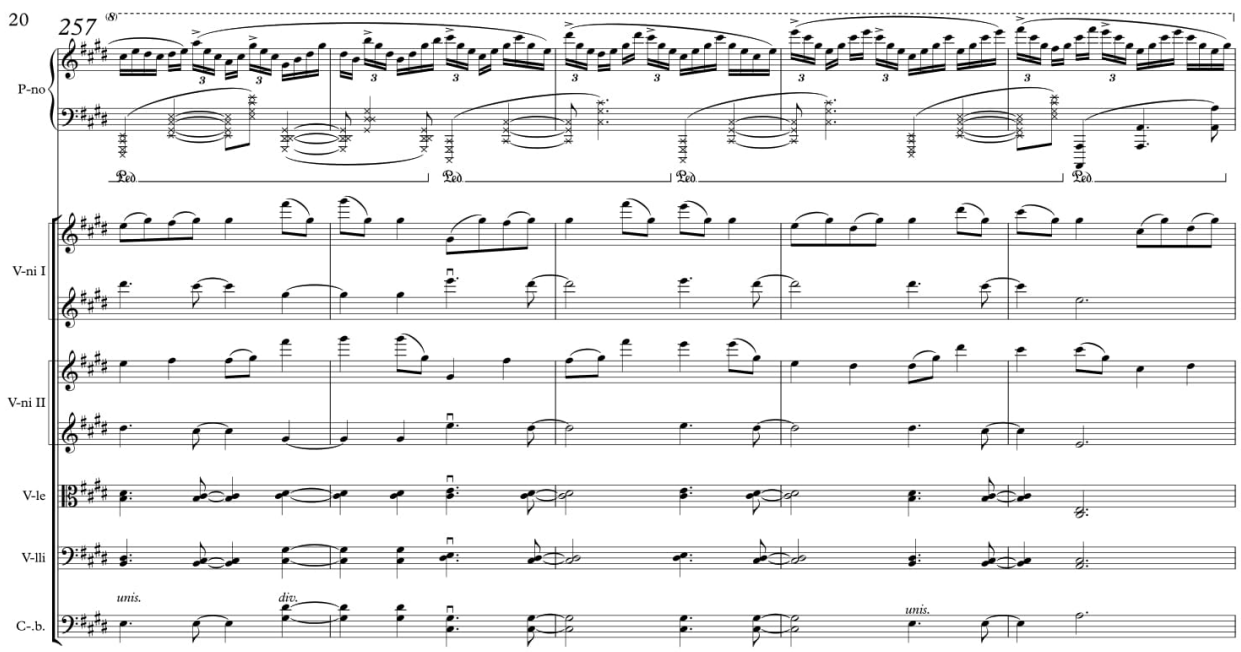

16
197
P-no
V-ni I
V-ni II
V-le
V-lli
C-.b.
sf
sf
gliss.
gliss.
gliss.
gliss.
gliss.

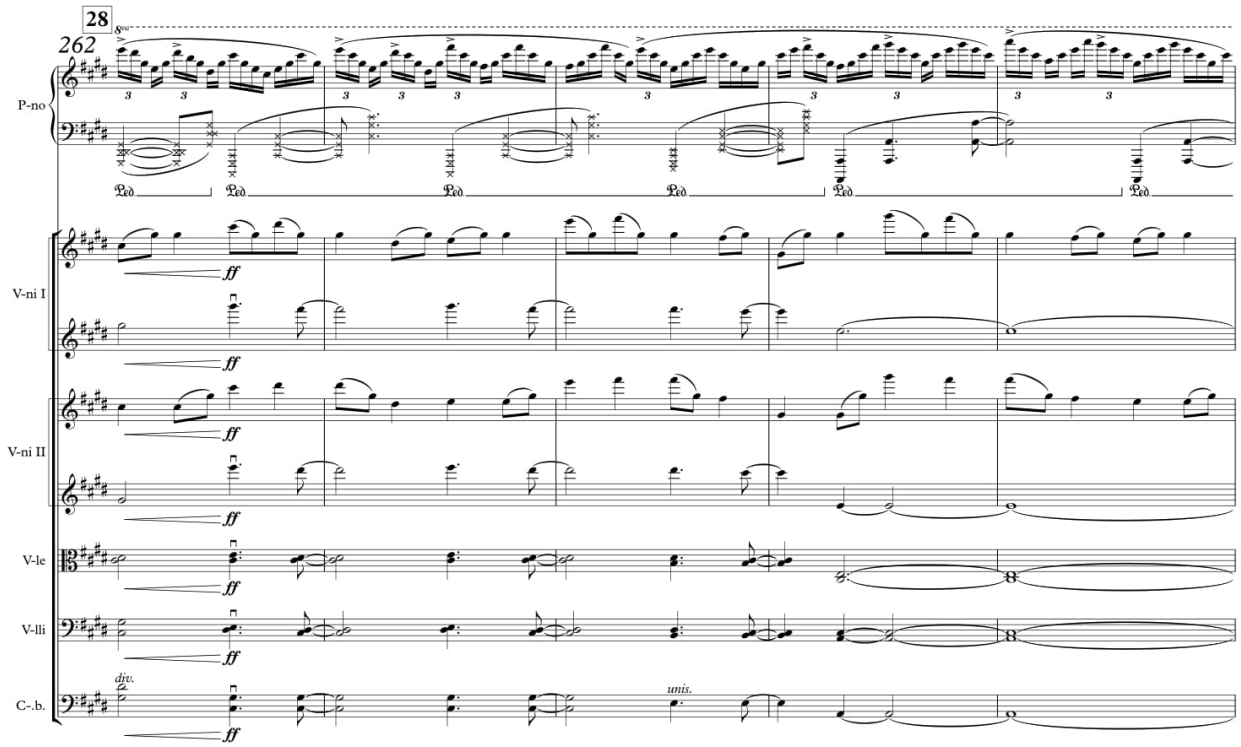

199
P-no
V-ni I
V-ni II
V-le
V-lli
C-.b.
sf
sf
gliss.
gliss.
gliss.
gliss.
gliss.

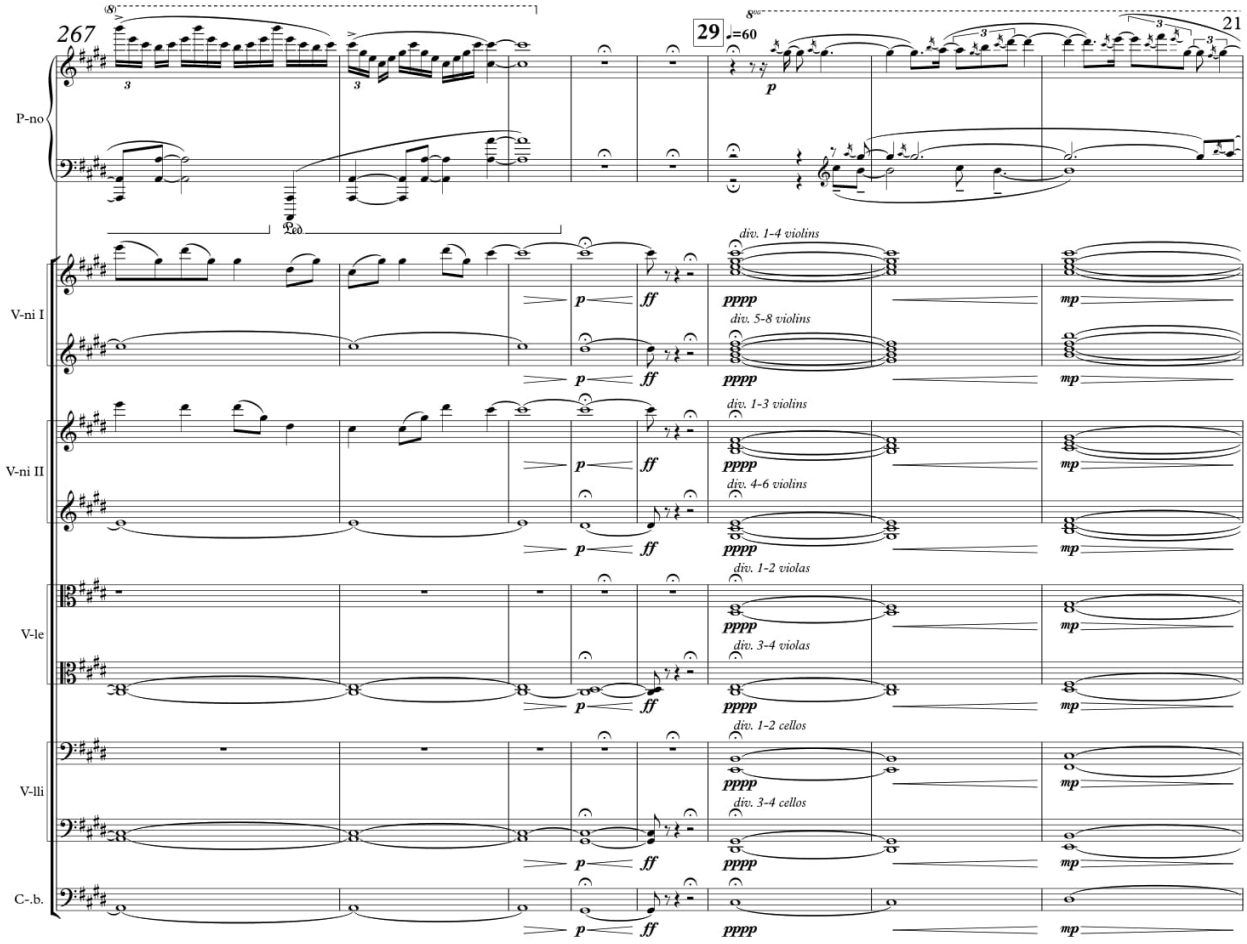

17
201
Cadenza
P-no
V-ni I
V-ni II
V-le
V-lli
C-.b.
gliss.
204
22
♩=60
staccatissimo secco
div.
three
violas
non vibr.
solo
one
viola
div.
three
cellos
non vibr.
div.
non vibr.

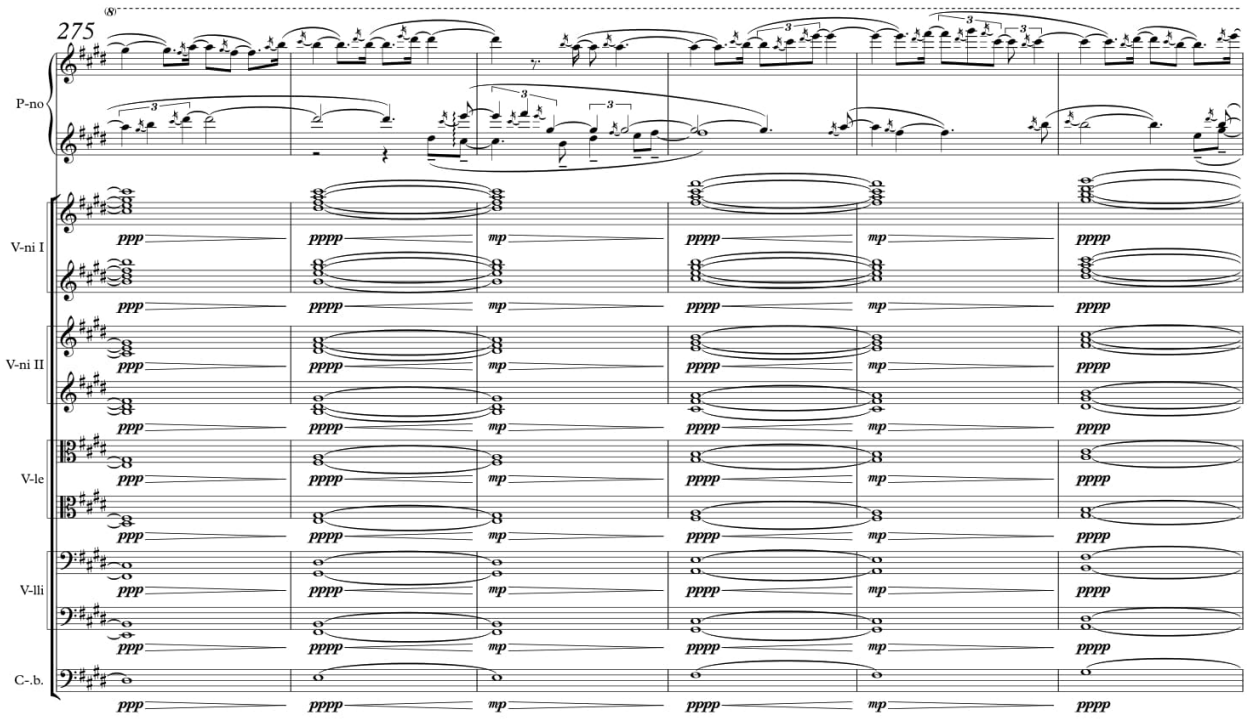

18
213
ritenuto
P-no
V-ni I
V-ni II
V-le
V-lli
C-.b.
div.
three
violins
non vibr.
222
23
=80
(con Ped.)
con sord.
non vibrato
tutti
tutti unis. vibr.
unis.
pizz.
232
24
sempre p
senza sord. vibr.

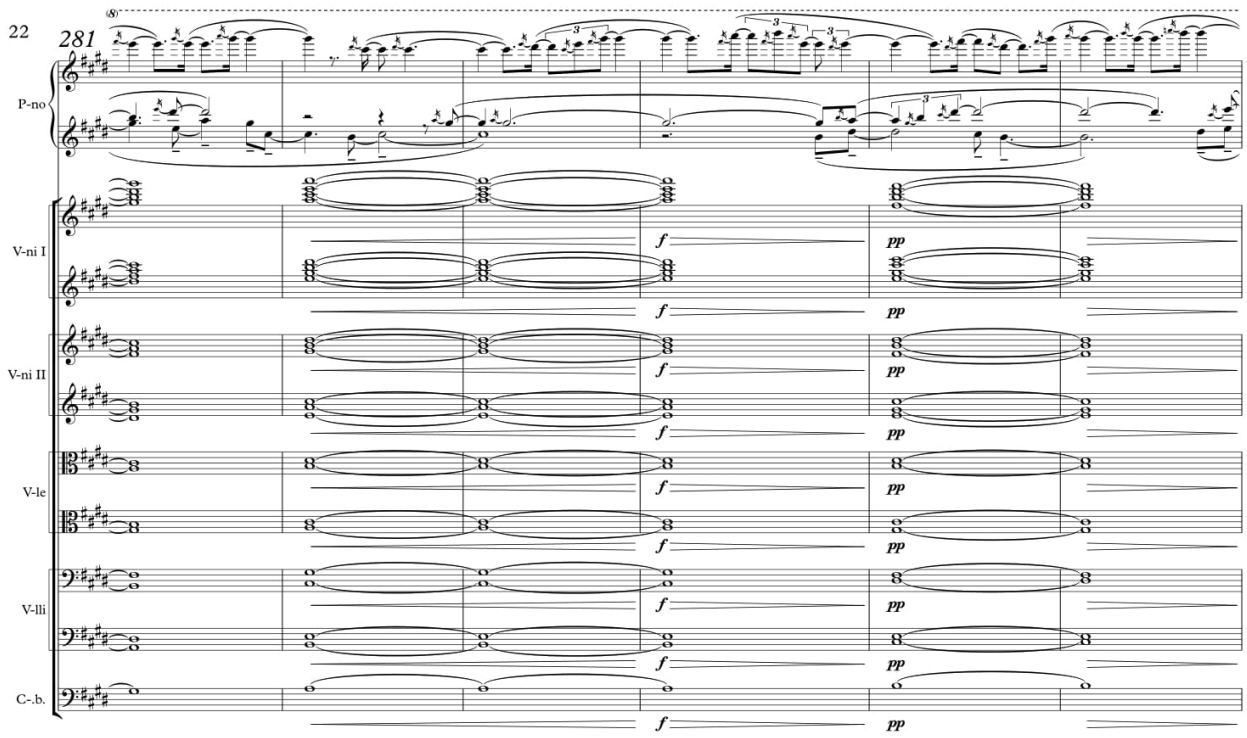

19
240
25
P-no
(p)
pizz.
V-ni I
mf
senza sord. vibr.
V-ni II
V-le
V-lli
simile
C-.b.
246
26
252
27
ff
arco
senza sord.
f div.
grand detache

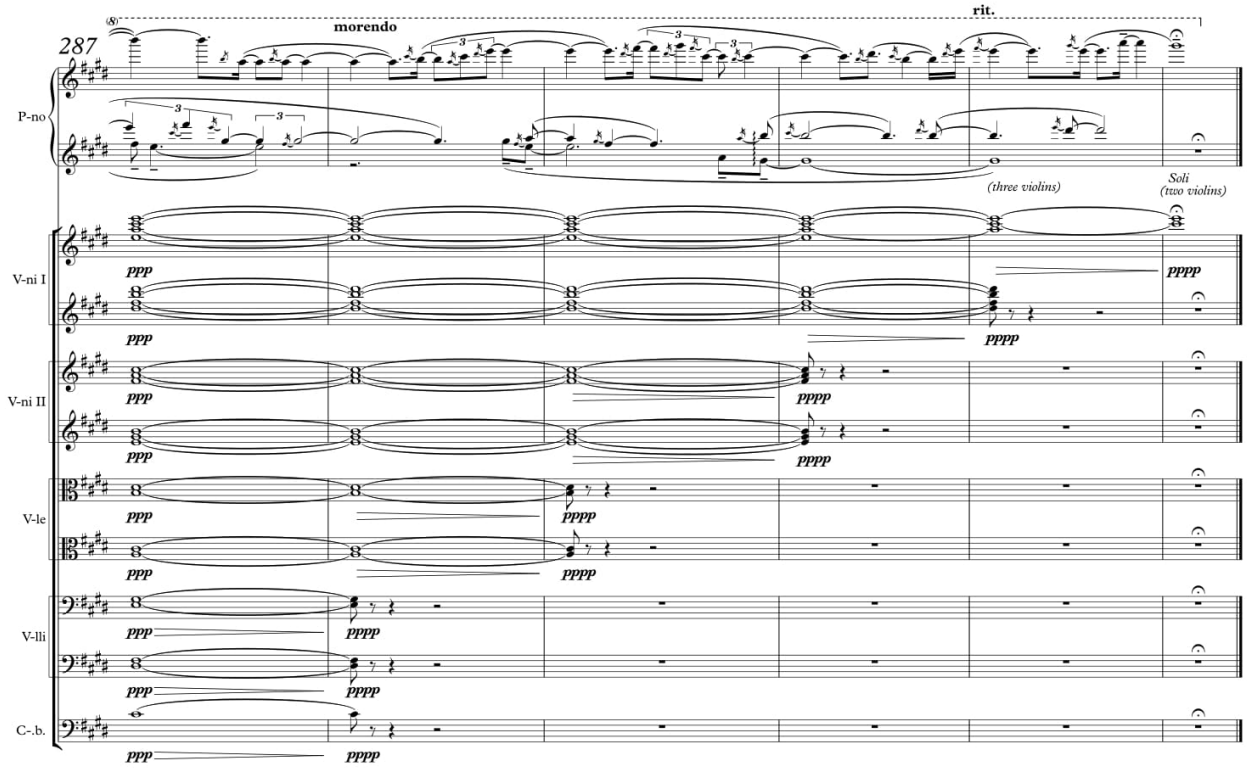

20
257
P-no
V-ni I
V-ni II
V-le
V-lli
C-.b.
unis.
div.
unis.


28
262
P-no
V-ni I
V-ni II
V-le
V-lli
C-.b.
ff
div.
unis.


267
29
♩=60
21
P-no
V-ni I
V-ni II
V-le
V-lli
C-.b.
div. 1-4 violins
div. 5-8 violins
div. 1-3 violins
div. 4-6 violins
div. 1-2 violas
div. 3-4 violas
div. 1-2 cellos
div. 3-4 cellos


275
P-no
V-ni I
V-ni II
V-le
V-lli
C-.b.


22
281
P-no
V-ni I
V-ni II
V-le
V-lli
C-.b.
f
pp


287
morendo
rit.
P-no
(three violins)
Soli
(two violins)
V-ni I
V-ni II
V-le
V-lli
C-.b.
ppp
pppp

Додаток Ж
Список опублікованих праць за темою дисертації

1. Решетілов Б. Ю. Композиційний вплив камернізації як один з факторів становлення драматургічного процесу у концертних творах для фортепіано з оркестром XX сторіччя. *International Scientific and Practical Conference World Science*. № 12 (40). Варшава, 2018. С. 56–59.

2. Решетілов Б. Ю. Пауль Гіндеміт. Тема з варіаціями «Чотири темпераменти» для фортепіано і струнного оркестру: особливості жанру, концепція людини. *Київське музикознавство*. Київ, 2019. № 58. С. 113–127.

3. Решетілов Б. Ю. Концерт для фортепіано і струнного оркестру Альфреда Шнітке: роль полістилістики у становленні інтонаційно-образної драматургії твору. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2019. Вип. 125. С. 16–29.

4. Решетілов Б. Ю. Фелікс Мендельсон. Концерт для фортепіано зі струнним оркестром ля мінор: романтичні принципи оновлення традиційного жанру. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* Київ, 2019. № 4 (45). С. 32–44.

5. Решетілов Б. Ю. Камерна симфонія № 9 «Quid pro quo» № 9 (2000) Є. Ф. Станковича у світлі ідей соціальної психології та поліжанровості. *Science, society, education: topical issues and development prospects. Abstracts of the 4th International scientific and practical conference. SPC «Sci-conf.com.ua».* Харків, 2020. С. 351–355.

6. Reshetilov B. The Genesis of a chamberness concert for piano and string orchestra as the natural oxymoron. *Znanstvena misel.* № 45 (1). Ljubljana, 2020. P. 4–14.

Публікації. За темою дисертації опубліковані тези та п’ять статей, з них: три у фахових виданнях, рекомендованих МОН України. Стаття «Композиційний вплив камернізації як один з факторів становлення драматургічного процесу у концертних творах для фортепіано з оркестром XX сторіччя» опублікована

у міжнародному польському виданні «World Science» *Multidisciplinary Scientific Edition*, який індексується «Rs Global», «Index Copernicus», «Academia.edu», «Elibrary.ru», «Google scholar», «Biblioteka Narodowa» та «Cite Factor». Стаття «The Genesis of a chamberness concert for piano and string orchestra as the natural oxymoron» опублікована англійською мовою у міжнародному словенському виданні «Znanstvena misel», який індексується «General impact factor», «Sindexs.org», «Issuu.com», «Slideshare.net», «Calameo.com», «Cosmosimpactfactor.com», «Elibrary.ru», «Citefactor.org», «Ijifactor.com», «Google scholar».

Додаток З

Інформація про апробацію результатів дослідження

Робота обговорювалася на засіданнях кафедри історії світової музики НМАУ ім. П. І. Чайковського.

На наступних конференціях відбулась апробація матеріалів дисертації:

— «П. Гіндеміт, тема з варіаціями «Чотири темпераменти» для фортепіано і струнного оркестру: особливості жанру, концепція людини», XV науково-практична конференція «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях» студентського науково-творчого товариства Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, 19 березня 2019 року;

— «А. Шнітке, концерт для фортепіано і струнного оркестру: трактовка жанру, полістилістика як домінуючий фактор в становленні інтонаційно-образної драматургії», дев’ятнадцята міжнародна науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Динаміка становлення індивідуального музичного стилю: особистість, школа, напрямок, епоха», 5 квітня 2019 року;

— «Фелікс Мендельсон. Концерт для фортепіано зі струнним оркестром *ля мінор*: романтичні принципи оновлення традиційного жанру (до 210-річчя

від дня народження)», IX Міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам’ятні дати 2019 року» у НМАУ ім. П. І. Чайковського, 16 листопада 2019 року;

— «Камерна симфонія № 9 “Quid pro quo” (2000) Є. Ф. Станковича у світлі ідей соціальної психології та поліжанровості», IV Міжнародна науково-практична конференція «Science, society, education: topical issues and development prospects» у м. Харкові, 16–17 березня 2020 року.