

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
імені П.І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

БУРГАН Ірина Олександрівна

УДК 780.616.432.082.4:130.2(043.3)

ДИ С Е Р Т А Ц І Я

**КОМУНІКАТИВНІ ТА ДІАЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ КОНЦЕРТУ
ДЛЯ ДВОХ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ: ТЕОРЕТИКО-
КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ**

Спеціальність 034 – Культурологія

Галузь знань 03 – Гуманітарні науки

Подається на здобуття наукового ступеня

доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ І. О. Бурган

Науковий керівник

– **ТИШКО Сергій Віталійович**

доктор мистецтвознавства, професор

КИЇВ – 2021

АНОТАЦІЯ

Бурган І. О. Комунікативні та діалогічні особливості концерту для двох фортепіано з оркестром: теоретико-культурологічні аспекти.- Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 034 «Культурологія». – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2021.

Дисертаційну роботу присвячено вивченню комунікативних та діалогічних особливостей масштабного ансамблевого жанру – концерту для двох фортепіано з оркестром.

У музичній культурі сучасності спостерігаються тенденції до дедалі більшої актуалізації ансамблевого виконавства. Підсилення композиторського, виконавського та слухацького інтересу до ансамблевої музики спричинило необхідність детального наукового осмислення жанрів та специфіки ансамблевого музикування у просторі культури. Особливого значення в цьому сенсі набуває дослідження жанру, який органічно поєднує в собі різні види інструментального ансамблю (фортепіанного і симфонічного) та продовжує переживати період свого ренесансу й актуалізації в музичній культурі – жанру концерту для двох фортепіано з оркестром. Цей унікальний та рідкісний музичний жанр відзначається складною динамікою історичного розвитку: подвійний фортепіанний концерт переживав часи свого розквіту, повного забуття, відродження й упевненого визнання.

Незважаючи на велику роль, яку відіграє діалог в концерті для двох фортепіано з оркестром, специфіку цього типу взаємодії в даному жанрі не було в повній мірі досліджено. У нашій дисертаційній роботі доповнено історичний шлях подвійного фортепіанного концерту від витоків до сьогодення маловідомими й досі недослідженими творами, розглянуто

найсучасніші зразки зазначеного жанру та виправлено деякі неточності у фактах. Центральне місце в дослідженні відведено вивченню діалогічної специфіки концерту для двох фортепіано з оркестром. А вона, в свою чергу, постає частиною музично-комунікативного простору культури.

Дисертація складається зі вступу, основної частини, висновку, списку використаних джерел та додатків. У *першому розділі* розглянуто діалогічні концепції в таких галузях наукового знання, як філософія, культурологія, музикознавство. Особливу увагу зосереджено на дослідженні комунікативних особливостей ансамблевої культури на прикладі жанру концерту для двох фортепіано з оркестром. Розкрито діалогічну специфіку цього жанру в контексті її соціальної значущості. Також окреслено основні етапи становлення й розвитку подвійного фортепіанного концерту у просторі музичної культури: прецедент виникнення подвійного клавірного концерту у творчості Й. С. Баха, кристалізацію жанру концерту для двох фортепіано в класичний період (зокрема у творчості В. А. Моцарта), появу концертів романтичного типу (закцентовано особливу увагу на внеску Ф. Мендельсона в розвиток жанру), драматичну долю жанру у другій половині ХІХ століття. Виявлено причини повторної актуалізації жанру концерту для двох фортепіано з оркестром у ХХ столітті і в сучасній музичній культурі. На підставі аналізу нотних та аудіо матеріалів ґрунтовно досліджено та охарактеризовано великий масив подвійних фортепіанних концертів від витоків до сучасності. Виявлено відповідність моделі колективного концертування панівним тенденціям у музичній культурі певного періоду, окреслено зміни, що відбулися під впливом провідних поглядів та культурно-естетичних принципів епохи. У *другому розділі* проаналізовано функції діалогу в концерті для двох фортепіано з оркестром та створено їх відповідну класифікацію. Також охарактеризовано специфіку втілення принципів концертності та концертування в концерті для двох фортепіано з оркестром, простежено взаємозв'язок між концертністю та діалогічністю, розкрито

поняття діалогічного ансамблю. Діалогічну природу концерту проаналізовано з позиції дуального принципу в культурі. Розглянуто можливості встановлення міжкультурного діалогу шляхом концертування і створення риторично-діалогічної ситуації в культурі. Проаналізовано механізми впливу комунікативної своєрідності концерту на формування новітніх виконавських стратегій у сучасній культурі. У висновках викладено основні положення дисертаційного дослідження.

Встановлено, що особливість ансамблевого устрою подвійного фортепіанного концерту відзначається ескалацією комунікативного процесу. Жанр концерту для двох фортепіано з оркестром поєднує в собі риси двох діалогічних жанрів: фортепіанного ансамблю та концерту для соліста з оркестром. У фортепіанному ансамблі провідним є паритетний або ж діалогічний принцип взаємодії. Учасники діалогічного ансамблю прагнуть до відносної самостійності сторін, рівноцінності змістового навантаження партій, співтворчості на засадах діалогу (на відміну від інтегративного ансамблю – гри в чотири руки за одним інструментом, спрямованої на максимальну внутрішньоансамблеву єдність та неподільність ансамблевого простору). У наш час (час синтезу, системності та інтеграції) виникла необхідність подальшого ускладнення діалогічності, аж до перетворення її в багатомірний діалог. Поєднання камерного музикування з симфонічним привносить у концерт ідеї рівноправності, рівної значущості творчих індивідуальностей виконавців камерного ансамблю, де кожен учасник є солістом. Діалогічні відносини створюються не тільки між піаністами, а й в ансамблі солістів з оркестром. Сили учасників концертного «змагання» відносно урівнюються, «змагання» з оркестром трансформується у діалогічний ансамбль. Звукова міць, властива двом роялям може сміливо «позмагатися» зі звучанням симфонічного оркестру. Це проявляється також на рівні фактурної свободи та можливості вільного розвитку тематизму, не скутого регістровими, фактурними «рамками». Діалогічність ми

спостерігаємо у відносинах з диригентом. Ситуація тотального авторитаризму (сольного або навпаки диригентського) максимально унеможлиблюється за рахунок втілення в подвійному концерті принципу рівної значущості сторін, властивого камерному музикуванню. Тобто неможливим стає «тоталізування», сприйняття Іншого як об'єкта. Рівноцінність учасників ансамблю спрямована на взаємодію індивідуальностей, створення атмосфери відкритості до Іншого, прийняття його неповторності, виникнення стану «спів-буття з Іншим». У межах даного підходу надзвичайно актуального звучання набуває теза мислителя, письменника Ж.-П. Сартра: «..мені потрібен Інший, щоб цілісно осягнути всі структури свого буття...». Сучасні ідеї про так зване «комунікативне існування» віддзеркалюються в жанрі концерту для двох фортепіано з оркестром. Він постає своєрідним шляхом до «культурного світу» мовою мистецтва, що актуалізує життєво важливі проблеми – проблеми необхідності комунікації і діалогу культур, народів, національностей, соціальних груп та індивідів, а також глобальні проблеми діалогізму культур та гармонізації зв'язків між людиною та оточуючим світом.

Наукова новизна. У дисертації вперше комплексно досліджено комунікаційні й діалогічні особливості подвійного фортепіанного концерту, простежено зв'язок жанру з філософією діалогізму, розглянуто маловідомі та новітні зразки концертів для двох фортепіано з оркестром в контексті повної панорами розвитку цього жанру в історії культури, встановлено актуальність моделі колективного концертування в різні періоди історії музичної культури, виявлено культурні чинники зростання або падіння виконавського й композиторського інтересу до зазначеного жанру, охарактеризовано механізми підвищення тенденцій концертності та діалогічності в подвійному фортепіанному концерті, класифіковано функції діалогу в концерті для двох фортепіано з оркестром, окреслено місце концерту для двох фортепіано з оркестром в сучасній музичній культурі та виконавській практиці, виявлено

впливи комунікативної своєрідності концерту як важливого чинника у формуванні новітніх виконавських стратегій у сучасній культурі.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали дисертації можуть використовуватися в таких курсах вищих навчальних закладів, як «Історія музичної культури», «Історія культури», «Історія фортепіанного мистецтва», «Історія музики». Результати дослідження мають особливу цінність для піаністів-виконавців, які зацікавлені в розширенні ансамблево-оркестрового репертуару та підвищенні своєї ансамблевої майстерності шляхом глибокого розуміння внутрішньоансамблевих комунікативних процесів. Матеріали роботи також стануть корисними для культурологів, музикознавців, диригентів та виконавців на інших музичних інструментах.

Ключові слова: концерт для двох фортепіано з оркестром, подвійний фортепіанний концерт, комунікація, діалог, діалог у культурі, ансамбль, концерт, концертування, музична культура.

SUMMARY

Burhan I.O. Communicative and dialogical features of concerto for two pianos and orchestra: theoretical and culturological aspects.- Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

The thesis for a Degree of Doctor of Philosophy in specialty 034 «Cultural Studies». – Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, 2021.

The thesis is devoted to the study of communicative and dialogical specifics of the large ensemble genre – concerto for two pianos and orchestra.

In modern musical culture, there is a tendency towards ensemble performing. Composers', performers' and audience's increased interest in ensemble music has caused the need for a detailed scientific understanding of ensemble genres and their specifics in the cultural context. In this sense, the study of the genre, which organically combines various instrumental ensemble elements (piano and symphonic) and continues to experience the renaissance and actualization in musical culture – concerto for two pianos and orchestra. This unique and rare musical genre has a complicated historical development: the double piano concerto passed through its golden age into complete oblivion, then experienced a renaissance and later gained a confident recognition.

Despite the great role that dialogue plays in a concerto for two pianos and orchestra, the specificity of this type of interaction has not been fully explored. In the thesis, the author supplements the historical path of the double piano concerto from the beginnings to the present with little-known, still unexplored works, analyzes modern examples of this genre and corrects some discrepancies. The central focus of the work takes the research of the dialogical specifics of the concerto for two pianos and orchestra, which, definitely, constitutes a part of the musical and communicative space of culture.

The thesis consists of an introduction, two chapters, conclusions, references and annexes. The first chapter presents the dialogical concepts in philosophy, cultural studies and musicology. Particular attention is focused on the study of the communicative features of ensemble culture on the concerto for two pianos and orchestra. The dialogical specifics of this genre are revealed in the context of its social significance. The main stages of the formation and development of a double piano concerto in the space of musical culture are also indicated: the precedent of the emergence of a double clavier concerto in J.S. Bach's creative heritage, the crystallization of the genre of concerto for two pianos in the classical period (in particular, in the works of W.A. Mozart), the appearance of the romantic type of concertos (emphasis is placed on F. Mendelssohn's contribution to genre's development) and the dramatic fate of the genre in the second half of the 19th century. The reasons for the re-actualization of the concerto for two pianos and orchestra in the 20th century and in modern musical culture are also revealed.

Based on the analysis of music and audio materials, a large array of double piano concertos has been thoroughly investigated and characterized. The correspondence of the collective concertizing model to the dominant tendencies in the musical culture of a certain period is revealed. And the changes that have occurred under the influence of the leading views and cultural and aesthetic principles of the era are indicated.

The second chapter analyzes the functions of dialogue in a concerto for two pianos and orchestra and creates their classification. The embodiment specificity of the concertness and concertizing principles in a concerto for two pianos and orchestra is also characterized, the relationship between concertness and dialogicity traced and the dialogical ensemble concept revealed. The dialogical nature of concerto is analyzed from the standpoint of the dual principle in culture. The possibilities of establishing intercultural dialogue through concertizing and the creation of a rhetorical-dialogical situation in culture are considered. The mechanisms of the influence of a concerto's communicative originality on the

formation of new performing strategies in modern culture are analyzed. The conclusions set out the main provisions of the dissertation.

It has been established that the peculiarity of the ensemble system of a double piano concerto is marked by an escalation of the communicative process. The concert genre for two pianos and orchestra combines features of two dialogical genres: a piano ensemble and a concerto for a soloist and an orchestra. In a piano ensemble, the leading principle is the parity or dialogical type of interaction. The participants of the dialogical ensemble strive for the relative independence of the parties, the equivalence of the semantic content of the parties, co-creation on the basis of dialogue (in contrast to the integrative ensemble – playing duet at one instrument, aimed at maximum intra-ensemble unity and indivisibility of the ensemble space). In our time (the time of synthesis, consistency and integration), the desire arose to further complicate dialogicity, up to its transformation into a multidimensional dialogue. The combination of chamber music with symphonic music brings to the concerto the idea of equality, equal significance of the performers' creative individualities from the chamber ensemble, where each participant is a soloist. Dialogue relationships are created between pianists and also in an ensemble of soloists with an orchestra. The forces of the participants in the concert "competition" are relatively equalized, the "competition" with the orchestra is transformed into a dialogical ensemble. The sound power inherent in two grand pianos can easily "compete" with that of a symphony orchestra. This is also manifested at the level of texture freedom and the possibility of free thematic development, not constrained by register and texture "frames". We observe dialogue with the conductor. The situation of total authoritarianism (solo or vice versa, conductor's) is excluded as much as possible due to the implementation in a double concerto of the principle of equal importance of the parties, inherent in chamber music. That is, it becomes impossible to "totalize", to percept the Other as an object. The equal value of the ensemble members is aimed at the interaction of individuals, the creation of an atmosphere of openness to the other, the acceptance

of its uniqueness, the emergence of a condition of "co-existence with the Other." Within this approach, the thesis of the philosopher J.-P. Sartre: "... I need the Other to fully comprehend all the structures of my being ..." – is extremely relevant. Contemporary ideas about the "communicative existence" are reflected in the genre of concerto for two pianos and orchestra. It becomes a kind of path to the "cultural world" in the language of art, actualizes vital problems – those of the need for communication and dialogue of cultures, peoples, nationalities, social groups and individuals, as well as global problems of culture dialogism and harmonization of relations between man and the world around him.

Scientific novelty. The thesis for the first time comprehensively investigates the communicative and dialogical features of a double piano concerto, traces the connection of the genre with the philosophy of dialogism and considers little-known and new examples of concertos for two pianos and orchestra in the context of a complete panorama of the genre development in the history of culture. The thesis also establishes the relevance of the collective concertizing model in different historical periods of musical culture, clarifies the cultural factors of the growth or decline of the performer's and composer's interest in this genre and characterizes the mechanisms of increasing tendencies of concertness and dialogicity in a double piano concerto. The paper also classifies the functions of dialogue in a concerto for two pianos and orchestra, defines the place of a double piano concerto in modern musical culture and performing practice. Finally it reveals the influence of the communicative originality of the concerto as an important factor in the formation of the newest performing strategies in modern culture.

The practical significance of the findings. The materials of the thesis can be used in such courses as History of Musical Culture, History of Culture, History of Piano Art, History of Music. The research results are of particular value for pianists-performers who are interested in expanding the ensemble-orchestral repertoire and improving their ensemble mastery through a deep understanding of

intra-ensemble communicative processes. The work will be also useful for culturologists, musicologists, conductors and other musicians.

Key words: concerto for two pianos and orchestra, double piano concerto, communication, dialogue, dialogue in culture, ensemble, concerto, concert, musical culture.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

**Статті у наукових фахових виданнях України та іноземному виданні,
включеному до міжнародних наукометричних баз даних**

1. Бурган И. А. Жанр концерта для двух фортепиано с оркестром как явление культурной коммуникации // Res Humanitariae XXVI. Клайпеда : Klaipėdos Universitetas, 2019. С. 183-193.
2. Бурган І. О. «Діалог-концертування» і комунікативна складова в культурі: концерти для двох фортепіано з оркестром Фелікса Мендельсона-Бартольді // Часопис Національної Музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. №3(40). С. 95-110.
3. Бурган І. О. Культурний діалог у сучасній теорії та практиці концертування // Часопис Національної Музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. №1(42). С.123-134.
4. Бурган І. О. Теорія діалогу як засіб дослідження концерту для двох фортепіано з оркестром // Магістеріум НаУКМА. Київ, 2018. Вип. 71. С. 55-60.

ЗМІСТ

ВСТУП	14
РОЗДІЛ 1 МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ДВОХ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ: ВІД ВИТОКІВ ДО СУЧАСНОСТІ	24
1.1 Теорія діалогу як засіб дослідження подвійного фортепіанного концерту	24
1.2 Історія становлення та розвитку подвійного концерту у просторі музичної культури: періодизація, еволюція, актуальні проблеми існування та розвитку	58
Висновки до 1 розділу	116
РОЗДІЛ 2 ФЕНОМЕН ДІАЛОГУ-КОНЦЕРТУВАННЯ У ФОРТЕПІАННОМУ ПОДВІЙНОМУ КОНЦЕРТІ ЯК СКЛАДОВА МУЗИЧНО-КОМУНІКАТИВНОГО ПРОСТОРУ КУЛЬТУРИ	119
2.1 Функції діалогу в подвійному фортепіанному концерті	119
2.2 Концертування як складова частина музичної культури сучасності	139
Висновки до 2 розділу	168
ВИСНОВКИ	171
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	178
ДОДАТОК	202

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. У музичній культурі сучасності спостерігаються тенденції до дедалі більшої актуалізації ансамблевого виконавства. Підсилення інтересу до ансамблевої гри характерно і для фортепіанної культури. Про це свідчить ряд факторів. По-перше, створення відомими професійними музикантами колаборацій для виконання ансамблевого репертуару. Такого роду співтворчість, як правило, має тимчасовий характер, але позитивно сприймається як шанувальниками конкретних артистів, так і поціновувачами класичної музики взагалі. Зіркові імена об'єднуються в нову творчу одиницю, «зірковий тандем», від якого завжди чекають високопрофесійного виконання, оригінальності в підході до вибору репертуару та його інтерпретації. Кожне «музичне сузір'я» – це подія в музичній та околomuзичній сферах. Часом плідна співпраця музикантів перероджується у справжню творчу дружбу, що триває роками або навіть десятиліттями. Подібні творчі тандеми відомі не тільки успішними концертами, а й наявністю записів, що підкреслюють велику художню цінність результатів співпраці. Зазначимо, що для сучасного музичного виконавства взагалі стає характерним зростання популярності такого явища. Все більша кількість музикантів обирають шлях «вузької» спеціалізації, зосереджуючи свою творчу увагу виключно на грі в ансамблі, будуючи свою музичну кар'єру в рамках конкретного творчого проекту, що згодом стає самостійною впізнаваною творчою одиницею.

Шляхи розвитку європейської та загальносвітової музичної культури в наш час актуалізуються у конкурсах та фестивалях. З одного боку, у конкурсно-фестивальних програмах віддзеркалюються найгостріші найактуальніші потреби сучасного музиканта, з іншого боку ця специфічна індустрія сама здатна «задавати тон», диктувати професійні та репертуарні вимоги слухачам та виконавцям. Саме тому важливість явища конкурсів та фестивалів для сучасної культури важко переоцінити. У зв'язку з

інтенсифікацією конкурсного руху та підсиленням інтересу до ансамблевого музикування виникають та стають дедалі популярнішими конкурси фортепіанного ансамблевого та дуетного виконавства.

Актуалізація ансамблевого виконавства проявляє себе через такі форми продукції сучасної музичної індустрії як концерт та аудіо (та відео) запис. Серед концертних програм філармоній та музичних товариств з'являється все більше ансамблевих і навіть ансамблево-симфонічних проєктів. Музиканти працюють над створенням альбомів ансамблевої музики, до яких включають як популярні композиції, так і маловідомі, і навіть зовсім нові твори. Це свідчить, по-перше, про прагнення відкрити світові унікальність, своєрідність та неодмінну цікавість ансамблевої культури. А по-друге – про активний пошук виконавцями нового репертуару. Як наслідок, це породжує активізацію композиторської творчості для його створення.

Підсилення загального інтересу до ансамблевої музики серед виконавців та композиторів спричинило необхідність детального наукового осмислення ансамблевих жанрів та специфіки ансамблевого музикування. Праці з історії, психології, методики та педагогіки ансамблевого виконавства активно поповнюють теоретичну базу дослідження ансамблевої майстерності. А вивчення історії та розробка теорії ансамблевих жанрів сприяє науковому осмисленню результатів творчо-художньої композиторської активності в музично-культурному контексті. У світлі попередніх розмірковувань особливої цікавості та актуальності набуває дослідження жанру, що органічно поєднує в собі різні види інструментального ансамблю – фортепіанний та симфонічний. Концерт для двох фортепіано з оркестром – жанр, що наразі продовжує переживати період свого ренесансу та актуалізації в музичній культурі. Специфіка його ансамблевого устрою відзначається ескалацією комунікативного процесу, що надає можливість особливого підходу до його дослідження з позиції сучасного бачення культури, як універсального інформативно-комунікативного простору.

Проблеми комунікації та діалогу є одними з найбільш значущих та активно досліджуваних тем у сучасній науці. Питання діалогу в культурі та соціумі все частіше опиняються в центрі уваги гуманітарної спільноти. Інтенсивне дослідження комунікативної складової культури в наш час є важливим з багатьох причин. Адже в сучасних соціокультурних умовах, що характеризуються активними процесами глобальної інтеграції, людина, долаючи кордони та бар'єри, відкриває нові можливості інтерсуб'єктної та інтеркультурної взаємодії. Як наслідок, перед нею гостро постає низка проблем, пов'язаних зі взаєморозумінням, усвідомленням і прийняттям відмінності Іншого, побудови гармонійних відносин з ним та пізнання себе через ставлення до Іншого. Тому викликом часу стає комунікація, але не як базовий обмін інформацією. Навпаки: актуальним стає такий тип взаємодії, що розкриває внутрішній світ людини, формує її особистість у процесі міжособистісної та міжкультурної взаємодії – діалог. Діалогічний тип комунікації базується на принципі рівної значущості сторін та суб'єкт-суб'єктному типі відносин. З цієї причини він вважається універсальним способом взаємодії на всіх рівнях соціокультурного простору. В умовах підвищення інтересу до різних інформаційних та комунікативних моделей, виникає необхідність дослідження феномену діалогу, механізмів його функціонування, а також потенціалу його реалізації в різних сферах людського буття. На сучасному етапі теорія діалогу продовжує розвиватись досить різнобічно в таких галузях знань, як культурологія, мистецтвознавство, філософія, соціологія, теорія комунікацій, психологія, риторика, евристика, естетика та ін.

Незважаючи на велику роль, яку відіграє діалог у концерті для двох фортепіано з оркестром, специфіку цього типу взаємодії в даному жанрі не було в повній мірі досліджено. Проблеми діалогу у груповому концерті побіжно торкається І. Польська в монографії, присвяченій камерному ансамблю (до цієї категорії можна віднести всі концерти, в яких солює

більше одного рояля, іншими словами – і подвійні, і багатоклавірні) [115]. Комплексною працею, присвяченою жанру подвійного фортепіанного концерту залишається дисертаційне дослідження І. Тайманова «Концерт для двох фортепіано з оркестром. Історія жанру» (зі статтями автора за темою дисертації включно), яке було опубліковано ще майже сорок років тому, на початку 1980-х років минулого століття. А найновішими концертами, що розглядаються у цій роботі, залишаються твори, написані у 1970-х роках. Тому в нашій дисертації ми розглядаємо і найсучасніші зразки зазначеного жанру, доповнюючи його історичний шлях від витоків до сьогодення маловідомими й досі недослідженими концертами та виправляємо деякі неточності у фактах. Ми зосереджуємо увагу на діалогічній специфіці концерту для двох фортепіано з оркестром. А вона, в свою чергу, постає частиною музично-комунікативного простору культури.

Об’єктом дослідження є музично-комунікативний простір культури.

Предмет дослідження – комунікативні та діалогічні особливості концерту для двох фортепіано з оркестром.

Метою дослідження є аналіз комунікативної та діалогічної специфіки концерту для двох фортепіано з оркестром у контексті теоретичного осмислення комунікативних процесів у культурі.

Виходячи з мети дослідження, ставилися наступні **завдання**:

- 1) дослідити явище комунікації, виявити загальні принципи взаємодії комунікативних кодів культури і в цьому контексті охарактеризувати комунікативну структуру подвійного фортепіанного концерту;
- 2) окреслити феномен діалогу, простежити процеси його виникнення та реалізації в суспільстві та культурі, розкрити актуальні концепції комунікації та діалогу, спираючись на провідні теорії діалогу в таких наукових галузях, як філософія, культурологія, музикознавство;

- 3) простежити процес виникнення, розвитку та еволюції жанру концерту для двох фортепіано з оркестром, виявити причини зростання і падіння виконавського й композиторського інтересу до зазначеного жанру, відзначити відповідність моделі колективного концертування панівним тенденціям у музичній культурі певного періоду і, відповідно, актуальність цієї моделі, окреслити можливі зміни, що відбулися під впливом провідних поглядів та культурно-естетичних принципів епохи;
- 4) класифікувати функції діалогу в подвійному фортепіанному концерті, виявити конкретні механізми здійснення діалогу, рівні та форми його творчої реалізації;
- 5) охарактеризувати специфіку втілення принципу концертності та концертування в концерті для двох фортепіано з оркестром, простежити взаємозв'язок між концертністю та діалогічністю, розкрити поняття діалогічного ансамблю;
- 6) дослідити концерт як творчо-виконавську форму музичної публічної події і як творчо-художню форму композиторської активності (музичного жанру, зокрема концерту для двох фортепіано з оркестром) з урахуванням реалій сучасного світу культури;
- 7) розкрити механізми впливу комунікативної своєрідності концерту на формування новітніх виконавських стратегій у музичній культурі.

Методологічна основа зумовлена специфікою теми дисертації та передбачає *крос-дисциплінарний підхід*, що залучає дані та концепції з різних сфер наукового знання: культурології, філософії, мистецтвознавства, теорії комунікації, соціології, біології. Також такий підхід підкреслює універсалізм теорії діалогу, міцний зв'язок філософії діалогізму з музичною культурою. Методологія дослідження базується на: *історичному методі*, за допомогою якого розглянуто шляхи розвитку подвійного фортепіанного концерту; *компаративному методі* – окреслено загальні риси та основні відмінності між жанрами подвійного концерту, концерту для одного соліста з оркестром,

камерно-інструментальними жанрами; *методах музикознавчого стилізового, структурного та фактурного аналізу*, що використані для виявлення діалогічних зв'язків в музиці подвійних фортепіанних концертів; *культурологічному підході* – розглянуто можливість реалізації міжкультурного діалогу через концертування, а також створення риторично-діалогічної ситуації в культурі; *системному підході*, за допомогою якого досліджено складний багаторівневий устрій комунікації в концерті для двох фортепіано з оркестром як складову комунікативного простору культури; *методі теоретичного узагальнення* – для формулювання висновків дослідження.

Теоретичну базу дослідження складають джерела, які можна розподілити за наступними категоріями:

- праці, присвячені темі комунікації та діалогу, Г. Бірюкової, М. Бубера, М. Гайдеггера, Д. Герасименко, О. Кострової, С. Кулікова, Г. Почепцова, Ф. Розенцвейга, Е. Сайко, А. Скорик, К. Скрипника, Т. Шикіної, Е. Яковлевої [27; 33; 161; 45; 82; 83; 87; 118; 123; 125; 130; 132; 170; 174];
- роботи, в яких розглядаються комунікативні та діалогічні аспекти культури, О. Ахієзера, Л. Бабушки, М. Бахтіна, А. Безверхіна, О. Берегової, В. Біблера, О. Бучковської, О. Вознюк, Т. Гуменюк, М. Девальєр, Б. Земскова, М. Кагана, В. Корнієнко, І. Корюхіної, А. Літвінова, Ю. Лотмана, Х. Мамутової, Б. Нормана, Б. Сковронського, М. Фоміної [14; 17; 18; 19; 20; 22; 23; 24; 38; 41; 51; 52; 65; 72; 73; 80; 81; 91; 95; 96; 97; 110; 129; 159].
- комплекс досліджень з питань комунікації та діалогу в музичній культурі – роботи М. Арановського, В. Жаркової, О. Жукової, В. Калицького, Н. Красикової, Н. Кузнецової, М. Лобанової, В. Медушевського, І. Самойленко, С. Тишка, О. Філатової, С. Шипа,

- О. Якупова [8; 9; 59; 61; 63; 74; 84; 86; 94; 98; 108; 126; 149; 156; 171; 175] та музичної діалектики Б. Асаф'єва [11; 12; 13];
- праці з теорії музичного жанру та стилю В. Іонова, Л. Кияновської, М. Лобанової, Є. Назайкінського, О. Соколова, О. Сохора, С. Тишка [71; 77; 94; 107; 108; 136; 139; 140; 147; 148; 150; 151];
 - дослідження жанру інструментального концерту та його характерних рис Аісі, О. Антонової, Н. Ахмедходжаєвої, М. Бевз, К. Білої, Г. Блажкевич, М. Бондаренко, Б. Гнілова, А. Задерацької, О. Золоторог, В. Іванченко, І. Кузнецова, Л. Мінкіна, О. Мурги, Г. Орлова, К. Подпоринової, О. Пономаренко, О. Пономаренко-Цанк, Л. Раабена, М. Рьодера, О. Сириченка, М. Скребкової-Філатової, Л. Скрипнік, Б. Тараканова, О. Царьової, В. Цуккермана [3; 5; 6; 7; 15; 16; 21; 29; 30; 31; 48; 49; 50; 64; 68; 70; 85; 100; 101; 102; 106; 112; 114; 116; 117; 122; 199; 128; 131; 133; 146; 164; 165]. Особливої уваги заслуговують праці І. Тайманова з історії жанру концерту для двох фортепіано з оркестром [144; 145];
 - праці з теорії імпровізації С. Бірюкова, С. Гданського, Ю. Глуценка, О. Нікітіна, А. Романової, О. Сердюкова, Н. Фоменко [26; 44; 47; 109; 124; 127; 158] та феномену інструментального речитативу Ю. Златковського [67];
 - роботи, присвячені жанрам фортепіанного дуету та ансамблю Н. Катанової, Н. Лаврик та Н. Строчан, О. Сорокіної, В. Флеймана [76; 89; 138; 157] і жанру камерного ансамблю О. Жукової, І. Польської [62; 115];
 - дослідження виконавської практики як феномену культури Н. Жайворонок та Лі Цін [56; 92] та теоретичних і методичних аспектів музичної інтерпретації В. Москаленка [105];
 - монографії Г. Аберта, Г.-Х. Ворбса, В. Жаркової, О. Мейлих, В. Річчі, С. Тишка А. Швейцера [1; 42; 57; 58; 99; 196; 152; 169], присвячені життю і творчості композиторів та історії музичної культури;

- праці, в яких окреслено взаємозв'язок академічного мистецтва з масовою культурою Ю. Верьовкіної, Ю. Стракович, В. Сирова [39; 141; 142].

Аналітичною базою дослідження є записи, партитури та клавіри подвійних концертів Х. Ансона, К. Ар'є, Г. Арнаудова, М. Арнольда, С. Баррозо, Б. Бартока, Г. Бацевич, В. Ф. Баха, І. С. Баха, К. Ф. Е. Баха, Т. Бергера, Л. Беріо, А. Блісса, Л. Берклі, К. Бодмана, Ч. Бодмана Рея, П. Боулза, М. Бруха, Г.-Г. Бургхардта, В. Вагнера, М. Вільямсона, Р. Воана Уільямса, Дж. Ф. Гедіні, Р. Гербера, Ф. Гласса, Е. Даунза, Я. Л. Дусика, А. Еберля, О. Йосифова, Р. Казадезюса, Р. Кангро, М. Кастільйо, П. Крестона, Е. Кшенека, М. Лопатнікова, Б. Мадерни, Х. Макдональда, Дж. Ф. Маліп'єро, Б. Мартіну, Ф. Мендельсона, Р. Меттона, Д. Мійо, В. А. Моцарта, Р. Насвельда, М. Пауелла, У. Пістона, У. К. Портера, Ф. Пуленка, П. Рамовша, В. Рієті, І. Рогальова, Г. Ройтера, А. Роусторна, Р. Старера, Н. Д. Суїс, Ж. Тайфер, Й. П. Тільмана, В. Успенського, К. Хессенберга, А. Хованеса, П. Шикеле.

Наукова новизна. У дисертації вперше:

- комплексно досліджено комунікаційні й діалогічні особливості подвійного фортепіанного концерту; простежено зв'язок жанру з філософією діалогізму;
- розглянуто маловідомі та новітні зразки концертів для двох фортепіано з оркестром в контексті повної панорами розвитку цього жанру в історії культури;
- встановлено актуальність моделі колективного концертування в різні періоди історії музичної культури; з'ясовано культурні чинники зростання або падіння виконавського й композиторського інтересу до зазначеного жанру;
- охарактеризовано механізми підсилення тенденцій концертності та діалогічності в подвійному фортепіанному концерті;

- класифіковано функції діалогу в концерті для двох фортепіано з оркестром;
- окреслено місце подвійного фортепіанного концерту в сучасній музичній культурі та виконавській практиці;
- виявлено впливи комунікативної своєрідності концерту як важливого чинника у формуванні новітніх виконавських стратегій у сучасній культурі.

Подальшого розвитку набули: проблематика, пов'язана з вивченням комунікативного аспекту концертних та ансамблевих жанрів у просторі музичної культури.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали дисертації можуть використовуватися в таких курсах вищих навчальних закладів, як «Історія музичної культури», «Історія культури», «Історія фортепіанного мистецтва», «Історія музики». Результати дослідження мають особливу цінність для піаністів-виконавців, які зацікавлені в розширенні ансамблево-оркестрового репертуару та підвищенні своєї ансамблевої майстерності шляхом глибокого розуміння внутрішньоансамблевих комунікативних процесів. Матеріали роботи також стануть корисними для культурологів, музикознавців, диригентів та виконавців на інших музичних інструментах.

Особистий внесок здобувача полягає в новому культурологічному підході до вивчення подвійного фортепіанного концерту як складного явища музичної культури, аналізі його комунікативної й діалогічної природи, формулюванні теоретичних положень на основі власного практичного досвіду виконання концертів для двох фортепіано з оркестром.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертації викладено в доповідях на 4 наукових конференціях: міжнародній науково-практичній конференції «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в мистецьких рефлексіях» (Київ, 3-4 листопада 2017 р), VII міжнародній

науковій конференції «Ювілейні та пам'ятні дати 2017 року»(Київ, 5-6 грудня 2017 року), XIX міжнародній науково-практичній конференції «Молоді музикознавці» у рамках міжнародного науково-творчого проекту «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до виконавської інтерпретації та імпровізації» (Київ, 9-11 січня 2019 р), у XV всеукраїнській науково-практичній конференції «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях» (Київ, 18-19 березня 2019 року).

Публікації. Основні положення та висновки дисертаційного дослідження викладені у 4 одноосібних публікаціях, з яких 3 статті – у наукових фахових виданнях України, 1 стаття – у науковому виданні країни Європейського Союзу.

Структура і обсяг роботи. Дисертація складається зі вступу, двох основних розділів, висновків, списку використаних джерел та додатку. Загальний обсяг дослідження – 203 сторінки, з них 177 сторінок основного тексту. Список використаних джерел складається з 210 позицій (з них 35 іноземними мовами).

РОЗДІЛ 1 МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ДВОХ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ: ВІД ВИТОКІВ ДО СУЧАСНОСТІ

1.1 Теорія діалогу як засіб дослідження подвійного фортепіанного концерту

Жанр концерту для двох фортепіано з оркестром – вельми своєрідний та оригінальний жанр зі складною долею розвитку та актуалізації в культурно-історичному просторі музичного мистецтва. Його дослідження в музикознавстві розпочалося тільки наприкінці ХХ століття, що є досить нещодавнім, відносно, наприклад, концерту для одного фортепіано з оркестром. Протягом доволі довгого часу мультиклавірний концерт вважався дещо «екзотичним», специфічно спрямованим на видовищність різновидом жанру концерту для фортепіано з оркестром. Він, звісно, згадувався в різних наукових працях з відповідної тематики (наприклад, у дослідженнях інструментальних концертів та в монографіях про життя і творчість композиторів – авторів таких концертів). Але все ж, на наш погляд, йому не приділялося достатньої уваги. Подвійний фортепіанний концерт відносився до розряду мультиклавірних концертів поруч із концертами для трьох та чотирьох клавірів, і його специфіка ніяким чином не виокремлювалась. Подібна доля спіткала взагалі феномен мультиінструментального концерту. Справа в тому, що більшість відомих музикознавчих робіт націлена перш за все на вивчення загальної специфіки жанру концерту, зокрема, інструментального. Це пов'язано, по-перше, з активною розробкою у ХХ столітті теорій музичних жанрів. По-друге, більш детально вивчалися виявлені специфічні ознаки і властивості концертного жанру, якими є, зокрема, концертність, концерткування, віртуозність та ін. По-третє, що є ближчим до обраної нами теми, фортепіанні концерти досить детально вивчалися, але, в основному, подібні дослідження здійснювались на

прикладів концертів для одного фортепіано з оркестром. У свою чергу зауважимо, що зосередження уваги саме на концерті для одного солюючого інструменту з оркестром не є випадковим. Ситуація з кількісним співвідношенням концертів для одного фортепіано з оркестром та двох фортепіано в історії світової композиторської творчості не на користь останніх.

Ігор Маркович Тайманов, піаніст, дослідник, голова Санкт-Петербурзького Об'єднання фортепіанних дуетів, нащадок Любові Брук та Марка Тайманова – видатного, всесвітньовідомого фортепіанного дуету, уперше звернувся до наукового обґрунтування необхідності виокремлення подвійного концерту в самостійний жанр та дослідження історії його становлення і розвитку. У 1982 році він захистив дисертацію «Концерт для двох фортепіано з оркестром. Історія жанру», де спираючись на авторитетні дослідження з теорії музичних жанрів (праці А. Сохора [139, 140], О. Царьової [164], В. Цуккермана [165]) окреслив правомірність самостійності, навіть «самоцінності» даного жанру. Це твердження І. Тайманова ґрунтувалося на теоретичному осмисленні проблеми рівня жанрового поділу і, як наслідок, можливості використання поняття «жанр» відносно різних рівнів диференціації музичних творів. Зокрема, на думку В. Цуккермана поняття жанру можна вживати у двох варіантах розуміння – широкому та вузькому сенсі. Дослідник вбачає жанр «як ціле, і як частину, жанр як вид і як різновид, як об'єднуюче поняття, і як поняття деталізуюче» [165, с. 65]. З одного боку, масштабні жанри поділяються на структурні компоненти, що набувають «самостійної жанрової значущості» [165, с. 64]. З іншого – у ситуації розвитку та розповсюдження жанру виникають різноманітні варіанти одного і того ж жанру, що можуть вельми відрізнятися між собою. О. Царьова виділяє «жанри всередині жанрів». Можливість такої диференціації вона розглядає на прикладі арій, речитативів, симфонічних фрагментів (напр. увертюри) як окремих жанрів вокальної та

інструментальної музики всередині жанру опери. Дослідниця також передбачає подальшу можливість уточнення їх жанрової характеристики [164, с. 384]. «Такий підхід дозволяє вважати концерт для двох фортепіано з оркестром одним з жанрів в с е р е д и н і концертного жанру» – зазначає І. Тайманов [145, с. 3]. Дослідник вважає концерт для двох (декількох) фортепіано з оркестром одним з рівноправних концертних жанрів з індивідуальним набором ознак і властивостей. До характерних жанроутворюючих елементів він відносить поєднання певного інструментального складу с певною формою. У даному випадку – це наявність сольної групи (*concertino*), що може складатися з декількох учасників, та оркестру в поєднанні з концертною формою [145, с. 2-3].

Існує доволі популярна думка про те, що основу інструментального концерту складають змагання і боротьба соліста з оркестром. Зазвичай вона ґрунтується на одному з етимологічних витоків слова «концерт», латинського «*concerto*» – «змагаюсь». Зокрема, цю думку поділяє Г. Орлов [112]. У характеристиці сутності концерту він спирається на слова П. І. Чайковського: «Тут дві рівноправні сили, тобто могутній, невичерпно багатий фарбами оркестр, з яким бореться і якого перемагає (за умови талановитості виконання) маленький, непоказний (ориг. невзрачный), але сильний духом суперник. У цій боротьбі багато поезії і безодня спокусливих для композитора комбінацій» [166, с. 439]. Фортепіано, як суперник оркестру, прагне до розширення виразових можливостей інструменту, що гарантують потужне, яскраве звучання. Блиск фактури й активне використання віртуозної техніки, за Г. Орловим, постають обов'язковою умовою концертного трактування фортепіано (як учасника концертного змагання) і протиставлення трактуванню сольному, камерному [112]. З цієї точки зору, концерт для двох фортепіано з оркестром і є жанром, що здатен «підсилити» фортепіано як суперника оркестру, подвоїти його звуковий обсяг, фактурну насиченість, багатство фарб і тембрів.

Але дійсне «суперництво» в подвійному концерті здійснюється не на зовнішньому рівні, який передбачає звукову або технічну перевагу. Реально, і це підкреслює Б. Асаф'єв, «у концерті самодостатнє значення має динаміка діалогу» [11, с. 218]. Він зазначав, що «значення “змагальності” в концерті полягає не в одній віртуозній перевазі (володінні інструментом і свободі в подоланні технічних проблем), а в досконалості діалогу, його експресії – у тому, що два (або декілька) інструменти, що концертують, виходячи з деяких загальних передумов, розкривають у них два начала, дві течії і розвивають свої точки зору діалектично, в усвідомленні постійного співіснування ідеї домінуючої та викликаної нею ідеї контрастуючої» [11, с. 218]. Дещо розшифровуючи важливість реалізації діалектичного саме в жанрі концерту наведемо наступні думки Б. Асаф'єва: «<...> у музичному оформленні діалектичність проявляється більш наглядно, коли як носії тези й антитези та ідеї контрасту конкретно постають інструменти, не в розумінні тільки відмінності тем, а в розумінні взаємопроникнення протилежних передумов та різного їх обґрунтування у процесі музичного становлення» [11, с. 218-219].

З думками Б. Асаф'єва стосовно основоположної ролі діалогу в концерті погоджується дослідниця феномена віртуозності в концертному жанрі О. Мурга. Але на її думку, через музичний діалог реалізується також інший важливий сутнісний аспект концерту. Метаідеєю концертного жанру дослідниця вважає ідею гри. Саме діалог, «у ролі персоніфікованих носіїв якого постають солююча інструментальна група, або інструмент та “недиференційована” оркестрова маса» втілює аспект ігрової логіки в музичний контекст [106, с. 70]. Стосовно динаміки та експресії діалогу в концерті О. Мурга зазначає наступне: «Палітра взаємодії двох рольових сторін (іншими словами – спосіб діалогу) здатна свідчити про стильову приналежність діалогічної манери, про її індивідуально-історичне трактування в кожному конкретному випадку. В цілому ж, ця стильова координата принципу діалогічності визначається своєрідністю

співвідношення сольних і туттійних епізодів, їх функціональної “вагомості” у становленні інтонаційної фабули драматургії» [106, с. 71].

Л. Мінкін взагалі називає історію інструментальної музики «шляхом становлення різних форм діалогічних відносин, одним з етапів якого було утворення жанру концерту» [101, с. 7]. Виникнення концерту, на його думку, зумовило «підкреслення діалогічності послідовним моделюванням у структурі музичної дії найбільш жанрової ситуації діалогу – у формі наочного протиставлення, – персоніфікації учасників діалогу шляхом просторово-темброво-регістрового розмежування їх партій» [101, с. 7]. І далі: «У наш час (час синтезу, системності, інтеграції) виникла необхідність подальшого ускладнення діалогічності, аж до перетворення її в багатомірний діалог» [101, с. 7].

Зазначимо, що на сьогодні дедалі частіше дослідники звертаються до питання діалогу не тільки в жанрі концерту, а взагалі у просторі музичної культури. Прагнення до дослідження комунікації та діалогу в цій сфері є закономірним з причини актуалізації в сучасному суспільстві проблем розуміння Іншого, взаємопроникнення ідей, світоглядів, культур. Аналіз останніх наукових робіт з цих питань можна розділити за наступною тематикою. Специфіку комунікації та діалогу в культурі, зокрема музичній, досліджували В. Калицький, Н. Кузнєцова, М. Лобанова, Х. Мамутова, І. Самойленко, Б. Сковронський, С. Шип, О. Якупов [74; 86; 93; 97; 126; 129; 171; 175]. Імпровізаційність та її комунікативну роль – С. Бірюков, С. Гданський, Ю. Глущенко, О. Нікітін, А. Романова, О. Сердюков, Н. Фоменко [26; 44; 47; 109; 124; 127; 158]. Треба зазначити, що останнім часом дедалі частіше виникає науковий інтерес до вивчення ансамблевих жанрів і ансамблевості в найрізноманітніших їх проявах, а також особливу увагу приділяють дослідженню їх комунікативної складової. Комунікативні особливості камерних жанрів досліджували І. Польська, О. Філатова, О. Щербакова [115; 156; 172]. Питання діалогу в інструментальному

концерті, зокрема фортепіанному та скрипковому (на прикладах концертів для одного соліста), розглянуті у працях О. Антонової, Б. Гнілова, Л. Мінкіна, Л. Скрипнік [5; 50; 100; 101; 102; 133]. Що стосується концерту для двох фортепіано з оркестром, то історію жанру викладено в роботах І. Тайманова [144; 145], деякі особливості ансамблевості та їх жанрово-комунікативний аспект у подвійному та багатоклавірному концерті зазначені в роботі І. Польської [115]. Відтак, можемо стверджувати, що в сучасній ситуації підвищеного інтересу до питань комунікації та діалогу взагалі, а в культурі та мистецтві зокрема, виявляється актуальним вивчення подвійного фортепіанного концерту (з оркестром) більш детально.

Для того, щоб належним чином дослідити діалогічну специфіку концерту для двох фортепіано з оркестром, треба чітко окреслити, що саме являє собою феномен діалогу. Для цього важливо простежити процеси його виникнення та реалізації в суспільстві та культурі. Треба зазначити, що наразі теорія діалогу розвивається в багатьох наукових дисциплінах. Найбільш доречним для розкриття теми дослідження ми вважаємо культурологічний підхід до вивчення питань діалогу, що залучатиме також соціокультурний, культур-філософський, музикознавчий аспекти. За допомогою цього підходу ми намагатимемося максимально комплексно розкрити важливість діалогу в подвійному концерті.

Проблеми комунікації та взаємовідносин можна віднести до категорії факторів, що надають людині статус суб'єкта особливого рівня універсальної еволюції – еволюції соціальної. Комунікативна взаємодія з іншими творить соціальний світ, сприяє процесу соціалізації людини, а також розвитку суспільства в контексті історичного процесу. Питання діалогу, як феномену соціального та культурного життя, безпосередньо пов'язане з проблемами комунікації та взаємовідносин. Діалог виявляється найбільш розвиненою та більш пізньою з позиції історичної ретроспективи формою комунікації. За своєю сутністю діалогічна взаємодія передбачає чітку суб'єктність індивідів,

яка проявляється у структурі, змістовому та функціональному наповненні діалогу. Саме в діалогічному типі відносин людина стверджується як суб'єкт, що формує власні позиції, самовизначається та самостверджується в них.

На сьогодні певна складність та проблемність встановлення діалогу полягає не тільки в його багатовекторності в поєднанні з прогресуючою суб'єктністю його учасників. Важливим моментом є розуміння глибинних факторів впливу, «рушійних сил» в аспекті формування персональної точки зору. В ролі таких факторів постають ментальність, культурні традиції, історична феноменологія тощо. Характерологічні особливості позицій суб'єкта діалогу залежать від комплексного впливу багатьох факторів та їх взаємодії. Але перш за все треба відзначити ступінь і характер соціалізації та індивідуалізації самого суб'єкта в суспільстві. Діалог сприяє більшій індивідуалізації людини при одночасній її соціалізації. Цей механізм виявляється в еволюції власної точки зору, власних поглядів в інтеракції з іншим. Починаючи діалог, кожен з суб'єктів має власну позицію, яку він відстоює в процесі комунікації, але в умовах діалогічного типу взаємодії створюється така ситуація пошуку істини, що базується на врахуванні та прийнятті цінностей партнера, взаємному розумінні. Пошук засобів аргументації своєї точки зору, розуміння мотивів певного відношення сторін до обраної теми під час комунікативної активності індивіда має на меті, з одного боку, вплив на іншого, з іншого боку, змінює й самого суб'єкта. У ситуації пошуку істини відбувається «сутичка» різних аксіологічних базисів, яка в процесі творчої активності суб'єктів призводить до вирішень не тільки зовнішнього, «явного» протиріччя, але й внутрішніх протиріч у свідомості кожної з діалогізуючих сторін. Таким чином, у просторі діалогу відбувається самовдосконалення особистості. За умови збереження власного аксіологічного базису або розтотожнення з ним (зміни цінностей), через подолання внутрішнього протиріччя, у прагненні до консенсусу з партнером,

враховуючи його відмінність, «інакшість» здійснюються зміни у внутрішньому світі суб'єкта.

З викладеного вище можна зрозуміти, що діалогічний тип комунікації потребує особливого суб'єкта – особистості, що досягла певного рівня самосвідомості та самоусвідомлення. Якщо розглядати діалог як тип спілкування, що склався історично, його становлення потребувало певного розвитку індивіда, як суб'єкта історичного процесу, достатнього рівня становлення особистості. Вірогідність виникнення діалогу вимагала й такого історичного стану суспільних відносин, в якому суб'єкт спілкування переходить на інший рівень прояву соціального в ньому та його ролі в суспільстві як соціального феномена.

Потенційна можливість формування тенденції до виникнення в історичній перспективі суб'єкта діалогу, згідно з дослідженням Е. В. Сайко, відноситься до IV-III ст до н.е. Саме в цей період формувалося підґрунтя для індивідуалізації, соціалізації людини, її особистісного самовизначення. Відхід від родових відносин, поділ суспільства і перехід до нової форми соціальності – цивілізації – сприяв формуванню в людини іншого типу мислення. Мислення первісних людей було дифузним, їх світ – неподільним. Людина не виділяла себе з навколишнього світу природи, не усвідомлювала різницю об'єктивного і суб'єктивного, не відокремлювала матеріальне від ідеального, речі від їх властивостей, не розділяла явища простору та часу тощо. У процесі переходу до цивілізації відбувалася поступова зміна природи суспільства, виділення «Я» з колективної неподільної свідомості. Цьому процесу властиві такі соціально-історичні зміни, як поділ виробництва та суспільства, і, як наслідок, поява можливості відокремлення індивіда від первісного колективу (колективного суб'єкта) [125].

Руйнування колективного суб'єкта забезпечило умови для індивідуалізації, суб'єктивізації, соціалізації, змінюючи соціальні і

психологічні характеристики індивіда паралельно зі зростаючою рефлексією на зовнішній світ та інших індивідів. Отже, формувалися історичні передумови виникнення діалогічного типу мислення. Цей процес здійснювався шляхом усвідомлення індивідом свого «Я» та «Іншого» і виникнення потреби в діалозі як історично актуальному типі спілкування. Диференціація діалогу як специфічного типу комунікації, що розкриває інтелектуальний і творчий потенціал особистості, зайняла не одне тисячоліття. Реалізація діалогічності мислення в науковому пошуку (особливому структурованому просторі пошуку істини) в решті решт призвела до формування найбільш складних сфер діалогу – творчої та науково-дослідницької. Як відомо, такі типи діалогів виникають, насамперед, у Стародавній Греції і викристалізуються завдяки творчій активності видатних філософів – Сократа, Платона та Арістотеля.

Досліджуючи історію виникнення і трансформації поняття діалогу, доречно буде звернутися до епохи Античності, до культурної спадщини Давньої Греції. Саме в давньогрецькій літературі V столітті до н. е. у віршованих пантомімах Сапфо з Сіракуз виникає і розвивається жанр літературного діалогу. Ще одними з найдавніших античних діалогів, що дійшли до нас, є діалоги Герода (Геронда, Геродаса) з Олександрії, датовані III століттям до н. е. [27, с. 7]. У філософії завдяки dialogos – «бесіді двох осіб» було започатковано еристику і діалектику. Таким чином, підтверджується теза про сутність діалогічної комунікації, яка проявляється не тільки в простому обміні інформацією, але в розумінні, переживанні та, як наслідок, вираженні власного ставлення до сказаного, можливості вплинути на думку іншої людини, переконливо висловлюючи свою точку зору. Цілеспрямований виклад полярних думок з приводу того чи іншого питання, що мав на меті пошук істини, згодом трансформувався в особливе мистецтво ведення суперечок (еристику), а потім і в мистецтво вести філософську бесіду (діалектику). Проте, з часом почали спостерігатися крайні прояви цих

явищ, що спотворювали саму їх мету – пошук істини. Істина починає поступово втрачати свою чільну роль в суперечці. Засобам досягнення перемоги приділяється набагато більше уваги. Так виникає софізм, в якому на перший план виходить майстерність переконання, яка ревно відточується, спотворюючи власне первісну ідею спору – зіткнення антагоністичних думок заради пошуку істини.

Відомо, що Сократ був надзвичайно сильним у мистецтві переконання: міг переконати свого опонента в будь-чому, а потім ще й змусити змінити свою думку на протилежну. Саме Сократ відіграє важливу роль у становленні творчої та наукової комунікації діалогічного типу. По-перше, він повертає мистецтво спору в русло пошуку істини, по-друге трансформує антагоністичну суперечку в мистецтво «розмірковування в напрямку істини». Його методологія логічного переконання співрозмовника, побудована на питально-відповідному принципі, дала імпульс до виникнення філософських трактатів у формі штучно створених діалогів. Сам Сократ не залишив після себе письмових джерел. Проте в діалозі «Теетет» Платон свідчить про те, що великий мислитель називав свій метод філософствування маевтикою, що констатує момент народження знання, істини.

Перші трактати у формі міжсуб'єктного оповідання були створені Платоном (за версією Діогена Лаертського), Алексаменом Стірійським або Теоським (за версією Аристотеля) і Зеноном Елейським. У філософських діалогах доаристотелевського періоду спостерігається явище так званої стихійної логіки, для них характерно виведення будь-якої логічно обґрунтованої об'єктивної істини в ході обміну знаннями та спостереженнями [74, с. 17].

Аристотель, на думку Д. Джохадзе, вперше розглядав діалектику як метод наукового і філософського дослідження, що вивело розуміння діалектики на новий рівень і сприяло значному прогресу античної наукової і

філософської думки. Здатність оперувати категоріями ймовірного для виведення істинного дає можливість судити про спробу розробки універсальної дослідницької методології інтердисциплінарного характеру [54, с. 15]. Думки Аристотеля щодо діалектики, а також детальні рекомендації щодо ведення діалогу викладені ним у праці «Топіка».

До жанру філософського діалогу звертався і римський мислитель Цицерон, чий погляд вплинули на ранньохристиянських філософів. В їх роботах неодноразово зустрічається цитування Цицерона, або переказ будь-яких частин його трактатів.

Отже, у період Античності спостерігається становлення й активний розвиток діалогічного методу та подальша його трансформація. Діалогізм, з одного боку, має реальний комунікативний міжсуб'єктних характер. З іншого боку, з появою письмової фіксації і виникнення у творчості видатних мислителів жанру філософського діалогу між реальними і вигаданими персоналіями, в ньому стають помітні деякі внутрішні монологічні особливості. Так у процесі пошуку істини відбувається роздум і міркування автора з самим собою, діалогічні процеси здійснюються в його власній свідомості.

У період поширення християнського віровчення на початку нашої ери особливої значимості набувають праці відповідної тематичної спрямованості. Слід зазначити трактат видатного богослова того часу, Аврелія Августина «Сповідь», написаний у формі релігійного діалогу [2]. У трактаті присутній елемент самодіалога, автор, аналізуючи своє життя з позиції вже наявного життєвого досвіду, оповідає про прихід до Бога через процес кардинальної трансформації свого внутрішнього світу. Така фундаментальна робота над собою передувала усвідомленню людиною, що пройшла через щире покаяння, Бога всередині себе. Подібні теми раніше не могли висвітлюватися

в працях давньогрецьких філософів, що підкреслює історичну значимість і цінність «Сповіді» як релігійно-філософського трактату.

У XII столітті в еволюцію філософського діалогу зробив вагомий вклад видатний мислитель «лицар діалектики» (за висловом С. Неретиної) П. Абеляр [4, с. 403]. Крім теології важливе місце в його роботах відведено етиці та логіці. Прагнення раціонально пояснити церковні догми за принципом «розумію, щоб вірити» не раз заборонялося церковнослужителями, які звинувачували філософа в єресі. До жанру філософського діалогу відноситься праця Абеляра «Діалог між філософом, іудеєм, християнином», в якому мислитель аналізує онтологічні принципи різних світоглядів і прагне привести їх до консенсусу, висловлюючи свої філософські погляди і раціонально обґрунтовуючи свої судження. Він сприяв трансформації філософського діалогу. Змістовне наповнення його суджень набагато менш ортодоксальне, ніж у попередників. Воно спрямоване на пошук доступної всім, раціонально обґрунтованої істини.

На зорі Ренесансу діалогічний жанр продовжує існування у творчості італійського поета Ф. Петрарки. Його твір «Моя таємниця, або Книга бесід про презирство до світу» є прикладом філософського діалогу з рисами середньовічної сповіді. У ньому викладено вигадану розмову Августина Блаженного з Франциском, тобто з самим автором. Частка автобіографічної рефлексії дозволяє простежити шлях духовної трансформації людини через покаяння в гріхах.

Жанр міжсуб'єктного оповідання продовжує активно розвиватися мислителями-новаторами епохи Відродження, які прагнуть до відходу від церковних догм на користь антропоцентричної спрямованості світогляду. Таким чином, спостерігається зміна вектора тематичного навантаження діалогів з релігійно-філософського на науково-філософський. Антична традиція діалектичного розмірковування свідомо відроджувалася в філософії

і літературі того часу, відображаючи потребу суспільства в діалектичному складі мислення.

У Новий час представники німецького класичного ідеалізму побічно вплинули на розвиток діалектичного мислення та діалогічної філософії, займаючись активним дослідженням гносеологічних питань. І. Кант у своїй праці «Критика чистого розуму» висуває поняття антиномій – положень, що мають рівнодоказові тезу і антитезу [75]. Не ставлячи перед собою софістичних цілей, філософ звертається до питання зв'язку людського мислення з його сприйняттям і розумінням світу. Гносеологічна спрямованість і відхід від релігійних постулатів у новаторських роботах І. Канта зробили певний поштовх до розвитку філософії діалогізму в творчості Л. Фейєрбаха.

Філософські погляди Л. Фейєрбаха базуються на висновку про те, що саме людина повинна бути початком будь-якого філософствування. У праці «Основні положення філософії майбутнього» мислитель підкреслює важливість антропологічної спрямованості нової філософської думки, спираючись на аналітичну критику теологічної філософії [155]. Така позиція логічно впливає з науково-філософського типу мислення діячів епохи Просвітництва, чий світоглядний вектор мав спрямованість «людина-світ», на зміну застарілому типу взаємодії «людина-Бог». Філософія Л. Фейєрбаха розглядає людину як вищий об'єкт філософського знання, підкреслюючи при цьому його зв'язок з природою, як основою. Такий підхід робить антропологію універсальною і головною наукою, а під буттям розуміє людське існування. У філософській антропології Л. Фейєрбаха на перший план висувається людина, але не в індивідуальному або соціальному контексті (як член суспільства), а саме в діалогічному зв'язку з іншою людиною. Саме цей зв'язок «Я» з «Ти» стає головним принципом, а також предметом філософії Л. Фейєрбаха.

Особливий інтерес до діалогу виник у ХХ столітті. З одного боку, століття може здаватися невеликим проміжком часу в контексті історії людства, з іншого – його насиченість подіями глобальної загальнолюдської значущості справді важко переоцінити. ХХ століття відзначилось революційними науковими відкриттями, небаченим до того часу стрімким та масштабним технічним прогресом, значними досягненнями у сфері мистецтва. Людина виходить за рамки знайомого і звичного сприйняття світу, починає освоювати та досліджувати макро- і мікропростір: уперше летить у космос, розчіпляє атом та досліджує матерію на рівні найменших частин. Не можна не згадати й негативні явища, на які, нажаль, було багате ХХ століття і які також не могли не вплинути на подальший розвиток світового суспільства. Це – дві жахливі світові війни, революції і тоталітарні режими, використання ядерної енергії проти людини. Цю неймовірну кількість явищ і подій людство мало пережити, зрозуміти, досягнути інтелектуально, емоційно та духовно.

В умовах колосальної духовної кризи, що спіткала суспільство, відбувався процес пошуку шляхів її подолання. Так однією з провідних течій наукової думки стає філософія діалогізму, що зароджується в першій половині минулого століття. У 20-ті роки ХХ століття філософи повторно відкривають світу важливість відносин «Я-Ти». Це усвідомлення відбувається після Першої Світової війни – найбільшого на той час міжнародного конфлікту, який перевернув колишню систему цінностей. У повоєнний час у суспільстві панувала зневіра в соціальних, етичних, естетичних ідеалах і прагненнях, релігійний нігілізм. Проблема пошуку шляхів подолання внутрішнього почуття відчуженості, питання комунікації і взаємин між людьми на різних рівнях займали уми провідних європейських мислителів. Діалогічний підхід створює новий тип філософської рефлексії, який виявляється у ставленні до Іншого як до «Ти». Зазнає критики усталена спрямованість класичної філософії на пізнання Всього, що зводить усе одиничне, індивідуальне до сукупності окремих якостей, і, як наслідок убачає

у ньому загальне. Тобто попередня «монологічна» мова вважається тоталізуючою. Ф. Розенцвейг зазначав: «Сутність людини одинична, але це не одиничне світу, де одиничність миттєво розростається до безперервного ряду одиничностей, а одиничне в безмежному порожньому просторі, одиничне, що, відтак, нічого не знає про інших одиничних поруч із собою, що взагалі нічого не знає про те, що “поряд з ним”, тому що воно “всюди”, одиничне не як вчинок, не як подія, але як вічно триваюча сутність» [123, с. 96]. Діалогізм заперечує усталену «споглядальність», що залишала філософію на рівні теоретизування, направленість на усвідомлення об'єктів (у такому разі людина також стає об'єктом) або самого себе. М. Бубер свідчив: «Світ як досвід належить основному слову Я-Воно. Основне слово Я-Ти створює світ відношення <...> Перед безпосередністю відношення все опосередковане втрачає значимість» [33, с. 18-21]. Відомо, що поняття «діалогу» у тому специфічному значенні, якого надає йому діалогічна філософія, увійшло в загальнофілософський контекст завдяки саме М. Буберу. Діалог, відношення віч-на-віч, зустріч, «між» – ці метафори діалогісти використовують для визначення найважливішої для людського існування умови. Вирішального значення набуває саме «відношення» Я-Ти. Інший постає не об'єктом, але таким самим суб'єктом, яким є Я. Проте він відрізняється наявністю неповторної відмінності від Я. Цю відмінність не можна помістити у свідомість Я, осмислити за допомогою понять, що генерує Я, або осмислити аналогічно до Я. Нове мислення має базуватися саме на «відношенні» й орієнтуватися на втілення у «вчинок». Справжнє «Я» – результат спонтанної спрямованості людини на щось Інше крім себе. Принципи філософії діалогу розробляли М. Бубер, Ф. Розенцвейг, О. Розеншток-Хюссі, Ф. Ебнер, Г. Марсель, Е. Левінас, Г. Еренберг. Різні аспекти діалогу, відношення, відмінностей Я і Іншого також розкривали Ж.-П. Сартр, Ю. Габермас, М. Гайдеггер. Серед сучасних наукових робіт подібної філософської спрямованості можна виділити праці Д. Герасименко, О. Кострової, К. Скрипника, М. Фоміної [45; 83; 132; 159].

Зрештою категорія діалогу визначається як особливий вид взаємодії, який характеризується визнанням рівноцінності діалогізуючих сторін: Я і Іншого. У складних умовах потрясіння від знецінення людського життя, зростаючого почуття відчуження, самотності людини у світі визнається необхідність комунікації та діалогу з Іншим. Шляхи подолання духовної кризи через музичну культуру втілилися в експерименти і пошуки на тлі усталеної жанрової картини, музичних форм, тональної системи, способів звуковидобування тощо.

Серед багатьох напрямків у творчих пошуках виокремилися, як течії радикального новаторства, так і трансформації досягнень і традицій минулого. У фортепіанній культурі композитори та виконавці звернулися до дещо забутого жанру подвійного концерту (див. докладніше в статті автора: [35]). Це звернення не було випадковим з багатьох причин.

По-перше, цей жанр виник у творчості великого поліфоніста І. С. Баха. Зазначимо, що для ХХ століття взагалі характерне звернення до барокових жанрів і переосмислення барокової естетики. За М. Бахтіним поліфонія взагалі сприяє розвитку художнього мислення людства в цілому. Поліфонічне мислення є діалогічним за своєю природою. «Цьому мисленню доступні такі сторони людини, і, перш за все, мисляча людська свідомість і діалогічна сфера її буття, які не піддаються художньому освоєнню з монологічних позицій» – стверджує вчений [18, с. 490].

По-друге – це актуалізація ансамблевої гри, як у камерних складах, так і у фортепіанних ансамблях і дуетах. Таким чином реалізовувалася потреба людини у взаємодії з ближнім, у діалозі, у спільному експерименті через діалог. Відбувався пошук нових актуальних можливостей і засобів виразності, жанрових модифікацій. Камерно-ансамблеві жанри, зокрема, поставали своєрідною творчою «лабораторією».

По-третє, ХХ століття характеризується тенденціями до звуження спеціалізації фахівців. Відчутно вплинув на такий перебіг подій прогрес науки. Наукові відкриття сприяли появі нових галузей наукового знання, що

потребували профільних спеціалістів. Ці тенденції вплинули і на культуру фортепіанного виконавства. З'являються постійно концертуючі фортепіанні дуети. Цей виконавський тип набуває популярності, кількість таких дуетів починає безупинно зростати.

Зростаюча кількість концертуючих фортепіанних ансамблів потребувала не тільки сольного, але й симфонічного репертуару. Цей факт не міг не вплинути на композиторську активність. Відомі дуети співпрацювали безпосередньо з композиторами, брали участь у редакціях ансамблевих творів. Найчастіше стабільні виконавчі ансамблі створювалися близькими родичами або подружніми парами. Рівень взаємного розуміння між такими виконавцями був, звісно, доволі високим. Подібне виконання подвійних концертів відсилає нас до традицій, закладених В. А. Моцартом і Ф. Мендельсоном. Як відомо, ці композитори виконували концерти в ансамблі зі своїми сестрами [1; 189].

Зазначимо, що у ХХ столітті з'являється індустрія розваг, починається у деякому сенсі комерціалізація мистецтва. Виникає потреба у видовищності. Композитори звертаються до «незвичного», «забутого», але разом з цим яскравого концертного жанру, що відрізняється від звичного для глядачів/слухачів складу виконавців. До речі, у процесі «експерименту» по відродженню жанру був присутній значний елемент епатажу.

У ХХІ столітті людство вступило до нової ери, ери глобальної інтеграції. В умовах сучасного суспільства, в якому на перше місце висувуються такі загальнолюдські цінності як свобода, гуманізм, толерантність, особливої значущості набуває діалог як спосіб комунікації на всіх рівнях соціокультурного простору. Інформаційний простір є специфічною сферою існування сучасної людини, в якій стає можливим її особистісний розвиток, формування певних світоглядних позицій, орієнтирів і цінностей. У ХХІ столітті – в епоху масштабних інтеграційних процесів – здійснюється активний обмін інформацією на глобальному рівні. Постійне збільшення потоку і обсягів інформації змушує людство шукати нові більш актуальні і

комфортні способи її передачі, обробки, перетворення. Тенденція до інтелектуалізації багатьох сфер людської діяльності виявляє потребу в здобутті нових знань, нового досвіду. Інформаційний вакуум, буття поза інформаційним полем, неможливість отримувати та ділитися інформацією занурює більшість сучасних людей у стан стресу, тривожності, невизначеності. Людина ХХІ століття прагне все знати, бути постійно на зв'язку з оточуючими, зі світом. У вражаюче стрімкому технічному прогресі, який ми можемо спостерігати останнім часом, а особливо в характері його спрямованості, відображається одна з ключових потреб сучасного суспільства, яке можна сміливо назвати інформаційним суспільством, а саме – потреба в комунікації. В епоху глобалізації людина, долаючи кордони та бар'єри, розширює межі спілкування, відкриває нові можливості інтерсуб'єктної та інтеркультурної взаємодії. Активне впровадження у наше життя сервісів, що належать до «глобальної павутини» – мережі Інтернет – дуже цьому сприяє.

У сучасному світі особливе місце серед загальнозначущих цінностей посідають толерантність, гуманізм, особистісна свобода, свобода вибору та переконань. Тому «викликом часу» стає саме діалогічний тип взаємодії як між окремими індивідами, так і між соціальними групами, народами та культурами. Діалог визнає рівноцінність, рівну значущість сторін, що перебувають у комунікативному процесі. Через це його можна вважати універсальним та необхідним типом спілкування на всіх рівнях сучасного соціокультурного простору. В умовах масштабних міграційних та глобалізаційних процесів, активності людей у мережі Інтернет у суспільстві доволі гостро постає низка важливих проблем, а саме: труднощі взаємного розуміння, проблеми сприйняття й прийняття відмінності Іншого (на рівні різниці культурних традицій, менталітетів, чи будь-яких інших відмінностей), окреслення й осягнення свого Я у відносинах з Іншим. Вимоги сучасної людини не обмежуються комунікацією як простою формою обміну інформацією. Вона потребує такого способу спілкування, який розкривав би

внутрішній світ людини, формував її особистість у процесі міжособистісної та міжкультурної взаємодії – діалогу. У ситуації загальної зацікавленості у впровадженні різноманітних інформаційних та комунікаційних технологій, що відповідають потребам сучасного суспільства, виникає і необхідність вивчення феноменів та процесів комунікації в різних сферах життя і діяльності людини. Особливо актуальним стає вивчення діалогу, його потенціалу, можливостей, сфер застосування.

За даними дослідження О. Берегової у світовому концептуальному просторі нараховується понад 160 дефініцій поняття комунікації, а історія самого слова *communicato* (лат. – робити спільним, пов'язувати; спілкуватися) нараховує мінімально дві тисячі років [23, с. 13, 20]. Не зважаючи на те, що перша комунікативна модель була теоретично сформульована за часів Стародавньої Греції (автором концепту дослідники вважають Арістотеля), теорія комунікації стає самостійною галуззю наукового знання та отримує колосальний розвиток тільки у ХХ столітті, і вважається доволі молодим напрямом у науці. Її становлення пов'язане з появою таких дисциплін, як інформатика, семіотика, кібернетика. Відомо, що потреба у вивченні комунікації виникла у зв'язку з активною розробкою і введенням в експлуатацію технічних засобів передачі інформації. Отже, у ХХ столітті комунікація набула статусу самостійного об'єкта наукового дослідження. Очевидний «підйом» комунікативного процесу, актуальний для минулого століття, сьогодні продовжує набирати обертів. У ситуації масового поширення Інтернету і вдосконалення інноваційних технічних засобів зв'язку суспільство ХХІ століття переживає небувалий масштаб комунікації. Релевантна методологія вивчення комунікації і комунікативних процесів передбачає крос-дисциплінарний підхід. Різні аспекти комунікації досліджуються в комплексах соціогуманітарних, природничих і технічних наук.

Культура є частиною соціального простору, вона не може існувати без людини. Тому є сенс говорити про соціокультурний простір а, отже, і про соціокультурну комунікацію – взаємодію людей у полі культури. Соціокультурна комунікація реалізує перехід комунікативного вектора в конкретний результат взаємодії суб'єктів інтеракції. Механізм комунікації здійснюється наступним чином: наявність передумов до взаємодії, їх інтенсифікація і трансформація в потребу в комунікації, потім пошук відповідного каналу і форми передачі інформації, безпосередньо інформування або взаємоінформування суб'єктів і, нарешті, досягнення прогнозованого результату комунікативної взаємодії. Інформація не є об'єктом матеріального світу, проте обмін нею відбувається в фізичному просторі. Отже, в процесі її передачі використовується заміна реального абстрактним, певний шифр, символ. Дослідник Г. Почепцов трактував сутність комунікації як процес обміну сигналами, при якому здійснюється «перекодування вербальної в невербальну і невербальної у вербальну сфери» [118, с. 15]. В ході обміну сигналами «низького рівня енергії (організації)» здійснюється перехід до обміну сигналами «високого рівня енергії (організації)», як до певного результату трансформації. Завдяки тому, що між будь-яким мінімальним сигналом системи і сигналом-максимумом існує зв'язок, при обміні мінімумом, з'являється можливість досягти максимуму [118, с. 15]. Подібна система є кодом. А це означає, що в ній кожна деталь змістовного плану відображена відповідним чином у виразовому плані. Кодова система націлена на здійснення обміну нефізичним у фізичному просторі.

Культура здатна генерувати комунікативні коди. Крім того, необхідною умовою існування культури є наявність Іншого – іншої культури, іншого коду. Культура не може бути побудована на одному коді. Цей факт не має негативного підтексту, а навпаки, є необхідною умовою існування культури. Ілюзорну модель єдиного уніфікованого комунікативного коду варто

замінити уявленням про комунікативну структуру мінімум з двох (і більше) принципово різних, взаємно необхідних один одному кодів. Отже, культура «зацікавлена» у множинності кодів. Ситуація множинності є природньою, первинною, але культура тяжіє до універсалізації, стану «єдиної істини». Останнє можливо для «вторинної» реальності, що генерується культурою. Тому інтеракція множинного та одиничного відноситься до основних фундаментальних ознак культури [96, с. 9-10]. Культура в цілому є в деякому сенсі текстом. Звернемо увагу на складність устрою такого тексту, його ієрархічний поділ на «тексти в текстах», складні сплетення тестів. Спираючись на етимологію слова «текст» в значенні «сплетіння», поняттю «текст» у такий спосіб повертається його первісне смислове наповнення [96, с. 121-122]. На основі семіотичного підходу О. Берегова робить такий висновок: «Оскільки з культурно-семантичної точки зору будь-який культурний об'єкт або процес володіє символічними властивостями і в силу цього є культурним текстом, то це означає, що засобом соціокультурної комунікації є вся культура як системна сукупність різноманітних культурних феноменів і процесів, а також кожен її феномен і процес, взятий окремо. Безпосереднім носієм інформації про атрибутивні ознаки того чи іншого культурного тексту, його функціональне навантаження, структурно-ієрархічний статус у системі тощо виступає культурна форма відповідного об'єкта, явища або процесу» [23, с. 24].

Ж. Делез писав: «Нам не бракує комунікації – навпаки, у нас її навіть у надлишку, але нам бракує творчості» [53, с. 141]. Творчість людини в культурі (культуротворчість) проявляється як у генерації нових об'єктів культури, культурних форм і змістів, так і в інтерпретації вже наявних, їх оцінці. В обох випадках буде задіяний творчий потенціал особистості, яка таким чином осягає своє Я, свій духовний мікрокосм, пізнаючи його через макрокосм культури. У кінцевому підсумку людина, шляхом об'єктивації творчої сили, пізнає сутність (і єдність) соціального і індивідуального

аспектів свого буття через буття-в-культурі. Сфера мистецтва є результатом діяльності людської свідомості на найвищому рівні. Мистецтво спонукає людину до реалізації творчого потенціалу, запускаючи процеси усвідомлення людиною своєї причетності до культури та культуротворчих процесів, прийняття свого буття-в-культурі. Як складова культури, мистецтво генерує певні комунікативні коди, що дозволяє говорити про можливість культуротворчої комунікації, яка здійснюється засобами мистецтва і за допомогою спілкування в контексті творчості.

Жанр концерту для двох фортепіано з оркестром сприяє ускладненню класичної комунікативної структури («оратор – мова – аудиторія» за Арістотелем). Наявність солюючого фортепіанного ансамблю «на першому плані» і оркестрового супроводу видозмінює відому схему в кількох напрямках. По-перше, комунікативний компонент «оратор» дублюється. Пара солістів за допомогою музичних засобів і наочності образу відтворює дві грані акту самоусвідомлення – «Я» та «Іншого». З одного боку, наявність «двох» підкреслює важливість «одного» – індивідуальності, особистості (яка є «грунтом» для інтеракції), її цінності для «іншого» (партнера) і «інших» (оркестру). З іншого боку, на першому плані презентується момент зустрічі, коли «Я» зустрічає «Ти», акцентується момент «відношення», в якому обидва суб'єкти по-справжньому розкриваються. У рамках відносно уніфікованого коду фортепіанної музики символічно відтворюється необхідність «двох», що є носіями різних індивідуальних культур, але їхня взаємодія робить культурний світ більш повним, більш справжнім. Роль оркестру в комунікативному процесі також багатопланова. У схемі «оратор – мова – аудиторія» за наявності двох солістів-ораторів оркестру повинна була відійти роль «особи, до якої звертаються» (за Арістотелем) [10, с. 14]. Але до оркестру не тільки «звертаються», він також «відповідає». Оркестр асоціюється з «активною більшістю», не сприймається як «більшість – об'єкт впливу». (Мабуть, не дарма жанр концерту називають демократичним. Таку

його спрямованість відтворюють не тільки яскраві, «плакатні» засоби виразності, але і роль оркестру). За наявності двох солістів – комунікативного зв'язку Я – Інший – оркестр також виконує функції «третьої особи». Його можна порівняти з голосом автора в художній літературі. Музичний текст подвійного концерту, як різновид художнього тексту, зберігає свою спрямованість на «ускладнення відносин між першою та третьою особою, тобто між тяжінням до простору власних імен та об'єктивною розповіддю від третьої особи» [96, с. 60]. Таким чином, оркестр комбінує ролі учасника комунікації та коментатора. Це створює в подвійному концерті ситуацію «тексту в тексті». Ієрархія текстів також підкріплюється множинністю комунікативних кодів, що генерувалися в культурі сольного фортепіанного, оркестрово-симфонічного та ансамблевого виконавства, але в даний момент взаємодіють у концерті для двох фортепіано з оркестром. У подвійному концерті реалізується один з ключових семіотичних механізмів людини – «можливість бути “тільки собою”, річчю (власним ім'ям) і одночасно виступати “представником” групи, одним з багатьох (загальне ім'я)» [96, с. 58]. Цей механізм простежується на всіх рівнях сценічної взаємодії в концерті: між солістами, в оркестрі, на загальному рівні спільного виконання твору.

Специфіка подвійного концерту як жанрового відгалуження жанру концерту (як більш загального та комплексного явища музичної культури) передбачає подвійну інтерпретацію смислів щодо сутності цього жанру: з одного боку «змагання», з іншого «згону». Безсумнівно, в концертному жанрі присутні обидва начала. У концерті для двох фортепіано з оркестром, на відміну від концерту для одного фортепіано, діалектика «агонічне - гармонійне» здійснюється на декількох рівнях. Це не тільки «одиничне - множинне» (соліст - оркестр), що має більш абстрактний характер, тому що, звертаючись до багатьох, ми не звертаємося ні до когось конкретно. Додається ще один план більш персоніфікований, особистісний. Це

«суперництво - згода» в рамках солюючого ансамблю. Міжособистісна комунікація відбувається на авансцені, подається ніби крупним планом, що в першу чергу привертає увагу слухача. Діалог у такому контексті створює момент особливого акценту на комунікації як на культуротворчому акті. Другим планом вже сприймається інтеракція солістів з оркестром. Традиційно це підкреслюється «монохромністю» звучання фортепіано та різнобарв'ям тембрів оркестру (див. докладніше в статті автора: [34]).

На сучасному етапі теорія діалогу продовжує розвиватись досить різнобічно в таких галузях знань як філософія, соціологія, теорія комунікацій, психологія, герменевтика, семіотика, риторика, евристика, естетика, культурологія, літературознавство, музикознавство та ін.

У культурології питання діалогу порушували М. Бахтін, В. Біблер, М. Каган, Ю. Лотман [18; 19; 20; 24; 72; 95; 96]. Найостанніші дослідження діалогу в культурі проводили А. Безверхін, О. Бучковська, О. Вознюк, М. Девальєр, В. Корнієнко, І. Корюхіна, А. Літвінов, Х. Мамутова та ін. [22; 38; 41; 52; 80; 81; 91; 97]. Як відомо, М. Бахтін розробив комплексну теорію діалогу, яка поєднує в собі філософський, естетичний, літературознавчий, мовознавчий, мистецтвознавчий підходи. Він також наголошував на важливості Іншого в нашому житті, яке набуває сенсу, наповнення, глибини смислу як буття-з-іншим і буття-для-іншого. Можна виділити багато аспектів нашого існування, які ми не можемо досягнути без присутності в ньому Іншого, вони виявляються пустими, невиправданими, непотрібними. Цілісності і завершеності особистості надає співбуття, тому що «найменше в собі самому ми вміємо і можемо сприйняти дане ціле своєї власної особистості» [20, с. 8]. Звідси, з проблеми неприйняття, труднощів досягнення цілісності власного Я, можливо, впливає і проблемність сприйняття цілісності Іншого, спроби диференціації, аналізу його конкретних якостей з позиції «досвіду» (за М. Бубером). М. Бахтін, поруч з іншими діалогістами, також наголошував на важливості «відношення». Але він досягнув цей феномен ще й з позицій творчості та творчої спрямованості. М. Бахтін

підкреслював: «Взагалі будь-яке принципове відношення носить творчий, продуктивний характер. Те, що ми в житті, в пізнанні і у вчинку називаємо певним предметом, знаходить свою визначеність, своє обличчя лише в нашому відношенні до нього» [20, с. 8]. Вчений наголошував на необхідності спілкування між свідомостями Я і Іншого, і найбільш природним способом комунікації він вважав саме діалог. Діалогічна комунікація є актуальною і як проста класична форма вербального спілкування, і як форма спілкування в контексті багатогранності культурної взаємодії (на рівні спеціально організованої наукової або художньої комунікації). Складна конструкція великих наукових або художніх творів, звісно, відрізняється від простих реплік мовного діалогу, але М. Бахтін убачав у них єдину природу одиниці мовного спілкування, виділяючи зовнішню чіткість зміни мовних суб'єктів та внутрішні кордони індивідуальності твору, що відображають авторський стиль, задум, світогляд та виділяють даний конкретний твір з ряду інших, пов'язаних однією з ним культурною сферою, творів. Він зазначав: «Твір, як і репліка діалогу, установлений на відповідь іншого (інших), на його активне відповідне розуміння, яке може набувати різних форм <...>; він визначає відповідні позиції інших у складних умовах мовного спілкування даної сфери культури. Твір – ланка в ланцюзі мовного спілкування; як і репліка діалогу, він пов'язаний з іншими творами – висловлюваннями: і з тими, на які він відповідає, і з тими, які на нього відповідають; водночас, подібно до репліки діалогу, він відокремлений від них абсолютними межами зміни мовних суб'єктів» [20, с. 254].

Щодо питання «мовного спілкування», то цікавою стає думка Ю. Лотмана, який визначає мистецтво як особливим чином організовану мову, що дає нам можливість «говорити» мовою музики, театру і т.д. Якщо «всяка система, що служить меті комунікації між двома або багатьма індивідами може бути визначена як мова», а у випадку «автокомунікації» «один індивід постає як два», то мистецтво, яке по суті є одним із засобів комунікації, також є комунікативною системою особливої організації –

мовою [95, с. 13]. З погляду семіотики, мистецтво також вважається мовою у зв'язку з використанням у цій комунікативній системі особливим чином упорядкованих знаків. Але так званою «вторинною мовою», тобто «вторинною моделюючою системою» – «комунікативною структурою, що надбудовується над природно-мовним рівнем». Вторинна система не повинна відтворювати всі сторони природної мови, але вона будується саме за її принципами. Виявлення в різних видах мистецтв синтагматичних та парадигматичних зв'язків дає змогу розглядати їх як семіотичні об'єкти. Отже, за Ю. Лотманом, «мистецтво може бути описано як деяка вторинна мова, а витвір мистецтва – як текст цією мовою» [95, с. 16].

У галузі досліджень, присвячених музичній культурі, також формувалася і розвивалася теорія діалогу. Наразі відомо, що музичний жанр має безпосереднє відношення до понять спілкування та комунікації. Цю точку зору поділяють О. Антонова, М. Арановський, В. Медушевський, Є. Назайкінський, А. Сохор [5; 8; 9; 98; 108; 139; 140]. Є. Назайкінський серед трьох основних, на його думку, груп, на які поділяються численні функції музичного жанру, окрім тектонічної (організація жанрового цілого та музичної форми) та семантичної групи найперше виділяє комунікативні функції жанру – такі, що пов'язані з організацією художнього спілкування. Жанр, як зазначає вчений, постає моделлю, яка зберігає типові риси твору і в загальних рисах окреслює структуру комунікації між учасниками художнього процесу [108, с. 96]. До структурних компонентів жанрової комунікації відносяться, по-перше, просторові характеристики виконавчого процесу (фізичні характеристики простору, де виконується музика): об'єм звукового поля, акустичні характеристики відбиття та поглинання звуку, необхідний час для реверберації. Ці фактори обов'язково враховуються виконавцями та композиторами. Саме тому в ході культурно-історичного процесу еволюції, певні музичні жанри формувалися з оглядом на просторові умови подальшого виконання та «підлаштовувались» під них. Наступним компонентом структури жанрової комунікації є мережа відносин, що

виникають між музикантами та слухачами. Значущими вважаються також наступні критерії: кількість осіб, залучених до комунікативного процесу, характер їх активності в комунікації, а також життєвий контекст (миттєвий, соціальний або історичний). Для професійної музики важливою є взаємодія трьох учасників (нехай виділених трохи абстрактно) художнього процесу виконання музичного твору – композитора, виконавця та слухача. У концертних жанрах присутня чітка грань між цими персоналіями. У театральних жанрах, таких як опера чи балет, можливим стає виникнення і четвертої умовної особи – персонажу, сценічного герою. Виконавець у даному випадку перевтілюється на сцені в певний образ, грає роль, але все ще залишається реальною людиною, відомою глядачу поза сценою і образом. Подібна модель виконавського перевтілення викликає в публіки двояке сприйняття того, що відбувається на сцені [108].

Жанрово-комунікативну ситуацію (комунікативну ситуацію, характерну для певного музичного жанру) інструментального концерту, спираючись на теоретичні засади, закладені Є. Назайкінським, вивчала О. Антонова [5; 7]. Згідно з даними її дослідження, що базується на аналізі визначальних для комунікативної ситуації інструментального концерту факторів, процес музичної комунікації можна розглядати з двох позицій – зовнішньої та внутрішньої. Під зовнішнім планом жанрово-комунікативної ситуації слід розуміти загальні комунікативні закономірності, спільні для всіх музичних жанрів, а саме – спілкування між виконавцями та слухачами. Інший комунікативний рівень відзначається взаємодією виконавців між собою (внутрішній план жанрово-комунікативної ситуації). Інструментальний концерт є жанром, якому властиві обидва комунікативні плани. Компоненти жанрової комунікації (просторові умови виконання, кількість учасників комунікації та ступінь їх активності-здіяності в комунікативному процесі, життєвий контекст – за Є. Назайкінським [108]), що проявляються як у музичному матеріалі твору, так і у впливі його звучання на слухачів, у своїй

сукупності постають певним «жанровим контекстом». Отже, прояв «жанрового контексту» виявляє дві «гілки» в жанрово-комунікативній ситуації – матеріальну (звуковий текст твору) та ідеальну (психологічна установка реципієнтів на сприйняття музичного твору). У результаті дослідження «жанрового контексту» інструментального концерту характерною особливістю жанру постає риторичність. Риторична та концертна ситуації подібні не тільки (і не стільки) у зовнішньому плані, велике значення має внутрішня їх спільність, що проявляється в моделюванні риторичної ситуації на рівні закономірностей всередині концертного жанру. Слідом за О. Захаровою, О. Антонова називає три принципи, що лежать в основі риторичної ситуації. Це прагнення до сильного емоційного впливу, образно-інформативна насиченість, вираження особистісного в рамках типового, зрозумілого для багатьох [5].

Ми, в свою чергу, продовжимо розглядати комунікативну та діалогічну специфіку інструментального концерту, але в межах предмету нашого дослідження – жанру концерту для двох фортепіано з оркестром. Діалог, заснований на ідеї рівноправності, рівної важливості його учасників, як основу музикування у подвійному концерті підкреслює у своїй роботі музикознавець І. Польська. Дослідниця зазначає, що жанр групового концерту, зокрема для двох фортепіано з оркестром, «<...> за своїми комунікативно-ролевими функціями наближається до типу камерно-інструментального ансамблю, рівноправними учасниками якого стають між собою усі солісти (синтез камерного ансамблю та сольного концерту з оркестром)». І далі: «Камерний ансамбль являє собою осереддя жанрово-семантичної характерності рівноправного спільного виконавства, найбільш яскравий прояв основних закономірностей ансамблевості як найбільш важливої для існування і функціонування виконавських жанрів категорії» [115, с. 230].

О. Антонова відносить до «жанрів підвищеної діалогічності» «камерну сонату, вокальний або інструментальний дует, концерт для соліста з оркестром», тобто з трьох перерахованих вище жанрів два складають моделі музикування в подвійному фортепіанному концерті (інструментальний ансамбль та концерт для соліста з оркестром) [5, с. 11]. О. Щербакова на основі аналізу «виконавських стилів відомих піаністів в жанрі фортепіанного дуету» виявляє «потенціальні резерви у цьому самостійному виді камерного ансамблю», у першу чергу «поєднання камерності та концертності, близькість до театральної стилістики» [172, с. 12]. Треба зазначити, що за термінологією дослідниці фортепіанним дуєтом називається музикування двох піаністів як на одному, так і на двох інструментах, на відміну від термінології Н. Катанової та О. Сорокіної, які принципово розмежовують поняття фортепіанного дуету – в чотири руки за одним інструментом, та ансамблю – чотири руки за двома роялями [76; 138]. Зі сферою концертності, на думку І. Польської, тісно пов'язані такі види ансамблів, як двофортепіанний дует, багатоклавірний (багатофортепіанний) концерт, твори для солюючих струнних або духових інструментів у супроводі фортепіано.

Отже, концерт для двох фортепіано з оркестром є жанром, що поєднує в собі риси двох жанрів «підвищеної діалогічності» (за термінологією О. Антонової): з одного боку – концерту для соліста з оркестром, з іншого – інструментального дуету. Врешті-решт, ми маємо абсолютно унікальний жанр не тільки «підвищеної діалогічності», а й «підвищеної концертності», тому що ансамбль двох фортепіано, на відміну від музикування в чотири руки за одним інструментом, дослідники (І. Польська, О. Щербакова [115; 172]) відносять до камерно-концертних жанрів або камерних жанрів концертного типу. Поєднання камерного музикування концертного типу з концертним музикуванням симфонічного типу привносить у концерт на жанрово-комунікативному рівні ідеї рівної важливості, рівноправності, рівної значущості творчих індивідуальностей виконавців камерного ансамблю, де кожен учасник є солістом. Подібне усвідомлення рівності творчих ролей

заперечує «авторитарний диктат» соліста або диригента, що можливий у сольному концерті та симфонічному виконавстві. Тобто унеможливорює «тоталізування», сприйняття Іншого як об'єкта (Я-Він), що ототожнює людину зі світом речей (Воно). Справді, рівна значимість учасників ансамблю робить можливими взаємодію індивідуальностей, створення атмосфери відкритості до Іншого, прийняття його неповторності, виникнення стану «спів-буття з Іншим». Створюється ситуація діалогу між виконавцями (див. докладніше в статті автора: [37]). Треба зазначити, що ансамблева культура формує своєрідну «музичну модель соціуму» на засадах взаємного розуміння. Науковці, які вивчають соціально-етичні та психологічні аспекти ансамблевості, зауважують у ній наявність «психологічної орієнтації на близький емоційний контакт, з домінуванням емпатії – як доповнення до дружньо-персональних стосунків» [172, с. 12].

Наявність двох солістів у центрі сценічних подій привертає нашу увагу до моменту зустрічі, тієї ситуації, коли Ти зустрічає Я. І Я починає безпосередньо взаємодіяти з Ти, діалогізувати, народжується відношення Я-Ти. І. Польська, шляхом вивчення комунікативної специфіки ансамблю, доходить висновку про «функціонування в ансамблевому виконавстві декількох різних рівнів внутрішньоансамблевої взаємодії та спілкування, що відображають реальне різноманіття паралельно діючих аспектів спільного фізичного та соціокультурного співіснування партнерів», до яких відноситься спільність аспектів «простору», «часу», «виконавства», «психології», «біофізики» [115, с. 240]. За умови невід'ємної спільності соціальних та фізичних аспектів, спів-буття партнерів у ансамблевому континуумі реалізує наступні типи внутрішньоансамблевої взаємодії:

- 1) «ансамбль, що трактується як взаємовідносини різних індивідуальностей, прагнучих до рівноправного співіснування на паритетних началах, до певної самостійності та взаємного діалогу»;
- 2) «ансамбль, заснований на спільному прагненні до інтеграції, до нерозривної єдності і спільності ансамблевого цілого» [115, с. 239].

Отже, партнера в подвійному концерті ми не сприймаємо як об'єкт, який ми пізнаємо, що відсилає нас до досвіду, а отже до світу «Воно». Співвиконавець сприймається як суб'єкт взаємного впливу, взаємної обумовленості, цілісно і безпосередньо. Доречно навести фрагмент з праці М. Бубера, який розкриває суть ансамблевого партнерства:

- *Який же досвід людина отримує від Ти?*
- *Ніякого. Тому що Ти не розкривається у досвіді.*
- *Що ж людина дізнається про Ти?*
- *Тільки все. Тому що вона більше нічого не дізнається про неї окремо*
[33, с. 21].

У процесі виконання настільки масштабного жанру як концерт для двох роялів з оркестром ансамбль діалогізуючих між собою солістів перебуває на авансцені. Вони сприймаються як головні учасники концертної ситуації і, звісно, привертають до себе увагу залу. Поява другого соліста виступає в деякій мірі унаочненням діалогічного принципу. О. Антонова зазначає: «Діалогічна форма викладу музичного матеріалу, яка викликає у слухача асоціації з життєвими комунікативними ситуаціями, народжує у нього відчуття співучасті у тому, що відбувається на сцені» [5, с. 10]. Таким чином відбувається не тільки акцентуація-популяризація суб'єкт-суб'єктних відносин, гармонічного співіснування з Іншим, взаємного розуміння на безпосередньо-емоційному рівні з концертного майданчика засобами великого ансамблевого жанру. Діалогічний підхід залучає до комунікативного акту і публіку, формуючи в неї відчуття співпричетності, співучасті.

Принцип поліфонічності діалогічного мислення, що втілюється в подвійному фортепіанному концерті, породжує доволі складний, складно організований діалог. Це зовсім інший комунікативний ряд у порівнянні з концертом для одного фортепіано з оркестром (автор-соло-оркестр-зал). Комунікативний ланцюг стає не тільки кількісно більшим. Формат

комунікації «автор-соло-соло-оркестр-зал» ставить акцент на «розмові двох». Це сприяє деякій «модуляції смислів» – в центрі музично-комунікативних подій виникає атмосфера приватності, особистісності, задушевності (Я-Я дорівнює «серце до серця»). Також музична мова подвійного концерту стає ще більш «кольоровою», різнобарвною», саме такою її робить дует солістів. У наш час залежності від гаджетів та інформаційних мереж люди сконцентровані на собі, але їм буває складно від'єднати себе від «павутини». Іноді людині легше говорити з натовпу, ніж «один на один». Два фортепіано – це «зіткнення» індивідуальностей, що через взаємопроникнення стають, мов пазли, частинами єдиного цілого. Їх діалог створює «подвійний світ», де на фоні оркестру «крупним планом» постає дует піаністів. Відсутність однієї «ключової» особи в комунікативній моделі подвійного концерту втілює «ефект розгортання віяла» – музична подія ніби плавно розгортається перед слухачем, то розподіляючи, то знов фокусуючи його увагу.

І.Польська висуває гіпотезу про «принципову внутрішню діалогічність усіх (курсив мій – І. Б.) форм музичного виконавства <...> та реалізацію у них ансамблевої моделі» [115, с. 213]. Адже ансамблевість акцентує нашу увагу на необхідності побудови діалогу з Іншим, розуміння специфіки його «мови», визнання неповторної індивідуальності кожної людини та прийняття її, відношення до Іншого як до суб'єкта, розуміння важливості його цілісного сприйняття. У сучасній ситуації створення єдиного інформаційного простору всі ці аспекти є надзвичайно важливими для реалізації адекватної комунікації на всіх рівнях соціального та культурного простору.

Ці властивості діалогу, що через засоби музичної культури втілені в подвійному концерті, є дуже важливими в наш час, коли в суспільстві гостро постає проблема відчуження, екзистенціального почуття самотності. Співпричетність викликає почуття потрібності, корисності для інших, допомагає подолати відчуття внутрішньої порожнечі. Людина перестає бути «точкою в просторі», її способом «буття-у-світі» стає «спів-буття» (за

М. Гайдеггером [161]). Момент залученості слухача до концертного діалогу дає йому змогу відчувати причетність до події, яка протікає саме «тут і зараз». Це відчуття також є дуже необхідним для сучасної людини і у зв'язку з іншою проблемою в суспільстві – підміною реального світу віртуальним, що веде до неприйняття себе в реальному житті. Комп'ютерізація, віртуалізація активно впроваджує в наше життя штучно змодельований континуум, розвиток технологій ставить випробування для людини, збереження цілісності її особистості та адекватного розмежовування «світів».

Отже, жанр концерту для двох фортепіано з оркестром є одним з жанрів всередині концертного жанру, наділеним діалогічною специфікою. Він сприяє ускладненню класичної комунікативної структури. Концерт для двох фортепіано з оркестром є жанром, що поєднує в собі риси відразу двох жанрів «підвищеної діалогічності»: концерту для соліста з оркестром та інструментального дуету. Саме цей жанр набуває рис унікальності за рахунок «підвищеної діалогічності» у поєднанні з «підвищеною концертністю». Таким чином, поєднання камерного музикування концертного типу з концертним музикуванням симфонічного типу сприяє «діалогізації» концертного жанру в подвійному концерті на жанрово-комунікативному рівні. Це відбувається шляхом привнесення в концерт ідеї рівної важливості, рівноправності, рівної значущості творчих індивідуальностей виконавців камерного ансамблю, де кожен учасник є солістом. Однакова цінність творчих ролей заперечує «авторитарний диктат» соліста або диригента. У такий спосіб концерт повертає собі характер барокового музикування, в якому менша група інструментів взаємодіяла з більшою. Отже, відроджується первісна сутність концерту, що передбачала рівновагу груп. Також, настільки масштабний жанр, як концерт для двох роялів з оркестром, приковує увагу до солістів, які знаходяться у центрі сценічних подій та діалогізують один з одним. Пара солістів за допомогою музичних засобів і наочності образу відтворює дві грані акту самоусвідомлення – «Я» та «Іншого». По-перше, наявність «двох» підкреслює важливість «одного» –

індивідуальності, особистості (яка є «грунтом» для інтеракції), її цінності для «іншого» (партнера) і «інших» (оркестру). По-друге, на першому плані презентується момент зустрічі, коли «Я» зустрічає «Ти», акцентується момент «відношення», в якому обидва суб'єкти по-справжньому розкриваються. Таким чином символічно відтворюється необхідність «двох», що є носіями різних індивідуальних культур, але їхня взаємодія робить культурний світ повнішим та складнішим.

У наш час через крос-часовий і крос-культурний діалог з виконавцем і слухачем музика концертів для двох фортепіано з оркестром повертає людину до питання розуміння Іншого. Крім того, це є певним «унаоченням» сучасних тенденцій розрізнювання діалогу у традиційному розумінні як логічний, і у сучасному розумінні як феноменологічний діалог. У першому випадку зв'язок здійснюється через сферу загальнозначущого, що обертається певною репресією індивідуального. Тоді як феноменологічний діалог – це безпосередній обмін між персональними цілісностями, світами, зберігаючими свої особливості. Тут повнота розуміння може бути забезпечена тільки знанням «мови» Іншого в усій її специфіці. Таким чином, основоположною організаційно-сисловою фігурою сучасної версії культурологічної думки, а також феноменології творчості стає фігура суб'єкт-суб'єктних відносин, власне, комунікації. Так, наприклад, у межах даного підходу надзвичайно актуального звучання набуває теза великого мислителя Ж.-П. Сартра: «..мені потрібен Інший, щоб цілісно осягнути всі структури свого буття...» [103, с. 342]. Сучасні ідеї про так зване «комунікативне існування» («буття-з» у Гайдеггера, «спів-буття з Іншим» у Сартра..) своєрідно віддзеркалюються в музичній культурі. Концерт для двох фортепіано з оркестром постає своєрідним шляхом до «культурного світу» мовою мистецтва, що актуалізує життєво важливі проблеми – проблеми необхідності комунікації і діалогу культур, народів, національностей, соціальних груп та індивідів, а також глобальні проблеми діалогізму

культур, гармонізації зв'язків між людиною та оточуючим світом, зрештою, людством і природою.

1.2 Історія становлення та розвитку подвійного концерту у просторі музичної культури: періодизація, еволюція, актуальні проблеми існування та розвитку

Відомо, що у XIX столітті випадки звернення композиторів до жанру подвійного фортепіанного концерту стали майже унікальним явищем. Щоб зв'язувати причини зростання або падіння інтересу до подвійного концерту треба звернутися до витоків жанру, проаналізувати характер і принципи концертування, закладені в ньому, виявити відповідність моделі колективного концертування панівним тенденціям у музичній культурі певного періоду і, відповідно, актуальність цієї моделі, а також окреслити можливі зміни, що відбулися під впливом провідних поглядів та культурно-естетичних принципів епохи. Тому окремої уваги заслуговує тема історичного шляху жанру концерту для двох фортепіано з оркестром. У процесі розвитку та трансформації світової культури цей унікальний жанр спіткала складна доля. У різні періоди своєї історії подвійний фортепіанний концерт переживав часи розквіту, повного забуття, ренесансу й упевненого визнання. Концерт для двох клавирів з оркестром виник у першій половині XVIII століття, але незабаром його практично повністю витіснив концерт для одного солюючого інструменту. А вже кінець XIX століття – час кризи жанру, він стає непопулярним і майже зникає з концертних майданчиків та композиторської творчості. Але всупереч тенденції, що сформувалася протягом попереднього періоду історії музичної культури, XX століття стає часом справжнього розквіту подвійного фортепіанного концерту – на цей жанр звернули свою увагу представники багатьох національних композиторських шкіл. Складна динаміка історичного розвитку та з рештою впевнена актуалізація концерту для двох фортепіано з оркестром у сучасній

культури викликає потребу дослідити історичний шлях цього жанру від його витоків до сьогодні більш детально.

Концерт для двох клавирів з оркестром виник у 1730-ті роки в німецькій культурі. Серед джерел жанру в першу чергу назвемо *concerto grosso* – барокову модель концерту, у якій солююча група інструментів протиставляється повному виконавському складу. У *concerto grosso* яскраво втілений колективний принцип концертування, характерний для барокових форм музикування. З часом основним типом концертування стане солювання – протиставлення одного інструмента оркестру, а подвійний концерт (і взагалі мультиклавирний концерт), що виник практично одночасно з концертом для одного клавиру і спочатку співіснував з ним «на рівних», вимушений буде «відійти на другий план».

Окрім *concerto grosso*, джерелами жанру подвійного фортепіанного концерту можна вважати барокові форми музикування для двох одночасно імпровізуючих клавесиністів (тому що солюючою групою в концерті для двох фортепіано з оркестром є саме фортепіанний ансамбль). Розглянемо їх детальніше. Як свідчать дослідники Н. Катанова та В. Флейман, форми ансамблевого музикування для двох клавирів почали створюватися зі середини XVI століття. Зокрема В. Флейман стверджує, що перші п'єси з помітками «for two to play» та «for two players on two keyboards» з'явилися наприкінці XVI – на початку XVII століття в Англії [157, с. 5]. Це свідчить про те, що спроби музикування удвох здійснювалися і в чотири руки за одним інструментом, і в ансамблі за двома різними клавирами. Проте процес гри в дуеті за одним клавесином (або клавикордом) мав низку «рамок», певних обмежень для виконавців. Вони пов'язані з технічними особливостями старовинних інструментів. По-перше, клавесинна клавіатура є значно коротшою за клавіатуру сучасного фортепіано. Цей факт звісно не сприяє комфортному розміщенню виконавців за інструментом (деяку перевагу у цьому контексті мали клавесини з двома мануалами). Діапазон

інструментів також відрізнявся і був менший за сучасний фортепіанний варіант. Одним з важливих факторів була також нездатність двох виконавців відчутно вплинути на силу звуку (у порівнянні з одним клавіристом). На розвиток дуетного виконавства (за одним інструментом) впливало також панування в музичній естетиці певних стилістичних канонів. Як наголошує дослідниця жанру фортепіанного дуету О. Сорокіна, «витончений контрапунктичний стиль клавірних творів XVI – першої половини XVIII століття навряд чи потребував наявності більш ніж одного виконавця, особливо якщо брати до уваги те, що під час виконання клавірної музики, як і органної, величезну роль відігравало мистецтво імпровізації» [138, с. 5]. Ця думка є справедливою щодо музикування за одним інструментом.

Що ж стосується ансамблевої імпровізації (яка передбачала наявність двох клавірів), то в межах цієї традиції виникли «діалоги-турніри» клавіристів (за термінологією В. Флеймана)[157, с. 6]. На цих турнірах виконавці демонстрували високий рівень гри на інструменті, під чим слід розуміти не тільки володіння різними технічними прийомами клавірного виконавства та майстерного їх комбінування. Не в останню чергу майстерність виконавця оцінювалася з позиції вміння компанувати (створювати) музику. Велике значення мала здатність до спонтанного прояву творчої фантазії. Для того щоб вдало імпровізувати, клавірист крім музичного таланту мав володіти певним комплексом теоретичних знань та практичних навичок. Відповідний рівень професійної підготовки потребував знання елементів музичної мови (риторичних фігур, типізованих оборотів, орнаментики тощо) та логіки їх поєднання. У процесі практики індивідуальний «музичний словник» виконавця поповнювався новими унікальними варіантами. Музикант, здатний вільно імпровізувати (прелюдувати, складати п'єси на задану тему тощо), миттєво відтворюючи та вдало комбінуючи типізовані й оригінальні музичні складові, постає універсальною «моделлю» клавіриста. Віртуозне володіння цими прийомами

сприяло значному розвитку культури імпровізації в епоху Бароко. Слухове сприйняття музикантів і публіки було націлене не на ідентичне, а на варіативне звучання. Ансамблеві та оркестрові твори не стали винятком.

Повертаючись до імпровізації за двома окремими інструментами зазначимо, що за припущенням В. Флеймана «в ансамблі спільна імпровізація зводилася до виконання по черзі кожним з клавесинистів ритмічних та фактурних варіацій з багатою орнаментикою на задану тему» [157, с. 5]. «Культура спільної імпровізації уявляється нам як найчистіший прояв сутності даного жанру. Проте, згодом традиції такого типу музикування були втрачені» – пише Н. Катанова про витoki фортепіанного ансамблю [76, с. 6]. Відголоски цієї традиції пізніше виявлять себе в жанрі подвійного концерту.

На основі традицій клавесинної імпровізаційної гри в поєднанні з лінійним розвитком тематизму і терасоподібним співставленням *solī-tutti*, характерним для *concerto grosso*, сформувався новий жанр з яскравими рисами концертності, в межах якого актуалізується спільне музикування двох клавирів як солістів з оркестром. Логіка композиції в подвійному клавирному концерті, яка включає особливості розвитку тематизму, націлена на реалізацію діалогу концертуючих інструментів між собою та з оркестром.

Жанр подвійного фортепіанного концерту бере свій початок від концертів для двох клавирів з оркестром *Й. С. Баха*. За словами І. Тайманова, «багатоклавирний концерт був для *Й. С. Баха* найбільш органічним типом ансамблю: з одного боку, цей жанр відповідав прагненням композитора використати клавир як солюючий інструмент; з іншого, – принцип колективного концертування відповідав поліфонічним тенденціям бахівського стилю» [145, с. 4]. На вибір солюючого інструменту впливали декілька факторів: характер облігатного голосу та актуальний інструментарій, за допомогою якого перший мав бути презентований максимально вдало. Отже, спочатку

створювалася певна мелодична лінія, потім обирався інструмент відповідного тембру, діапазону та характеру звуковидобування для її виконання. Іноді композитор перекладав свої концерти для інших інструментів спеціально для виконання їх відмінним виконавським складом¹. «Назва “клавесинний концерт” або “скрипковий концерт” може ввести в оману. У Баха ці твори не мають нічого спільного з сучасним концертом, в якому оркестр виконує роль скоріше супроводу. У бахівському концерті мова іде про блискуче проведений голос, який доручається солюючому інструменту. Якщо це випадково чембало, то, для того щоб зайняти обидві руки, потрібно виконувати ще й бас. У першу чергу Бах думав про облігатний голос, на другому місці у нього – вибір інструменту, якому доручається проведення обов’язкового голосу» – свідчить А. Швейцер [169, с. 303]. Подвійні концерти BWV 1060-1062 були написані майже одночасно з іншими клавірними концертами в супроводі оркестру: для одного клавіра 1052-1058, трьох BWV 1063,1064 та чотирьох клавірів BWV 1065. Майже рівна кількість концертів для одного соліста з оркестром (7) та мультиклавірних (6) у творчому доробку Баха підтверджує той факт, що принципи ансамблевого та сольного концертування існували на початку XVIII століття також майже «на рівних».

Три концерти для двох клавірів з оркестром Бах написав у 30-ті роки XVIII століття, що відносяться до Лейпцизького періоду творчості композитора. У цей час поступово починається актуалізація клавірної культури в музичному житті великого німецького міста. Лейпциг здавна був відомий своїми традиціями публічного концертування і доволі широким колом любителів музичного мистецтва. Велику роль в культурному житті міста відігравало Телеманівське музичне товариство Collegium musicum при

¹ Зазначимо, що І. С. Бах переклав для двох клавірів тільки власні концерти. Проте, для інакшого інструментального складу він також робив транскрипції концертів інших композиторів (наприклад, його концерт для чотирьох клавірів *ля мінор* BWV 1065 є перекладенням концерту для чотирьох скрипок *сі мінор* А. Вівальді ор.3/10 RV580) [169, с. 306].

Лейпцігському університеті, засноване в 1701 році. Цей світський музичний ансамбль, що складався з обдарованих студентів, давав у місті регулярні концерти. Зокрема збереглися свідчення про те, що один-два рази на тиждень у кав'ярні Циммермана виконувалася вокальна та інструментальна музика. Музикування було на доволі високому рівні, бо товариство мало можливість співпрацювати з відомими музикантами того часу. Так з 1729 року керівником Лейпцігського Collegium musicum стає Й. С. Бах. Композитор бере участь у концертах товариства як диригент і соліст. А. Швейцер стверджував, що клавірні концерти були написані для виконання на таких музичних вечорах [169, с. 304].

Існує думка, що єдиний концерт, задуманий від самого початку для двох клавесинів – це Концерт №2 *до мажор* BWV 1061 [145; 169]. Імовірно, у більш ранній версії концерту (BWV 1061a) були виписані тільки два клавесина соло без супроводу оркестру. Приводом для цього твердження послужив досить скромний оркестровий супровід. Оркестр відступає, висуваючи на перший план дуже розвинені й фактурно насичені партії солістів. Таке трактування ролі оркестру в інструментальному концерті тих часів дещо відрізнялося від загальноприйнятого. «З першого погляду ми помічаємо не тільки багате оформлення обох сольних партій та прекрасну фугу в третій, скрізь триголосній частині, а й повне відтиснення оркестру на другий план. Це вже не оркестровий концерт с двома концертуючими чембало, але концерт для двох чембало в супроводі оркестру» – зазначає А. Швейцер [169, с. 305].

До-мажорний концерт Баха став у деякому сенсі основоположним твором для жанру подвійного клавірного концерту. І мабуть найголовніше – це аспект первинності задуму. Бах уперше в історії музичної культури обрав саме клавесини як солюючу групу інструментів. Від самого моменту народження ідеї, в процесі реалізації свого творчого задуму він орієнтувався на клавірну специфіку гри з оркестром. Цей концерт – більше не вдала

транскрипція для двох клавирів з оркестром вже існуючого музичного матеріалу. Хоча прецедент виникнення жанру подвійного концерту пов'язаний саме з бахівськими перекладеннями для клавирів з оркестром власних концертів для струнних та духових інструментів. Такий підхід також можна вважати новаторським, тому що жодних зразків подібного складу солістів до бахівського експерименту не існувало. А. Швейцер припускав, що транскрипції для клавесину мали для Баха дещо утилітарне значення: він робив їх виключно для виступів з оркестром Телеманівського товариства [169, с. 304]. Але суб'єктивна мета, з якою композитор писав клавирні концерти, ні в якій мірі не вплинула на об'єктивну художню цінність цих творів. Більш того, написання транскрипцій органічно призвело до появи нового оригінального задуму подвійного клавирного концерту. Зазначимо, що доля жанру і в подальшому буде тісно пов'язана з різними перекладеннями та транскрипціями. Ренесанс подвійного концерту відбувся саме завдяки тому, що М. Брух переробив свою Третью оркестрову сюїту (для органу та оркестру) у Концерт для двох фортепіано з оркестром ор. 88а після того, як почув блискучу гру американського фортепіанного дуету сестер Сутро. Продовжуючи традицію, у ХХ столітті Б. Барток перетворив свою Сонату для двох фортепіано та ударних на Концерт для двох фортепіано з оркестром.

Концерт BWV 1061 значною мірою вплинув на появу іншого жанру, що також пов'язаний з ансамблевим концертуванням. Відхід оркестру «на другий план» та його повна відсутність у другій частині *до-мажорного* Концерту окреслили шляхи виникнення іншого типу концерту – *дуетного* (за термінологією К. Подпоринової). Саме у відсутності оркестру, на думку К. Подпоринової, полягає принципова *відмінність подвійного концерту від дуетного* [114, с. 230]. У жанрі дуетного (безоркестрового) концерту були написані чотири концерти для двох клавирів А. Солера. Модель у подальшому не стала широко розповсюдженою, але цю старовинну традицію

у XX столітті своєрідно продовжив І. Стравінський у своєму Концерті для двох фортепіано (1932-35 рр.).

Повертаючись до предмету нашого дослідження, зазначимо, що обидва *до-мінорні* концерти Баха є транскрипціями для двох клавирів та оркестру його концертів для іншого складу солюючих інструментів. Концерт *до мінор* BWV 1060, на думку А. Швейцера, є перекладанням загубленого скрипкового концерту [169, с. 305]. Проте, у Новому бахівському виданні (Neue Bach-Ausgabe), де були опубліковані реконструйовані твори Баха, міститься Концерт для гобоя, скрипки і струнних, відновлений за Концертом BWV 1060¹. Написаний в тій самій тональності *до мінор*, він є «зворотньою» транскрипцією. Концерт для гобоя, скрипки і струнних зафіксовано в оновленому каталозі бахівських творів В. Шмідера (BWV) 1990 року під номером BWV 1060 R (R додається до усіх реконструкцій). «Зворотній» варіант концерту також досить популярний.

На сьогодні доволі гостро стоїть проблема оригіналів та реконструкцій бахівських творів. Т. Шабаліна зазначає: «Ситуація досягла такого стану, що нові твори, написані сучасними дослідниками і названі реконструкціями творів Й. С. Баха, не піддаються у наш час ніякому більш або менш точному обліку. Багато творів, що збереглися, розглядаються не як оригінальні твори, а як переробки тих версій, які були створені композитором раніше, але з якихось причин до нас не дійшли. <...> Кількість відновлених таким чином творів композитора неможливо в даний час навіть приблизно визначити. Чисельність їх з кожним роком росте. Відокремити справжні бахівські твори від реконструкцій, створених сучасними дослідниками, стає все проблематичніше» [168, с. 317-318]. За даними дослідниці процес реконструкції інструментальних концертів наразі є масштабнішим за відновлення творів у інших жанрах.

¹ См.: Neue Bach-Ausgabe. Scr. VII, Bd. 7: Supplement. Verschollene Solokonzerte in Rekonstruktionen.

До-мінорний Концерт для двох клавiрів з оркестром BWV 1062, створений в 1736 році в Лейпцигу вважається авторським перекладенням концерту для двох скрипок *ре мiнор* BWV 1043, написаного на 16 років раніше в Кетені. Мабуть, це єдиний з клавiрних концертів Баха, що виконується не настiльки часто, як його оригінал.

Клавiрна ансамблевiсть у поєднанні з оркестровою грою розширює можливості поліфонії в межах жанру інструментального концерту. Використання Й. С. Бахом у концертах з оркестром кількох клавiрів (найчастіше двох) як солюючих інструментів, значно вдосконалило поліфонічне письмо. Голоси набувають більшої самостійності. Мелодичні лінії без технічних або акустичних складностей, що потенційно постали б перед виконавцем на одному інструменті, викладаються в одній теситурі, залишаючись максимально індивідуалізованими, розгорнутими, насиченими віртуозністю. Розташування на клавiатурі і специфіка фактури, розрахованої на одного виконавця, більше не обмежують діапазон голосів, характер їх руху. Кожен голос має максимально чітку артикуляцію, детальне фразування, точний штрих. Характерна більша темброва різноманітність у межах клавiрного звучання. Стає можливим розширення варіантів зіставлення звукового обсягу і тембрів в епізодах *tutti* і *soli*. Принцип розподілу музичного матеріалу між клавiрами стає дуже важливим, бо надає музичній тканині насиченості, не перевантажуючи фактурою один інструмент і одного виконавця труднощами. Такий «поділ» музичного задуму надає відчуття свободи виконання, а акустичні можливості двох клавiрів – свободу для фактурних і звукових експериментів.

Прецедент появи нового жанру в творчості Й. С. Баха став поштовхом для розвитку принципів *діалогу в музичній культурі*, який відбувався у двох напрямках. По-перше, удосконалюючи поліфонічну майстерність у подвійному клавiрному концерті, композитор розвиває поліфонічне мислення в широкому сенсі – як спiсiб осягнення людської свідомості

засобами художньої культури. Відомо, що з культурологічної точки зору феномен поліфонічного мислення має діалогічну природу (за М. Бахтінім [18])¹. По-друге, взаємодія між учасниками музикування здійснюється на засадах *діалогічного* типу ансамблю, який стає провідним як у відносинах між солістами, так і у відносинах солістів з оркестром (на відміну від *інтегративного* типу, який є панівним, наприклад, у грі в чотири руки або в оркестровому виконавстві)².

У сучасній музичній практиці *інтерпретація* подвійних концертів Баха обумовлюється декількома актуальними виконавськими стратегіями. По-перше, дуже популярним є історично інформоване виконавство. Сутність цього напрямку полягає в «реконструкції» старовинного звучання, відтворенні його в такий спосіб, що максимально відповідав би первинному музичному задуму композитора відповідно до культурно-історичної епохи його життя й творчості. Виконавці повинні мати комплекс спеціалізованих знань щодо стану музичної науки та практики певного регіону в період написання твору. Важливим стає не тільки дотримання певних стилістичних норм та традицій, а й наявність того інструментарію, що був доступний композиторам минулого. Історично інформоване виконавство потребує гри саме на тому інструменті, на якій орієнтувався композитор, коли задумував свій твір. Найкращим варіантом вважається справжній старовинний інструмент, але сучасні якісні копії також є прийнятними [90]. Отже, з позиції історично інформованого виконавства подвійні концерти Баха належним чином звучатимуть на клавесинах у супроводі оркестру барокових інструментів. У такий спосіб сучасне виконання відповідатиме оригінальному уявленню про твір. Часто історично інформоване виконавство називають автентичним. Але воно не може бути автентичним у повній мірі. Все одно виконавець частково наділятиме твір естетикою актуальної для

1 Концепція поліфонічного мислення М. Бахтіна детально розглянута у підрозділі 1.1 дисертації.

2 Докладніше про типи ансамблів буде сказано у підрозділі 2.2 дисертації.

нього епохи. Тому трактування в автентичній манері також можуть «застаріти». Адже навіть прихильники такої специфічної історичної стратегії не існують поза сучасним культурним контекстом. Навпаки, вони є невід'ємною його частиною. Звертаючись до старовинної манери сьогодні, вони є новаторами, які органічно ведуть діалог традицій. У сучасній концертній практиці ансамблі старовинної музики та окремі виконавці на старовинних інструментах користуються великим попитом у слухачів. Регулярно проходять фестивалі старовинного музичного мистецтва. Серед відомих назовемо Інсбрукський (Innsbrucker Festwochen der Alter Musik) Бостонський (Boston Early Music Festival) фестивалі старовинної музики, Oude Muziek в Утрехті, Laus Polyphoniae в Антверпені, Earlymusic у Санкт-Петербурзі, Лондонський фестиваль барокової музики тощо.

Інша виконавська стратегія бере за основу академічні традиції фортепіанного виконавства. В аспекті інтерпретації Баха на роялі естетика актуальної для виконавця історичної епохи завжди відігравала значну роль. Наприклад, широко розповсюдженим деякий час був романтичний стиль виконання музики Баха. Він відзначався активним використанням педалей та великого спектру фортепіанної динаміки, свободою темпових рішень. Подібні риси романтичного трактування ми можемо почути, наприклад, в записах С. Фейнберга (його інтерпретації прелюдій та фуг ДТК). Але в наш час таке інтерпретаційне рішення видається вже неактуальним. Адже сучасне фортепіанне трактування музики Баха передбачає стабільну ритмічну пульсацію, терасоподібну динаміку, максимально чітку та активну артикуляцію. Ці виконавські прийоми дещо наближають фортепіанний стиль до клавесинного. Серед видатних піаністів-інтерпретаторів музики Баха назовемо Ф. Бузоні, Г. Гульда, С. Ріхтера, А. Шиффа, М. Аргеріх. Зазначимо, що не зважаючи на спорідненість фортепіано та клавесину, приналежність обох інструментів до сімейства клавирів, ці інструменти є принципово відмінними. Піаністу важко буде досягти звичними для нього виконавськими

прийомами гарного звучання на клавесині. Автор має змогу стверджувати це на основі власної виконавської практики та практики своїх колег.

Традиції багатоклавірного музикування продовжують за Й. С. Бахом його старші сини – *Вільгельм Фрідеман* та *Карл Філіпп Емануель*. «Якщо концертна техніка В. Ф. Баха ще тяжіє до старовинного типу концертування <...>, то твори для клавіру з оркестром Ф. Е. Баха вже належать до нової музичної естетики» – зазначає І. Тайманов [145, с. 6]. У єдиному концерті для двох чембало *мі-бемоль мажор* В. Ф. Баха можливості жанру розкриваються засобами поліфонії. Поліфонічна фактура комбінується з властивою для стиля Вільгельма Фрідемана фантазійністю (імпровізаційністю). Особливо у першій частині концерту композитор активно використовує віртуозні арпеджовані пасажі в партіях солістів, що нагадує про барокові традиції прелюдування на клавесині. Зазначимо, що В. Ф. Бах був відомий, як видатний імпровізатор. Ось що пише Н. Форкель з цього приводу: «Старший син, Вільгельм Фрідеман, за оригінальністю мелодій стояв найближче до свого батька; усі вони несхожі на мелодії інших композиторів і при цьому не тільки у вищій мірі природні, але й виключно витончені та вишукані. При витонченій манері виконання – такій, яка була властива йому самому, – вони неминуче повинні були захоплювати будь-якого знавця музики. Нажаль, він більше імпровізував, ніж писав, – у цих імпровізаціях він займався пошуками вишуканих зворотів» [160, 44-45]. В. Ф. Бах подібно до Й. С. Баха (Концерт *до мажор* BWV 1061) використовує таку модель концерту, у якій друга частина презентує клавірний ансамбль соло (без оркестру). У невеликій центральній частині ведеться поліфонічний інтимно-ліричний діалог двох солістів. Написана у паралельному минорі, вона контрастує з мажорними урочисто-піднесеними крайніми частинами концерту, побудованими на чергуванні епізодів *solī* та *tutti*.

У творчому доробку К. Ф. Е. Баха міститься декілька творів для ансамблю двох клавірів з оркестром. Написані для зазначеного складу

інструментів, вони, проте, належать до різних жанрів. Дві Сонатини (1762, 1764) для двох чембало та оркестру *ре мажор* та *сі-бемоль мажор* – експериментальні. У них присутні риси подвійного клавірного концерту, про що свідчить характерний для цього жанру інструментальний склад. Але ці риси комбінуються з рисами сонати та сюїтного дивертисменту. «Сонатність» виявляється у формі деяких частин, «сюїтність» – у способі їх чергування, а також типі тонального співвідношення. Отже, Сонатини постають творчою лабораторією композитора, де відбувається пошук варіантів поєднання клавірного ансамблю з оркестром.

К. Ф. Е. Бах – автор двох подвійних концертів. Концерт *фа мажор*, написаний у 1740 році, є класичним зразком концерту берлінської школи. Для нього характерне більш виражене протистояння *solī* та *tutti*, більш різке та контрастне у порівнянні з концертами Й. С. Баха. У цьому концерті композитор традиційно поєднав монотембровий ансамбль солістів (двох чембало) та оркестр. Інший подвійний концерт – Концерт для чембало, фортепіано та оркестру – останній твір К. Ф. Е. Баха, датований 1788-м роком. Це перший мультиклавірний концерт, де представлено різнотембровий ансамбль солістів: клавесин та фортепіано. Зупинимось на аспекті трактування композитором цих інструментів. По-перше, такий вибір втілює ідею поєднання в одному творі традицій та новацій клавірного виконавства. Орнаментальні епізоди постають у деякому сенсі «даниною традиціям» старовинного клавірного письма, їх К. Ф. Е. Бах доручає чембало. «Молодий» інструмент – фортепіано, натомість, частіше виконує співочі теми. Таке трактування є своєрідним «поглядом у майбутнє» фортепіанного мистецтва. Окрім характеру музичного матеріалу та типу його викладення («старого» та «нового» музикування), два інструменти протиставляються у тембровому плані. Явні темброві відмінності композитор підсилює, об'єднуючі кожен солюючий інструмент з певною оркестровою групою. Таким чином створюється *система реєстрово-тембрових відношень* у

концерті. Окрім того, що кожному солісту притаманне власне реєстрове забарвлення, у концерті ми спостерігаємо стійкі інструментальні комбінації, засновані на принципі подібності образно-звукової сфери. Клавесин часто звучить у дуеті з флейтою, фортепіано – зі скрипками («тандем» зі струнними можна інтерпретувати як додатковий аспект більш «співочої» трактовки фортепіано).

Концерт для чембало, фортепіано та оркестру є в якійсь мірі експериментальним твором. У ньому присутні елементи як симбіозу, так і протиставлення старих і нових аспектів клавірної культури та концертних форм. Як свідчить І. Тайманов, «у цьому творі чітко відображена “міжетапність” усієї концертної творчості Ф. Е. Баха, яка налажела до періоду, що розділяв дві епохи музичної історії» [145, с. 8]. Далі дослідник зазначає, що «ця особливість стосується і форми, і інтонаційної сфери, і інструментального складу» [145, с. 8]. З появою фортепіано вельми логічною постає ідея порівняння можливостей «старого» та «нового» клавірів, яку реалізував К. Ф. Е. Бах у своєму Концерті для чембало, фортепіано та оркестру. У ХХ столітті, коли забутий до того часу клавесин переживав період своєї ре-актуалізації, досвід К. Ф. Е. Баха повторили М. Зариньш та Е. Картер. Латиський композитор звернувся до цього експериментального складу ансамблю солістів у своєму Концерті для фортепіано, чембало та оркестру (1967 р.), а американський композитор Е. Картер – у Концерті для клавесину, фортепіано та двох струнних оркестрів (1959-61 рр.).

Подвійні клавірні концерти зустрічаються у творчому доробку німецьких композиторів: Кр. Шаффрата, Кр. Мюллера, І. Ф. Рейхардта. І. Ф. Рейхардт привніс у подвійний концерт естетику галантного стилю (риси якого почали проникати в концертний жанр з 1760-х років). Серед австрійських композиторів, чия творчість передувала появі віденського класичного концерту, до подвійного клавірного концерту звернулися у Г. Кр. Вагензейль, Й. Шустер, А. Й. Штепан. У Концерті для двох чембало

И. Шустера, написаному у 1733 році, широко використовується гомофонно-гармонічний стиль, який майже не зустрічається у його попередників[145, с. 8].

Великий внесок у жанр подвійного клавірного концерту зробив *В. А. Моцарт*. Він є автором двох мультиклавірних концертів, один з яких написаний для двох клавирів (Концерт *мі бемоль мажор* KV365). Цей подвійний концерт, безперечно, є справжнім шедевром. На сьогодні Концерт для двох клавирів KV365 В. А. Моцарта – найбільш виконуваний подвійний фортепіанний концерт у світі. Про це свідчить його абсолютне лідерство у програмах міжнародних конкурсів, фестивалів фортепіанного ансамблевого виконавства та концертів.

Але звернімо увагу спочатку на інший мультиклавірний концерт – Концерт для трьох клавирів *фа мажор* (KV 242). Він відіграє важливу роль в історії жанру концерту для двох фортепіано з оркестром. Потрійний концерт Моцарт написав у лютому 1776 року. І. Тайманов свідчить, що початковий задум композитора передбачав клавесини, як інструменти солюючої групи, але перше публічне виконання твору (в Аусбурзі 22 жовтня 1777 року) відбулося саме на трьох фортепіано з оркестром [145, с. 8]. Отже, вперше в історії музики група солістів у мультиклавірному концерті складалася тільки з фортепіано. Ідея потрійного концерту продовжує традиції Й. С. Баха, але реалізація цієї ідеї відрізняється від бахівської. Барочні традиції колективного концертування Моцарт намагається поєднати з новим стилем викладу музичного матеріалу. Поліфонічний стиль змінюється на гомофонний, що вплинуло на характер діалогу між солістами та принципи розподілу між ними музично-тематичного матеріалу. Проте, як зазначає видатний дослідник творчості Моцарта Г. Аберт, потрійний концерт – це «внесок у жанр старого *concerto grosso*», додаючи, що «спільна й поперемінна гра клавирів, звичайно, набагато більше розрахована на ефекти звучання, ніж на тематичну роботу»[1, с. 39]. Дійсно, може скластися

враження, що композитор іноді ніби спеціально поділяє матеріал, з яким упорався би і один виконавець, на декілька клавирів. Така тенденція проявляється у першій частині. У другій частині ансамблевий аспект втілений органічніше, а стиль фіналу близький до того, що склався в ансамблях зрілого періоду.

Окремої уваги заслуговує закономірність розподілу матеріалу між клавирами. Партії першого та другого клавирів приблизно рівноцінні. Але третій клавир, переважно здійснює гармонічну підтримку та доповнює матеріал інших солістів невеликими фразами, що особливо помітно у другій та фінальній частинах. Це свідчить про деяку «вторинність», нерівноцінність партії останнього клавиру, який опиняється на другому плані, в порівнянні з іншими. Таке рішення композитора з великою долею вірогідності може обумовлюватися історією написання потрійного концерту, а саме – навичками гри на фортепіано тих солістів, для яких задумувався цей твір. Моцарт написав свій концерт для графині Лодрон і її дочок Алоізи і Жозефи. Як свідчить Г. Аберт, Жозефа Лодрон, на відміну від своєї матері та сестри, «ще не досягла тих висот, якими оволоділи дві інші дами», тому її партія легша у виконавському плані[1, с. 39]¹. Проте, менше навантаження цієї партії дало змогу композитору згодом повністю відмовитись від неї і з легкістю переробити потрійний концерт на подвійний. Нажаль, версія для двох клавирів не збереглася і залишається для нас невідомою. Але про існування такої редакції свідчить Г. Аберт на основі згадки в одному з листів: «Моцарт просив прислати йому до Відня “сонату à 4 mains (в чотири руки) ex В і два концерти для двох фортепіано” (лист від 27 червня 1781 року)»[1, с.

¹ Цю особливість партії третього клавирів вдало використали всесвітньовідомі музиканти – піаністи Д. Мацуєв, Д. Трифонов та диригент В. Гергієв – на своєму концерті у рамках фестивалю Верб'є (Verbier Festival) у 2015 році. Маєстро Гергієв з успіхом поєднав роль третього соліста з керуванням оркестром. Він грав на роялі (що є справжньою рідкістю у концертній практиці маєстро і тому ще більше вразило шанувальників його творчості), а потім повертався за диригентський пульт, або диригував за інструментом, коли оркестровий епізод був невеликий за своєю тривалістю.

296]. Одним з концертів, на думку Г. Аберта, міг виявитися саме перероблений для двох фортепіано потрійний концерт.

Концерт для двох фортепіано з оркестром *мі-бемоль мажор* KV365 В. А. Моцарт написав п'ятьма роками пізніше за потрійний (приблизно у 1781 році). Подвійний концерт, за припущенням Г. Аберта, імовірно був задуманий композитором для виконання в ансамблі зі своєю сестрою Марією-Анною[1, с. 296]. Ця гіпотеза є цілком допустимою, якщо ми звернемо увагу на виконавський аспект твору. Подвійний концерт значно відрізняється від потрійного в аспектах фортепіанної техніки, індивідуальної сольної та ансамблевої майстерності. На відміну від свого попередника, *мі-бемоль-мажорний* концерт відчутно складніший. Порівнюючи подвійний та потрійним концерти, зауважимо, що *мі-бемоль-мажорний* відрізняється великою кількістю тематичного матеріалу. В. А. Моцарт в своєму Концерті для двох клавирів с оркестром *мі-бемоль мажор* вдало поєднує барочну традицію колективного концертування та новий гомофонний стиль викладу. Композитор блискуче комбінує діалоги солістів між собою з діалогами клавирів з оркестром. Солоісти взаємодіють не тільки за принципом згоди, але й проставляються один одному. Такий підхід до ансамблю дає можливість кожному з солістів проявити свою індивідуальність в повній мірі, показати своє бачення, своє прочитання тем, не втрачаючи при цьому цілого, загальної лінії розвитку, перебуваючи в чуйному і гнучкому ансамблі. Тематичний матеріал то повторюється по черзі у солістів (частіше варійований повтор), то розвиток тематичного матеріалу стає наскрізним у двох роялів (діалог на спільному матеріалі), то один з солістів бере на себе резюмуючу функцію (підсумовує попередній тематичний розвиток). У каденції (як окремій специфічній частині форми, що з'явилась у подвійному концерті класичного типу) виконавці можуть продемонструвати імпровізацію в ансамблі, яка вимагає особливої майстерності від ансамблістів. Оркестр традиційно представлений в *tutti*, а також надає гармонічну підтримку і темброво

збагачує музичний матеріал клавирного ансамблю. Драматургічна роль оркестру (у порівнянні з потрійним концертом) підсилюється: він діалогізує з солістами, протиставляється їм контрапунктично, акомпанує і солює.

Остання чверть XVIII століття характеризується підвищенням інтересу до музикування в чотири руки. О. Сорокіна у своєму фундаментальному дослідженні, присвяченому фортепіанному дуету, приводить вступне слово композитора Ч. Бюрна до видання його сонат 1777 року («Sonatas or duets for two performers on one pianoforte or harpsichord»): «Те, що гра на двох клавирних інструментах може принести чудові в багатьох аспектах результати, вже було доведено кількома оригінальними композиціями, окремі з яких видавалися у Німеччині. Але незручність двох клавесинів або двох фортепіано в одній кімнаті завадило розвитку такого роду музики...Проте гра дуетів на одному інструменті містить у собі майже ті ж переваги без необхідності захаращувати кімнату <...>, і хоча спочатку близькість рук виконавців здається незручною й обмежуючою, звичка й трохи винахідливості відносно розташування рук і вибору аплікатури швидко вирішать цю проблему <...>»[138, с.15]. Зростаюча популярність дуетного музикування призвела до виникнення концертів для фортепіано *в чотири руки* у супроводі оркестру. Композитори Л. Зенфт, Л. Кожелух, І. Кр. Абейлле трактують фортепіанний дует у своїх концертах як концертуючий ансамбль. Такий тип музикування не став широко розповсюдженим, проте цю традицію композитори продовжували і в XX столітті (наприклад, А. Шнітке у своєму Концерті для фортепіано в чотири руки та струнного оркестру оп. 201, 1988 р.).

На початку XIX століття з'являються концерти для двох фортепіано А. Еберля (1804) та Я. Л. Дусика (1806). Концерт *сі-бемоль мажор* оп.45 австрійського композитора А. Еберля має схожі риси з подвійним концертом *ми-бемоль мажор* В. А. Моцарта. Проте, у Еберля, на відміну Моцарта, солісти більше повторюють матеріал один одного ніж діалогізують. У *сі-мажорному* концерті чеського композитора Я. Л. Дусика оп.63 солісти часто

дублюють, подвоюють звучання фортепіано. Такий підхід перенасичує ансамблю фактуру, переобтяжує загальне звучання.

І. Тайманов зазначав: «Бароковий характер колективного концертування, не притаманний ХІХ століттю в цілому, виявився близьким митцю, вихованому на ідеалах німецької музичної культури минулого століття»[145, с. 11]. Йдеться про *Фелікса Мендельсона-Бартольді*. Композитор звертався до жанру концерту для двох фортепіано з оркестром двічі – у 1823 та 1824 роках. Не зважаючи на юний вік композитора (14-15 років), ці твори є видатними зразками жанру, відзначаються зрілістю і довершеністю. Відомий піаніст того часу Ігнац Мошелес так характеризував Ф. Мендельсона (після знайомства з ним під час своїх гастролів у Берліні): «<...> Фелікс – явище, подібного немає ніде. І хто такі усі вундеркінди поруч із ним? Тільки вундеркінди і не більше. Цей Фелікс Мендельсон уже зрілий митець, а йому ще тільки п'ятнадцять років» [42, с. 29]. Як свідчить Стівен Д. Ліндеман, подвійні концерти *мі мажор* та *ля-бемоль мажор* композитор написав для своєї старшої сестри Фанні, як подарунок на день народження. Концерт *мі мажор* датується 17-м жовтня 1823 року. Вперше його виконали на початку грудня цього ж року Фелікс та Фанні на одному з Недільних концертів у домі сім'ї Мендельсонів. Коли батьки Мендельсона запросили І. Мошелеса дати сину кілька уроків, Фелікс продемонстрував маестро свої твори, серед яких був і *мі мажорний* Концерт. Мошелес був настільки вражений музикою концерту, що власноруч переписав твір. Згодом, 13 липня 1829 року, в одному з концертів філармонічного товариства в Лондоні Концерт *мі мажор* прозвучав у виконанні ансамблю І. Мошелеса – Ф. Мендельсона. Цей концерт організував Натан Мендельсон, дядько Фелікса, на підтримку постраждалих під час повені у Сілезії. Це вже четвертий виступ Мендельсона у Лондоні, а дебютував він у столиці Англії з Концертом *ля-бемоль мажор* (закінченим 12 листопада 1824 року) також в ансамблі з І. Мошелесом [189, с. vii-viii] .

У Концерті *мі мажор* Мендельсон презентує різні стратегії ансамблевості, які є дуже органічними для ансамблевого концертування. Зазначимо, що дуже яскраво в концертному ансамблі виражена саме взаємодія індивідуальностей. Композитор прагне виявити унікальність учасників концертного ансамблю: кожного із солістів-піаністів і оркестру. Партії фортепіано вперше стають нерівноцінними, вони мають яскраво індивідуальний характер (особливо це виявилось у другій та третій частинах Концерту). Проте, у першій частині Концерту *мі мажор* партії солістів більше тяжіють до рівноцінності. Таке співвідношення матеріалу продовжує моцартівські традиції клавірного ансамблю в подвійному концерті. У другій частині Концерту тематичний матеріал першого рояля сповнений ліричності. На противагу йому, в середньому розділі форми з'являється насичений драматизмом музичний матеріал другого рояля. У завершальному розділі партія другого рояля ліризується, завдяки тематичному діалогу з оркестром (теплий тембр струнних навіть акустично пом'якшує звучання фортепіано). Так відновлюється первинно ліричний настрій частини. Закінчується друга частина темою оркестру під акомпанемент солістів дуетного складу. У третій частині Концерту учасники концертного ансамблю також мають різні за «артистичним амплуа» музичні характеристики. Тематизм першого рояля вирішений у характері орнаментальної віртуозності, його образна сфера жартівливо-грайлива. Основний тематичний матеріал частини проходить у другого рояля на тлі різних фігурацій і пасажів першого. В образах другої партії більше лірики, серйозності, є теми хорального акордового складу. Тематизм оркестру резюмує та емоційно трансформує основний тематизм роялів, виявляючи специфіку, яку відзначає І. Кузнецов: «<...> Соліст уособлює в концерті ліричне й віртуозне начало, оркестр – епічне начало» [85, с. 15].

У Концерті *ля-бемоль мажор* Ф. Мендельсон більше акцентує увагу на цілісності, ідентичності духовного простору в ансамблі. У першій частині

Концерту переважає принцип ансамблевої згоди, у розробці є також протиставлення між тематизмом другого рояля та оркестру, партіями піаністів (що характерно для цієї частини сонатної форми). Друга частина характеризується майстерним ансамблевим письмом, із тенденцією до образної єдності. У фіналі Концерту композитор продовжує традиції стилю Й. С. Баха – використовує фуговані епізоди, у яких продемонстроване блискуче поліфонічне письмо. Тема першої фуги побудована на інтонаціях головної теми фіналу, друга відкривається темою в оберненні, але ближче до закінчення з'являється й тема в прямому русі. У поліфонічній розробці беруть участь не тільки солісти, а й оркестр. Комунікативні процеси у фіналі Концерту дуже складні та різнопланові.

Елементи поліфонічного письма є і в *мі мажорному* Концерті – імітаційного розвитку набуває завершальна партія першої частини. Її тематичне зерно походить із головної партії, представленій в оркестровій експозиції. Імітації проходять у солістів без участі оркестру.

Музика Концертів має яскраво виражену імпровізаційність за умов ясної та чіткої композиційної форми, що йде від класичної традиції, зокрема моцартівської. Більш орієнтованим на свободу творчої індивідуальності завдяки імпровізаційності є Концерт *мі мажор*.

Рукописи Концертів для двох фортепіано з оркестром Ф. Мендельсона були віднайдені у другій половині ХХ століття. Твори набули широкої популярності й увійшли до репертуару багатьох концертуючих дуетів сучасності.

Доба романтизму – це час панування виконавців-віртуозів, які вражали публіку феноменальним володінням інструментом та блискучою технікою. Колективне концертування відходить на другий план, висуваючи «в авангард» одного піаніста як соліста, що реалізує себе в концертному «змаганні» з оркестром. У цьому виявляється певна рефлексія романтичної ідеї обраності Митця, який виступає проти ворожого світу. Можливості

фортепіано зростали й удосконалювалися, інструмент збагачувався все більшою тембровою наповненістю і звуковою міццю, надаючи можливість втілювати ідею трансцендентності в насичених віртуозністю, фактурно багатих концертах для одного фортепіано з оркестром композиторів-романтиків. Це призвело до кризи та повного зникнення жанру подвійного концерту з композиторської творчості у ХІХ столітті (Мендельсон востаннє звернувся до цього жанру у 1824 році). Концерт для двох фортепіано з оркестром перебував у забутті майже сто років.

Ренесанс жанру відбувся лише у ХХ столітті. Саме в цей час до нього звертається значна кількість композиторів з різних країн світу. Цей процес можна пов'язувати з відродженням старовинних форм музикування, експериментами композиторів в аспектах звучання інструментів (тембральні, динамічні пошуки тощо), а також з появою постійних професійних виконавських дуетів, які потребували нового цікавого репертуару. Ще у ХІХ столітті в Європі став популярним угорський фортепіанний дует Віллі (Вілмоа) і Луї (Лайоша) Терн. Відомо, що Ф. Ліст присвятив їм свої чотириручні транскрипції маршів Шуберта. Брати Терн виконували власні обробки творів Й. Гайдна, Л. ван Бетховена, Ф. Мендельсона і оригінальні твори для двох фортепіано Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Ф. Ліста та інших авторів. Американський дует піаністок Рози та Оттілії Сутро вважається першим концертуючим фортепіанним ансамблем, популярність якого сягнула світового масштабу. Піаністки відзначилися співпрацею з М. Брухом, яка відіграла важливу роль у відродженні жанру концерту для двох фортепіано з оркестром. Значний внесок у розвиток ансамблевого виконавства зробили відомі подружні дуети: Віта Вронські – Віктор Бабин (США), Жанін Рідінг – Генрі Піетте (Швейцарія). В. Вронські та В. Бабин з дозволу та за участю І. Стравінського переклали для фортепіанного ансамблю його балетні сюїти. Для дуету Ж. Рідінг – Г. Піетте писали свої твори Д. Мійо, Ф. Пуленк, Б. Бріттен, П. Гіндеміт. Європейська прем'єра Концерту для двох фортепіано та оркестру Б. Бартока відбулася у виконанні

саме цього дуету. Співпрацею з І. Стравінським у процесі перекладення «Весни священної» для фортепіано в чотири руки відзначився також ізраїльський ансамбль Б. Еден – А. Тамір. Серед відомих радянських фортепіанних ансамблів згадаємо Адольфа і Михайла Готлібів, Любов Брук та Марка Тайманова, Галіну та Юлію Туркіних¹. Взагалі ж у ХХ столітті поширюється тенденція (у науці, мистецтві) до спеціалізації професіоналів у конкретній вузькій галузі. Спеціалісти вузького профілю з'явилися і серед ансамблістів. Окрім універсальних ансамблів (до репертуару яких увійшли твори і в чотири руки, і для двох роялів), почали з'являтися музиканти, що спеціалізувалися виключно на ансамблевому (в середині століття) або дуєтному виконавстві (в останні роки ХХ століття).

Повернення до моделі колективного концертування з акцентуацією візуального та слухового сприйняття на діалозі двох «Я-Ти» (у протизагуг монологічній мові одного) та побудовою діалогу з оркестром на паритетних началах (що виключає домінування однієї зі сторін) стає реакцією художньої культури на провідні ідеї філософської та культурологічної науки ХХ століття – ідеї діалогізму². Всеосяжність діалогу трактується як стан культури, людської свідомості та буття: «Бути – означає спілкуватися діалогічно. Коли закінчується діалог – усе закінчується» (за М. Бахтіним) [18, с. 160]. Колективне концертування у цьому випадку постає діалогом одиничного («Я», але не «одиничного світу», що врешті решт стає «типовим») з іншим одиничним («Ти), що безкінечно відкриває для себе цього «Іншого» та пізнає себе через взаємодію як «суб'єкт-суб'єктивний» процес. Втілення в жанрі концерту для двох фортепіано з оркестром найрізноманітніших стильових тенденції та жанрових впливів, які апелюють і до минулого, і до сьогодення є проявом «діалогічного розуму, – розуму спілкування розумів, розуму початку логіки, – розуму культури» [24]. Як

¹Дует сестер Туркіних існував 62 роки та був занесений до Книги рекордів Гіннеса (1999) за творче довголіття.

² Докладніше про теорію діалогу та філософію діалогізму див. у підрозділі 1.1 дисертації.

ззначав В. Біблер, «феномен одночасності культур, спілкування між ними (а не їх зняття та взаємовідторгнення) став найважливішим соціальним та особистісним визначенням людських відносин» [24]. Отже, усвідомлення діалогічного стану культури не могло не вплинути на художню культуру ХХ століття і зокрема на культуру музичну. Подвійний фортепіанний концерт при цьому постає своєрідною «сферою» або «полем» здійснення діалогу, реалізації «гуманітарного мислення» (за М. Бахтінін [18]) в «точці заломлення¹ культур» (так В. Біблер визначає ХХ століття [24]).

Ренесанс жанру концерту для двох фортепіано з оркестром у ХХ столітті починається з подвійного концерту *ля-бемоль мінор* ор.88а (1912 р.) німецького композитора *Макса Бруха*. Як ми зазначили вище, історія його написання пов'язана з відомим фортепіанним ансамблем сестер Р. і О. Сутро. У 1911 році 73-річний композитор почув свою *Фантазію ре мінор* для двох фортепіано ор.11 (1861) у виконанні цього дуету і був приємно вражений їх грою. Погодившись написати для них подвійний концерт, М. Брух відмовився від ідеї створення оригінальної композиції та переробив свою Третю сюїту для органу та оркестру в Концерт для двох фортепіано з оркестром ор. 88а (такий підхід нагадує нам бахівську традицію концертів-транскрипцій). 24 квітня 1915 року під час європейських гастролей дуету відбулося перше «закрите» виконання подвійного концерту у залі Берлінської філармонії. За диригентським пультом стояв сам автор. Лише вузький круг музикантів та друзів композитора був присутній на прем'єрі. Після передачі сестрам Сутро прав на виконання концерту, М. Брух дозволив виконувати його тільки у США. Як тільки дует отримав від композитора рукопис, розпочався процес редагування твору за власним смаком, відповідно до персональних технічних уподобань. Корективи вносилися без дозволу та згоди автора. Сестри навіть отримали у США авторські права на свою версію подвійного концерту. Прем'єра переписаного концерту

¹ В оригіналі автор використовує слово «преломление».

відбулася 29 грудня 1916 року з Філадельфійським оркестром під орудою Л. Стоковського. У 1917 році з Нью-Йоркським філармонічним оркестром (диригував Й. Странський) американський дует виконав іншу версію концерту, в якій кількість частин була зменшена з чотирьох до трьох. Після виступу у 1917 році сестри Сутро більше не виконували концерт М. Бруха. Але редагування твору тривало, останні зміни внесла Оттілія у 1961 році. Після її смерті в 1970 році (у віці 98 років) архів сестер виставили на аукціон. Під час торгів, що відбулися у Балтіморі у 1971 році, Натан Твінінг за 11 доларів купив автограф партитури Концерту. Піаністи Натан Твінінг та Мартін Берковський працювали над реконструкцією авторського варіанту Концерту. В результаті цієї роботи у 1973 році з'явився перший запис оригінальної версії твору М. Бруха у виконанні ансамблю Твінінг-Берковський з Лондонським симфонічним оркестром під орудою Антала Дораті. Реконструйовані ноти Концерту опублікували і цей твір почали виконувати інші ансамблі. Пізніше цей Концерт виконували всесвітньовідомі фортепіанні дуети: Катя і Маріель Лабек (Франція), Гюхер і Зюхер Пекінель (Туреччина) тощо.

Концерт для двох фортепіано з оркестром М. Бруха написаний у чотирьох частинах у пізньоромантичному стилі. У першій частині два фортепіано імітують звучання органу. Суворе фугато з рисами імпровізаційності нагадує нам про жанр органної фантазії. Друга частина вирішена у віртуозному романтичному стилі й продовжує традиції Ф. Мендельсона. Третя частина, ліричний центр твору, відзначається надзвичайно тісною взаємодією всіх учасників концертування. Оркестр звучить майже постійно, часто відіграє чільну роль (включаючи грандіозні «брамсівські» кульмінаційні моменти). Композитор демонструє велику майстерність у гнучкому діалозі оркестру з солістами. В урочистому Фіналі спостерігається синтез органного та фортепіанного витоків твору. Суворий закличний мотив з першої частини поєднується з святково-віртуозним концертуванням фортепіано. Можна з упевненістю сказати, що у своєму

Концерті для двох фортепіано з оркестром М. Брух досяг гармонійного діалогу всіх учасників музикування, в якому відсутнє явне домінування однієї зі сторін.

У французькій культурі першим до жанру подвійного фортепіанного концерту звернувся Ф. Пуленк. Концерт для двох фортепіано з оркестром *ре мінор* написаний в 1932 році на замовлення княгині де Поліньяк. Уінаретта Сінгер, княгиня де Поліньяк, та її чоловік князь Едмон де Поліньяк були відомими у Парижі покровителями мистецтва. Їх музичний салон в особняку на авеню Анрі-Мартен став центром сучасного мистецтва того часу [55, с. 136]. У ньому відбулися прем'єри багатьох творів Е. Шабріє, В. д'Енді, К. Дебюссі, Г. Форе, М. Равеля. Після смерті чоловіка княгиня вирішила вшанувати його пам'ять і замовила твори передовим композиторам – І. Стравінському, Е. Саті, Ф. Пуленку, Ж. Тайфер тощо. Ф. Пуленку знадобилося два з половиною місяці, щоб написати подвійний концерт. Прем'єра твору відбулася 5 вересня 1932 року на фестивалі Міжнародного товариства сучасної музики у Венеції. Партії фортепіано виконували сам автор та чудовий французький піаніст, близький друг композитора Жак Февріє. Диригував міланським оркестром театру «La Scala» Дезіре Дефо [202, с. 195]. Виконання було дуже тепло прийнято публікою. Як згадує сам композитор: «Це був відвертий успіх, тому що п'єса життєрадісна та проста для розуміння» [206, с. 219]. Monthly Musical Record після лондонської прем'єри концерту 1 лютого 1933 року в Куинс-Холі (солісти Ф. Пуленк та Ж. Февріє, диригент сер Томас Бічем) написали: «Це була по-хлопчачому весела та дотепна музика – часом натхненна, часом комічна» [202, с. 195]. Пізніше Пуленк грав подвійний концерт з Бенджаміном Бріттенем. Дует дебютував з Лондонським філармонічним оркестром під орудою Безіла Кемерона у Королівському Альберт Холі (6 січня 1945 року) [202, с. 195]. Сам автор охарактеризував виступ як «емоційний», а Б. Бріттен засвідчував, що це був справжній «шик» [180, с. 104]. Відомі також два записи Концерту

за участю автора (партія другого рояля Ж. Февріє) під орудою П'єра Дерво (22-23 травня 1957 р.) і Жоржа Претра (1960 р.).

Концерт Ф. Пуленка став знаковим твором для жанру концерту для двох фортепіано з оркестром у ХХ столітті. Він написаний під впливом неокласичних тенденцій. Якщо Концерт для двох фортепіано Моцарта можна назвати «класичною моделлю» подвійного концерту, то Концерт Пуленка – «неокласичною». Сам Пуленк так коментував захоплення моцартівським стилем: «Біля 1930 року настав час повернення до чогось: повернення до Баха для Гіндеміта, повернення до Чайковського для Стравинського. У 'Larghetto' цього концерту, я вирішив повернутися до Моцарта, тому що особливо шаную мелодичну лінію та віддаю перевагу Моцарту серед усіх композиторів. Якщо частина починається alla Моцарт, такий початок змінюється відповіддю другого роялю у стилі, що був впізнавано моїм у той період» [206, с. 219]. До характерних рис стилю Ф. Пуленка можемо віднести наступні: тональна «мова» переважно діатонічна, «приправлена» легким дисонансом; короткі, прості мелодичні лінії переважно у вузькому діапазоні; активна ритміка; використання прийомів остинатного руху; гнучкий метроритм; прозора фактура, часом з елементами контрапунктичного письма; чітка структура музичної форми; відсутність значного тематичного розвитку; побудова музичного матеріалу на циклічному повторенні та контрасті тематичних ідей. Проте стильові витoki твору досить різноманітні. Захоплення класикою переплітається із впливами паризького фольклору та індонезійської традиційної музики. «Кінець першої частини навіяний баллійською музикою, що я почув на останній Паризькій Колоніальній Виставці» – розповідав композитор [206, с. 219]. Знайомство з гамеланом у 1931 році вплинуло на створення в концерті образу «вічного руху».

Дослідник концертного жанру Майкл Томас Рьодер почув у творі також відголоски стилю С. Прокоф'єва. «Натяк» на прокоф'євську лірику, на його думку, помітний у центральному епізоді першої частини [199, с. 363]. Припущення впливу прокоф'євської музики здається небезпідставним

зважаючи хоча би на те, що Ф. Пуленк сам не заперечував такої можливості: «Прокоф'єв не був новатором, але що з того? Шуберт також не був новатором...Музика не змінилася би, якби не існував Шуберт... розумієте? Можна бути великим музикантом і не бути новатором... До того ж Прокоф'єв мав вплив... Я сам зазнав його в деякому сенсі» [120, с. 100]. Ф. Пуленк високо цінував творчість С. Прокоф'єва та його майстерність піаніста-виконавця. Композитори товаришували: «Моя дружба з Прокоф'євим засновувалась на двох началах. По-перше, на любові кожного з нас до роялю – я багато грав з ним, вчив разом з ним його фортепіанні концерти, а по-друге, на тому, що нічого спільного з музикою не має, – пристрастю до бриджу. Тоді я дуже добре грав у бридж. Я можу настільки нескромно заявляти про це тому, що тепер граю дуже погано. Але тоді я грав багато, а Прокоф'єв любляв бридж. Минулого літа в себе вдома в селі я упорядковував усю важливу кореспонденцію, яку отримував будь-коли від музикантів, поетів, художників, і коли мені попалися листи Прокоф'єва, я побачив, що серед них немає, здається, жодного, де не йшлося би про бридж»[120, с. 95].

«Алюзійність» музики Ф. Пуленка В. Холопова пов'язує з особливістю його творчого методу. Вона зазначає: «Ще Моцарт вельми легко використав чужі музичні теми і говорив про те, що музичні ідеї, які приходять йому в голову, могли б прийти і будь-якому іншому любителю музики <...> Пуленк, як прямий спадкоємець неокласично-алюзійного методу Стравінського, певно, міг би сказати: музичні ідеї, які приходили в голову іншим музикантам, можуть прийти і в мою голову <...>» [163, с. 181].

З культурологічної точки зору пуленківські алюзії до музики інших композиторів є цілком органічним явищем діалогу культур. Він здійснюється через персоніфікацію образів культури, які переносять цей діалог з абстрактної площини до реальної, до людської свідомості. Діалог культур відбувається у свідомості та бутті людини постійно (з тієї причини звернення до конкретних образів культури ймовірно може призвести до генерування

схожих ідей). Пуленк переносить персоніфіковані образи культури до реальної площини, транслюючи їх через музичну культуру, створює резонанс діалогу культур у свідомості Інших. « <...> буття культур у Великому часі (та їх спів-буття) завжди персоніфіковано. Спілкуються та діалогізують (у свідомості індивіда, в його бутті) не абстрактні культури як такі, а Прометей і Дон Кіхот, Едіп і Гамлет, Августин і Паскаль <...> всі ці Образи – є накопичені в століттях альтернативи (та катарсиси) наших моральних та творчих рішень» – ці думки В. Біблера дуже влучно характеризують стан культури, зафіксований в музиці подвійних концертів багатьох композиторів ХХ століття, зокрема у Ф. Пуленка [24].

У своєму Концерті для двох фортепіано з оркестром Пуленк спирається на кращі досягнення своїх попередників, проте яскраво й самобутньо втілює в ньому власний стиль. Композитор вільно поводить з тематизмом, використовує в музичному матеріалі тем найрізноманітніші жанрові витoki. Його музична думка неймовірно гнучка. Ф. Пуленк уникає демонстрації віртуозності солістів, залучаючи всіх учасників музикування до діалогу. З поєднання традицій, що вже сформувалися в жанрі подвійного фортепіанного концерту з оркестром, нової естетики ХХ століття та сміливості експерименту «народився» твір, що став «поштовхом» для розвитку цього жанру в музичній культурі Франції, а також інших країн Європи та світу. Безмежно чарівна музика Концерту для двох фортепіано з оркестром Ф. Пуленка сьогодні продовжує підкорювати серця слухачів у всьому світі. Символічно, що подібно до моцартівського Концерту К. 365, цей твір є одним з найбільш виконуваних подвійних фортепіанних концертів у сучасній музичній практиці.

Слідом за Ф. Пуленком до жанру концерту для двох фортепіано з оркестром звернувся Р. Казадезюс. У нашій країні та світі він відомий, у першу чергу, як чудовий піаніст. Девід Дюбал так охарактеризував виконавську майстерність Р. Казадезюса: «Він став абсолютно французьким піаністом, найкращим у своїй країні. Казадезюс втілює у своїй грі галльський

баланс, неперевершене звучання, стиль та точність техніки. Його звук був чітким, сухим та іскристим, як марочне шампанське. Казадезюс – витончений музикант з феноменально гнучким піанізмом. Діапазон його виразових можливостей був широким, а використання педалей – просто вражаючим» [181, с. 49]. Висококласна майстерність піаніста-виконавця, який досконало володіє своїм інструментом, значно вплинула на композиторський стиль Р. Казадезюса. Його Концерт для двох фортепіано з оркестром оп.17 (1933 р.)¹ продовжує неокласичну «лінію», закладену Ф. Пуленком. Але Р. Казадезюс більше уваги приділяє аспекту віртуозності в межах колективного концертування (у порівнянні з Ф. Пуленком). Роль Концерту Казадезюса в «новій історії» жанру концерту для двох фортепіано з оркестром (у ХХ столітті) подібна до ролі концертів Ф. Мендельсона у загальній історії жанру (тому що саме Мендельсон поєднав принцип колективного концертування з концертно-віртуозним стилем фортепіанної гри). Казадезюс-піаніст відомий феноменальною пальцевою технікою, високою культурою звуку, витонченому туше. Його виконавському стилю зовсім не властиві форсування, грубість, одноманітність, розпливчастість конструкцій. У Концерті для двох фортепіано з оркестром Р. Казадезюса композиторський стиль постає логічним продовженням його виконавської манери. Незважаючи на величезну звукову наповненість, фактура подвійного концерту абсолютно не перевантажена і «дихає». Партії солістів віртуозні і вимагають від виконавця «*jeu de perle*» («перлинної гри»), якою прославився сам автор. Особливо це стосується швидких частин. Так, наприклад, у фіналі Концерту на пружну головну тему в одного рояля накладається тріольний пасаж дрібними тривалостями в іншого. Подібний прийом вимагає від піаністів виконавської «вправності». Багатопластовість фактурних рішень потребує особливого підходу до питання педалізації в ансамблі, а в поєднанні

¹ Прем'єрне виконання відбулося у Варшаві у 1934 році, солістами постали Робер Казадезюс зі своєю дружиною Габі.

з вишуканою гармонічною мовою, стимулює до пошуку нових фарб і тембрів на роялі. Отже, взаємодія солістів між собою в цьому творі заснована на чуйності, злагодженості дій та звуковій фантазії. Оркестр – повноцінний учасник ансамблю, його роль не обмежується акомпанементом. У партії оркестру активно розвивається тематизм, що сприяє більшій симфонізації. Оркестровка наслідує традиції М. Равеля.

Концерт для двох фортепіано продовжує розвиватися у Франції в традиціях неокласицизму. Повернення до барокових форм та їх переосмислення спостерігаємо у Concerto grosso Ж. Тайфер для двох фортепіано, хору (подвійного вокального квартету), чотирьох саксофонів та оркестру (1934 р.). Композиторка експериментує з жанром, додаючи нових учасників до процесу колективного концертування. Обраний склад відрізняється тембральним багатством та паритетним характером взаємодії виконавських груп. Хор надає concerto grosso певних рис «барокової» ораторіальності, яка комбінується з модерною оркестровкою та тонально-гармонічною мовою. Неокласичний напрямок продовжує Концерт in ut для двох фортепіано з оркестром К. Ар'є (1938 р.). У творі відчувається «бахівській дух», зокрема вплив Концерту *до мажор* BWV 1061 Й. С. Баха.

Для Концерту для двох фортепіано з оркестром op. 228 (1941 р.) Д. Мійо характерні інші жанрові тенденції, спрямовані на пошуки нового звучання, розширення звукових можливостей. У концертному діалозі основний акцент композитор робить на максимальному об'єднанні учасників взаємодії. Зближення солістів підкреслюється ансамблевим письмом, спрямованим на ущільнення фортепіанної фактури. Потужне звучання фортепіанного дуету комбінується у Концерті з не менш насиченою оркестровкою.

Традиції французького неокласицизму продовжує *швейцарський* композитор Р. Гербер. У його Концерті для двох фортепіано та оркестру (1977 р.) неокласичне звучання органічно поєднуються з елементами американської джазової музики (що підкреслюється гармонією,

тембральними рішеннями та ритмікою). Діалог у концерті побудований на взаємодії груп – солісти максимально об'єднані в цілісну структуру, діалогізують з оркестром частіше як ансамбль, ніж поодинці. Саме такий характер діалогу повертає нас до витоків колективного концертування. Проте композиторська концепція другої частини Концерту дуже неординарна. На відміну від «традиційного» акценту на діалозі солістів-піаністів, композитор вводить додатковий солюючий інструмент іншого тембру. У *Larghetto* з'являється третій соліст – солююча скрипка. Звучання скрипки, що імітує людський голос, додає певної камерності, інтимності в ліричну атмосферу частини. Таке композиторське рішення розширяє кордони жанру концерту для двох фортепіано з оркестром.

Велика Британія відома своїми давніми традиціями ансамблевого мистецтва. Дуєтне й ансамблеве фортепіанне виконавство в цій країні було (і залишається) популярним і широко розповсюдженим способом музикування. Отже, активний розвиток жанру концерту для фортепіано з оркестром у Сполученому Королівстві в ХХ столітті можна вважати цілком закономірним. До цього жанру звернулася значна кількість провідних британських композиторів.

У 1924 р. з'являється Концерт для двох фортепіано з оркестром А. Блісса. У цьому творі відчутний вплив музики композиторів французької «Шістки», М. Равеля, І. Стравінського. А. Блісс повернеться до традицій англійської музики, але пізніше. Як згодом зазначав головний критик «*The Times*» Ф. Хоуз, «після раннього захопленого загравання з агресивним модернізмом [Блісс] визнав своє романтичне серце» [185].

У 1931 р. для виконання в ансамблі з Е. Фішером С. Скотт написав Концертино для двох фортепіано з оркестром. Нажаль ноти твору були загублені та не збереглися. Звучання двох роялів з оркестром поєднав Б. Бріттен у «Шотландській баладі» (1941 р.), дещо подібній за музичною формою до тричастинного концерту.

Наступним твором для цього інструментального складу, написаним саме в жанрі концерту, став Концерт для двох фортепіано з оркестром *до мажор* (1946 р.) Р. Воана Уільямса. Його подвійний концерт характеризується масштабністю, великою звуковою наповненістю, значною роллю оркестру. Це уявляється цілком закономірним, адже Р. Воан Уільямс відомий нам, як видатний симфоніст. Як зазначав композитор Е. Шварц у 1964 році, «можна з упевненістю сказати, що Воан Уільямс, Сібеліус і Прокоф'єв – симфоністи цього століття» [172, с. 201]. У концертному діалозі підкреслюється аспект зближення ансамблю солістів та оркестру.

Цікавим прикладом жанру концерту для двох фортепіано з оркестром став Концерт Л. Беркли (1948 р.). Твір має дві частини, друга з яких – тема з варіаціями (11варіацій). Форма варіацій у Концерті виключає виникнення конфлікту, отже унеможливорює трактування концерту як змагання або боротьби солістів з оркестром (превалює діалог згоди).

У Концерті для двох фортепіано з оркестром А. Роусторна (1968 р.) віртуозна ансамблева гра вдало поєднується з контрапунктичною «гіндемівською» основою композиторського стилю та новітніми прийомами композиційної техніки ХХ століття. Керуючись культурологічним підходом, можна трактувати активну поліфонічну складову твору як додатковий спосіб виходу за межі єдиної монологічної індивідуальної волі та, як наслідок «сходінкою» до діалогічного типу відносин.

Концерт для двох фортепіано з оркестром М. Арнольда (1969 р.) є цікавою модифікацією жанру. Він написаний для двох фортепіано в три руки¹. Композитор присвятив свій твір фортепіанному дуету С. Сміт-

¹ Раніше (у 1959 році) М. Арнольд вже експериментував з жанром концерту, але зупинився на варіанті концерту для одного фортепіано в чотири руки з оркестром. Цей твір, як і концертину Дж. МакКейба (1968 р.) залишаються поза специфікою нашого дослідження.

Ф. Селлік, який спеціалізувався на триручному ансамблевому виконавстві.¹ Неординарний ансамбль солістів у концерті постає вражаюче віртуозним та знаходиться в органічному звуковому та тембральному балансі з оркестром. Високий та середній регістри фортепіано превалюють над гучними басами. Проте ця особливість урівноважується та доповнюється оркестровим звучанням. Концертний діалог залишається повноцінним, він побудований на засадах взаємної підтримки, що підкреслює унікальність виконавського методу.

На замовлення єпископа Неаполітанського (до відкриття реконструйованого собору в Бралетті) Е. Даунз у 1997 р. спеціально для дуету «Скарамуш» написав свій Концерт для двох фортепіано та струнного оркестру². Перше виконання планувалося в реконструйованому соборі в Бралетті, тому склад оркестру композитор обрав не випадково. Камерний склад імітує звучання старовинного ансамблю, його прозора фактура більше відповідає акустичним особливостям виконання в соборі. У Концерті Е. Даунза органічно втілена концепція поєднання старовинного з сучасним. У рецензії *The Birmingham Post* зазначено: «Більша частина його тематичного матеріалу виникає з близької до гамоподібної природи григоріанського хоралу; ритми та фактура віддзеркалюють інтерес композитора до Світової Музики» [176]. Такий підхід наочно трансліює діалогічний принцип існування культури як сукупності частин, що симультанно взаємодіють, демонструючи модель спів-буття культур (минулих епох та сучасної, церковної та світської тощо) у реальному часі.

Оригінально трактував жанр подвійного концерту К. Бодман. Обидва його концерти програмні: *соль мінор* «Лондонський» та *ля мінор* «Лісовий».

1 Ансамбль С. Сміт-Ф. Селлік - подружній фортепіанний дует, що дебютував на BBC Proms у 1941 р. та брав участь у багатьох міжнародних концертних турах (у тому числі для ENSA та British Council). У 1956 році під час гастролів у Харкові в С. Сміта трапився інсульт, що паралізував ліву руку піаніста.

2 Італійська прем'єра Концерту була скасована у зв'язку з землетрусом, в наслідок якого постраждав відреставрований собор. Світова прем'єра 27 лютого 1997 р. відбулася в залі А. Боулта в Бірмінгемі (Велика Британія).

Додатково кожна з частин має окрему назву. Виконавський склад нестандартний – концерти написані для двох фортепіано та подвійного струнного оркестру.

В *італійській культурі* подвійний концерт розвивався під впливом авангарду. У Концерті Дж. Ф. Гедіні (1947 р.) спостерігається певна «дифузія» традиційного та модерного бачення жанру. Композитор не був прихильником однієї конкретної школи, не приєднався до жодної з композиторських груп чи течій, популярних у той час. Він завжди був добре інформований щодо актуальних тенденцій музичного світу, але старанно «оберігав» свою композиційну свободу. Тому у своєму Концерті Дж. Ф. Гедіні застосовував тільки ті елементи нових технік, які не суперечили його власній поетиці.

Концерт Б. Мадерни (1948 р.) базується на принципах сонористики. До солюючого фортепіанного ансамблю періодично приєднуються різні інструменти оркестру. Їх поєднання варіюють щільність та динаміку звучання, а також його тембральне наповнення.

У Діалозі №7 (Концерті) Дж. Ф. Маліп'єро (1956 р.) реалізовано прагнення композитора до свободи в аспектах викладу тематичного матеріалу та музичної форми. Сам композитор свідчив: «Насправді я відмовився від легкої гри в тематичний розвиток, тому що я ситий їм по горло і він наганяє страшну нудьгу. Як тільки знаходиться тема, обертається, розчленовується та роздувається, стає не дуже важко зібрати першу частину симфонії (або сонати), яка сподобається любителям, а також задовольнить відсутню чутливість обізнаних» [205]. З цих слів можна зробити висновок, що Дж. Ф. Маліп'єро не тільки заперечував проти традиційних технік композиції. Він був упевнений, що окрім усталених технік існує безліч інших можливостей фіксації композиторської думки. У Концерті для двох фортепіано з оркестром митець акцентує увагу не на тематичній, але на мотивній природі своєї музики. Дослідник його творчості Дж. Вотерхауз наголошує: «Маліп'єро використовує мелодичні мотиви як і будь-хто <...>

вони генерують інші мотиви, вони з'являються повторно, але вони не несуть музичного дискурсу – вони скоріше переносяться їм» [209, с. 176]. У такий спосіб реалізується творча установка композитора: «Мистецтво композиторського письма має проявлятися не в трансформації, а в постійному народженні нового» [69, с. 87].

Л. Беріо у своєму Концерті для двох фортепіано з оркестром (1972-1973 рр.) значну увагу приділяє акустичному аспекту музики. Композитор в авторській анотації до Концерту наголошував на недоцільності написання концерту в загальноприйнятому розумінні жанру. Основною причиною він вважав неможливість поєднання традиційного концертування з сучасною індивідуалізованою темброво-акустичною трактовкою інструментів. «Я не вважаю за можливе встановити однорідність смислу між одним або декількома солістами з однієї сторони та масою інструментів, різних за щільністю [звуку] та природою – з іншої, як це було у випадку з бароковими, класичними та романтичними концертами, коли “індивідуальність” та “маса”, незважаючи на велику різницю в щільності та акустичних характеристиках, в принципі могли сказати те ж саме. Сьогодні відносини між солістом та оркестром доводиться кожен раз заново винаходити з повітря, а термін “концерт” можна використовувати тільки як метафору» – наголошував Л. Беріо [178]. В авторській анотації композитор аналізує і деякі аспекти діалогічних зв'язків у творі: «Цей Концерт для двох фортепіано та оркестру цілком можна було б назвати *Concerti* (концертами), оскільки солісти розвивають рухливі, різноманітні та дуже нестабільні стосунки між собою та солістами оркестру, часто створюючи камерні ансамблі (фортепіано I та II, флейта та фортепіано I, скрипка та фортепіано II, кларнет та фортепіано I, фортепіано II та струнні тощо); іноді оркестр взаємодіє з солістами, підсилюючи їх партії в своєрідній синхронній транскрипції. Два солісти відрізняються використанням різних фортепіанних технік та різним ступенем ототожнювання з оркестром; ці відмінності регулюються об'єднуючим гармонічним процесом, виявленим двома фортепіано на

початку концерту, майже як картою, яку проглядають перед поїздкою» [178]. Проте ідея використання в концерті ансамблів, що складаються з окремих інструментів оркестру та солюючих інструментів, не є принципово новою і характерна для старовинної музики.

Досвід італійських композиторів у жанрі подвійного фортепіанного концерту продемонстрував наявність у культурі ХХ століття кризи традиційної нормативності. Причиною виникнення кризових явищ стало загострення конфлікту між традиційним та модерним пластами культури. Коли опозиція нового (модерного) та загальноприйнятого (традиційного) зі стану пасивності (компромісу) переходить в активну фазу (неприйняття), відбувається відторгнення нормативності традиційного пласту культури, який символізує актуальний стан дисгармонічних відносин людини й суспільства і тому має негативний відтінок. Проблема діалогу особливим чином акцентується коли в суспільстві панівною стає ідея модернізації як способу існування у світі, який активно змінюється. Авангард як течія, спрямована на тотальну модернізацію, за словами культуролога Б. Земскова, «здійснює стрибок “через голову” традиційної культури в область ірраціональності і архетипів» [65, с. 84].

В Іспанії до жанру концерту для двох фортепіано з оркестром звернувся М. Кастільйо. У Концерті (1984 р.) він поєднує традиційні та сучасні техніки, не «заходячі занадто далеко» в жодному з напрямків. Концерт для двох фортепіано з оркестром М. Кастільйо постає своєрідним «дзеркалом» естетичних переконань композитора: однаково неприйнятними для нього були і консерватизм, і крайні прояви авангарду. Композитор і дослідник творчості М. Кастільйо Т. Марко визначав цей стиль як трансавангардний [187]. Джерелом натхнення для М. Кастільйо була не тільки іспанська музична культура, зокрема андалуська, але й музика І. С. Баха і Б. Бартока [177, с. 116]. У його Концерті для двох фортепіано з оркестром відчутні «бартоківські» впливи, які проявляються в аспектах гармонічної мови, ритміки та «ударної» трактовки фортепіано. І. С. Бах і Б. Барток постають

персоніфікованими образами культури, за допомогою яких ведеться діалог культур у подвійному концерті (так само, як В. А. Моцарт або С. Прокоф'єв у Концерті для двох фортепіано з оркестром Ф. Пуленка). Проте Т. Марко вважає пошук джерел впливу на музичну мову М. Кастільйо недоречним: «Йдеться не про те, щоб визначити його гармонію як тональну, атональну, бартоківську, квартову, додекафонну..., а зазначити, що вона завойовує цілісний гармонічний простір, в якому використовується те, що потрібно, коли це потрібно без априоризмів або більш-менш фундаменталістських доктрин. Якою б не була тенденція ... як і належить трансавангарду, гармонія Кастільйо є метатональною»[187, с. 52]. Чітка структура Концерту наближає твір до неокласичних зразків жанру. Сам композитор свідчив, що «музика повинна мати конструкцію, яка ґрунтується на розробці та повторенні мотивів, щоб встановити бесіду як дискурс, щоб надати узгодженість твору»[177, с. 118].

У *німецькій культурі* ХХ століття на розвиток подвійного концерту значною мірою вплинули ідеї повернення до витоків жанру. Концерт in Es для двох фортепіано з оркестром Г. Ройтера (1947 р.) І. Тайманов відносить до «академічного» напрямку жанру. Під «академізмом» у даному випадку дослідник має на увазі «традиційну манеру з орієнтацією на відомі класичні моделі ХVІІІ століття» та відсутність акцентуації на аспекті «розриву між формальними особливостями, характерними для старовинної музики, та сучасною музичною мовою» [145, с. 18]. Це твердження актуально також по відношенню до Концерту К. Хессенберга (1950 р.). Композитор не поділяв погляди авангардистів та не сприймав експеримент в музиці, як щось цілком необхідне для актуалізації своєї творчості. Міркування стосовно власного стилю К. Хессенберг виклав в автобіографії: «Спільним для всіх композицій, незалежно від того, коли вони були створені, є дотримання тональності (навіть якщо з нею часто вільно поводяться), мелодичного натхнення та закритої форми (принаймні як мети, якої треба прагнути). Я з цікавістю стежу за творчістю композиторів-авангардистів, але мій шлях – не

експериментування з матеріалом; більш того, я ніколи, за винятком музичних вправ, не користувався жодною формою серійної техніки. Звичайно, я прагну створювати власну, незалежну музику. Проте для мене слово “інноваційний” має другорядне значення, і мене мало цікавить те, чи вважають мою музику “актуальною”, а отже, її поточна ринкова вартість. <...>Якщо музика, яку я пишу, радує мене навіть через певний час, і якщо крім цього є що сказати кільком людям, судження яких я ціную, то я цілком задоволений» [184, с. 32-33].

У Концерті Г.-Г. Бургхардта (1958 р.) відчутні пошуки композитора у сфері трансформації традиційної тональної системи. Ідея Г.-Г. Бургхардта полягала у перетворенні «терцової» гармоніко-акордової структури мажоромінору на розширену «секундову» систему, мета якої – вільний розвиток мелодії.

«Концерт для двох фортепіано з оркестром – хіба не заманливо відважитись на такий твір? Які можливості відкриваються для досягнення повного й насиченого звучання! Уявіть собі 20 пальців на клавішах, 4 руки на двох клавіатурах, і крім того – збільшений оркестр!» – із таким захопленням говорив про жанр подвійного фортепіанного концерту інший німецький композитор Й. П. Тільман [144, с. 103]. У своєму Концерті для двох фортепіано з оркестром (1968 р.) він прагнув до максимального використання згаданих вище ресурсів, запропонованих жанром, з явною тенденцією до симфонізації.

У *Нідерландах* до жанру концерту для двох фортепіано звернувся Р. Насвельд. Концерт (1981 р.) став твором, яким композитор завершив своє навчання в Утрехтській консерваторії. Концерт для двох фортепіано з оркестром Р. Насвельда постає цікавим експериментальним твором. «На відміну від більшості інших моїх композицій, які зазвичай базуються на цілісній конструкції, в цьому творі я захотів змінити свій метод» – зізнається композитор [197]. Концерт складається з п'яти коротких частин (їх тривалість від 2 до 4 хвилин). Кожна з них несе власну ідею, що реалізується

за допомогою характерних фактурних, ритмічних, темпових, тембральних елементів. У каденції фінальної частини зустрічаються компоненти з усіх частин концерту. Нідерландський музикознавець Е. Вермьолен визначав фортепіанний стиль Р. Насвельда як «мінімалізм в персональному прочитанні» [198]. Елементи мінімалізму є в подвійному концерті. Відзначимо схильність до використання подібних мотивних фігур, які вільно переходять від одного фортепіано до іншого, від солістів до оркестру та в підсумку повторюються різними інструментами оркестру, демонструючи тембральну та регістрову варіативність. Вільний обмін репліками, пов'язаними загальною ідеєю, постає однією з форм діалогу в подвійному концерті.

В Австрії перші концерти для двох фортепіано були написані Ф. Петиреком. Композитор двічі звертався до цього жанру: у 1931 та у 1949 роках. У Концерті Е. Кшенека (1951 р.) разом з відчуттям тональних центрів і півтонових тяжінь втрачається також диференціація між солістами та оркестром, що надає звучанню певну цілісність. Максимальне наближення концертуючих груп поєднується зі складною, експресивною музичною мовою. У комунікації зі слухачем досягається ефект комплексного одночасного сприйняття багатьох музичних подій.

Concerto manuale (1951 р.) Т. Бергера написано для нестандартного виконавського складу: двох фортепіано, струнних, маримби, металофона, литавр та тамбурину. Основоположною рисою твору можна назвати акцентуацію уваги слухача на індивідуальних особливостях представлених на сцені груп інструментів. Це підкреслюється характером викладу тематичного матеріалу, який, розподіляється відповідно до природи інструменту (відсутність «кантилени» у роялів наближує клавішну групу до ударної). Такий підхід створює враження теми, народженої самим інструментом, яка сприймається неймовірно органічно. Серед нюансів музичної мови Концерту відзначимо часті коливання між консонансом та дисонансом на політональному рівні.

У 90-х роках ХХ століття до досліджуваного жанру звернувся сучасний австрійський композитор В. Вагнер. Його Концерт для двох фортепіано з оркестром (1995 р.) був тепло сприйнятий європейським музичним суспільством. Про це свідчать відгуки австрійських критиків у пресі. У *Wiener Zeitung* та *Kronenzeitung* Концерт охарактеризовано як «блискучий апофеоз ритму, мелодії та пишного звуку» і «суворий, спокійний та врівноважений, з витонченими поєднаннями звуків і своєрідними ритмами» відповідно[210].

У музичній культурі Польщі ансамбль двох фортепіано з оркестром набув у ХХ столітті певної популярності. Композитори працювали з цим виконавським складом у різноманітних жанрах. Можна виокремити декілька тенденцій у виборі жанрових моделей. По-перше, це орієнтація на класичні або барокові жанри (сюїта, фантазія, дивертисмент, концерт). По-друге, вільні звукові експерименти, в яких композитори свідомо уникають будь-якої жанрової конкретики.

Згідно з інтересами нашого дослідження зосередимо увагу на Концерті для двох фортепіано з оркестром Г. Бацевич (1966 р.). У своєму творі композиторка поєднує традиційний жанр з пошуком нових актуальних засобів звукової виразності в ансамблі. У зверненні до концертного жанру акцентується аспект переосмислення «зрозумілого», «відомого», що, за словами композиторки, передбачає «не повернення до класицизму в розумінні системи мажор-мінор, а пошук нового та простого на його місці», звісно з урахуванням композиторських досягнень першої половини ХХ століття¹. У «пошуках нового» з точки зору культурологічної науки вбачається криза нормативності, шляхом подолання якої стало заперечення традиційного як пласта культури (система мажор-мінор у даному випадку символізує один з проявів «усталеного» і, відповідно, традиційного). «Переосмислення відомого» тут апелює до пластів архаїчного й

1 Г. Бацевич, лист до брата Вітаутаса від 16-го лютого 1962. – Цит. за: [183]

іраціонального в культурі, яке неодмінно актуалізується, коли модерне від стану компромісу переходить у стан опозиції. Гражину Бацевіч цікавили шляхи звільнення від тональності, тому вона адаптувала до свого стилю деякі елементи серійної техніки та системи дванадцяти тонів, залишаючись при цьому вірною власному творчому кредо. Композиторка зазначала: «Особисто я залишаюся “консерватором” (я уклала цей термін в лапки, тому що в Польщі мою музику вважають дикою). Я, звісно, намагаюся бути в курсі всього, що відбувається в світі. Але я не піду по стопах цих джентльменів [Бацевич посилається тут на Булеза, Штокхаузена і Ноно – прим. М.Г.], оскільки це було б нещирим з мого боку, а щирість – це найважливіше в мистецтві. Моя музика, можливо, емоційна в традиційному розумінні цього слова, тоді як авангардна музика викликає емоції зовсім по-іншому, наприклад, ідеально проводячи серію – те, що мене абсолютно не цікавить»¹. Для Концерту характерна трансформація базових компонентів музичної мови (мелодії, гармонії, ритму) в якісно новий тип звукових структур, що зосереджені на колористичному аспекті звучання.

У культурі Чехії до інструментального складу з двох фортепіано та оркестру двічі звертався Б. Мартіну: вперше в *Concerto grosso* і вдруге в Концерті для двох фортепіано з оркестром. У *Concerto grosso* (1937 р.) він поєднує свої прогресивні композиторські погляди зі старовинною концертною формою. «Мені подобається ця форма, яка знаходиться посередині між камерною та симфонічною музикою», – коментував свій вибір Б. Мартіну [190, с. 81]. Для його *Concerto grosso* характерна всебічна рівність, відсутність превалювання будь-якого інструменту над іншим. Такий підхід повністю відповідає бароковій моделі колективного концертування. Композитор не дотримується канонів старовинної форми занадто буквально, проте зберігає основну рису – чергування *tuti-soli* між групами фортепіано, струнних та дерев'яних духових.

¹ Г. Бацевич, лист до брата Вітаутаса від 16-го лютого 1962. – Цит. за: [183]

Концерт для двох фортепіано з оркестром Б. Мартіну (1943 р.) постає яскравим зразком неокласичної трактовки жанру. Характер концертування в цьому творі відмінний від *Concerto grosso*. Якщо у *Concerto grosso* в пріоритеті прагнення до цілісності оркестрового звучання, рівноцінний підхід до всіх інструментів у процесі їх інтеграції в музичну тканину, то в Концерті для двох фортепіано з оркестром спостерігається ясна грань між солістами та оркестром. Перша частина характеризується чітким чергуванням епізодів *tutti* та *solì*, фактура солістів рясніє фігураціями шістнадцятих, що визначають загальний безперервний рух, нагадуючи нам про барокові зразки жанру. Друга частина побудована на діалозі-чергуванні епізодів фортепіанного та оркестрового звучання. У святковому фіналі яскраві віртуозні партії солістів дещо домінують над оркестром. Оркестр частіше підтримує солістів, ніж солює. Це віддалено нагадує «розстановку сил» у романтичних фортепіанних концертах.

У 1940 р. угорський композитор Б. Барток переробив свою Сонату для двох фортепіано та ударних (1937 р.) на Концерт для двох фортепіано з оркестром. Партії фортепіанного ансамблю та ударних у новій версії твору не зазнали значних змін, проте музика Концерту набула ще більшої тембрової різноманітності та звукової насиченості в порівнянні з Сонатою.

В Естонії Р. Кангро звернувся до жанру подвійного фортепіанного концерту, але надав перевагу комбінації ансамблю двох фортепіано з камерним оркестром. В основі його Концерту (1978 р.) – естонський фольклор, що вдало поєднується зі знахідками композитора у сфері звукових експериментів.

У музичній культурі Болгарії інтерес до ансамблю двох фортепіано з оркестром актуалізувався у другій половині ХХ століття і триває до сьогодні. Твори для цього складу часто мали пошуковий характер. У деяких з них була відсутня чітка жанрова дефініція, наприклад у «Музиці для двох фортепіано та оркестру» (1973 р.) С. Піронкова або «Будівничій музиці» (1974 р.) О. Танєва. Серед подібних творів виділяється Концерт для двох фортепіано,

ударних та струнних О. Йосифова (1970 р.). В його основі – запальні мелодії та «гострі» ритми болгарської народної музики. Фортепіано в Концерті трактується як «ударний» інструмент, згідно з природою звуковидобуття кантиленні моменти долучаються виключно струнним.

Сучасна культура Болгарії збагатилася Concerto Ppianissimo (2017 р.) для двох фортепіано з оркестром Г. Арнаудова. У своєму творі композитор спирається на концепцію поєднання математики, логіки та музики. Він зазначає: «“Concerto ppianissimo” для двох фортепіано з оркестром – дуже складний та комплексний твір. Чесно кажучи, ця робота для мене незвична. Якщо я маю на увазі “концерт”, то розумію під цим ранню барокову форму, далеку від пізніше встановленого порядку в класичному концерті. Що стосується другої складової назви – це метафора. Цей твір незвичайний ще й тим, що подій у ньому, на перший погляд, дуже мало. Його конструкція дуже проста й мінімалістична. Перша частина демонструє безперервну гру каденцій та перекличок між двома фортепіано. Друга частина – варіації остинато сопрано. Ці варіації постають складним експериментом над загадкою MU, сформульованою Дугласом Хофштадтером¹ в його видатній книзі “Гедель, Ешер, Бах”. Складна логічна головоломка, що грає з послідовністю з трьох символів, постійно встановлюючи такі правила, які перетворюють її на математичну апорію без рішення. Нарешті, третя частина – класична південно-італійська тарантела. Ця тарантела постійно перетворюється на неаполітанську таммурріату або салентинську піщіку» [207]. Подвійний концерт Г. Арнаудова постає цікавим твором з точки зору діалогу культур (бароко, сучасність, різні національні культури тощо), а також в аспекті поєднання математичного коду з кодами культури².

1 Дуглас Хофштадтер – американський фізик та інформатик, лауреат Пулітцерівської премії в категорії «Нехудожня література» за книгу «Гедель, Ешер, Бах».

2 У підрозділі 1.1 дисертації ми докладно розглядаємо механізми функціонування комунікативних кодів та текстів культури у жанрі подвійного фортепіанного концерту.

У Словенії до жанру подвійного концерту звернувся П. Рамовш. Тематизм його Концерту для двох фортепіано та струнного оркестру (1949 р.) стилістично пов'язаний з місцевим фольклором: пісненими мелодіями та танцювальними ритмами.

Композиторський інтерес до концерту для двох фортепіано з оркестром в російській культурі виник у другій половині ХХ століття. Першим до цього жанру звернувся С. Прокоф'єв на початку 1950-х років. Нажаль, його Концерт для двох фортепіано та струнного оркестру залишився незакінченим. У 1963 р. з'являється перший радянський концерт російського композитора В. Успенського. Цей твір є одним з унікальних зразків романтичного типу подвійного концерту, написаного у ХХ столітті (до концертів, що наслідують романтичну модель, також відносяться Концерти для двох фортепіано з оркестром німецького композитора М. Бруха 1991 р. та американського композитора В. Джаніні 1940 р.). У ХХІ столітті історію жанру подвійного концерту в Росії продовжив І. Рогальов. Концерт для двох фортепіано з оркестром (2014 р.) був написаний спеціально для санкт-петербурзького фортепіанного ансамблю PetRo Duo у складі Д. Петрова та А. Рогальнової. Твір вирішений у неокласичному дусі, проте у фінальній частині композитор проводить паралелі з джазовою та популярною музикою.

Жанр концерту для двох фортепіано з оркестром у ХХ столітті органічно ввійшов у культуру США та швидко став популярним в американських композиторів та виконавців. Подвійні концерти писали професійні композитори й аматори. Концерт для фортепіано з оркестром проникає навіть у жанр музичної пародії (про це мова піде трохи пізніше). Такий «попит» на подвійні концерти не можна вважати випадковістю. Існує низка причин, які цьому сприяли. По-перше, фортепіанне дуетне й ансамблеве виконавство в музичній культурі США було і залишається широко розповсюдженим способом музикування, більш того, одним з улюблених. «<...> в Америці обожають музику для двох роялів, там настільки ж багато фортепіанних дуетів, скільки є дивних квартетів у Європі» – так

охарактеризував любов американців до ансамблевої гри Ф. Пуленк¹. Інший вагомий аргумент на користь подвійного фортепіанного концерту пов'язаний з таким характерним явищем американської культури, як шоу. Естетика шоу полягає у видовищності, масовості (як виконання, так і сприйняття), яскравості образів, часом навіть епатажі. Жанр концерту для двох фортепіано з оркестром має достатньо «ресурсів», щоб вразити публіку – це відносна новизна для слухача (додає музичній події унікальність), масштабність візуального та звукового сприйняття (два великі, потужні інструменти на авансцені плюс оркестр), наявність солістів (дає можливість запросити відомих виконавців, що збільшить кількість бажаючих відвідати концерт) тощо.

У 1936 р. до жанру подвійного концерту звернувся Х. Макдональд. Музична мова його Концерту для двох фортепіано з оркестром ґрунтується на пізньому романтичному стилі (переважно 1 та 2 частини), американській, мексиканській та іспанській музиці. Тональність чітко окреслена, проте часто зустрічаються модуляції у віддалені тональності. Переважно діатонічні мелодії комбінуються зі складними ритмами, зміною темпу та метру. Композитор вільно трактує форму першої частини концерту та взагалі структуру тричастинного циклу. Перша частина Концерту – модифіковане сонатне алеґро. Друга частина вирішена у нехарактерній для концертного жанру формі теми з варіаціями (тема та чотири варіації побудовані на принципі контрасту). Juarezca – святковий танцювальний Фінал Концерту в іспано-американському стилі. В його основі – два танці: Хуареска, танець Північної Мексики, представлена в крайніх частинах; центральний епізод – Малаґенья, один з традиційних стилів фламенко, що виокремився з фанданґо іспанської провінції Малаґа. Проводячи крос-культурну паралель, варто згадати про іншу Малаґенью – другу частину знаменитої Чотирнадцятої симфонії Д. Д. Шостаковича (1969 р.) Малаґенья в Симфонії має принципово

¹ Цит. за: [144, с. 104]

відмінне смислове та образне наповнення в порівнянні з Концертом. Якщо в Макдональда вона апелює до тріумфу життя, то в Малагеньї Шостаковича втілений один з образів смерті. Звідси інший – різкий, жорсткий, атональний і, з рештою, трагічний характер танцю в Симфонії. Повертаючись до життєстверджуючої третьої частини подвійного концерту Х. Макдональда, зазначимо, що Фінал відрізняється від решти частин особливістю реалізації діалогу між фортепіанним ансамблем та оркестром. Якщо в попередніх двох частинах спостерігався чіткий поділ з певним домінуванням солюючої групи над оркестровою, то у третій частині композитор практично анулював будь-які відмінності між функціями всіх інструментів музичної тканини Концерту. На зміну діалогу між солістами та оркестром приходять безперервне звучання та ритмічний рух, в якому солюючі інструменти використовуються ніби спонтанно, нарівні з іншими, як частина оркестрової тканини. Як зізнавався сам Х. Макдональд, ці прийоми він запозичив, спостерігаючи за виступами мексиканських концертуючих колективів¹.

У 1941 р. закінчила роботу (яку було розпочато у 1934 р.) над своїм Концертом для двох фортепіано з оркестром композиторка Н. Д. Суїс. У першу чергу вона відома як авторка популярних пісень, проте в її творчому доробку є також оркестрові та фортепіанні твори. За успіхи в обох музичних напрямках, класичному та популярному, блискучі здібності композитора та піаніста-виконавця з «легкої руки» журналістів авторитетного видання «The New Yorker» Н. Д. Суїс прозвали «The Girl Gershwin» («Дівчина-Гершвін»)[191]. У її подвійному Концерті яскраво втілений так званий «американський стиль композиції», під яким треба розуміти органічне поєднання традицій європейського академічного мистецтва з елементами джазової музики та регтайму.

¹Letter from H. McDonald to Deloris Bridentiyal, August 2, 1945. – Цит. за: [179, с. 28].

У 1947 році з'явився подвійний концерт іншого американського композитора – П. Боулза. У його Концерті для двох фортепіано з оркестром відчутний вплив джазу та французької музики (зокрема імпресіоністів).

Музична мова Концерту для двох фортепіано з оркестром П. Крестона (1951 р.) базується на частих тональних змінах та гнучкому гармонічному русі. Особлива увага приділяється ритму, що постає у творі первинним та визначальним фактором. Композитор комбінує різноманітні ритмоформули, складаючи з них химерні візерунки, разом з тим ритмічний рух виконує об'єднуючу функцію в аспекті цілісності форми. Верховенство спільного ритму максимально зближує солістів, усуваючи будь-які прояви конфлікту між ними. Зазначимо, що естетика ритму мала для П. Крестона особливе значення. Теоретичне осмислення цього питання викладено в його працях «Принципи ритму» (1964 р.) та «Раціональна метрична нотація» (1979 р.). Практичні аспекти тонкощів ритмічної організації композитор пропонував засвоїти за допомогою «Ритмікону» (1977 р.), що складається зі 123-х невеликих учбових творів.

У 1950-1951 рр. до жанру подвійного концерту звертаються М. Лопатніков та В. Ріеті – композитори, які дотримувались неокласичного напрямку в американській музичній культурі ХХ століття. Концерт для двох фортепіано з оркестром М. Лопатнікова (1950 р.) базується на модерній тональній мові, ясних мелодичних лініях, енергійній ритмічній пульсації та індивідуальному прочитанні традиційної концертної форми. В основі крайніх частин твору – моторний рух фортепіано (який дещо нагадує прокоф'євську «моторність»), центральна частина стримано-лірична, без натяку на сентиментальність або романтичну чуттєву експресію. Серед характерних рис відзначимо майстерне ансамблеве письмо та оркестровку, засновану на демонстрації індивідуальних особливостей інструментів. Про прем'єру Концерту в 1951 р. у Пітсбурзі (перші виконавці В. Вронські та В. Бабін) позитивно відгукнулася американська преса. Зокрема в Pittsburgh Press відзначили «глибину музичного почуття, технічну майстерність, блискучі

навики оркестровки, здатність висловлювати музичні ідеї, не переобтяжуючи партитуру» [208, с. 216].

Концерт для двох фортепіано з оркестром В. Ріеті (1951 р.) базується на барокових принципах концертування з чергуванням *tutti* та *solì* у максимально рівноправних учасників музикування. Дослідник творчості Ріеті Ф. К. Річчі називає Концерт «тісним діалогом солюючих фортепіано та оркестру, поставлених на один рівень виразної гідності» [196]. Для першої та третьої частин твору характерна наявність двох контрастних тем. Різні варіанти їх розробки в поєднанні з діалогічністю фортепіанного ансамблю та оркестру складають музикальну тканину крайніх частин Концерту. Друга частина написана у формі теми й п'яти варіацій та побудована на чергуванні фортепіанного та оркестрового викладення тематичного матеріалу. Використання модальної гармонії надає звучанню центральної частини «архаїчного» колориту.

Концерт для двох фортепіано з оркестром (1953 р.) У. К. Портера виділяється незвичайною трактовкою композитором партій фортепіано. Важливим компонентом музичної тканини твору постають лінійні структури, тому діалоги між учасниками концертування часто побудовані на одноголосних перекличках. Рояль уподібнюється до інших інструментів оркестру, які зазвичай грають одноголосні мелодії. В основі цих діалогів лежать *quasi* експресіоністичні речитативи. Інший варіант діалогу – одноголосні мелодії, що отримують імітаційний розвиток та розростаються до повноцінної насиченої поліфонічної фактури. Музична мова твору переважно тональна з широким використанням хроматики. Концерт для фортепіано з оркестром У. К. Портера в 1954 р. було відзначено Пулітцерівською премією в галузі музики.

Цікава доля спіткала Концерт для двох фортепіано з оркестром А. Хованеса. Концерт був написаний у 1954 р., з того часу він не був опублікований і не виконувався. Прем'єра твору відбулася лише через 50 років (у березні 2004 р.) у Москві завдяки старанням піаніста

М. Беркофські, якому композитор персонально передав рукопис Концерту. У подвійному Концерті А. Хованеса вдало поєднуються дві сфери: етнічна та академічна. Під час написання твору, композитор очевидно надихався музикою народів Сходу. У першій частині твору чути «відголоски» індонезійського гамелану, у другій відтворюється звучання армянського канона (кануна), у третій імітується індійський джалтаранг. Впливи східних культур переплітаються з європейськими музичними традиціями, зокрема поліфонією епохи Ренесансу. У другій та третій частинах концерту композитор також вдається до використання дванадцятитонові серійної техніки. Діалог фортепіанного ансамблю та оркестру часто засновується на контрастах: милозвучному протяжному звучанню оркестру проставляються різкі ударні кластери фортепіано, тональність контрастує з атональністю тощо.

Неокласичну лінію, характерну для американської музичної культури середини ХХ століття продовжує у Концерті для двох фортепіано з оркестром (1958 р.) У. Пістон. Твір натхненний бароковою моделлю колективного концертування, про що свідчить характер співвідношення партій солістів та оркестру, важливість загального ритмічного руху, використання прийомів поліфонічної техніки. Культуролог та дослідник американського неокласицизму Р. Дж. Тобін виділяє два «джерела впливу» на музичну мову Концерту – це барокове *concerto grosso* та джаз (вплив джазової музики він вбачав у частому використанні композитором синкопованих ритмів) [208, с. 62].

Інший подвійний концерт, відзначений Пулітцерівською премією – «“Duplicates”: Концерт для двох фортепіано з оркестром» (1990 р.) М. Пауелла, «великий за розміром та прагненнями, безкомпромісний в атональній складності» (*Los Angeles Times*) [192]. Основною ідеєю, яку прагнув втілити композитор у своєму Концерті, стала ідея так званої «вічної каденції». Як зізнавався сам М.Пауелл, джерелом натхнення стали для нього міркування К. Дебюссі з приводу цієї теми. «Ідея твору сягає часів Другої

світової війни, коли я був у Парижі і зустрів старого музиканта, який знав Дебюссі і втішав нас анекдотами. Я забув більшість історій, але одну річ, яку він сказав мені, часто згадував протягом багатьох років. Це було приблизно в той час, коли вони з Дебюссі розмовляли за келихом вина в Chat Noir¹ і Дебюссі сказав: «Ви знаєте, якою була б ідеальна музика? Нескінченною каденцією. Це було б схоже на ланцюжок золотих монет, де кожна подібна до іншої, але досить відмінна, щоб претендувати на незалежність». Я ніколи цього не забував. І це стало моєю метою для *Duplicates*» – розповідав композитор в інтерв'ю для *The New York Times* [186]. Концерт складається з трьох частин: *ONTA*, *Three Interludes*, *ONTA Variants*. Центральна частина в свою чергу представлена трьома інтерлюдіями: «*Madrigal*», «*Immobile*» та «*Mobile*». Принципи діалогу у творі засновані на трансформації оркестром тем, які з'являються у фортепіанного дуету. Партії солістів рівноцінні між собою та мають однакову значущість у моменті взаємодії з оркестром. Універсальність принципу концертування підкреслюється атональною мовою Концерту, як методу досягнення музичного діалогу. «Я підтримую атональність, тому що вона егалітарна. Вона відмінняє ієрархію» – впевнений М. Пауелл [186]².

У 1993 р. з'явився Концерт для фортепіано з оркестром Р. Старера. У цьому творі велику роль відіграє ритм, як основоположний компонент музичної тканини. Одним з важливих жанрових витоків Концерту постає джаз. Проте у творі композитор демонструє також блискучі навички контрапунктичного письма. «Коли книги з історії будуть написані, він, скоріше за все опиниться десь у великій відкритій середині американської композиційної традиції» – ці слова критика А. Росса можна віднести не

1 Le Chat Noir («Ша Нуар» або «Чорний Кіт») – знамените кабаре на Монмартрі, популярне у представників творчої еліти Парижу та іноземних митців.

2 М. Пауелл навчався в Йельському університеті у П. Гіндеміта. Коли маестро Гіндеміт дізнався, що його учень захопився творчістю А. Шенберга та методами серійного письма, він був не в захваті від цього факту. Після прослуховування «*Filigree Settings*» («Філігранних налаштувань») Пауелла, Гіндеміт відзначив: «Отже, ти перейшов на сторону ворога». «Маестро, усьому, що є у цьому творі, я навчився у вас» – відповів Пауелл. «Я нікого не вчу видавати цікавий шум» – заперечив категорично налаштований Гіндеміт.

тільки до творчості Р. Старера взагалі, але до його подвійного Концерту зокрема [200].

«Концерт для двох фортепіано проти оркестру» (Concerto for two pianos versus orchestra) П. Шикеле постає цікавою музичною пародією на жанр подвійного концерту. У ньому втілюється комічне як феномен культури і як спосіб комунікації. Якщо смішне означає такий взаємозв'язок подій, їх складових, деталей та смислів, що здатен розсмішити (сміх стає безпосередньою реакцією), то естетична категорія комічного має на увазі «культурно оформлене, соціально й естетично значуще смішне» (за А. Сичовим [143, с. 66]), тобто смішне, що несе культурну, соціальну й естетичну цінність. Комічне містить конфлікт у трактуванні загальноприйнятого та унікального в речах або подіях (на рівні «особисте – загальне»), а також протиріччя між формою та змістом, в якому форма є «значущою», а зміст «нікчемним» (термінологія В. Скуратівського [134]). Подібний характер співвідношення форми та змісту як прояв комічного ми спостерігаємо в подвійному концерті П. Шикеле. «Комічне – своєрідний комунікативний інструмент людської поведінки в її спілкуванні зі світом, особлива психологічна полемічна реакція на невідповідності і недоладності у ньому, на надміру застигли та догматизовані уявлення, правила. Комічне є продуктом розвитку людської культури, здатністю поглянути на себе збоку, відірватися від буденності» – стверджує В. Скуратівський [134]. Комунікативність комічного в «Концерті для двох фортепіано проти оркестру» апелює до появи реакцій, відмінних від звичайного прослуховування музики, наслідком чого постає трансформація поведінки виконавців і публіки.

Звернемо увагу також і на те, що одним з проявів комічного є пародія. Характерним принципом пародії є звернення до явищ високої культури з подальшою деформацією їх жанрових і стилістичних основ та базових цінностей. Особливим чином пародійний аспект проявляється в музичній культурі. Дослідниця сміхового музичного світу О. Соломонова визначає

музичну пародію, як «жанрову систему імітаційної властивості, стилістичну природу якої визначають дисбаланс іманентно-музичних і змістовних параметрів, стилістична двоплановість інтонаційної сфери, змішування верхньо-низових культурних координат, диз'юнктивний синтез елементів, переважно комічна установка» [137, с. 30]. Характерною властивістю пародії (як виду комічного) є комунікативна діалогічність, пов'язана з опозицією пластів культури (традиційного, архаїчного, модерного), культурних текстів (та контексту), а також діалогом свідомостей¹.

Розглянемо докладніше способи досягнення комічного ефекту в цьому творі. По-перше зазначимо, що Концерт представлений під авторством П. Д. К. Баха (P. D. Q. Bach) – вигаданого, неіснуючого наймолодшого з синів видатного І. С. Баха. П. Шикеле в цій ситуації видає себе за єдиного у світі дослідника («musicological professor») творчості цього маловідомого та «свідомо проігнорованого» композитора, а Концерт презентується, як «надзвичайно важливе відкриття» серед творів, які він «виявив нещодавно і, нажаль, запам'ятав» [201]. «Концерт для двох фортепіано проти оркестру» традиційно складається з трьох частин, проте їх назви вельми іронічні: Shake allegro, Andante alighieri та Presto changio. Комічність досягається театральнотрагедійними та музичними засобами. Як елемент театральнотрагедійного способу наведемо приклад з концерту в Карнегі Холі 1993 року, коли П. Шикеле затіяв «неймовірно доречну» розмову зі слухачем під час каденції першої частини (Shake allegro) у момент демонстрації партнером своєї віртуозної вправності, а також відчайдушний вигук «Допоможіть! Рондо!» перед фінальною частиною твору. Серед музичних прийомів, що надають звучанню комічності, зазначимо використання глісандо у квазі-класичних темах, навмисну імітацію фальшивої гри, величезні регістрові скачки, спонтанне використання «недоречних» інструментів (наприклад китайського

¹ Про аспекти комічного і пародійного у музичній культурі більш детально див. у працях Н. Біджакової, Н. Герасимової-Персидської, О. Зінкевич, О. Соломонової [22; 38; 51; 116].

гонгу в «моцартівському» *Andante alighieri*). Особливого шарму Концерту надає композиторська техніка «ненавмисної модуляції», коли раптово (ніби випадково) здійснюється перехід від однієї тональності до іншої. Неймовірно кумедною є стильова «плутанина» у творі. У стиль «а-ля віденський класицизм» прокрадаються джазові гармонії, натяки на бугі-вугі, блюзові ноти. Так у другій частині тема, що нагадує «*Così fan tutte*» В. А. Моцарта переривається кларнетовим соло із вступу «*Rhapsody in Blue*» Дж. Гершвіна. Добрий музичний гумор «Концерту для двох фортепіано проти оркестру» П. Шикеле (або П. Д. К. Баха) здатен розвеселити і широку публіку, і професійних музикантів.

Сучасна американська (і світова) культура збагатилася Концертом для двох фортепіано з оркестром Ф. Гласса. Прем'єра твору відбулася 28 травня 2015 року в концертному залі У. Діснея в Лос-Анджелесі. Солював найвідоміший фортепіанний ансамбль сучасності – сестри Катя і Маріель Лабек, диригував оркестром лос-анджелеської філармонії Густаво Дудамель. Концерт для двох фортепіано з оркестром Ф. Гласса складається з трьох частин, як і багато інших концертів. Але першу та другу частини композитор зробив швидкими, фінал – повільним, а каденцію взагалі виключив. «У перших двох частинах було достатньо “феєрверків”, щоб зробити додаткову каденцію для солістів непотрібною» – вирішив Ф. Гласс [193]. Блискучий виконавський склад дуже творчо підійшов до відповідальної місії – світової презентації твору, що став справжньою подією для сучасної історії жанру концерту для двох фортепіано з оркестром. Виконавці проявили себе як прекрасні інтерпретатори, відкривши в музиці Концерту глибинні нюанси, які спочатку були приховані навіть від самого композитора. Ф. Гласс згадує репетиційний процес підготовки до прем'єри: «Наприкінці репетиції мені вдалося почути, що музика першої та другої частин наповнена радістю, яку я не усвідомлював. Коли я писав це, я й гадки не мав, що вона там є. Мене запитують, якими були мої наміри, що я хотів цим сказати. Я намагаюся написати твір, “наміри” не мають з цим нічого спільного. Я розмовляв з

Густаво, і сказав: “ Ви знаєте, перша і друга частини дуже радісні, а третя дуже ностальгічна”, і він відповів: “Так, я теж це чую”, але якби він запитав мене минулого тижня, я б не зміг нічого цього сказати» [194].

Композитор зазначав, що у своєму Концерті для двох фортепіано з оркестром свідомо намагався відійти від романтичної моделі інструментального концерту, в якій існує певний антагонізм соліст-оркестр («Концерти ХІХ століття були своєрідними розборками між оркестром та солістами» [193]). Ф. Гласс заперечує традиційні відносини солістів та оркестру, у яких є елемент протиставлення меншого ансамблю оркестровій більшості. Натомість він розробляє нову композиційну концепцію в межах мультипластовості, яка завжди цікавила маестро. У Концерті для двох фортепіано з оркестром Ф. Гласс трактує оркестр як органічне продовження фортепіано (а не навпаки). «Дозвольте мені думати про оркестр як про розширення фортепіано. Іншими словами, якби в піаністів була б додаткова рука або дві» – згадує митець початковий етап своєї роботи над твором [194]. Функція оркестру – розширення діапазону солістів та тембральне збагачення звучання. Композитор прагне до максимальної цілісності музичного полотна, яка відчувається з перших тактів твору («Я не хочу, щоб ці 176 клавіш домінували» [193]).

Діалог пронизує музику Концерту. Він здійснюється за допомогою фігур, які передаються від одного соліста до іншого, а також дублюються оркестровими групами та інструментами. Так створюється відчуття нескінченності мелодичних або ритмічних ліній. Проте ці фігури ніколи не звучать однаково. Переходячи від одного інструменту до іншого фігура втрачає «абсолютну ідентичність», тому що кожен виконавець наповнює її персональним переживанням. Вона отримує власну «унікальність», створюючи певні «варіації смислів». Отже, ролі цих фігур постійно змінюються, несучи в собі і спільне, і відмінне одночасно.

Жанр концерту для двох фортепіано з оркестром став складовою канадської, австралійської та новозеландської культури. У Канаді цей жанр

представлений подвійними концертами Р. Меттона. Концерт для двох фортепіано та ударних (1955 р.) базується в цілому на діалозі двох фортепіано. Ударні інструменти виконують колористичну функцію, урізноманітнюють фортепіанне звучання несподіваними ефектами. Більш глибокого та комплексного діалогу інструментів композитор досягає у Концерті для двох фортепіано з оркестром (1964 р.). Новітню історію подвійного концерту в Канаді продовжує Концерт для двох фортепіано з оркестром А. Пока, написаний у 2001 році.

Родоначальником подвійного фортепіанного концерту в *Австралії* став М. Вільямсон. Композитор обрав поєднання ансамблю фортепіано зі струнним оркестром для свого Концерту 1972 р. Для сучасної австралійської культури справжньою подією стала прем'єра подвійного концерту Ч. Бодмана Рея – британського композитора, який близько двадцяти років живе та працює в Австралії. Прем'єрне виконання твору відбулося в Елдер Холі (м. Аделаїда, Південна Австралія) 7 жовтня 2016 року. Солювали К. Шамрай, М. Кумар, диригував оркестром консерваторії Т. Елдера Л. Долман. У межах жанру концерту для двох фортепіано з оркестром Ч. Бодман Рей уперше поєднав солюючий фортепіанний ансамбль з оркестром духових інструментів.

Для географії подвійного фортепіанного концерту примітне звернення до цього жанру *новозеландського* композитора Х. Ансона. Концерт для двох фортепіано та струнного оркестру, написаний у далекому 1936 році, вважається одним з його найкращих творів [204].

Цікавий підхід до жанру концерту для двох фортепіано з оркестром продемонстрував С. Баррозо (*Куба*), перетворивши його на гепенінг. У партитурі Концерту для двох фортепіано, ударних, аудіо плівки та публіки (1968 р.) прописані певні дії, які потрібно виконувати глядачам у конкретний момент під час виконання твору. Усім присутнім в аудиторії пропонується: 1) стукати ногами, 2) плескати в долоні, 3) свистіти, 4) шепотіти приголосні ТРКБД, 5) шепотіти голосні АЕІОУ, 6) співати тихим, а також гучним

голосом, відкриваючи та закриваючи рот, 7) кричати та мовчати (вигадувати слова), 8) повторювати текст багато разів гучно, вільно. Текст складається з восьми цитат американських та латиноамериканських композиторів та музикознавців. Композитор Дж. Рі після прослуховування живого виконання твору С. Баррозо 2 березня 1976 р. у Поллак Холі Університету Макгілла (Монреаль) зазначив, що вищезгаданий текст сприймається як «агітпроп часу <...> зосереджений скоріше на музичних ніж на соціополітичних революціях» [195, с. 86]. С. Баррозо у своєму Концерті наочно продемонстрував модель діалогічних відносин та сформульований М. Бахтінім принцип «взаємодії кількох свідомостей, жодна з яких не стала до кінця об'єктом іншої; ця взаємодія не надає тому, хто споглядає, опору для об'єктивації всієї події за звичайним монологічним типом (сюжетно, лірично або пізнавально), отже, робить того, хто споглядає, учасником» [18, с. 27].

Розглянувши процес еволюції жанру концерту для двох фортепіано з оркестром та проблеми його існування й розвитку, ми дійшли висновку, що в ході своєї історії подвійний концерт зазнавав численних змін. Змінювалася форма концертного циклу та характер співвідношення частин у ньому. Традиційний тричастинний цикл варіювався від стандартного розподілення темпів «швидко-повільно-швидко» до «швидко-швидко-повільно» (у Ф. Гласса). Змінювалася кількість частин у подвійних концертах: скорочувалася до можливого мінімуму (однієї частини) і збільшувалася до п'яти. Значних змін зазнавав склад оркестру: солюючий ансамбль композитори комбінували з симфонічним, камерним, духовим оркестрами; ансамблями струнних та ударних інструментів. До традиційного виконавського складу (двох солістів та оркестру) долучалися інші учасники музикування – реальні (хор, публіка) та віртуальні (мається на увазі використання С. Баррозо у своєму подвійному концерті звукового матеріалу, записаного на аудіо плівку). Варіювався склад солюючих інструментів: два клавесини, клавесин та фортепіано, два фортепіано. Композитори

експериментували навіть з «виконавським складом» всередині фортепіанного ансамблю: для двох фортепіано в чотири руки та для двох фортепіано в три руки (Концерт М. Арнольда). Подвійний фортепіанний концерт є жанром «серйозної» академічної музики, але він представлений і в легкому жанрі гумористичної спрямованості (музична пародія «Концерт для двох фортепіано проти оркестру» П. Шикеле). У музиці подвійних концертів є і потужне емоційне послання, і холодний математично-логічний розрахунок (наприклад музична головоломка у Концерті Г. Арнаудова). Концерти для двох фортепіано писалися як оригінальні твори і як транскрипції вже існуючих творів для нового виконавського складу (І. С. Бах, М. Брух, Б. Барток).

Діалог у концерті для двох фортепіано з оркестром також зазнавав певних змін. Чітка регламентація чергування *tutti-soli* перетворилась на вільну інтеграцію учасників концертування в єдиний музичний процес. Протиставлення солістів один одному поступилося місцем об'єднанню солістів (переосмислення первинної моделі концертування в подвійному концерті). Спостерігається тенденція «ущільнення» діалогу методом поступового наближення солістів до оркестру. Цей процес рухається у двох напрямках: солісти постають невід'ємною частиною оркестру, оркестр трактується як органічне продовження фортепіано. Діалог з публікою в концерті для двох фортепіано з оркестром виходить на новий рівень. Він може традиційно залишатися пасивним, під яким слід розуміти чіткий поділ на публіку та виконавців, наявність відстані між діалогізуючими. А може стати активним, тобто таким, де грань між слухачем та артистом стирається. Публіка безпосередньо бере участь у виконавчому процесі (Концерт С. Баррозо). Актуальний погляд на жанр концерту для двох фортепіано з оркестром заперечує будь-які рамки або шаблони щодо здійснення діалогу в ньому та не обмежує композиторів у виборі засобів комунікації (музичних та немусичних).

Процеси інтенсифікації діалогу в концерті є реакцією сучасної культури на зростаюче почуття «самотності у натовпі», відчуження людини від соціуму, втрати інтересу до спілкування. У час відстоювання особистих кордонів, персональної думки та незалежності «Я-особистості» модель колективного концертування апелює до важливості й необхідності побудови відносин з Іншим як способу гармонізації власної особистості. Також колективний характер музикування дає людям можливість об'єднатися та відчутти причетність до чогось «високого» й «нематеріального» у вік матеріалістичної культури споживання.

Висновки до 1 розділу

Отже, діалог – найбільш розвинена форма комунікації. У процесі діалогічної взаємодії людина виявляє себе як суб'єкт, формує світоглядні позиції, самовизначається та самостверджується. Чітка суб'єктність індивідів окреслюється в структурі, змістовому та функціональному аспектах діалогу. Визнання рівноцінності, рівної значущості сторін комунікативного акту робить діалог універсальним та необхідним типом спілкування в сучасному соціальному та культурному просторі.

Розглянувши діалог в історичній ретроспективі, ми визначили, що тенденція до розкриття потенціалу діалогу, як способу подолання духовної кризи, що спіткала людство, значно підсилилася у ХХ столітті. Філософія діалогізму, одна з провідних течій наукової думки, розробила новий тип рефлексії, що характеризується ставленням до Іншого як до «Ти» та базується на «відношенні». Ідеї комунікативного буття, спроектовані на музичну культуру, виявляють унікальну можливість обміну цілісними «персональними світами», що зберігають свою ідентичність, на

безпосередньо-емоційному рівні. У цьому аспекті ми відзначили великий потенціал ансамблевої культури.

Поєднання різних типів ансамблевості в концерті для двох фортепіано з оркестром суттєво посилює діалогічну складову в цьому жанрі. Це відбувається за рахунок привнесення в концерт ідеї рівноправності, рівної важливості творчих індивідуальностей всіх учасників концертування, що бере початок від камерного музикування концертного типу, де кожен виконавець – соліст. У свою чергу ансамбль солістів за допомогою музичних засобів і наочності образу відтворює дві грані акту самоусвідомлення – «Я» та «Іншого». Наявність у центрі сценічних подій двох фортепіано акцентує увагу на моменті «зустрічі», коли «Я» вступає в діалог з «Ти».

Розвиток та трансформація світової культури відчутно впливали на актуальність подвійного фортепіанного концерту в різні періоди його історії. Витоки жанру пов'язані з одного боку з *concerto grosso*, з іншого – з бароковими формами музикування, що створювалися для одночасно імпровізуючих клавесиністів. Поєднання двох клавирів як солюючих інструментів у концерті вперше відбулося в німецькій музичній культурі. Прецедент появи нового жанру в творчості Й. С. Баха окреслив вектор розвитку принципів діалогу в подвійному клавирному, а потім й у фортепіанному концерті: удосконалення поліфонічного мислення в широкому культурологічному розумінні – як діалогічного способу досягнення людської свідомості засобами художньої культури. Шлях від клавирного до фортепіанного концерту пролягає через цікавий експериментальний твір – Концерт для чембало та фортепіано К. Ф. Е. Баха, в якому присутні унікальні елементи симбіозу та протиставлення старих і нових аспектів клавирної культури. В епоху класицизму подвійний клавирний концерт трансформується у фортепіанний. Саме в цей час В. А. Моцарт написав свій Концерт для двох фортепіано з оркестром *мі бемоль мажор* (KV365), який на сьогодні є мабуть найпопулярнішим подвійним фортепіанним концертом у

світі, що підтверджує його неодмінна присутність у конкурсно-фестивальних програмах та у концертній практиці. Ідея обраності Митця, який протиставляє себе світу, стає панівною в культурі доби романтизму, що призводить, з одного боку, до актуалізації концерту для одного соліста, який «змагається» з оркестром, з іншого – до майже повного зникнення подвійного фортепіанного концерту з композиторської творчості та виконавської практики. Але ренесанс жанру відбувся у ХХ столітті. Повернення до моделі колективного концертування з акцентуацією візуального і слухового сприйняття на діалозі двох («Я-Ти») та побудові відносин з оркестром на засадах суб'єктної рівності постає реакцією художньої культури на новітні та актуальні філософські та культурологічні ідеї всеосяжності діалогу. Усвідомлення діалогічного стану культури не могло не вплинути на музичну культуру ХХ століття, а подвійний фортепіанний концерт у цьому контексті постає своєю «сферою» або «полем» для реалізації діалогічного гуманітарного мислення в композиторській та виконавській творчості.

Концерт для двох фортепіано з оркестром сьогодні відзначається інтенсифікацією діалогічних процесів у жанрі. Посилення діалогічних механізмів постає реакцією сучасної художньої культури на актуальні проблеми людини, які можна узагальнити як феномен парадоксального відчуття самотності в епоху шаленого розвитку комунікаційних технологій. Звернення до моделі колективного концертування є одним зі способів його подолання.

РОЗДІЛ 2 ФЕНОМЕН ДІАЛОГУ-КОНЦЕРТУВАННЯ У ФОРТЕПІАННОМУ ПОДВІЙНОМУ КОНЦЕРТІ ЯК СКЛАДОВА МУЗИЧНО-КОМУНІКАТИВНОГО ПРОСТОРУ КУЛЬТУРИ

2.1 Функції діалогу в подвійному фортеп'яному концерті

Діалог у просторі концерту для двох фортепіано з оркестром здійснюється на декількох взаємообумовлених рівнях. Їх можна поділити на внутрішні та зовнішні. *Внутрішній* рівень залучає компоненти музичної комунікативної структури на рівні авторського тексту твору. Сюди віднесемо такі складові як форма, жанр та стиль твору, засоби внутрішньо-музичної організації (комплекс засобів музичної виразності: мелодія, гармонія, фактура, ритм, тембро-динамічні компоненти тощо). В свою чергу, *зовнішній* рівень здійснення діалогу пов'язаний зі спілкуванням учасників виконавського процесу між собою, з автором та слухачем. Підкреслимо, що цей поділ є досить умовним, діалогічні механізми в концерті для двох фортепіано з оркестром не функціонують окремо. Діалог є комплексним явищем, що залучає одночасно безліч компонентів з різних рівнів його здійснення.

Почнемо з першого – базового рівня, спільного для багатьох музичних форм – з *мотивного діалогу*. Діалог, що здійснюється між найменшими структурними елементами, є одним з основних способів існування музичної ідеї, її руху та подальшого розвитку. Саме мотивний поділ, відчуття тяжіння, сполучень та співвідношення діалогіки мотивів лежить в основі інтонування. Музичне інтонування, подібно до мовного, є показником усвідомлення музичної події (навіть найменшої) через формування свого відношення до неї. Інтонування може здійснюватися внутрішнім слухом як елемент уявлення про музичну картину (частіше на основі власного музичного, культурного досвіду, ніж спонтанно), або сприйматися чи здійснюватися фактично під час виконання або прослуховування музики. Інтонація

невід'ємно пов'язана з відчуттям тяжіння. Звуки, що презентуються (та сприймаються) абсолютно окремо, без урахування інтонаційного контексту, залишаються схожими на окремі склади, що так і не перетворилися на слово. Б. Яворський вважав інтонацію «найменшою основною звуковою формою в часі», під якою розумів «співставлення двох різних за тяжінням звуків» та поєднував її з виразністю мови, що передає зміст та характер [173, с. 4]. Б. Асаф'єв, порівнюючи мовну та музичну інтонацію, дійшов наступних висновків: «Інтонація мовна – осмислення звучань, що не зафіксовані музично, не стабілізовані в музичних відстанях чи в постійних відношеннях звуків, які стали тонами. Інтонація музична – осмислення звучань, що вже склалися в систему точно зафіксованих пам'яттю звуковідносин: тонів і тональностей» [12, с. 198]. Тобто відмінність музичного інтонування від мовного полягає в точності звуковисотної (інтервальної) фіксації того, що звучить. Головною та необхідною властивістю інтонації є саме осмисленість, визначеність у музичній культурі. Інтонування є сутнісним компонентом музичного мистецтва, тому його відсутність взагалі унеможлиблює існування музики як такої. «Музика як мистецтво починається з того моменту, коли люди освоїли у взаємному спілкуванні корисні звукопрояви (“сигнали”), коли ці звукопрояви збереглися в пам'яті як постійні основні відношення двох або декількох елементів, що інтонуються. Тож, будь-яка найпростіша музична інтонація передбачає наявність двох моментів: звукопрояву та відношення цього звукопрояву до наступного. Цей наступний звукопрояв вступає з попереднім у низку відносин. Отже, будь-яка музична подача звуку, щоб стати інтонацією не може залишатися окремою: вона є або результатом вже наявного відношення, або ж викликає своєю появою наступний звук, тому що тільки тоді виникає музичний рух з усіма його властивостями» [12, с. 198-199]. Проаналізувавши міркування Б. Асаф'єва, приходимо до висновку, що інтонування в музичному мистецтві слід трактувати як прояв діалогічного мислення. В основі інтонування лежить потреба в *Іншому* (як мінімум в іншому звуці). Проінтоновані звуки

складаються в невеликі осмислені конструкції – мотиви. Вони також діалогічно пов'язані з іншими мотивами, що в свою чергу продовжує музичний рух. Іншою базовою властивістю інтонування є формування *відношення*, що також є властивістю діалогічної взаємодії. Відношення складається в цьому контексті з декількох факторів. Воно об'єктивно виникає між компонентами ладо-гармонічної, тембро-динамічної систем тощо як співвідношення, а далі за допомогою художнього мислення набуває емоційного забарвлення. Мотивний діалог як частина великого інтонаційного комплексу може містити мікроінтонаційність, що виникає на рівні відношень між звуками в мотиві. Іноді навіть мотивний поділ більшої структурної одиниці (наприклад фрази) в контексті загального музичного руху, якому властива довжина музичної думки, можна також назвати мікроінтонуванням. Отже, діалог, що відбувається на рівні мотивів є базовим рівнем діалогічної музичної структури. З огляду на складний комплексний характер музично-інтонаційних образів, в яких органічно поєднуються думки й почуття людини, мотивний діалог ми можемо назвати музичним *мікродіалогом*.

Для сприйняття музичних мікродіалогів характерна мультikomпонентність. Є. Назайкінський стверджував, що музичне сприйняття мотивів пов'язано насамперед з сенсорно-акустичним фактором, тобто роботою слухового аналізатора людини. На цьому рівні людина може відразу оцінити три аспекти звучання: звуковисотність, ритмічну організацію, темброве наповнення (вертикаль, горизонталь та глибину). На думку вченого, сприйняття мотивів властива певна одночасність, одномоментність. Мотивна одиниця відчувається як повноцінний компонент теперішнього часу, а не як певний комплекс вражень з минулого, сьогодення та майбутнього [107, с. 98]. Безумовно, мотив не стає чимось статичним. Сприйняття музичного руху зберігається, тому що переживання людиною теперішнього моменту також має деяку тривалість, смислову й логічну закінченість. Мотивний діалог – повноцінний «діалог реальності». Для його

здійснення важливим стає короткий, але динамічний момент теперішнього часу. Це те, що відбувається саме тут і зараз, найбільш важливе й актуальне. У мотивному діалозі відчувається сама дійсність в її довжині, а не у вигляді кордону між минулим та майбутнім.

Одночасність сприйняття має спільні риси з явищем простору. Компоненти діалогу, його роздвоєність, протиріччя у своїй одномоментності постають ніби на одній території: вони одночасно розташовані поруч і навпроти один одного, перебувають у стані згоди, але не перетворюються на єдине ціле, завжди в гармонії та завжди сперечаються. Порівнюючи одночасність з вічністю М. Бахтін зазначав: «Тільки те, що може бути свідомо дано одночасно, що може бути свідомо пов'язане між собою в одному часі, \neg тільки те суттєво <...>; воно може бути перенесене і в вічність, бо в вічності, <...>, все одночасно, все співіснує. Те ж, що має сенс лише як “раніше” або як “пізніше”, що тяжіє своєму моменту, що виправдане лише як минуле або як майбутнє, або як теперішнє в ставленні до минулого і майбутнього, те не є суттєвим <...>» [19, с. 234].

Другий щабель діалогу реалізується на рівні системи елементів музичної мови, таких як фрази, речення, періоди тощо. У цих музично-синтаксичних складових виявляється безумовна спільність з мовною структурою. Важливо, що діалог є одним з основних типів спілкування, що базується на взаємодії людей за допомогою мови як певної «системи координат», «символічної площини діалогу» та мовлення як процесу індивідуалізації мови, переходу від загальних правил до наповнення вербальної інформативної складової персональним емоційним змістом через власне її переосмислення. По відношенню до мови як явища більш загального, мовлення орієнтоване на втілення у вчинок (мовленнєвий акт). Мова й мовлення функціонують у динамічній системі: відмінне володіння мовою вдосконалює мовлення, у свою чергу мовлення здатне трансформувати й модернізувати мову. Процеси, що закономірно відбуваються у вербальній мовній структурі, можуть бути

спроєктовані й на музичну площину. Засоби музичної мови можуть утворювати безліч комбінацій. Руїнування зв'язків між звичними їх варіантами, призводить до формування власного мовлення. Закріплення цих новацій у творчій практиці спричиняє якісні зміни у мові тощо [9; 84; 98; 171].

Перші спроби проведення аналогій між музичною та вербальною мовою й мовленням простежуються в античних трактатах. Вони базувалися на дослідженні паралелей між музикою, риторикою та поезією. Першим кроком до формування уявлень про музичну мову стало визначення музичного звуку як особливого мелодичного компоненту. Теорія музичного мелосу, відмінного від вербальної мови, була вперше викладена в «Гармоніці» Аристоксена. На думку давньогрецьких вчених, звуки, що належали до категорії музичних, повинні були мати чітко окреслену висоту, інтонаційно чисте звучання. Їх називали *emmeles* (емелічними), тобто оптимальними для побудови мелодії, такими, що не порушують порядок мелосу (грец. *ἐμμελής* – злагоджений, згодний). Звуки з невизначеною висотою не були придатні до створення мелодичної лінії та іменувалися *ekmeles* (екмелічними) (грец. *ἐκμελής* – немилозвучний). «Якщо голос (звичайний або інструментальний) не відразу займає потрібну висоту <...>, в давнину говорили “екмеліка”, ніби “геть з мелодії!”» – свідчить В. Ципін [78, с. 172]. До звуків з невизначеною висотою відносилися не тільки шуми або фальшиве інтонування, а й вербальне мовлення з огляду на характер його інтонаційності.

Період пошуку закономірностей між музичними та вербально-мовними синтаксичними конструкціями, усвідомлення їхньої подібності відноситься до XVIII століття. Саме в цей час для аналізу музичних явищ почали застосовувати поняття «фраза», запозичене з мовної граматики. Також актуальними постали питання важливості ритмічно-синтаксичної організації музики та «музичної пунктуації» (за термінологією С. Шипа) [171].

У сучасній науці аналогічно диференціації вербальних мови та мовлення також розрізняють мову та мовлення музичне. Ось які міркування з цих питань висловлює М. Медушевський: «Категорії мови наша інтуїтивно-слухова і теоретична свідомість виробляє за допомогою ізолюючої абстракції: виділяючи в музичних творах одну сторону – повторювані в них загальні засоби виразності та граматики, вона відволікається від усієї повноти музичних творів. <...> Мовлення втілює неповторну думку в неповторній формі – звідси його новизна й самобутність. У музичному мовленні завжди проявляється психічна індивідуальність композитора та виконавця, темперамент, склад особистості й естетичний ідеал» [98, с. 14].

У музичному діалозі, що реалізується на рівні фраз і речень, виявляється безпосередня спільність з мовним діалогом. Він постає проекцією мовного спілкування, формою музичного мовлення, способом існування музичної мови та типом взаємодії людини з оточуючим світом. З позиції лінгвістики вербальному діалогічному мовленню властиві «суперечливість, недомовки, редукування граматичних форм, активний і вагомий жестовий супровід, політематичність» [162, с. 10]. Така специфіка діалогічного спілкування була окреслена на підставі того, що під час розмови (вербальної комунікації із використанням розмовного стилю мовлення) комунікативна спрямованість стає головнішою за інформативний компонент. Музичному діалогу також властива певна «асиметрія», обумовлена його мовною природою. Вона пов'язана з чергуванням музичних «висловлювань», кожне з яких, з одного боку, постає реакцією на попереднє та стимулом до продовження «спілкування», з іншого боку, виникає ніби раптово, стихійно. Тексту діалогу в цій системі властива подвійна спрямованість та комбінаторна варіативність. Засобами зв'язку реплік у музичному діалозі на текстовому рівні можуть поставати тонально-гармонічні, метро-ритмічні, тембро-динамічні компоненти, а на виконавському рівні – інтонування та агогіка. Кореляція двох або кількох музичних «реплік» (фраз, речень), що складаються з

ініціативної репліки (в якій поєднуються змістовна направленість та емоційна складова) та репліки-реакції (в якій виявляється аспект взаємодії сторін) створює діалогічну єдність у музично-мовленнєвій системі. Характер емоційно-сміслових відносин визначає типи діалогів (наприклад, діалоги згоди або незгоди, діалоги-бесіди, діалоги-суперечки тощо).

Сприйняття музичного діалогу другого рівня тісно пов'язане з мовленнєвими уявленнями. Мовна комунікація формує в людини певний досвід, що перетворює мовлення на звичний, комфортний спосіб трансляції та освоєння інформації, пізнання світу. Знайома логіка сприйняття вербальних фраз та речень поширюється на музичний синтаксис. Вона апелює до характеру звучання природніх мовних інтонацій, комфортного темпоритму дихання у фразуванні, адекватного смислового членування мовлення, механізмів органічного зв'язку речень, поступовості викладу. Аналізуючи асоціативну базу, на якій ґрунтується механізм сприйняття музично-синтаксичних структур Є. Назайкінський висловив думку про виникнення уявлень, що відповідають також різним типам та траєкторіям руху (злет, падіння, обертання тощо) [107, с. 97-98]. Отже, діалог на рівні елементів музичної мови асоціюється людиною з двома важливими процесами: по-перше з мовним спілкуванням, а по-друге з моторно-руховою активністю.

Третій рівень діалогу здійснюється в масштабі всього музичного твору й залучає аспекти взаємозв'язку частин, співвідношення головного та другорядного в них, композиційну обумовленість смислового й емоційного наповнення твору. Можна назвати цей рівень діалогу архітектонічним. Визначальною для архітектонічного діалогу постає наявність зв'язків між ключовими точками твору, його знаковими центрами. Характер цих взаємозв'язків впливає на специфіку розподілу вагомих змістовних елементів, створюючи діалогічні конструкції, що підтримують напругу слухацької уваги й інтерес до музики. Твір набуває діалогічної

актикуляційності, в якій моменти важливих висловлювань-одкровенень архітектонічно обумовлені, що в свою чергу складає шлях до єдиного художнього цілого. Майстерність розподілу емоційно-змістовних «стовпів» назвемо музичною риторикою. Її зовнішня сторона проявляється в підтриманні слухацького інтересу, а сутність полягає в обумовленості принципів належності контрастних частин до єдиної діалогічної свідомості. Поєднання музично-драматургічного та конструктивного планів твору з діалогічно-риторичної точки зору відбувається, коли «інтонація збіглася з формою» (за виразом Б. Асаф'єва) [13, с. 70]. Цей процес знаходиться в діалогічній залежності, що обумовлює взаємозв'язок компонентів, націлює їх один на одного і трансформує. Він має подвійну спрямованість: інтонація стає формою, а форма – інтонацією.

Механізм сприйняття архітектонічного діалогу залучає багато психологічних процесів: логічне та образне мислення, емоційний відгук, компоненти пам'яті (короткочасну та довгострокову). Є. Назайкінський зазначає, що на процес якісного переходу між різними (за масштабом) рівнями сприйняття впливає ритмічний аспект музичного слуху [107, с. 99]. Він проявляє себе ще на етапі прослуховування простих музично-синтаксичних конструкцій – періодів. Їх ритмічні пропорції уявляються слухачу цілком ясними та зрозумілими. Перехід на рівень досягнення великих форм музичного твору як художнього цілого пов'язаний із заміною в механізмі сприйняття чітких пропорцій на приблизні співвідношення «тривалостей розділів за їх драматургічною вагомістю та емоційною насиченістю» [107, с. 99]. У цьому контексті доречним буде навести думки Б. Асаф'єва: «Чому так рідко вдаються фінали симфоній навіть у великих майстрів? – З причини неврахування стомлюваності уваги слухачів, особливо, при наявності глибокого враження від попередніх частин; невірному розподілу «емоційних вузлів»; затримування уваги на несуттєвому (або просто на млявій музиці) заради виконання правил схеми <...> Потрібно

мати дивовижне чуття, режисерсько-диригентське вміння, щоб перерозподілити в музиці центри уваги, наскільки це дозволить інструментування і конструкція, щоб зробити твір цілком уловимим для уваги, художнім організмом, який охоплюється слухом як чуйна єдність у контрастах» [13, с. 69]. Отже, для адекватного сприйняття слухачем художнього цілого архітектонічний діалог має бути підкріплений майстерністю музичної риторики. Зазначимо, що механізми, активно задіяні на одному рівні сприйняття, спрацьовують і на інших.

На кордоні внутрішніх і зовнішніх рівнів діалогу в концерті для двох фортепіано з оркестром окремим явищем, з яким пов'язані процеси якісної трансформації музичної культури, постає *стильовий діалог*. Він може здійснюватися в окреслених межах певного стилю та бути складовою загальної стильової еволюції. «Русійною силою» стильового діалогу є його динамічні компоненти. Дослідник феномену національного стилю С. Тишко визначає динамічні компоненти стилю, як «входження у стиль нових, позамузичних сфер змісту, які раніше не набували музичного втілення в межах даної традиції, новаторське виявлення адекватних цим явищам комплексів засобів музичної виразності» [147, с. 47]. Ці компоненти з одного боку складають у творі окремий «стильовий пласт», з іншого – здатні створювати «стильове багатоголосся» [151, с. 10]. В жанрі концерту для двох фортепіано з оркестром стильовий діалог посідає важливе місце у творах, написаних у ХХ столітті. Особливо поліфонічний діалогізм стилів проявив себе в творчості американських композиторів. Як приклад наведемо декілька подвійних фортепіанних концертів. У Концерті Х. Макдональда спостерігаємо стильовий діалог американської, латиноамериканської та іспанської культур. В основі Фіналу концерту – запальна мексиканська хуареска, представлена в крайніх частинах форми, які обрамляють центральний епізод – іспанську малагенью. Діалог європейського академічного та джазового стилів представлений в концертах Н. Д. Суїс,

П. Боулза, Р. Старера. Абсолютно унікальним явищем з точки зору стильового діалогу постає концерт А. Хованеса, в якому органічно поєднуються академічна та етнічна сфери. Поліфонічна та серійна техніки комбінуються з музикою народів Сходу – звучанням індонезійського гамелану, армянського канона (кануна), індійського джалтарангу. Проникнення в індивідуальний композиторський стиль динамічних компонентів призводять до його якісної трансформації, еволюції, а також можуть впливати на розвиток стилю окремих напрямків чи національного стилю взагалі. Стильовий діалог як явище культури постає взаємодією, інтеракцією голосів інших культур (національних, індивідуальних), в контексті якої звучить голос самого композитора. Унікальна сфера діалогу як стильового феномена реалізується шляхом осмислення мови Іншого (іншого стилю, культури тощо) та її інтеграції у власний культурний текст.

Зовнішній діалог в концерті для двох фортепіано з оркестром здійснюється також на декількох рівнях¹. По-перше це діалог автора з виконавцями. Охарактеризуємо його як *виконавсько-інтерпретаційний* діалог. Цей тип діалогу базується на явищі «сміслової конвергенції», яку окреслив М. Бахтін. Він стверджував, що два висловлювання, дві думки, які можуть бути максимально віддалені одна від одної в часі та просторі, можуть навіть «не здогадуватися» про потенційне існування одна одної, за наявності тематичного зв'язку, спільності поглядів, світоглядних позицій тощо *діалогізують* [19, с. 335]. В утвореній на основі зіставлення поглядів конвергентно-смісловій системі виникають *діалогічні відносини* значно ширші за *діалогічне мовлення*. Їх слід розуміти як суб'єкт-суб'єктну взаємодію свідомостей, світоглядів і культур. В інтерпретаційному діалозі композитор звертається до виконавців за допомогою музичної інтонації, зафіксованої та закодованої в нотному тексті. Головна мета інтонації – бути

¹ Деякі важливі особливості комунікативної структури подвійного фортепіанного концерту були розглянуті у підрозділі 1.1 дисертації.

почутою, зрозумілою, емоційно відчутю, пережитою. Діалогічні відносини між композитором та виконавцями виникають ще на етапі інтуїтивного прослуховування – знайомства з твором за допомогою внутрішнього слуху. Вони зберігаються на етапі науково-аналітичного осмислення та остаточно стверджуються у творчо-художньому виконавському акті. У цей момент виконавець сам стає творцем тексту, але в іншому його перетворенні – фактично-звуковому, який згодом також буде інтерпретовано, але вже слухачами. Характеризуючи природу слова, М. Бахтін стверджував, що воно «завжди хоче бути почутим, завжди шукає розуміння у відповідь і не зупиняється на найближчому розумінні, а пробивається все далі й далі (безмежно)» [19, с. 338]. Ця теза безумовно актуальна по відношенню до музичного мистецтва (аудіального за своєю природою). Тому що «“почутість”¹ як така – вже діалогічне відношення». Отже, музика, подібно до слова, «вступає в діалог, який не має смислового кінця (але для того чи іншого учасника може бути фізично обірваним)» [19, с. 338]. Результатом виконавсько-інтерпретаційного діалогу повинна стати оригінальна обґрунтована інтерпретація твору або його «інтонаційна версія» (термін В. Москаленка) [105].

Другий рівень діалогу здійснюється між учасниками концертування (назвемо цей рівень *ансамблевим*). Специфіка ансамблевого діалогу в подвійному фортепіанному концерті характеризується двома аспектами. По-перше, це фактична комунікація-спілкування учасників концертного ансамблю². В її спрямованості можна підкреслити такий важливий компонент як прагнення до згоди. Згода за М. Бахтіним – найважливіша діалогічна категорія. Вона, як і музика, може мати безліч «обертонів» від основного тону (проявів і видів). Для виникнення можливості встановлення

1 В оригіналі автор використовує слово «услышанность».

2 Докладніше про характер ансамблевої взаємодії в концерті для двох фортепіано з оркестром та типи ансамблів можна дізнатися в підрозділах 1.1 та 2.2 дисертації.

діалогічних відносин потрібен певний «мінімум згоди», певні умови для взаємного розуміння. Незгода заперечує можливість плідної співпраці й досягнення спільного результату. Більш продуктивною є розбіжність. Відсутність категоричного неприйняття іншої позиції спрямовує розбіжність до діалогу, в якому сторони потенційно можуть дійти згоди. Розбіжність потребує наявності осмисленої індивідуальної позиції та самостійного судження в того, хто говорить. Необхідними ці компоненти стають і для згоди, тому що в ній зберігається «різномірність голосів». Згода за М. Бахтініним – це не відверта тотожність і не луна, а «здолання далечинь¹ та наближення (але не злиття)». [19, с. 364] Досягнення максимального рівню згоди і є метою ансамблевого діалогу, яка відповідатиме самій ідеї спільного музикування в ансамблі. У концерті для двох фортепіано з оркестром навіть на рівні жанру демонструється процес досягнення згоди через подолання суперечностей, розбіжностей та відстаней (тематичних, тембрових тощо) засобами колективного концертування.

Інший аспект ансамблевого діалогу в подвійному концерті проявляється як «голос героя» або висловлювання від його імені. За характером його втілення в партії солюючого інструменту та реалізації ансамблевої моделі А. Уткін виділяє такі типи концертів: концерт-монолог, концерт-діалог та концерт-полілог [154, с. 79]. Подвійні фортепіанні концерти в цій класифікації посідають місце в категорії концертів-полілогів (концертом-діалогом автор називає твір для одного солюючого інструменту з оркестром). Ми розглянули явище полілогу детальніше та дійшли іншого висновку. Комунікативна ситуація полілогу дійсно характеризується наявністю декількох учасників спілкування (трьох і більше). Його структура складається з чергування та одночасного висловлювання автономних реплік. Вона може здаватися простою, але разом з тим вона непередбачувана з тієї

¹ В ориг. «преодолеваемая даль».

причини, що бажання комунікантів висловитися перевищує необхідність бути почутими. Дослідник культурного (мовного та літературного) феномену полілогу Б. Норман зазначає: «Смислова неузгодженість реплік комунікантів – перша та найважливіша ознака полілогу. Сутність цієї мовної ситуації не тільки в тому, що кожен учасник розмови дотримується своєї теми і свого модусу спілкування, а й у тому, що ніхто нікого не слухає»¹ [110, с. 69]. Використання полілогічної комунікативної моделі в художньому творі спрямоване не на демонстрацію внутрішньої єдності героїв (голосів, інструментів, частин форми тощо), а навпаки підкреслює на їх розрізненість, дисгармонію, самотність. Розглядаючи специфіку спонтанного полілогічного мовлення, Е. Яковлева наголошує, що полілог «не претендує в силу своєрідності деяких реплік на можливу реакцію з боку всіх партнерів, за винятком одного або декількох» [174, с. 13]. Далі дослідниця підкреслює: «Як домінуючий функціональний тип комунікативних форм речень у спонтанних повсякденних полілогах-обговореннях можна виділити декларатив. Перевага реплік декларативного типу пояснюється жанровим характером даної форми спонтанного мовлення» [174, с. 13]. Тобто пріоритет віддається саме висловлюванню власної ідеї, демонстрації права на персональний погляд і переконання (Я-висловлювання). Другорядна функція надається розумінню, прийняттю позиції іншого, взаємодії на рівні

¹ Б. Норман наводить багато прикладів з художньої літератури, що підтверджують його міркування з приводу комунікативної ситуації полілогу. Для того, щоб сформулювати в читачів більш конкретні уявлення про полілог, ми процитуємо фрагмент з оповідання Н. Теффі «Сімейний акорд»:

– С одной черной шляпой всю зиму! Покорно благодарю. Я знаю, вы скажете, что еще прошлогодняя есть. В вас никогда не было справедливости...

– Десятка, пятерка, валет... Вот, зачем пятерка! Не будь пятерки, – валет на десятку, и вышло бы. Не может быть, чтоб они, зная, что я уезжаю, и, опять-таки, получивши задаток...

– А Зиночка вчера, как нарочно, говорит мне: «А где же твоя шляпка, Сашенька, что с зеленым пером? Ведь ты, говорит, хотела еще с зеленым купить?» А я молчу в ответ, хлопаю глазами. У Зиночки-то у самой десять шляп.

– Так и сказал: «Если вы, Иван Матвейч, надумали взять отпуск именно теперь, то что именно будете вы...»

– Одна шляпка для свиданий, одна для мечтаний, одна для признаний, одна для купаний – красная. Потом с зеленым пером, чтоб на выставки ходить.

– Врут карты. Быть не может. Разложу еще. Вон сразу две семерки вышли. Десятка на девятку... Туз сюда... Вот этот пасьянс всегда верно покажет... Восьмерка на семерку... Да и не может быть, чтоб они, получивши задаток, да вдруг бы... Двойку сюда... [153].

свідомостей (Я-Ти). У цьому полягає основна відмінність полілогічного мислення від діалогічного. Якщо діалог є найвищим ступенем соціальності «не зовнішньої (матеріальної), але внутрішньої» (за М. Бахтіним [19, с. 343]), то полілог внутрішньо асоціальний, тому що в ньому виявляється певна байдужість до слухача як суб'єкта (до особистості й до її реакції). Отже полілог у творчо-художньому сенсі – спосіб продемонструвати роз'єднаність суб'єктів комунікації.

У концерті для двох фортепіано з оркестром (і це підкреслює його ансамблева специфіка) у свою чергу реалізується модель багатомірного діалогу, спрямована на інтеграцію, об'єднання виконавців. Сутність художньої ситуації подвійного фортепіанного концерту гарно характеризують слова М. Бахтіна: «Усі головні герої – учасники діалогу. Вони чують усе, що кажуть інші про них і на все відповідають» [19, с. 355].

Діалог зі слухачем у концерті для двох фортепіано з оркестром базується на формуванні в нього відчуття співучасті, співпричетності до музично-сценічних подій. Цей ефект досягається за допомогою аудіального фактору сприйняття діалогічних відносин, що складаються між цілісними музичними висловлюваннями – діалогічного характеру викладу матеріалу, та візуального фактору – акцентуації моменту зустрічі двох на авансцені¹. Глибоке розуміння діалогічних відносин також має діалогічну спрямованість. Це означає, що суб'єкт, який сприймає, емоційно реагує та розуміє такі відносини, також стає учасником діалогу. М. Бахтін, проводячи аналогію з експериментатором, який стає частиною експериментальної системи, зазначав: «У того, хто спостерігає, немає позиції поза спостережуваним світом, і його спостереження входить як складова частина в спостережуваний предмет. Це повністю стосується цілих висловлювань і відносин між ними. Їх

¹ Деякі особливості формування та сприйняття діалогічних відносин у концерті для двох фортепіано з оркестром розглянуті з урахуванням культурологічного, музикознавчого та філософського підходу до теорії діалогу в підрозділі 1.1 дисертації

не можна зрозуміти з боку. Саме розуміння входить як діалогічний момент в діалогічну систему і якимось змінює її тотальний сенс» [19, с. 337].

На підставі аналізу внутрішнього та зовнішнього аспектів діалогу в концерті для двох фортепіано з оркестром окреслимо наступні функції діалогу в цьому жанрі.

1. *Текстоутворююча* функція пов'язана з діалогічним характером викладу музичного матеріалу в подвійному концерті. За принципом презентації тематизму діалог може бути *тематичним* або *атематичним*, тобто будуватися як на тематичному, так і на фігураційному або фоновому матеріалі. За критерієм часу в текстоутворюючому аспекті означимо *синхронні* та *діахронні* діалоги. У синхронному діалозі його суб'єкти висловлюються одночасно, для діахронного характерна послідовність викладу думок, чергування реплік. За допомогою комплексного підходу виведемо більш детальні характеристики діалогу в подвійному концерті. Поєднання двох аспектів з представлених вище принципів може утворювати чисті або комбіновані варіанти діалогічності. До чистих типів віднесемо синхронні тематичні/атематичні діалоги та діахронні тематичні/атематичні відповідно. До комбінованих синхронних діалогів – діалог *аккомпануючого типу*, в якому тематизм однієї партії супроводжується нетематичним фоновим матеріалом іншої; *контрапунктичний* діалог, де яскравому тематизму однієї партії протиставляється відносно самостійний тематизм інших партій. До комбінованих діахронних віднесемо діалог *консонуючого типу*, в якому висловлювання суб'єктів мають єдину емоційну спрямованість; діалог *дисонуючого типу*, що будується на контрастних емоціях партнерів. У концерті для двох фортепіано з оркестром усі перераховані вище види діалогічної взаємодії можуть використовуватися як текстоутворюючі окремо або складати певні поєднання-комплекси (наприклад діахронний виклад матеріалу солістів поєднується з синхронним діалогом з оркестром тощо).

2. *Структуруюча* функція діалогу в подвійному фортепіанному концерті базується на чергуванні епізодів *tutti* та *solì* як компонентів організації музичної форми. Сольні епізоди в концерті складають музичну «горизонталь». Партії солістів орієнтовані на більш гнучкий рух, більшу темпо-ритмічну свободу в процесі виконавського інтонування. Це пов'язано з імпровізаційним початком, властивим жанру концерту. Якщо в партіях солістів втілюється лінійна динаміка розвитку музичної думки, то оркестр її впорядковує, організує за допомогою чіткої ритміки та тембро-динамічного контрасту. Епізоди *tutti* – музична «вертикаль» твору. Вони надають формі виразних контурів, створюючи «сміслові грані». Отже, діалог від конкретних реплік розростається до діалогу цілісних образів та «планів» концерту.

3. *Характерологічна* функція діалогу полягає в персоніфікації учасників діалогу, розкритті їх образів у діалозі. Вона безпосередньо пов'язана з *діалогічною виразністю* та її трактуванням М. Бахтінін: «Все, що виражає герой, забарвлене, пронизане його ставленням до іншого, завжди включає в себе елемент полеміки або згоди, відображає себе в дзеркалі чужої свідомості. Будь-яке переживання героя лежить на кордоні своєї та чужої свідомості, усвідомлюється із себе й із іншого» [19, с. 368]. У подвійному фортепіанному концерті учасники діалогу вступають у нього як цілісні голоси. Під голосом ми маємо на увазі його музичні характеристики (тембр, діапазон, специфічні властивості інструменту) та виконавській фактор. За кожною з партій стоїть людина зі своїм характером, світосприйняттям, життєвим досвідом тощо. Отже, діалог у концерті здійснюється не тільки на рівні думки (авторської, виконавської), а комплексно – на рівні цілісних індивідуальностей. Діалог стає актом усвідомлення «Я» через визнання «Ти», що знаходиться поза межами «Я» та відрізняється від «Я», актом конструювання власної свідомості через формування відношення до іншої відмінної свідомості. «Тільки у відкритті Ти можна вперше почути справжнє Я» – зазначав Ф. Розенцвейг, підкреслюючи таким чином перехід від

монологу до справжнього діалогу [123, с. 211]. «Я усвідомлюю себе і стаю самим собою, тільки розкриваючи себе для іншого, через іншого і за допомогою іншого» – стверджував М. Бахтін [19, с. 343].

4. *Інтегративна* функція діалогу в концерті для двох фортепіано з оркестром виявляється в тяжінні у процесі колективного музикування до гармонійного поєднання сторін: солістів, оркестру і навіть публіки. Від самого початку модель колективного концертування була націлена на вільне музикування в ансамблі з елементами імпровізації як вищого прояву виконавської свободи. Проте, чітка регламентація терасоподібного зіставлення епізодів *tutti* та *solì*, накладала певні обмеження, пов'язані з прагненням до графічності, досконалості форми. З посиленням інтегративного напрямку діалогу первинна модель концертування дещо переосмислюється та трансформується. Актуальною стає вільна інтерпретація характеру приєднання та подальшого функціонування суб'єктів концертного діалогу в єдиному музичному процесі. Інтегративний вектор сприяв «ущільненню» діалогу шляхом наближення солістів та оркестру (солісти трактуються як повноцінна складова оркестру, оркестр у свою чергу постає «розширеним фортепіано», наприклад, у концерті Ф. Гласса). Ще одним проявом окресленого вектору стала прозоріша грань між публікою та виконавцями. Кордони між ними нівелюються майже повністю, коли слухачі залучаються до виконавського процесу як активна його складова, мають власну партію: кричать, шепотять, співають, плескають у долоні, стукають ногами тощо (наприклад, у подвійному концерті-гепенінгу кубинського композитора С. Баррозо).

5. *Диференціююча* функція проявляється у відносній самотійності діалогізуючих сторін та проникненні в жанр концерту принципів камерно-інструментального ансамблю. В основі концерту для двох фортепіано з оркестром, як ми згадували раніше, – синтез специфічних рис двох жанрів: концерту для соліста з оркестром та фортепіанного ансамблю. Це поєднання

визначає основний критерій діалогічної спрямованості – збереження своєї ідентичності, «власного голосу», але водночас відсутність будь-якого тиску на партнерів. Паритетний принцип камерно-інструментального ансамблю – ансамблю солістів, визначає рівноцінний характер ролевих відносин учасників комунікації. При цьому ансамблева взаємодія спрямована на досягнення згоди та встановлення справжніх діалогічних відносин. Самостійність, однакова важливість, багатство смислового та емоційного наповнення всіх партій концертно-діалогічного комплексу нагадує нам про бахтінське розуміння згоди. Істинна згода зберігає відмінності голосів, не дозволяючи їм зливатись та втрачати власну ідентичність. Згода – це співзвуччя голосів, а не один єдиний звук, в якому вони розчиняються. Крім того, в діалогічній системі самостійних суб'єктів відсутній ієрархічний поділ. Це підтверджує відсутність головних та другорядних ролей у концерті для двох фортепіано з оркестром.

6. *Моделююча* функція діалогу полягає в тому, що діалогічний підхід у жанрі подвійного фортепіанного концерту допомагає співвіднести художню ситуацію з життєвою. Ситуація у філософському розумінні являє собою «безпосередній результат взаємодії духовної і природної реальностей, що виявляє себе своєрідною “інерцією” природного буття стосовно активності духовної енергії людського існування (екзистенції)», вона є «мінливим феноменом, постійно порушуваною (через задання їй людиною все нових і нових значень) і водночас так само постійно відновлюваною “рівновагою” духовної і природної складових буттєвої гармонії» [28, с. 584-585]. До ситуації відносять і просторово-часові обставини людського існування, і здобутки духовної та матеріальної культури [28, с. 585]. Свобода людини в тій чи іншій ситуації полягає у відношенні до цього компоненту буття, наданні йому нового відмінного смислу, який може вплинути на подальший перебіг подій. Художня ситуація є моделлю, що формує певні відношення і до самої ситуації, і до людини. Вона має комунікативну спрямованість.

Характер ставлення до людини в художньо-комунікативній ситуації добре описують слова В. Біблера. Він зазначав: «Тільки в мистецтві я бачу і чую, і розумію іншу людину не в злитті зі мною, з якимись моїми справами і душевними рухами, і розумовими витівками, – але сприймаю її повністю окремо, цілісно, самотійно існуючою і саме тому, саме в цій, вперше (в мистецтві) мною відкритій, її цілісності й “позаперебуванні”¹, вона, ця інша людина, – дійсно мені незрозуміла, дивна, важлива, необхідна, – вперше здатна зі мною спілкуватися, але не “ділитися”» [24]. Під «спілкуванням» у цьому контексті слід розуміти саме діалогічний тип комунікації. Це не тільки найбільш природний тип спілкування, а і спрямований на взаємне розуміння цілісних суб'єктів (особистостей) – Я та Іншого. Твір (в нашому випадку це концерт для двох фортепіано з оркестром) постає певним мікрокосмосом, закінченою та водночас відкритою художньою формою, в якій втілюється суб'єктний вектор мислення (мислення «про» суб'єкт», мислення «до» суб'єкта). Асоціативне зіставлення художньої ситуації подвійного фортепіанного концерту з життєвою ситуацією діалогу пов'язане з низкою факторів: внутрішнім фактором , а саме – діалогічним характером викладу матеріалу, що залучає слухача до музичної «бесіди»; зовнішнім фактором – унаочненням діалогічного принципу шляхом висування на авансцену (в центр сценічних подій) двох солістів, акцентуючи увагу на аспекті «зустрічі» (Я зустрічає Ти), в якій народжується «відношення», в той момент, коли учасники концертної ситуації починають взаємодіяти-діалогізувати.

7. *Естетико-культурологічна* функція – проекція в жанрі концерту для двох фортепіано з оркестром діалогічної системи «людина-культура». М. Бахтін стверджував: «Діалогічні відносини між живими голосами не можна логізувати, не можна звести до голого pro і contra. Усі духовні (й усі усвідомлені, осмислені) відносини діалогічні» [19, с. 373]. Аналізуючи цю

¹ В оригіналі «вненаходимости».

концепцію М. Бахтіна, В. Біблер розвиває думки вченого, та доходить висновку, що діалог – це «жодним чином не "повідомлення" (якась одноразова подія ...), але бездонна воронка, що втягує в себе (виток за витком) *усе* буття людини» [24]. Культура й буття людини в сучасній науковій інтерпретації нероздільно пов'язані. Культура не трактується як пасивний простір, абстрактна порожнеча, що заповнюється фактами культури, як предметами. Буття у своїй філософській неосяжності «“згорнулося” до поняття культурної реальності», що ідентифікується не в «нескінченному філософському всесвіті», а в межах історично визначеної культурної системи [113, с. 67]. Культура не є опозицією до світу, вона дуалістична, трансцендентна й іманентна водночас – це і сама реальність, і система «ідеальних законів» її існування [113, с. 66]. Така комбінація складає синкретичну єдність буття і мислення в культурі та надає їй статусу суб'єкта. Проте, суб'єктність культури має не монолітну, а комплексну структуру. Вона уподібнюється соціальному світу, для якого характерна полісуб'єктність (представлена в свою чергу культурними підсистемами та субсистемами). Полісуб'єктність культури створює лінії-діалоги, що складаються в динамічну систему, яка одночасно ускладнюється та спрощується. Ця система спрямована на подолання протиріч, але після досягнення згоди на одному рівні з'являються інші протиріччя, що демонструють відсутність рівноваги та спрямовують діалог до масштабного та якісного росту. Зазначені процеси функціонують циклічно, їм властиві як прогресивні періоди, так і часи «гальмування» та повернення до попередніх станів. Подібно до того, як розвиток діалогізації окремих інструментів призвів до ідеї колективного концертування (та виникнення подвійного клавірного концерту), ускладнення діалогу в межах окремих ліній культури призводить до діалогу *між* ними. Реалізація поліфонічного мислення на рівні «поліфонії свідомостей» у подвійному концерті виводить жанр на рівень культурного, а також міжкультурного діалогу («В кожній точці діалога між його полюсами протікає певний культурний процес» [14, с. 47]). Процес

ускладнення системи діалогів між лініями культури призводить, на думку О. Ахієзера, до «діалогу між діалогами різних культур, різних цивілізацій» [14, с. 52].

«Діалог між діалогами» – цей термін прекрасно характеризує складність устрою комунікативної системи жанру концерту для двох фортепіано з оркестром як явища світової культури.

2.2 Концертування як складова частина музичної культури сучасності

Сучасне культурне життя різноманітне за формами побутування музики. Одна з них – публічна форма виконання (і сприйняття), зокрема концерт. Нерідко сучасні музичні опуси композитори створюють з урахуванням просторових характеристик: акустичні особливості великого концертного залу; масовість сприйняття – багато слухачів, широкий діапазон смаків публіки; високий професійний рівень виконавців – солістів або колективів, здатних, подібно до талановитих ораторів, утримувати увагу значної кількості людей, донести найтонші нюанси, найделікатніше *pianissimo*. Тобто, сучасні умови публічного виконання твору здебільшого передбачають саме концертний зал як спеціальний музично-виконавський простір (місце виконання-сприйняття), демократичний характер сприйняття. Відомо, що ознаки концертності властиві багатьом музичним жанрам. Але сконцентровано концертність набула втілення в жанрі концерту. Тривалий історичний досвід культурного буття концерту, його актуальність на сучасному етапі свідчать про те, що обидва явища – концерт як публічний виступ і відповідний жанр музичного твору – є важливими компонентами музичної культури та соціокультурного життя загалом.

Світова музична культура ХХІ століття відзначається не тільки активним концертним життям, а й стрімким зростанням популярності музичних конкурсів. У фінальних турах конкурсних прослуховувань репертуарними вимогами передбачене виконання конкурсантами концерту з оркестром. З цього приводу музикознавець М. Пухляк зазначає: «Конкурсні програми дають змогу побачити контури реальних змін, які відбуваються в нас самих і навколо нас, у дзеркалі одного з найбільш суспільно значущих мистецтв – мистецтва музики <...> Сучасний конкурсний “бум” – це відображення змагальної, “агонічної” природи еволюції культури, і, насамперед, культури художньої» [121, с. 42]. Тому набуває актуальності дослідження концерту як творчо-виконавської форми музичної публічної події, так і творчо-художньої форми композиторської активності (музичного жанру, зокрема концерту для двох фортепіано з оркестром) з урахуванням реалій сучасного культурного світу. У контексті теми нашої роботи важливим аспектом постає розкриття комунікативної своєрідності концерту та її впливу на формування новітніх виконавських стратегій у музичній культурі.

Комплексний характер теорії концертування обґрунтовано в таких наукових дисциплінах, як музикознавство, музична соціологія, культурологія, у межах яких формувалися поняття і принципи концертності і концертування. Одна з провідних теорій концертування склалась у музикознавстві. Вона зосереджена на специфічній, «вузькій» характеристиці концерту як музичного жанру, а саме: його жанровій, стильовій, тонально-гармонічній, фактурній своєрідності, деталях музичної форми, характері викладу музичного матеріалу тощо. Ця теорія є актуальною для нашого дослідження, тому що ми розглядаємо подвійний фортепіанний концерт з позиції «жанру в жанрі», жанру «всередині» ширшої категорії, якою є концертний жанр взагалі. Особливий інтерес до дослідження специфіки концертного жанру спостерігався у ХХ столітті. Цей час характеризується

загальною зацікавленістю представників музичної науки у розробці комплексної теорії музичних жанрів. Одним з компонентів загальної теорії став комплекс досліджень, присвячений жанру концерту. До цього комплексу належать праці О. Антонової, Б. Асаф'єва, Д. Житомирського, І. Кузнєцова, М. Лобанової, Л. Мінкіна, Г. Орлова, Л. Раабена, Б. Тараканова, А. Уткіна [5; 6; 7; 11; 60; 85; 93; 101; 102; 112; 122; 146; 154]. Серед сучасних робіт треба згадати праці таких науковців, як К. Біла, М. Бондаренко, Б. Гнілов, О. Золоторог, В. Іванченко, О. Мурга, О. Пономаренко, О. Пономаренко-Цанк, О. Сириченко, М. Скребкова-Філатова, Л. Скрипнік [29; 31; 48; 49; 50; 68; 70; 106; 116; 117; 128; 131; 132]. Зауважимо, що більшість зазначених авторів у процесі дослідження специфіки концертного жанру переважно орієнтуються саме на концерти для одного виконавця з оркестром, що стало своєрідною «класикою» цього наукового напрямку. Окремо належить відмітити праці Н. Ахмедходжаєвої [15; 16], в яких автор охоплює широке коло теоретичних проблем концертності та концертування в музичному мистецтві.

До ознак жанру концерту (у значенні жанрової моделі, як більш загального явища) більшість музикознавці найчастіше відносять концертування, концертність, віртуозність, імпровізаційність, гру, риторичність. За Л. Раабеном, концертність – це «властивість жанру, породжена специфічним характером блискучого, яскравого, віртуозно-репрезентативного інструменталізму» [122, с. 5]. О. Антонова визначає концертність як «особливу атмосферу жанру», якій властива «емоційна піднесеність, “плакатність” засобів виразності, яскравість “подачі матеріалу”» [5, с. 7]. Дослідниця вважає, що концертність постає однією з ознак «риторичної ситуації», що особливим чином моделюється в жанрі концерту. І. Кузнєцов вважає за можливе розглядати поняття концертності з трьох позицій: по-перше, концертність як метод музичного мислення може бути властива багатьом музичним жанрам; по-друге, найбільш комплексно

концертність утілена в жанрі концерту, який композитор трактує індивідуально; по-третє, концертність – це історичний тип-форма. Поняття концертності як методу музичного мислення автор порівнює з поняттям симфонізму, яке свого часу увів у науковий обіг Б. Асаф'єв: «Симфонізм утілює цілісність, завершеність музичної ідеї як наслідок єдності, взаємозв'язку явищ, гармонії світу, відображених у свідомості митця; концертність передає контрастність, мінливість, суперечливість музичної ідеї як наслідок мінливості, суперечливості, множинності явищ дійсності» [85, с. 18]. У свою чергу О. Мурга наголошує на «неможливості окремого існування принципів концертності та симфонізму в рамках жанру» концерту [106, с. 75]. Це твердження можна пояснити наявністю як внутрішніх, так і зовнішніх факторів. По-перше, в концерті спостерігається «розвиток антитетичного та тлі принципу концертності» (внутрішній фактор). Зовнішній фактор полягає в тому, що, як правило, концерт передбачає наявність оркестру, формально твір є «оркестровим».

Проблему співвідношення концертного та симфонічного у свій час окреслив С. Прокоф'єв наступним чином: «Мені здається, що концерти (за винятком найдосконаліших і найневдаліших) бувають двох видів: в одному автору вдається ансамбль солюючого інструменту з оркестром, але сольна партія не так цікава для виконавця (концерт Римського-Корсакова); в іншому – сольна партія чудова, але оркестр існує тільки як придатак (концерти Шопена)» [119, с. 144]. Зауважимо, що теоретично істина знаходиться десь посередині, тобто ідеальним можна вважати такий концерт, в якому композитору вдається органічно поєднувати як симфонічний, так і концертний аспект жанру.

Порівнюючи симфонізм та концертність, треба окреслити можливість розуміння цих явищ, як процесів перетворення вольових імпульсів. Б. Асаф'єв вбачав у проявах симфонізму новий статус, нову важливість особистості композитора. Композитор постає «творцем, який втілює в

композиції свій образ мислення, стверджуючи в музиці психологізм та панування сонатної форми» [11, с. 18-19]. Концертність також розкриває новий тип особистості, але ця особистість виявляється іншою, відмінною. На думку І. Кузнєцова, це постать «митця, артиста, що втілює свій хід думки, але за допомогою засобів, які можна порівняти з прийомами ораторського мистецтва» [85, с. 19].

Отже, у неодмінній взаємодії концертності та симфонізму в концертному жанрі своєрідно втілюється взаємопроникнення композиторського та виконавського початків, певна дуальність проявів особистісного. Дуальна організація жанрової моделі концерту народжує «жанрові коливання», що пов'язані з діалектикою композиторського та виконавського векторів. Відповідно «віссю» жанру в одному випадку постає концертно-виконавський аспект (ознаки симфонізації при цьому зберігаються), а в іншому – на рівні композиції та драматургії твору панівним стає симфонічний принцип, який символізує первинність, первинну значущість композиторської думки. Але разом з тим твір не втрачає й рис концертності, що пронизують музичну тканину. Специфіка концертного жанру полягає в діалогіці, органічній та невід'ємній взаємодії двох принципів (концертності та симфонізму), яка окреслює необхідні «кордони» жанрової моделі.

О. Мурга вбачає в концерті відображення ігрової логіки, що реалізується через співіснування у ньому векторів симфонізму та концертності. Цю рефлексію дослідниця характеризує як «гру у грі або гру з самим собою, з грою». Ідея гри, що відображена в жанрі концерту принципом віртуозності або – віртуозним концертуванням, наділила їх своїм спектром «умовності», а саме, ауру самоцінності значення та полем внутрішньої самодостатності явища – сенс гри знаходиться в самій грі, енергетиці азарту ігрового процесу, як і принцип віртуозності – у самій віртуозності, в азартній захопленості (композиторській, виконавській, жанровій) її «чистими властивостями» [106, с. 73-74].

Що ж стосується концерту для двох фортепіано з оркестром, то принцип концертності в ньому втілюється особливим чином. Як зазначалося вище, концертність, як метод музичного мислення, може бути властива не тільки концерту – основному жанру, в якому реалізується цей принцип. Риси концертності також можуть бути присутніми в інших жанрах. Серед таких жанрів виділимо ті, що постають певними складовими концерту для двох фортепіано з оркестром. По-перше, це ансамбль солістів, який має безпосереднє відношення до жанру фортепіанного ансамблю. Принципи ансамблю двох фортепіано відрізняються від спорідненого, на перший погляд, типу ансамблевого музикування – гри в чотири руки. Дует піаністів за одним інструментом є камерним жанром, він втілює інтимну атмосферу домашнього музикування. У такому типі ансамблю на перший план виходить *інтегративний принцип* ансамблевої гри. Учасники *інтегративного ансамблю* прагнуть до максимальної внутрішньоансамблевої єдності та неподільності ансамблевого простору. І. Польська характеризує його як «моноансамбль» [115, с. 25]. Дійсно, учасники дуету знаходяться в певних «рамках» одного інструменту, крім того, кожен з піаністів грає в межах «власного» регістру, такого, що відповідає його місцезнаходженню за роялем. Зрідка використовується прийом «перехресної гри», тобто перехресування рук виконавців під час гри. Але це лише прийом, більш того, за видимих умов розширення діапазону партій, як правило, страждає персональний комфорт виконавців. Це виражається не тільки в максимально близькій фізичній взаємодії, а й у певному вмінні йти на компроміс навіть на рівні фізичного контакту (положення рук піаністів буде залежати як від фактурних рішень композитора, так і від персональних особливостей комплекції, будови ігрового апарата виконавців). За педалізацію відповідає тільки одна людина, що також сприяє інтегративному моменту. Інший ансамбліст цілком змушений покладатися на чуткість партнера.

Ансамбль двох фортепіано відноситься до камерних жанрів концертного типу. Наявність лише двох виконавців (та інструментів) «тримає» жанр в

рамках камерної класифікації, але яскравий сценічний характер подачі музичного матеріалу, принципи музичного мислення, масштабні звукові та просторові характеристики виконання надають жанру фортепіанного ансамблю рис концертності. Ансамбль двох фортепіано можна характеризувати як камерно-концертний. Такий тип музикування містить у собі єдність у багатоманітності. Наявність в учасників ансамблю двох персональних інструментів надає композитору більше свободи для втілення масштабного задуму, а виконавцям – для реалізації своєї індивідуальної концертно-сольної майстерності. В ансамблі двох фортепіано провідним постає *паритетний принцип* ансамблевої гри. Учасники *паритетного ансамблю* прагнуть до відносної самостійності сторін, рівноцінності змістового навантаження партій, співтворчості на засадах діалогу. В жанрі ансамблю двох фортепіано (подібно до жанру концерту) також присутній елемент гри. І. Польська порівнює ансамбль концертного типу (концертно-віртуозний) з азартною карточною грою [115, с. 23]. У ньому також присутні елементи «гри у грі» та «енергетика азарту ігрового процесу», про які говорить О. Мурга [106].

Поєднання в концерті для двох фортепіано з оркестром рис камерно-концертного принципу (жанр фортепіанного ансамблю) з концертно-симфонічним (інструментальний концерт) створюють ситуацію «подвійної концертності» (або «підвищеної концертності»). Як ми вже зазначили, сфера концертності (на відміну від симфонізму) пов'язана в першу чергу з постаттю артиста-виконавця. Відштовхуючись від «підвищення» концертності можна стверджувати про підсилення ролі виконавця в подвійному концерті. По-перше, солісти взаємодіють на засадах паритетного діалогічного ансамблю. По-друге, діалогічні (паритетні) відносини створюються також в ансамблі солістів з оркестром. Звукова міць, властива двом роялям може сміливо «позмагатися» зі звучанням симфонічного оркестру. Нерідко, виходячи з концертного залу після прослуховування концертів для одного фортепіано з оркестром, ми чуємо такі зауваження слухачів: «Концерт був чудовий! Але

оркестру було «забагато» (дуже голосно грав)/оркестр «закривав» соліста (у звуковому плані)/ не вистачало фортепіано в кульмінації, ми бачили активні рухи рук соліста, але чути було тільки оркестр» тощо. У подвійному концерті сили учасників концертного «змагання» відносно урівнюються, «змагання» з оркестром трансформується в *діалогічний ансамбль*. Це проявляється також на рівні фактурної свободи та можливості вільного розвитку тематизму (теми не скуті регістровими, фактурними «рамками»). Тим не менш, «перевантаженість», «важкість» музичної тканини не є безпосередньою загрозою для подвійного концерту. Цей аспект регулюється майстерністю композиторської і виконавської техніки. Діалогічність та рівність ми спостерігаємо і у відносинах з диригентом. Ситуація тотального авторитаризму (сольного або навпаки диригентського) максимально унеможлиблюється за рахунок втілення в концерті принципів рівної значущості сторін, властивих камерному музикуванню. Отже, ситуація підвищеної концертності в подвійному концерті трансформується в підвищену діалогічність жанру.

Н. Ахмедходжаєва надає поняттю концертності широкого змістового наповнення – визначає її як «складне цілісне явище ідеальної природи, що виникає внаслідок взаємодії різних сторін концертної ситуації» [16, с. 7] . Концертність постає інтегративним фактором, який посилює взаємодію таких складових «концертної ситуації», як виконання, сприйняття і спілкування.

Явище концертності наявне в кожному з проявів концерту: як музичної публічної події і як творчо-художньої форми композиторської активності (музичний жанр). Концертність, яка реалізується в русі, діяльності, утілюється в концертуванні. Концертування може трактуватися з двох позицій, пов'язаних із двояким розумінням слова «концерт». По-перше, у широкому значенні, концертування – це виконавська діяльність музиканта в ситуації публічного звучання твору (актуалізація музичної культури в

суспільстві). По-друге, у вузькому розумінні, концертування – це особливості музичної мови, відтворені в музичному мисленні, у певній організації музичної драматургії і засобах музичної виразності. Якщо розглядати концертування як більш складне, комплексне явище музичної культури, варто навести думку Н. Ахмедходжаєвої: «Концертування постає важливим музичним, соціально-естетичним явищем, що безпосередньо пов'язане з процесом становлення й удосконалення музики як виду мистецтва, як принципу, який забезпечує органічну єдність і взаємозумовленість соціокультурних і внутрішньо специфічних “шарів” музики» [16, с. 7].

Згідно з класичним визначенням концерту, уміщеним у словнику Гроува, концерт – це «публічне виконання музики у спеціальному приміщенні» [79, с. 431]. «У багатьох країнах термін “концерт” (італ. *concerto*, англ., франц. *concert*, нім. *Konzert*) застосовують тільки до виступів великих колективів, тоді як виступи солістів і камерних ансамблів визначаються терміном *recital*» [79, с. 431-432]. «Спеціальне приміщення» – це концертний зал. Водночас набувають поширення концерти у форматі *open-air* (під відкритим небом), а також на різноманітних арт-платформах, створених у тих локаціях, які не мали жодного стосунку до проведення культурних заходів. Зокрема, відбуваються концерти у приміщеннях покинутих промислових об'єктів, як заходи Гогольfest протягом 2012–2014 років у промзоні експериментально-механічного заводу («ЕМЗ»), на Видубичах (м. Київ), чи на території старого трамвайного депо – концерти фестивалю класичної музики MozArt у Львові.

Подібна тенденція до відмови від традицій академічного концертного виконання набуває поширення в сучасному культурному житті. Класичне музичне мистецтво «виходить» із концертного залу у відкритий простір, просто неба, у незвичний, нелогічний, дивний, на перший погляд, простір «неспеціалізованих», «не-концертних» приміщень. Воно може бути презентоване в несподіваних формах. Загальносвітові культурні тенденції

активно реалізуються і в сучасній українській культурі. Про це свідчить новаторська направленість концептуального плану українських фестивалів і мистецьких заходів. Окрім вже згаданих нами фестивалів «Гогольfest» та «MozArt» слід назвати й деякі інші. «Два дні та дві ночі нової музики» в Одесі – масштабний міжнародний фестиваль, унікальність якого полягає в концепції безперервної 48-годинної культурної події, що поєднує різні види мистецтв. Заходи фестивалю «Porto Franko» перетворюють площі та вокзали, заводи і палаци Івано-Франківська на арт-простір, в якому відбуваються не тільки музичні, а й мультимистецькі заходи. Серед відомих open-air (open air) країни «Odessa classics» на Потемкінських сходах та «Київські літні музичні вечори» в Маріїнському парку. У рамках KharkivMusicFest масштабно святкувалась 333-тя річниця з дня народження І. С. Баха. Музична акція «Бах-333» заставила Харків зазвучати «по-бахівськи» – музика цього композитора лунала містом, навіть в кафе та метро. До речі, Харків – перше українське місто-учасник всесвітньої акції «Бах в метро». Учасники фестивалю виконували музику Баха на спеціально встановленому на території метрополітену фортепіано. KharkivMusicFest також презентував проект «Art & Piano: грай яскраво», в рамках якого на дев'яти локаціях міста були встановлені розфарбовані харківськими художниками фортепіано. Інструменти були у вільному доступі для всіх бажаючих «зробити музичну паузу».

В рамках цього дослідження ми не маємо змоги детально розглянути весь комплекс новаторських культурних заходів нашої країни. Але зауважимо, що численні українські музичні акції в нових формах – просто неба, нон-стоп марафони, мультижанрові акції – актуалізують сучасні світові тенденції в українській культурі та сприяють інтеграції України у світовий культурний простір. Таким чином, завдяки музично-виконавській практиці – концертуванню – звичайні життєві реалії, явища буденного життя й навіть природні явища, залучаються до сфери академічного мистецтва. Набуває

втілення одна з характерних особливостей сучасної музичної культури – взаємопроникнення, комунікація явищ із музичної і немусичної сфер, елітарного й популярного, індивідуального й масового (див. докладніше в статті автора: [36]).

Проведення «незвичних» концертів у специфічних, неакадемічних умовах розпочалось ще у ХХ столітті шляхом створення спеціальних енвайронментів, арт-просторів для гепенінгів, перформансів і як самостійного експериментального арт-проекту. На «розширення меж» концертного «простору» вплинула й масова культура. Термін «open-air», який застосовують і до концертів класичної музики просто неба, від початку утвердився саме в масовій культурі. Тому в реаліях сучасного культурного простору, поряд з академічною традицією, розвивається й інший тип концертування, який позиціонується на стику різних виконавських практик. Ю. Верьовкіна зазначає: «У зв'язку з різноманітністю форм презентації академічної музики, які намітились у другій половині ХХ століття і розвиваються до сьогодні, можна говорити про загальну тенденцію до індивідуалізації концерту. Джерелом індивідуалізації можуть бути будь-які інновації в галузі музики». І далі: «Якщо академічний концерт являв собою певну схематизовану, принаймні, передбачувану структуру, то в умовах “middle culture” концерт залежить від значно більшої кількості характеристик, обраних виконавцем індивідуально» [39, с. 42-43].

Поширення в сучасній культурі такого явища, як middle culture, зумовлене наявністю в ній явищ, які поєднують академічні й неакадемічні мистецькі традиції. В. Сиров характеризує middle culture як такий стан культури, в якому «стирається бар'єр між елітарним і масовим, <...> надаючи людині можливість знову відчувати цілісність і повноту буття» [142, с. 288]. Комбінуючи прийоми концертування з академічних і неакадемічних виконавських практик, сучасний концерт з елементами middle culture ґрунтується на варіативних змінах. Ю. Верьовкіна виділила деякі фактори,

що впливають на творення сучасних концертних форм, зокрема: «1) зовнішній вигляд виконавця, 2) місце проведення концерту, 3) склад виконавців, 4) принцип побудови концертної програми, 5) способи театралізації музичного виступу, 6) використані технічні засоби» [39, с. 43]. Таку класифікацію створено, зважаючи на характер змін, яким підлягають усталені структурні компоненти традиційного концерту або так званий «традиційний концертний ритуал».

Залежно від зовнішнього вигляду виконавця, Ю. Верьовкіна виділяє два типи концертів: з неакадемічною манерою поведінки виконавців та з неакадемічним зовнішнім виглядом [39]. У першому випадку стиль виконання-концертування за манерою поведінки наближається до стилю «зірок» масової культури: розкутість, загравання з публікою, безпосередній контакт з аудиторією, розрахований на її миттєвий відгук. Для такої поведінки характерне долання комунікативного бар'єру між виконавцем і залом, скорочення дистанції між артистом і публікою, невимушена атмосфера, яка наближає слухача до музично-сценічних дій. У другому випадку сценічний образ виконавця контрастує зі звичним класично стриманим, академічним виглядом музиканта. Такий контраст впливає і на сприйняття виступу музиканта: по-перше, пожвавлює сприйняття сценічних подій; по-друге, він може бути складовою сценічного виступу.

Щодо місця проведення концертів, можна виділити такі, що проводяться у традиційних залах, і ті, що відбуваються в інших приміщеннях, «не-концертного» типу, а також концерти класичної музики просто неба. Необхідно назвати ще один важливий тип концертної форми, пов'язаний з активним упровадженням новітніх технологій. Ідеться про віртуальний концертний зал. Зокрема, своєрідним віртуальним концертним залом постає кінозал, в якому збирається публіка, щоб подивитися прями трансляції вистав із Метрополітен-опера, Ла Скала чи інших мистецьких закладів. Це надає

зможу залучити нових глядачів, серед яких є ті, хто стежить за афішею кіно, але з деяких причин не відвідує театр.

Не можна обійти увагою й можливість сучасної людини віртуально бути присутньою в режимі реального часу, практично, на будь-якому концерті, перебуваючи в цей час у будь-якому куточку планети, не виходячи з дому. Для цього необхідно тільки увійти в мережу Інтернет. Трансляції концертів у режимі on-line значно розширюють можливості сприйняття музики в реальному часі. Долається фактор геолокації концерту, що надає можливість зекономити час і кошти. Різні життєві обставини, через які людина не може відвідати концерт, фізично відступають перед можливістю віртуальної присутності. Концерт стає доступним кожному: тому, хто чекав на цю подію, і тому, хто випадково потрапив на неї у «глобальній павутині» (йому сподобалося побачене/почуте, і він вирішив продовжити перегляд). Наявність у «мережі» он-лайн трансляції надає можливість поціновувачам музики стежити за концертним життям у світі. Завдяки технічним інноваціям масштаб досягнення культурних подій для сучасного слухача значно зростає. Інтернет, як комунікативно-інформаційне поле, сприяє процесу діалогу різних культур, народів і ментальностей, обміну культурним досвідом. Показова статистика загального зацікавлення класичною музикою, згідно з даними Google Trends (web-додатку корпорації Google, який аналізує співвідношення кількості певних конкретних запитів і загальної кількості запитів у пошуковій системі Google в різних країнах світу різними мовами). За статистичними даними, лідерами несподівано стали країни, які, за уявленнями переважної більшості поціновувачів, далеко не в першу чергу асоціюються з концертами класичної музики. Протягом останніх п'яти років музичною класикою найбільше цікавились у Нікарагуа (100), Киргизії (92), Гватемалі (83), Гондурасі (80), Ефіопії (80). Далі – в Японії (71) і Південній

Кореї (65)¹ – передових країнах Азії, в яких концертна діяльність виконавців класичної музики дуже актуальна. Тут відбуваються відомі у світі конкурси і фестивалі, чимало студентів із цих країн здобувають освіту в престижних музичних навчальних закладах Європи й Америки.

Ця статистика показова з погляду зацікавленості в таких процесах, як культурний обмін, діалог у культурі та діалог культур. Культуролог О. Ахієзер зазначає: «Неодмінною умовою діалогу є здатність його учасників подолати мовний бар'єр. Мається на увазі можливість і здатність перекладати з однієї природної мови іншою і навпаки <...> І все ж таки діалог за своєю сутністю не вичерпується проблемами природної мови. Сутність діалогу лежить глибше – на рівні діалогу культур, і насамперед їх мов, що не можна звести до діалогу природних мов, хоч і неможливо без нього. Діалог відбувається на рівні та в масштабі культур і потенційно передбачає проникнення в їх цінності, в їх специфіку» [14, с. 40]. Наведемо такий приклад, 26 липня 2019 р. на всесвітньовідомому Зальцбургському фестивалі прозвучала Сьома Симфонія Д. Шостаковича. Для австрійської публіки та іноземних гостей фестивалю твір радянського композитора виконував оркестр Південно-Західного Радіо Німеччини (SWR), диригував Теодор Курентзіс (грек за походженням). Свій симфонічний тур оркестр розпочав 22 червня 2019 р. також з виконання цієї симфонії – твору, який можна назвати знаковим для переломного моменту у Другій Світовій Війні. Глядач, що був присутній на концерті у Зальцбургу, потім написав у своєму блозі: «Не було вже в залі австрійців, а на сцені німців, був один єдиний потік. Не було там ніяких кордонів, як на фотографіях Землі зі супутника <...> Довго не могли розійтися. А потім, коли всі потягнулися до виходу, сталося те, що я бачив уперше: кожен музикант оркестру обіймав іншого, як

¹ У дужках зазначені умовні одиниці Google, в які трансформовано загальну кількість запитів.

на свято» [88] . Таким чином завдяки концертуванню засобами музичної культури здійснюється діалогічна взаємодія культур у сучасному світі.

Концертування як виконавська діяльність, подібно до концертування як специфічної внутрішньої музичної характеристики, створює особливу риторично-діалогічну ситуацію в культурі. У цій ситуації музика, з погляду семіотики, постає мовою, «комунікативною структурою, яка надбудовується над природно-мовним рівнем» (за Ю. Лотманом [95, с. 16]). Музична культура стає однією з мов культури, про які говорить О. Ахієзер.

Чи можна в такому випадку вважати музику універсальною мовою, що є зрозумілою кожному? Самюел Мер (Samuel Mehr) спільно зі своїми колегами з Гарвардського університету у 2018 році опублікував результати масштабного дослідження, в якому брали участь 750 добровольців з 60 країн світу. Респондентам у довільному порядку були запропоновані короткі музичні уривки, які були зібрані у 86 різних локальних спільнотах (переважно малочисельних). Упродовж 14 секунд учасник наукового експерименту мав прослухати запропоновану музику, а потім на основі своїх вражень визначити її функціональне призначення (була то, наприклад, танцювальна музика або колискова тощо). Дослідження проводилося на базі вокальної музики. Загалом вченими було проаналізовано 150000 вражень на основі 26000 музичних фрагментів. Результати дослідження показали, що слухачі, як правило, могли коректно визначити функції запропонованих пісень. Зазначимо, що опитування здійснювалося через мережу Інтернет, що свідчить про можливу наявність в опитуваних деякого інтернаціонального та інтеркультурного досвіду у прослуховуванні музики (власне завдяки можливості доступу до Інтернету). Для більшої точності та чистоти експерименту його треба проводити серед людей, що живуть в культурно ізольованих суспільствах та не мають доступу до музики інших народів, але тоді це значно вплине на масштаб експерименту. Тому на сьогодні в сучасній ситуації зростаючої глобалізації існуючий варіант дослідження можна

вважати цілком актуальним. «Завдяки міжкультурним закономірностям людської поведінки музика набуває певних повторюваних, пізнаваних форм, зберігаючи при цьому свою прекрасну глибинну варіативність в різних культурах» – стверджують гарвардські вчені [188].

Вчені Монреальського університету та університету МакГілла у своєму спільному дослідженні дійшли висновку, що емоційний відгук на музику, в основі якого лежать психофізіологічні реакції збудження, базується на універсальних культурно незалежних механізмах реагування. Цей висновок був зроблений на основі експерименту, в якому взяли участь 40 канадців та 40 пігмеїв мбензеле, що живуть у тропічних лісах Конго. Ані канадці, ані пігмеї ніколи не були знайомі з музичною культурою один одного. Учасники обох груп слухали в парах 19 музичних фрагментів: 8 зразків музики пігмеїв та 11 зразків Західної музики (ориг. Western music). При цьому постійно проводився моніторинг емоційних компонентів прослуховування, які склалися з суб'єктивного почуття (оцінка проводилася за допомогою інтерфейсів подвійної шкали емоційної валентності та рейтингу емоційного збудження), периферійної фізіологічної активності та міміки. У результаті експерименту було виявлено, що на характер емоційного відгуку відчутно впливали такі характеристики музики як темп, ритм та тембральна забарвленість. У зразках західної музики була продемонстрована велика кількість різних яскравих варіантів використання цих характеристик. Це обумовило більшу спільність в емоційних реакціях двох груп саме на західну музику. Вона виявилася «інформативнішою», підсвідомо «зрозумілішою». Натомість музика пігмеїв була дуже тісно пов'язана з символічним та асоціативним аспектами їх локальних культурних традицій, тому потребувала спеціальних знань для її належного тлумачення. Як наслідок – емоційні реакції груп дуже відрізнялися [182].

Отже, з одного боку емоційна реакція на музику є базовим, універсальним для людей відгуком на акустичні характеристики музики. З

іншого, суб'єктивний вимір емоційної валентності значною мірою обумовлюється знайомством з іншими культурами. Також зазначимо, що сприйняття музики окрім універсального та колективного факторів містить дуже індивідуальний для кожної людини, персональний фактор переживання.

Шляхом персоналізації (а також мобілізації гаджетів) у багатьох аспектах розвивається сьогодні й технічний прогрес. Сприйняття публічного концерту в режимі on-line має більш індивідуалізований характер. Зазвичай, перегляд здійснює невелика група людей або одна людина. Тому виникає «подвійна реальність»: з одного боку, віртуальний слухач ніби залучений до спільноти слухачів, реально присутніх у концертному залі, долучається до колективного моменту сприйняття. Та навіть коли улюблений виконавець поруч, на екрані комп'ютера або смартфона, відчутна дистанція між ним і слухачем, вона спричинена відсутністю реального акустичного звучання й усвідомленням фізичної відсутності на місці культурної події. З іншого боку, завдяки високопрофесійній зйомці слухач може здолати «моніторний бар'єр». Бо, як зазначає дослідниця мас-медіа А. Скорик, «справжня художність представленого артефакту не залежить генерально від того, в яких умовах вона представлена: на театральній сцені, на кіноекрані чи телеекрані» [130, с. 98]. Цю тезу можна також доповнити: на сцені концертного залу або на моніторі комп'ютера. Звісно, «генерально» художня цінність творів зберігається, і діалог шляхом концертування триває. І далі: «<...> Телевізійна інформація – будь якого плану! – буде тим переконливішою, чим більший ефект присутності, співучасті в даній події чи дійстві воно буде створювати в мільйонній глядацькій / слухацькій аудиторії. Звідси походить і особлива ефективність та не лише інформаційна, а й емоційно-психологічна переконливість прямих репортажів, хоча в них, з точки зору точності, влучності, завершеності подачі матеріалу, зазвичай буває значно більше недоліків, зайвих деталей, непродуманостей, аніж у підготовлених раніше передачах» [130, с. 100]. Під час on-line трансляції

високотехнологічне передання звучання, висвітлення основних сценічних подій крупним планом із різних ракурсів, що допомагають глядачеві краще зрозуміти деталі виконання-концертування (наприклад, демонстрація на екрані крупним планом артиста оркестру, який грає основний тематичний матеріал, або рук соліста), створюють відчуття максимального наближення до музично-сценічних подій, навіть ближче, ніж у людини, яка перебуває в першому ряду. У реципієнта виникає «ефект присутності», близької та безпосередньої. Що стосується можливих «недоліків, непродуманостей», про які А. Скорик згадує, коли йдеться про прямі включення, то в цьому випадку можливе порівняння концертної трансляції зі студійним записом. Звісно, концертне виконання вимагає від артиста високого рівня професіоналізму і максимальної енергетичної віддачі. Але фактор випадковості не можна виключати з того єдиного можливого шансу здійснити все ідеально якісно з першого разу під час концерту, бо концертний виступ не передбачає «іншого шансу». Відповідальність виконавця перед аудиторією значно зростає, як зростає й аудиторія слухачів. «Персоналізація» сприйняття концертного виступу завдяки персональній техніці створює віртуальний зв'язок на рівні відносин Я – Ти. Реалістичності, «справжності» комунікативним відносинам надає й те, що слухач має можливість віртуально «побувати за лаштунками». Мається на увазі не тільки «разом із камерою» «подивитись», як артист готується до виходу на сцену. Важливою є й можливість залишити feedback (зворотну реакцію, відгук). Тобто, персонально привітати виконавця з успішним виступом на його сторінці в соціальній мережі і, можливо, навіть отримати від нього відповідь. Створюється ілюзія скорочення дистанції між слухачем і виконавцем.

Доступність концерту on-line має безліч плюсів, але є й певна небезпека його «побутовізації». Легка і широка доступність може дещо нівелювати «ексклюзивність» події, її «особливий» статус. На думку сучасного культуролога Ю. Стракович, у нинішній ситуації, коли в мережі Інтернет

можна знайти будь-який рідкісний і цінний музичний контент, «що не вимагає натомість ніяких жертв – ні часу, ні зусиль, ні засобів, виникає маса переваг, але спрацьовує і одвічний принцип: що дешево дається – те дешево цінується» [141, с. 291] . Ю. Верьовкіна окреслює появу «реальної альтернативи оперно-сценічній і концертно-філармонічній практиці, що вказує на процес “побутовізації” академічної музичної культури» [39, с. 43] . Зауважимо, що, беручи до уваги всі небезпеки, слухачі все ж таки продовжують відвідувати живі концерти, цінуючи можливість перебувати в реальній концертній комунікативній ситуації.

Згідно з темою нашої роботи постає закономірне питання: «Чи виконувалися будь-яким нестандартним чином концерти для двох фортепіано з оркестром?». Відразу зауважимо, що цей жанр не є більш «академічним» за інші жанри класичної музики, і цілком «відкритий для експерименту». На даний момент він, поки що, існує в рамках традиційних виконавських стратегій. Звісно, концерт для двох фортепіано – масштабний жанр, який потребує значної кількості інструментарію, виконавців. Відповідно, умови виконання, що відрізняються від великого концертного залу з наявністю двох якісних роялів, здаються організаторам концерту та виконавцям дещо незручними. Для того щоб концерт прозвучав у нестандартних умовах, треба залучити досить багато ресурсів (одне тільки транспортування роялів без завдання шкоди інструментам – доволі трудомісткий процес¹. Але ж просто неба ставлять навіть опери, а опера – жанр неймовірно масштабний. Згадаймо, наприклад, постановки опери Дж. Верді «Аїда» у Каїрі у відкритому амфітеатрі на фоні пірамід Гізи та

¹ Відомо, що С. Рахманінов та В. Горовиць возили власні роялі з собою на гастролі, не зважаючи на складності, що виникали у процесі перевезення інструментів. В. Горовиць, наприклад, надавав перевагу інструменту з чутливою механікою, в якому звук видобувався легким натисканням клавіш. Над інструментом видатного піаніста потягом тривалого часу працював головний спеціаліст з настройки роялів фірми Стенвей – Ф. Мор. Шляхом багатьох експериментів з механікою, Ф. Мору вдалося створити унікальне звучання роялю В. Горовиця, яке ми можемо почути на відомих записах маестро (наприклад «Горовиць вдома», «Горовиць у Москві» тощо). Докладніше про інструмент В. Горовиця та вподобання інших відомих піаністів в аспекті вибору роялів див.: [104]

Великого Сфінкса (останні спектаклі відбулися 8-10 березня 2018 р.). Можливо, подвійні концерти залишаються в полі традиційних способів виконання з тієї причини, що процес масштабної актуалізації жанру в контексті історії музичної культури у зв'язку з певними соціальними, світоглядними та культурними причинами розпочався досить нещодавно (у порівнянні, наприклад, з концертом для одного фортепіано з оркестром). Але значним досягненням для популяризації подвійного концерту стала поява жанру не тільки в окремих концертах, він стає все популярнішим у концертних програмах фестивалів ансамблевого мистецтва та частіше з'являється в репертуарних вимогах фінальних турів ансамблевих конкурсів. Дійсно, на сьогодні жанр концерту для двох фортепіано з оркестром не є таким «хедлайнером», як опера або концерт для одного соліста. Але у зв'язку з впевненою актуалізацією подвійних концертів у просторі музичної культури, ми сподіваємось найближчим часом почути їх на відкритих концертних майданчиках. А можливо жанр буде внесений до програм фестивалів сучасного музичного мистецтва і в нашій країні. Цей крок є досить резонним, тому що репертуар подвійних концертів, написаних у ХХ столітті і пізніше, відкриває ціле поле для експериментів, він маловідомий і вельми рідко виконується (у порівнянні з класичними зразками жанру).

На сьогодні серед виконавців класичної музики є добре відомі артисти (наприклад співачка Барбара Ханніган, скрипалі Найджел Кеннеді та Патриція Копачинська, диригент Теодор Курентзіс та інші) – музиканти-новатори, які консервативному поціновувачу класики можуть здаватися занадто епатажними, ексцентричними. Але завдяки своєму іміджу, що є органічним відображенням бунтарської натури митця, такі артисти стають справжніми пропагандистами класичної музики. Використовуючи неакадемічний підхід, часом дещо театралізований, вони залучають до спільноти любителів класики тих людей, які себе категорично не асоціювали з класичним мистецтвом. Серед піаністів популярними медійними

персонами, свого роду інфлюенсерами (від англ. *influence* – впливати), що через популярність у соціальних мережах та відеохостингу YouTube, онлайн-платформі *Medici.tv* відкривають максимально широкій аудиторії світ класичної музики, можна виділити Юйцзя (Юджа) Ванг (Yuja Wang) (Китай) та Хатію Буниатішвілі (Грузія). Відомі епатажні піаністки вже виступали дуетом, але цей проект не мав подальшого розвитку. Дуетне виконавство, у деякому сенсі, потребує від виконавців яскравих та сміливих кроків на шляху популяризації мистецтва фортепіанного ансамблю, вершинним проявом якого можна вважати його фортепіанно-симфонічний варіант – концерт для двох фортепіано з оркестром.

Отже, поняттям концерту, концертування властиві певні «подвійні смисли», «дуохромність», дуалістичність. Концерт, з одного боку, – це соціально-музична подія, з іншого, – форма творчої активності композитора, утілена в музичному жанрі. Концертування, відповідно, постає специфічною організацією музичного мислення і музичної мови, що відтворюється у певній організації музичної драматургії та засобів музичної виразності. Концертування – це виконавська діяльність музиканта. Таку дуальність, протилежні начала містить етимологія слова «концерт». У перекладі з латинської *concerto* – «змагаюсь», з італійської *concertare* – «узгоджувати». Біполярність змістів «змагання» і «згоди», «суперництва» й «гармонійності» в концерті постає рефлексією дуальної організації культури. «Змагальність», «агональність» у культурі, як зауважує М. Пухляк, може бути об'єднуючим фактором у процесі культуротворчості: «Учасник і глядач агону беруть участь у напруженій дії, вони єдині в перемозі і поразці, проростаючи особистісно, відбуваючись у єдиному “Ми”. Агон творить соціальний світ, не лише переводячи напруження, навіть агресію, в річище культури, а й поєднуючи людей в єдине ціле» [121, с. 44] . Агон сприяє «консолідації спільноти навколо ціннісного ядра», але, з іншого боку, постає «полем зіткнень», де здійснюється розв'язка конфліктної ситуації (піком якої

є «сутичка») через «вторгнення» або «збільшення можливостей комунікацій». З цього впливає, що агональне у культурі є проявом комунікативного, що має свої особливості реалізації. Механізми комунікації здійснюються на «кордонах культури», під якими маються на увазі такі опозиційні «віхи», крайні прояви, як «Природа і Суспільство», «Свій і Чужий», «Вищий і Нижчий», «Живий і Мертвий», «Сакральний і Профанний». Агональність вступає в силу, коли активізується будь-яка взаємодія між цими «віхами» [121, с. 44] .

На сьогодні нам невідомо, якими були перші агони, ця інформація, нажаль, не збереглася. Але достовірним є той факт, що задовго до проведення перших Олімпійських ігор, давніми греками були започатковані музично-поетичні змагання – гімнічні агони. Греки, як ніякий інший народ, усвідомлювали, що для створення чогось видатного необхідно досягти максимальної концентрації та напруження всіх сил (творчих, фізичних тощо). У чесній боротьбі виявлялися найкращі людські якості, постійне суперництво та прагнення бути кращим створювало ситуацію необхідності самовдосконалення, в результаті якої підвищувався рівень цивілізованості грецького суспільства. Саме в агоні були втілені суперечливість, змагальність – риси, що можна назвати фундаментальними для грецької культури. Агон, як втілення боротьби та змагання, був персоніфікований у давньогрецькій міфології. В одному з найбільших святилищ Давньої Греції – в Олімпії – знаходилася статуя Агона (чоловіка з гантелями). Цей факт свідчить про шанування його як божества.

Як відомо, у спортивному агоні греків цікавила лише перемога. Відповідно, до переможця змагань давньогрецьке суспільство ставилося з великою повагою та шаную. Олімпіоніка зустрічали як героя-тріумфатора у своєму рідному полісі. Могли навіть зламати частину кріпосної стіни для наглядної демонстрації того, що місто, де живе такий славетний герой, не боїться зовнішніх ворогів. Спортсмени, які займали другі та треті місця,

греків майже не цікавили. Зовсім інша ситуація склалася відносно учасників мистецьких агонів. У цьому випадку шанували й тих, хто з деяких причин не зміг опинитися на першому місці. Отже, результати агонів і подальша доля його учасників значною мірою залежали від можливості реалізації принципу об'єктивності, за яким підводилися підсумки змагання. Як зазначав М. Визитей: «Грека цікавив в принципі тільки переможець. Але переможець визначений виключно об'єктивно, з максимальною точністю. Саме з бажання бути точним, з побоювання помилитися грек вважав за доцільне в таких змаганнях, як, скажімо, виконавська майстерність, проводити спеціальне виділення не тільки переможця, а й тих, хто згідно з оцінкою компетентних суддів дещо поступався переможцеві, хто показував скромніші результати» [40, с. 185].

У музичній культурі яскравим проявом агонічного начала є музичний конкурс. У наш час культурний світ переживає справжній конкурсний «бум». Художня культура розвивається шляхом агону, змагання. Не стає винятком і музична культура. Участь та лауреатство у престижних міжнародних музичних змаганнях постають майже невід'ємним пунктом у резюме відомих виконавців. Грандіозна популярність музичних конкурсів має як свої плюси, так і мінуси. З позитивних аспектів треба зазначити наступні. По-перше, конкурс дає виконавцеві можливість бути почутим. Проявити себе значно простіше там, де від тебе цього чекають. Ідея конкурсів полягає в пошуку та відповідному заохоченні нових талановитих виконавців. Чим більше конкурсів, тим простіше стає знайти майданчик для самореалізації, який відповідає рівню майстерності, репертуарним уподобанням, навіть геолокації учасника тощо.

Також, міжнародні музичні змагання сприяють встановленню культурного діалогу. Зараз, наприклад, ми спостерігаємо експансію азіатських піаністів на європейському конкурсному просторі. Вони демонструють високий рівень виконавської майстерності і дуже часто

отримують звання лауреатів. Зазначимо, що останнім часом значно виросла кількість конкурсантів (та лауреатів) з Південної Кореї (хоча ще на початку 2000-х рр.. переважна більшість азіатських учасників складалася з представників Китаю та Японії).

Поруч із позитивними аспектами спостерігаються і суперечливі моменти. Наприклад, величезні програми, які конкурсант готує для участі у престижному міжнародному змаганні, що може складатися з трьох, чотирьох або більшої кількості турів, повинні дати потужний поштовх для стрімкого розвитку фізичної та психічної витримки виконавця. Це стосується як мобілізації ресурсів під час вивчення конкурсного репертуару, так і розвитку сценічної витримки в процесі виконання. Що ж відбувається в реальності? Витримка дуже часто перетворюється на автоматизм. Програма відшліфовується до повного автоматизму, якомога сильніше викоринюючи момент випадковості, який може понести за собою ненавмисну помилку, наприклад, у тексті. Адже бездоганність виконання є необхідною умовою перемоги. Нажаль, повна автоматизація виконання не має нічого спільного з творчим актом. Виконання може бути бездоганим у технічному та звуковому плані, але без яскравих емоційних проявів, максимально нецікавим щодо індивідуальної інтерпретації тощо.

Ще один негативний момент пов'язаний саме з розкриттям індивідуальності артиста. Окрім негативного впливу на індивідуальність того прагнення до бездоганності, що практично обертається на автоматизовану гру, конкурсні виступи грішать вихолощеними трактовками ще з іншої причини. Яскрава індивідуальність далеко не завжди перемагає на конкурсах (або взагалі не перемагає). Вона може бути занадто специфічною, незвичною, цікавою, але незрозумілою, її важко оцінювати, є ризик не сподобатись журі. Виконавці свідомо йдуть на компромісні рішення, щоб сподобатися усім. Тому деякі конкурсні прослуховування «багаті» на нудні, компромісні трактовки. «В одному китайському селі безліч художників малює щодня

одну і ту ж картину – наприклад, соняшники Ван Гога. Або який-небудь банальний мотив – лебідь на озері, на фоні заходу сонця. Деякі навіть двома руками примудряються, щоб швидше. Картини дуже успішно продаються, особливо ті, де менше «відсебеньок-помилок». Цей *copy-paste* нагадує мені концертну діяльність сьогоденного часу» – зазначає в одному з інтерв'ю відома швейцарська скрипалька Патриція Копачинська [111].

Окремого коментарю заслуговує аспект конкурсного репертуару. Звісно, на сьогоднішній день існують конкурси виключно сучасної музики. Або конкурси, присвячені творчості одного конкретного композитора, у яких, відповідно, репертуар складається тільки з його творів (наприклад, конкурс Ф. Шопена у Варшаві). Але, як правило, більшість конкурсів орієнтована на універсальний репертуар, що складається з музики різних стилів та епох, який чітко окреслюється в конкурсних вимогах. Серед, здавалось би, досить великої кількості варіантів вибору програми за традицією існують так звані «конкурсні» і «не конкурсні» твори. У спільноті піаністів навіть існує такий жарт: «Конкурс можна вважати невдалим, якщо на ньому не зіграно ні однієї “Апасіонати” Бетховена». Отже, стандартизовані вимоги до виконавських програм (добре відомий піаністам стандарт: прелюдія та fuga з ДТК – класична соната – віртуозний етюд) стають причиною виникнення ще жорсткіших рамок «еталонно-конкурсного», «безпрограшного» репертуару. У фінальних оркестрових турах список концертів переважно повторюється від змагання до змагання і є максимально консервативним. Але трапляються й унікальні випадки, коли конкурсант бере на себе сміливість і демонструє на конкурсі свій індивідуальний вибір, що кардинально не співпадає з загальноприйнятими уявленнями про програмні рекомендації. Так на XV конкурсі ім. Чайковського (2015 р.) консервативну спільноту шокував вибір французького піаніста Люка Дебарга (Lukas Debargue). Він обрав для другого туру конкурсу Сонату М. Метнера *фа мінор* op.5. Але завдяки неймовірно проникливому та щирому виконанню саме цієї Сонати публіка буквально

закохалася в талант піаніста. Виступ Л. Дебарга з музикою М. Метнера багато авторитетних музикантів вважають одним з найяскравіших моментів XV конкурсу ім. Чайковського.

Звісно, основною метою учасників будь-якого змагання є перемога. І, нажаль, існують такі конкурси, на яких прийнято заохочувати тільки одного переможця (є тільки одна премія – перша). Але все ж переважна більшість великих міжнародних конкурсів враховує фактор суб'єктивності і тому пропонує звання лауреатів різного ступеню (від першого до третього або навіть шостого). Широка шкала заохочень є вельми необхідною. Не є рідкими випадки, коли лауреат, який з деяких причин отримав нижчу премію, надалі досягав значних висот у кар'єрі, на відміну від переможця конкурсу (як, наприклад, у випадку з Л. Дебаргом, якого ми згадували вище. Свого часу він посів тільки 4 премію на конкурсі Чайковського).

У зв'язку з загальним ростом конкурсного руху та підсиленням інтересу до ансамблевого виконавства виникають та набувають популярності конкурси фортепіанного ансамблевого та дуетного виконавства. Чим більшого масштабу та популярності набували ансамблеві змагання, тим вірогіднішою була очікувана поява ансамблево-симфонічного фінального туру і в такого роду конкурсах. Серед престижних міжнародних конкурсів фортепіанно-ансамблевого виконавства назовемо Murray Dranoff Two Piano Competition (США, Майамі, Флорида), ARD International Music Competition (Мюнхен, Німеччина), International Piano Duo Competition in Bialystok (Польща). Найпопулярнішими концертами згідно з конкурсними репертуарними вимогами на сьогодні є Концерти для двох фортепіано з оркестром *мі бемоль мажор* KV365 В. А. Моцарта та *ре мінор* FP 61 Ф. Пуленка.

Мета конкурсу – бути першим, кращим за інших учасників, кращим за когось. Недарма у фінальних турах багатьох престижних міжнародних

змагань (не тільки солістів, а й дуетів) обов'язковим твором, виконання якого й вирішує долю конкурсанта, є концерт з оркестром. Здавалося б, цей жанр найкраще підходить для створення грандіозного видовищного фіналу, адже «concerto» означає – «змагаюсь». Соліст змагається з оркестром, з іншими солістами, які чекають свого виходу на сцену. Оркестр зазвичай один, солісти змінюються. Хто з них «здолає» оркестр, «здолає» конкурентів і стане переможцем? Створюється ефект подвійної, навіть багатогранної «змагальності». Але чому ж тоді так багато виконавців обожають гру з оркестром? Мабуть тому, що відчують себе спокійніше і впевненіше, ніж «один на один» зі своїм інструментом. Доречно навести слова Б. Тараканова: «Концертне змагання настільки специфічне, що порівняння з подібними явищами в інших сферах людської діяльності може, скоріше, збити з пантелику, ніж прояснити суть справи. А вона полягає в суперечливій, діалектичній єдності двох начал – згоди і протиборства. Одне стає необхідною умовою іншого – без згоди (своєрідної взаємної домовленості) немислиме протиборство, і, навпаки, протиборство має своїм вищим надзавданням саме досягнення згоди. Партнери змагаються один з одним і водночас один одного доповнюють, і в їх діалозі складається цілісність, художня єдність» [146, с. 6] .

Іншим важливим аспектом жанрової моделі концерту (нагадаємо, що концерт для двох фортепіано з оркестром також є своєрідним втіленням цієї моделі), окрім принципу діалогічності, на думку О. Мурги, є принцип віртуозності. Концертування в такому контексті розкривається не тільки в діалозі, а й у грі – композиторській та виконавській грі з інструментом. «Неодмінною ж умовою виконавської гри, що висувається концертним жанром, стає вищий ступінь майстерності. Така жанрова вимога закладена в змагальній (діалогічній) формі ігрової логіки, яка свідомо допускає (а тому і моделює) наявність високих технологічних перешкод, надаючи рівню процесуального подолання характер максимальної витрати зусиль. Вільне,

досконале володіння ресурсами інструменту, демонстративний показ його виразових можливостей, “маніфестація цієї здібності у виконавському акті”, що прямо відноситься до віртуозності як такої, зводять принцип віртуозності в ранг канонічної жанрової норми-вимоги» – стверджує О. Мурга [106, с. 71].

У свою чергу зазначимо, що по відношенню до концерту для двох фортепіано з оркестром ці думки є також цілком справедливими. Але все-таки є і певний нюанс. У концерті для двох фортепіано з оркестром ті «високі технічні перешкоди», про які говорить О. Мурга, проявляються не тільки і не стільки в аспекті індивідуальної техніки, фортепіанної техніки у вузькому розумінні. На перший план виходить саме ансамблева майстерність: чуткість до партнера, почуття міри, майстерність ведення *діалогу*. «Демонстративність» та «маніфестація» не стільки властиві подвійному концерту, ці якості скоріше є проявом індивідуального в концерті. Концерт для двох фортепіано більше передбачає гнучкість, миттєву реакцію на зміну почуттів партнера, створення музичного світу «Я-Ти» та врешті світу «Ми» з оркестром. Тому необхідністю, продиктованою метаідеєю жанру, в подвійному концерті постає створення діалогічного ансамблю на паритетній основі та прагнення до вищої виконавської майстерності у веденні багаторівневого діалогу.

Поняття діалогу у цьому контексті є ключовим і є втіленням дуальної опозиції культури в музичній культурі. У концерті-жанрі чи концерті-події, концертуванні - музичній мові чи концертуванні - виконавстві фундаментальним є діалогічне начало, діалог як форма взаємодії між агональним і гармонічним, суперечкою і згодою. Агональність – це зрештою прояв прогресивного в собі, прагнення бути кращим не стільки за іншого, скільки за самого себе, спроба подолати бар’єри, які людина зазвичай сама собі ставить. Концерт – це завжди «на межі»: на межі можливостей, на межі дозволеного, на межі *ratio* й *emotio*. Це виклик собі, суспільству, комунікативним обмеженням. А його втілення здійснюється у формі діалогу,

«дискурсу між суб'єктами, між сторонами роздвоєного, двоєдиного, суперечливого мислення суб'єкта» (за О. Ахієзером) [14, с. 41].

Ще Геракліт характеризував гармонію як єдність, але єдність полярного, несхожого: «Ворогуюче об'єднується, із розбіжного [створюється] – прекрасна гармонія, і все відбувається шляхом боротьби» [35, с. 370]. Аристотель убачав гармонію в «єдності й завершеності цілого», у «єдності в багатоманітності» [43, с. 370]. У давньогрецьких міфах Гармонія – це прекрасна донька Ареса й Афродити – богів, які втілювали протилежні начала: війну і любов. Таким чином, як стверджує О. Ахієзер, «ставлення до культури постає єдністю її ж протилежних принципів» [14, с. 41]. «Культура має неподільний характер (методологічно це стосується не тільки культури в усьому її обсязі, а будь-якого її фрагмента) і водночас є принципово здатною до нескінченного поділу. Можливість такого підходу відображена в дуальній організації культури» [14, с. 41]. Виявом дуальної організації культури є діалог: «Уся діяльність людини між полюсами дуальної опозиції діалогічна за своєю сутністю. Зміст руху думки між двома полюсами полягає у постійному збагаченні одного полюсу змістом іншого і водночас містить їх постійну взаємокритику <...> У самій культурі немає обмежень для діалогу, немає заданих заздалегідь обмежень смислу» [14, с. 43].

Отже, концерт і концертування – це складні культурні, естетичні, соціальні явища, спрямовані на налагодження діалогу між людьми у процесі сучасного культуротворення. Складна, дуалістична і, як наслідок, діалогічна природа концерту відображає дуальність культури. Концертування постає важливим музичним, соціально-естетичним явищем, яке безпосередньо бере участь у процесі становлення й удосконалення музики як виду мистецтва, як принципу, який забезпечує органічну єдність і взаємозумовленість соціокультурних і внутрішньо специфічних «шарів» музики. У реаліях сучасного культурного життя комунікативна специфіка концерту сприяє формуванню нових стратегій концертування. Актуальні тенденції розвитку

концерту і концертування відображають такі глобальні процеси в культурі, як культурний обмін, діалог у культурі та діалог культур. Таким чином, засобами музичної культури створюється особлива риторично-діалогічна ситуація, завдяки якій здійснюється діалогічна взаємодія культур у сучасному світі.

Висновки до 2 розділу

Проаналізувавши діалог у концерті для двох фортепіано з оркестром як комплексне явище, де одночасно функціонує безліч механізмів, ми виокремили декілька умовних рівнів його реалізації. До внутрішнього рівню діалогу віднесемо декілька рівнів-шаблів: перший – це мотивний діалог, безпосередньо пов'язаний з процесом музичного інтонування; другий, музично-синтаксичний, залучає аспекти музичної мови й мовлення; третій, архітектонічний, охоплює масштаб усього твору й впливає на композиційну обумовленість смислового й емоційного наповнення твору. Зовнішня площина здійснення діалогу в свою чергу також складається з певної системи діалогічних процесів. Виконавсько-інтерпретаційний діалог постає комунікацією автора й виконавців у конвергентно-смісловій системі, утвореній на основі тематичних, світоглядних зв'язків тощо, де між ними виникають діалогічні відносини (в широкому культурологічному розумінні). Ансамблевий діалог складається з двох компонентів: фактичного спілкування учасників концертного ансамблю та образно-персоніфікованого «голосу героя». На підставі порівняння полілогічної та діалогічної комунікативних моделей, ми дійшли наступного висновку: в подвійному фортепіанному концерті функціонує модель багатомірного діалогу, спрямована на інтеграцію, об'єднання виконавців. Останній рівень – це діалог зі слухачем, завдяки якому в публіки народжується відчуття співпричетності до музично-

сценічних подій. На кордоні зовнішніх та внутрішніх рівнів діалогу в концерті для двох фортепіано з оркестром здійснюється стильовий діалог, з яким пов'язані процеси якісної трансформації музичної культури.

За підсумками аналізу внутрішнього та зовнішнього рівнів діалогу ми окреслили такі його функції в концерті для двох фортепіано з оркестром: текстоутворюючу, структуруючу, характерологічну, інтегративну, диференціюючу, моделюючу, естетико-культурологічну.

Концерт і концертування – комплексні культурні, естетичні та соціальні явища, що сприяють встановленню багатовекторного діалогу у процесі сучасного культуротворення. Дуалістична і, як наслідок, діалогічна природа концерту є певною рефлексією дуального устрою культури, що виявляється в її неподільності і водночас здатності до нескінченного поділу, єдності та полярності. Безперервний рух між полюсами культури призводить до їх взаємного збагачення шляхом діалогу. Специфічною ознакою концерту як творчо-виконавської форми музичної публічної події і як творчо-художньої форми композиторської активності (музичного жанру, зокрема концерту для двох фортепіано з оркестром) є концертність. Як прояв музичного мислення, вона особливим чином втілюється в подвійному фортепіанному концерті завдяки поєднанню в ньому компонентів двох жанрів концертної спрямованості, камерно-концертного та концертно-симфонічного начал. Це сприяє підвищенню концертності, що в свою чергу підсилює роль артистів-виконавців в цьому жанрі, які взаємодіють на засадах діалогічного ансамблю. Концертність у широкому культурологічному розумінні постає складовою ідеальної природи, що сприяє діалогізації компонентів виконання, сприйняття та спілкування в концертній ситуації.

Культурологічний підхід до явища концертування виявив його безпосередній зв'язок з процесами розвитку і трансформації музичної культури, а також розкрив функціональний аспект концертування, який

полягає у взаємній інтеграції соціальної, культурної та внутрішньо-музичної площин. У сучасній культурі комунікативна специфіка концерту сприяє актуалізації нових стратегій концертування. Однією з провідних тенденцій стає поєднання академічних і неакадемічних мистецьких традицій та виконавських практик. Нові концертні форми спрямовані на трансформацію усталеної структури традиційного концерту шляхом привнесення у нього елементів *middle culture* та використання новітніх віртуальних комунікаційних технологій. Тенденції розвитку концерту і концертування демонструють зростання комунікативної складової в культурі, що підкреслюється інтенсифікацією таких процесів, як культурний обмін, діалог у культурі та діалог культур. Отже, музична культура створює особливу риторично-діалогічну ситуацію, яка сприяє встановленню діалогічних крос-культурних відносин у сучасному світі.

ВИСНОВКИ

Питання комунікації та діалогу в культурі й соціумі на сьогодні є важливими та інтенсивно досліджуваними проблемами сучасної культурології. Ці проблеми виявляють безліч векторів для теоретичного осмислення. Здійснене дослідження підтверджує доцільність актуального комплексного підходу до вивчення музично-комунікативного простору культури на прикладі унікального й рідкісного жанру, специфіка якого відзначається підсиленням ролі діалогу – концерту для двох фортепіано з оркестром.

1. У дисертації розглянуто комунікацію як складне й комплексне явище, що досліджується в галузях соціально-гуманітарних, природничих і технічних наук. Акцентуючи увагу на комунікативному аспекті жанру концерту для двох фортепіано з оркестром, зазначимо, що, у порівнянні з сольним фортепіанним виконавством, класична комунікативна структура «оратор - мова - аудиторія» в ньому ускладнюється й видозмінюється в декількох напрямках. Подвоєння компоненту «оратор» за допомогою музичних засобів і наочності образу відтворює дві грані акту самоусвідомлення – «Я» та «Іншого». Акцентується момент зустрічі, коли «Я» зустрічає «Ти», та цінність «відношення», в якому обидва суб'єкти по-справжньому розкриваються. Взаємодія двох фортепіано на першому плані зображає носіїв різних індивідуальних культур, чия інтеракція робить культурний світ більш повним, більш справжнім. Відзначено різнопланову роль оркестру в комунікативному процесі. Оркестр виконує функції активного учасника діалогу та коментатора (за принципом голосу автора в художній літературі), створюючи в музично-комунікативному полі подвійного фортепіанного концерту, подібно до літературного твору, ситуацію «тексту в тексті». Вона підсилюється одночасною взаємодією комунікативних кодів, що генерувалися в культурі сольного фортепіанного, оркестрово-симфонічного та ансамблевого виконавства.

2. Проаналізовано феномен діалогу як актуальний для сучасної людини тип взаємодії, що не обмежується простим обміном інформацією, але моделює світоглядні позиції людини, формує її особистість, розкриває внутрішній світ. Діалог базується на ставленні до Іншого як до Ти, взаємодії цілісних суб'єктів, їх персональних всесвітів. Визначено, що в музичній культурі саме ансамблевість акцентує нашу увагу на важливості побудови діалогу з Іншим, визнання необхідності розуміння його неповторної «мови». Встановлено, що особливість ансамблевого устрою подвійного фортепіанного концерту відзначається ескалацією комунікативного процесу. Адже жанр концерту для двох фортепіано з оркестром поєднує в собі риси двох діалогічних жанрів: фортепіанного ансамблю та концерту для соліста з оркестром. Поєднання принципів камерного музикування з симфонічним привносить у концерт ідеї рівноправності, рівної значущості творчих індивідуальностей виконавців камерного ансамблю, де кожен учасник є солістом. Рівноцінність учасників ансамблю спрямована на взаємодію особистостей, створення атмосфери відкритості до Іншого, прийняття його неповторності, виникнення стану «спів-буття з Іншим». Обґрунтовано, що в концерті для двох фортепіано з оркестром (і це підкреслює його ансамблева специфіка) реалізується модель багатомірного *діалогу*, спрямована на інтеграцію, об'єднання сторін комунікації (на відміну від полілогічної моделі, яка підкреслює їх розрізненість).

3. Окреслено основні етапи становлення та розвитку подвійного фортепіанного концерту у просторі музичної культури: прецедент виникнення подвійного клавірного концерту у творчості Й. С. Баха, кристалізацію жанру концерту для двох фортепіано в класичний період (зокрема у творчості В. А. Моцарта), появу концертів романтичного типу (особливу увагу акцентовано на внеску Ф. Мендельсона в розвиток жанру), драматичну долю жанру у другій половині XIX століття. Виявлено причини повторної актуалізації жанру концерту для двох фортепіано з оркестром у

XX столітті і в сучасній музичній культурі. На підставі аналізу нотних та аудіо матеріалів ґрунтовно досліджено та охарактеризовано великий масив подвійних фортепіанних концертів від витоків до сучасності. За підсумками цих досліджень з'ясовано, що причини зростання та падіння виконавського й композиторського інтересу до зазначеного жанру пов'язані з відповідністю моделі колективного концертування панівним філософським ідеям та культурно-естетичним принципам епохи, що закономірно впливали на музичну культуру та відображалися в її провідних течіях та тенденціях.

4. На підставі детального вивчення внутрішнього та зовнішнього рівнів здійснення діалогу в подвійному фортепіанному концерті створено класифікацію основоположних функцій діалогу в зазначеному жанрі. Текстоутворююча функція безпосередньо пов'язана з діалогічним характером викладу музичного матеріалу в подвійному концерті. Комбінації тематичних і атематичних, синхронних і діахронних діалогів тощо складають музичну тканину цього жанру. Структуруюча функція відповідає за організацію музичної форми концерту, для якої характерно діалогічне чергування туттійних і сольних епізодів. Характерологічна функція виявляється в персоніфікації учасників діалогу та розкритті їх образів у процесі діалогічної взаємодії. Інтегративна функція активно проявляє себе у спрямованості до гармонійного об'єднання всіх сторін колективного концертування (оркестру й солістів між собою та виконавців з публікою). Диференціююча функція пов'язана з проникненням в жанр концерту принципів камерно-інструментального ансамблевого музикування, в якому кожен з ансамблів є солістом. Моделююча функція допомагає зіставити художню комунікативну ситуацію з життєвою. Естетико-культурологічна функція діалогу в концерті для двох фортепіано з оркестром виявляється у проєкції в зазначеному жанрі діалогічної системи «людина-культура».

5. Аналіз провідних теорій концертності й концертування, здійснений у дисертаційному дослідженні, допоміг виявити їх специфіку в концерті для

двох фортепіано з оркестром. Встановлено, що підсилення концертності безпосередньо пов'язане з поєднанням у подвійному фортепіанному концерті різних видів ансамблю: камерно-концертного та концертно-симфонічного. Обґрунтовано трансформацію підвищеної концертності в підвищену діалогічність досліджуваного жанру. Остання в свою чергу тісно пов'язана з принципами діалогічного ансамблю, що стають основоположними для подвійного фортепіанного концерту. Діалогічний тип ансамблю встановлюється між солістами, для яких характерна рівноцінність змістового навантаження партій, самостійність і рівна важливість виконавців (що бере початок від принципів камерно-ансамблевого виконавства), співтворчість на засадах діалогу; у відносинах з оркестром на рівні звукового та смислового наповнення партій, що трансформують концертне «змагання» з оркестром у майстерний гармонійний діалог; у відносинах з диригентом, унеможливаючи авторитарний підхід до будь-якого суб'єкту за рахунок панування ансамблевого діалогічного принципу рівноваги сторін, що взаємодіють у колективному концертуванні.

6. У дисертації ґрунтовно досліджено дві форми буття концерту: творчо-художню форму композиторської активності, втілену в музичному жанрі концерту для двох фортепіано з оркестром, та творчо-виконавську форму публічної музичної події. Історична ретроспектива існування концерту та його актуальність у сучасній культурі демонструють важливість обох граней цього феномену для музичної культури та соціокультурного життя взагалі. Поняттю «концерт» властива певна «дуохромність» у зовнішньому функціональному та внутрішньому сутнісному аспектах, яка постає рефлексією дуальної організації культури. Вона виявляється в діалозі полярних чинників: змагання і згоди, суперництва й гармонійності. Агональність у концерті є інтегративним культуротворчим фактором, а також проявом комунікативності, що функціонує на «кордонах» культури. Доведено, що діалог у цьому контексті постає шляхом до реалізації

головного завдання – досягнення згоди через рух між полюсами дуальної опозиції культури.

7. Розкрито механізми впливу комунікативної специфіки концерту на формування новітніх виконавських стратегій у сучасній культурі. З'ясовано, що комунікативна спрямованість концерту сприяє створенню риторично-діалогічної ситуації в культурі та підтриманню міжкультурного діалогу засобами концертування. В результаті дослідження сучасної виконавської практики виявлено нові тенденції трансформації концерту: його діалогічна спрямованість охоплює такі особливості сучасної музичної культури, як взаємопроникнення та комунікація явищ музичної і немусичної сфер, елітарного і популярного, індивідуального і масового. Встановлено, що особливого значення набуває online концерт як важлива та неймовірно актуальна на сьогодні форма спілкування засобами музичної культури, що відчутно збільшує масштаби та можливості сприйняття музики в реальному часі. Інтернет у цьому контексті постає комунікативно-інформаційним полем, в якому відбувається діалог різних культур, народів і ментальностей, обмін культурним досвідом. Аналіз статистики зацікавленості людей у класичній музиці в різних країнах світу продемонстрував несподівані результати: лідерами пошукових запитів стали держави, які раніше практично не асоціювалися з класичним мистецтвом (Нікарагуа, Киргизія, Гватемала, Гондурас тощо). На основі статистичних даних виявлено безперечну актуальність у сучасному світі процесів культурного обміну, діалогу культур та діалогу в культурі. Ці діалогічні механізми базуються на прагненні до подолання бар'єру на рівні природньої мови шляхом культурної комунікації, що характеризується зануренням в іншу культуру, осмисленням її специфіки й цінностей. Музична культура в цьому сенсі постає однією з мов культури, інструментом діалогу.

Підбиваючи підсумки дослідження, зазначимо, що ансамблева культура в реаліях сучасного культурного світу спонукає людину до розуміння

Іншого, постає певним унаочненням принципів комунікативного існування. Фізіологічне та соціокультурне спів-буття партнерів в ансамблевому континуумі втілюється в діалог на безпосередньо-емоційному рівні мовою музики, в якому відбувається взаємодія цілісних персональних світів та індивідуальних культур. У різноманітних формах сучасної практики концертування сьогодні динамічно актуалізується фортепіанне ансамблеве мистецтво, важливим та навіть вершинним проявом якого маємо вважати фортепіанно-симфонічний варіант – концерт для двох фортепіано з оркестром.

У цілому, вважаємо за необхідне підкреслити важливість та необхідність культурологічного підходу до вивчення музики. Механізми функціонування діалогу музики і культурології, як двох граней «самосвідомості культури», прекрасно розкриваються в твердженні дослідників, які стоять біля витоків сучасної української культурологічної науки, зокрема музичної культурології, Т. Гуменюк та С. Тишко: «Справа в тому, що і мистецтво музики (зростаючи на основі остенсивних форм культури, тобто засобів демонстрації і безпосереднього представлення культурних форм), і культурологія (для неї характерна рефлексивна позиція людини щодо логіки розвитку культурних форм і принципів у культурі, які відображають глибинні засади культурної діяльності людства) звертаються до цілісної людини, виражають цілісну характеристику конкретної культури (культурного етапу, національної культури, культури певного регіону тощо). Вони намагаються відповісти на запитання про сутність людини і її місце у світі. Мистецтво зацікавлене людиною як індивідуальністю, культурологія – дискурс – фундаментальними засадами її культуротворчості <...> Культурологія перебуває в постійному комплементарному діалозі з музикою <...> Культурологія і музика, за принципами Космосу, упорядковують хаос буття» [51, с. 133-134].

Результати дослідження можуть бути застосовані для розв'язання наукових проблем, пов'язаних з вивченням комунікативного аспекту концертних та ансамблевих жанрів у просторі музичної культури, а також діалогічної складової культури.

Серед можливих напрямів продовження досліджень необхідно зазначити безумовну цікавість подальшого вивчення комунікативної специфіки мультиклавірного (для трьох та більшої кількості солюючих інструментів та оркестру) та дуетного (безоркестрового) типів концерту. Ці жанри також постають жанрами всередині концертного жанру і мають дуже цікаву історію своєї еволюції та розвитку. Вони, подібно до подвійного фортепіанного концерту, базуються на принципі поєднання декількох солістів в концертуючий ансамбль. Проте комунікативна структура мультиклавірних та дуетних концертів має як певну спільність з подвійним концертом, так і свої особливості, що значно відрізняються від комунікативних механізмів, які функціонують у концерті для двох фортепіано з оркестром. Специфіка комунікації в зазначених типах концертів, особливо її культурологічний аспект, на нашу думку, має великі перспективи для подальшого дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аберт Г. В. А. Моцарт : в 2 ч., 4 кн. / пер. с нем., вступ. ст., коммент. К. К. Саквы. Ч. 1, кн. 2 : 1775–1782. Москва : Музыка, 1988. 608 с.
2. Августин Блаженный Творения: в 4 т. Т. 1: Об истинной религии. Санкт-Петербург : Алетейя ; Киев: УЦИММ-Пресс, 2000. 742 с.
3. Айси. Концертность как стилевая парадигма фортепианного творчества С. Прокофьева : дис. ...канд. искусствоведения. Одесса, 2016. 204 с.
4. Антология средневековой мысли (Теология и философия европейского Средневековья): в 2 т. Т. 1 / под ред. С. С. Неретиной. Санкт-Петербург: РХГИ, 2001. 539 с.
5. 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. 19 с.
6. Антонова Е. Г. Инструментальный концерт в аспекте жанровых взаимодействий музыки XX века // Музичне мистецтво. Донецьк, 2005. Вип. 5. С. 47-57.
7. Антонова Е. Г. Инструментальный концерт: к вопросу о жанрообразующих функциях пространства // Музыкальная культура: история и современность : сб. статей. Донецк, 1997. С. 61-68.
8. Арановский М. Г. Музыка как форма интеллектуальной деятельности / Ред.-сост. М. Г. Арановский. Москва : ЛИБРОКОМ, 2009. 240 с.
9. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.

10. Аристотель. Риторика / Пер. с древнегреческого и примеч. О. П. Цыпенко под ред. О. А. Сычева и И. В. Пешкова. Москва: Лабиринт, 2000. 224 с.
11. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Ленинград : Музыка, 1997. 276 с.
12. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
13. Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. Ленинград : Музыка, 1972. 374 с.
14. Ахиезер А. С. Возможен ли диалог цивилизаций? // Цивилизации. Вып. 7 : Диалог культур и цивилизаций / Ин-т всеобщей истории РАН. Москва : Наука, 2006. С. 38–63.
15. Ахмедходжаева Н. М. О понятии концертности // Музыкальное искусство: общие вопросы теории и эстетики музыки. Проблемы национальных музыкальных культур. Ташкент : Издательство литературы и искусства, 1982. С. 70-93.
16. Ахмедходжаева Н. М. Теоретические проблемы концертности и концертирования в музыкальном искусстве : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ташкент, 1985. 21 с.
17. Бабушка Л. Д. Фестивація як комунікативний апропріатор глобалізаційних інтересів у культуротворчому просторі : монографія. Ніжин : Лисенко М. М., 2020. 269 с.
18. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. 5-е изд., доп. Киев : Next, 1994. 508 с.
19. Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. Москва : Русские словари, 1997. Т. 5. 731 с.

- 20.Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров. Москва : Искусство, 1979. 423 с.
- 21.Бевз М. Жанр концерту як складова частина сучасного педагогічного репертуару (на прикладі творів українських композиторів II-ї половини ХХ століття) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки і практики освіти : зб. наук. праць / Харківський держ. університет ім. І. П. Котляревського. Харків, 2006. Вип. 17. С. 29-36.
22. Безверхин А. С. Трансцендентально-феноменологическая концепция генезиса культуры : автореферат дис. ... канд. философских наук. Томск, 2011. 23 с.
- 23.Берегова О. М. Культура та комунікація: дискурси культуротворення в Україні в ХХІ столітті. Київ: Інститут культурології АМУ, 2009. 184 с.
- 24.Библер В. С. М. М. Бахтин, или поэтика культуры [Електронний ресурс] URL: https://www.bibler.ru/bim_bakhtin.php#sdendnote58anc (дата звернення: 10. 10. 2020)
- 25.Биджакова Н. Л. О пародийной трактовке жанров в камерно-инструментальной музыке первой половины ХХ века // Музичне мистецтво. Донецьк, 2006. Вип. 6. С. 92-102.
- 26.Бирюков С. Н. Импровизационность в музыке и её стилевые типы : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1981. 24 с.
- 27.Бирюкова Г. М. Диалог: социально-философский анализ : дис. ... д-ра философских наук. Иваново, 2000. 285 с.
- 28.Бичко І. Ситуація // Філософський енциклопедичний словник. Київ : Абрис, 2002. С. 584-585.
- 29.Біла К. Особливості сучасного етапу розвитку жанру інструментального концерту та його різновидів // Українське

- музикознавство : науково-методичний збірник / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. Вип. 36. С. 76-83.
30. Блажкевич Г. Образний світ фортепіанних концертів // Мирослав Скорик : зб. статей / Ред.-упоряд. Я. Якуб'як. Львів, 1999. С. 28-40.
31. Бондаренко М. Поэтика концертной каденции (генетические свойства и характерные признаки) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наукових праць. Вип. 26: Аспекти історичного музикознавства / Харківський держ. університет мистецтв ім. Котляревського. Харків, 2009. С. 82-93.
32. Брянцева В. Н. Барокко // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Т. 1. Москва : Сов. энциклопедия, 1973. С. 330–331.
33. Бубер М. Два образа веры / пер. с нем., под ред. П. С. Гуревича, С. Я. Левит, С. В. Лезова. Москва : Республика, 1995. 464 с.
34. Бурган І. А. Жанр концерта для двух фортепиано с оркестром как явление культурной коммуникации // Res Humanitariae XXVI. Клайпеда : Klaipedos Universitetas, 2019. С. 183-193.
35. Бурган І. О. «Діалог-концертування» і комунікативна складова в культурі: концерти для двох фортепіано з оркестром Фелікса Мендельсона-Бартольдї // Часопис Національної Музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. №3(40). С. 95-110.
36. Бурган І. О. Культурний діалог у сучасній теорії та практиці концертування // Часопис Національної Музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. №1(42). С. 123-134.
37. Бурган І. О. Теорія діалогу як засіб дослідження концерту для двох фортепіано з оркестром // Магістеріум НаУКМА. Київ, 2018. Вип. 71. С. 55-60.

38. Бучковська О. Ю. Діалог як детермінанта міжкультурної взаємодії : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ : НАККіМ, 2015. 20 с.
39. Верёвкина Ю. В. Академическая музыка в непривычных условиях (систематика концертных форм) // Южно-российский музыкальный альманах. Ростов-на Дону : РГК им. С. В. Рахманинова, 2012. № 1 (10). С. 42–47.
40. Визитей Н. Н. Курс лекций по социологии спорта: учебное пособие. Москва : Физическая культура, 2006. 328 с.
41. Вознюк Е. Б. Межкультурный диалог как фактор развития культуры в период глобализации : автореферат дис. ... канд. культурологи. Чита, 2012. 22 с.
42. Ворбс Г.-Х. Феликс Мендельсон-Бартольди: Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников / пер. с нем., предисл., примеч. А. К. Кенигсберг. Москва : Музыка, 1966. 319 с.
43. Гармония // Большая советская энциклопедия : в 30 т. Т. 6 / гл. ред. А. М. Прохоров. 3-е изд. Москва : Сов. энциклопедия, 1971. С. 370–371.
44. Гданський С. Жанрово-стильові витоки імпровізаційного інструменталізму («індивідуальне» у кларнетовому виконавстві) // Українське музикознавство / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2014. С. 147- 154.
45. Герасименко Д. Г. Ідея громадянського суспільства (І. Кант та Е. Левінас) : автореф. дис. ... канд. філософських наук. Київ, 2017. 199 с.

46. Герасимова–Персидская Н. Пародия в отечественной музыке и ее связь с интермедийным театром // *Musica Antiqua Europae Orientalis: Acta scientifica*. Т. V. Bydgoszcz, 1978. С. 575–584.
47. Глущенко Ю. П. Импровизация как категория музыкального исполнительства : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1990. 17 с.
48. Гнилов Б. Г. Концерты Шопена как звено в историческом бытии жанра // *Музыковедение*. 2005. №1. С. 2-8.
49. Гнилов Б. Г. Культурно-смысловое пространство европейского фортепианного концерта и его русский акмеологический шпиль // *Обсерватория культуры: журнал-обозрение*. / Рос. гос. библиотека. 2006. №3. С. 124-131.
50. Гнилов Б. Г. О чём молчит «общительный» жанр. Тонально-гармонические особенности фортепианного концерта // *Festschrift Валентине Николаевне Холоповой* : науч. тр. Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 63. Москва, 2007. С. 59–67.
51. Гуменюк Т. К., Тишко С. В. Музична культурологія в координатах гуманітарного мислення (до 20-річчя кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського) // *Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. Київ, 2018. № 1(38). С. 128-139.
52. Девальер М. Н. Диалог культур в литературно-кинематографическом пространстве : на примере киноинтерпретаций романа Ф. М. Достоевского «Идиот» : автореферат дис. ... кандидата культурологи. Санкт-Петербург, 2015. 25 с.
53. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / пер. с фр. и послесл. С. Н. Зенкина. Санкт-Петербург: Алетейя, 1998. 288 с.

54. Джохадзе Д. В. Диалектика Аристотеля. Москва: Наука, 1971. 268 с.
55. Дэвис М. Э. Эрик Сати / пер. с англ. Е. Мирошниковой. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2017. 184 с.
56. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен культури : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 19 с.
57. Жаркова В. Б. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Homo musicus : в 2-х томах. Киев : ArtHuss, 2018. Т. 1. 344 с.
58. Жаркова В. Б. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Homo musicus : в 2-х томах. Киев : ArtHuss, 2020. Т. 2. 256 с.
59. Жаркова В. Б. О роли контекста в процессе понимания музыкальных текстов французских композиторов (на примере творчества Мориса Равеля) // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків : Н.Т.М.Т., 2011. Вип. 33. С. 3-12.
60. Житомирский Д. Фортепианное творчество Рахманинова // Советская музыка. 1945. Вып. 4. С. 80-103.
61. Жукова О. А. Клавирні традиції у французькій музичній культурі першої половини ХХ століття: комунікативний аспект // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2019. Вип. 125. С. 30-40.
62. Жукова О. А. Нові тенденції виконання творів Й. -С. Баха у класі камерного ансамблю // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2014. № 3. С. 155-159.

63. Жукова О. А. Фортепіанна творчість Франсіса Пуленка в контексті французьких клавірних традицій : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2009. 17 с.
64. Задерацька А. Концерт для двох фортепіано І. Стравінського. (Питання стилю і виконавського трактування). // Питання фортепіанної педагогіки та виконавства. Київ : Музична Україна, 1981. С. 82-95.
65. Земсков Б. В. Дисбаланс в системі взаємодіяння пластів культури як фактор культурної динаміки // Цивілізації. Вып. 7: Диалог культур и цивилизаций / Отв. ред. А. О. Чубарьян. Москва : Наука, 2006. С. 82 – 91.
66. Зинкевич Е. С. *Mundus musicae: тексты и контексты* : избранные статьи. Киев : Задруга, 2007. 616 с.
67. Златковский Ю. Д. К теории инструментального речетатива // Вопросы музыкознания. Минск, 1981. С. 104-111.
68. Золоторог О. О стилевых тенденциях в жанре русского инструментального концерта рубежа XIX – XX веков // Страницы истории русской музыки : Очерки, статьи / Белорусская гос. академия музыки. Минск, 2012. С. 139-162.
69. История зарубежной музыки. Выпуск 6: Начало XX века–середина XX века: учебник для музыкальных вузов / под ред. В. В. Смирнова. Санкт-Петербург : Композитор, 2001. 626 с.
70. Іванченко В. Г. Інструментальний концерт у творчості донецьких композиторів (до проблеми симфонізації жанру) // Музичне мистецтво Донбасу вчора, сьогодні, завтра / Донецька держ. консерваторія. Київ-Донецьк, 2001. С. 137-144.

- 71.Іонов В. І. Категорії жанру і стилю у контексті історіографічного дослідження музично-творчого процесу // Культура і сучасність / ДАККіМ. Київ : Міленіум, 2014. №2. С. 88-94.
- 72.Каган М. С. Идея диалога в философско-эстетической концепции М. Бахтина: закономерности формирования, духовный контекст и социокультурный смысл // М. М. Бахтин и философская культура XX в. Проблемы бахтинологии. Санкт-Петербург : Образование, 1991. Ч. 1. С. 17-31.
- 73.Каган М. С. Мир общения. Проблема межсубъектных отношений. Москва : Политиздат, 1988. 319 с.
- 74.Калицкий В. В. Диалог в музыкальной коммуникации как феномен культуры (философско-культурологический анализ) : автореф. дис. ... канд. философских наук. Москва, 2014. 27 с.
- 75.Кант И. Критика чистого разума / Пер. с нем. Н. О. Лосского. Москва: Наука, 1999. 768 с.
- 76.Катонова Н. Ю. Ансамбль двух фортепиано в XX веке. Типология жанра : дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2002. 206 с.
- 77.Кияновська Л. О. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання індивідуального стилю // Мистецтвознавство України. 2010. Вип. 11. С. 62-64.
- 78.Клеонид. Введение в гармонику / Пер. и коммент. В. Г. Цыпина, предисл. С. Н. Лебедева // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 3. С. 169-186.
- 79.Концерт // Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна. Москва : Практика, 2001. С. 431–432.

80. Корнієнко В. В. Гуманітарні комунікативні системи як чинники європейської інтеграції. Україна та Франція: кроскультурний діалог : автореф. дис. ... д-ра культурології. Київ, 2017. 39 с.
81. Корюхина И. Ю. Диалог культур как фактор социокультурной динамики в условиях глобализации : авторефер. дис. ... канд. философских наук. Иркутск, 2003. 124 с.
82. Кострова Е. А. Бог как другой в философии Ф. Розенцвейга, Ф. Эбнера, М. Бубера // Вестник Костромского Государственного Университета им. Н. А. Некрасова. 2011. № 3. С. 69-75.
83. Кострова Е. А. Откровение как диалог: Бог и человек в «Звезде спасения» Ф. Розенцвейга // Философские науки. 2011. № 7. С. 115-127.
84. Красикова Н. Б. Стихоподобная и прозоподобная организация музыкальной речи : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2018. 23 с.
85. Кузнецов И. К. Фортепианный концерт. К истории и теории жанра : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1980. 25 с.
86. Кузнецова Н. М. Творческое взаимодействие исполнителя с музыкальным текстом : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2005. 30 с.
87. Куликов С. В. Социальная коммуникация: дискурсивно-диалогическая природа и характерологические особенности : автореф. дис. ... канд. философских наук. Ростов-на-Дону, 2010. 28 с.
88. Курентзис и SWR в Зальцбурге [Электронный ресурс] URL: <https://onesterov.livejournal.com/258802.html> (дата звернення: 20. 09. 2019)

- 89.Лаврик Н. И., Строчан Н. Н. Некоторые особенности развития фортепианного дуэта на Украине // Музыкальная культура: история и современность. Донецк : ДГК, 1997. С. 17-23.
- 90.Лебедев С. Н. Аутентизм [Электронный ресурс] // Большая российская энциклопедия URL: <https://bigenc.ru/music/text/4865682> (дата звернення: 15. 10. 2020)
- 91.Литвинов А. А. Диалог культур в контексте глобализации (Восток-Запад) : дис. ... канд. философских наук. Майкоп, 2015. 152 с.
- 92.Лі Ц. Фортепіанне мистецтво як феномен культури // Мистецтвознавчі записки. Київ : ДАККиМ, 2010. Вип. 17. С. 239-244.
- 93.Лобанова М. Концертные принципы Д. Шостаковича в свете проблем современной диалогистики // Проблемы музыкальной науки: сб. статей. Москва : Советский композитор, 1985. Вып. 6. С. 110-129.
94. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр в эпоху Барокко как проблема современной истории культуры : автореф. дис. ...канд. искусствоведения. Москва, 1981. 23 с.
- 95.Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Москва : Искусство, 1970. 384 с.
- 96.Лотман Ю. М. Культура и взрыв. Москва: Гнозис, 1992. 272 с.
- 97.Мамутова Х. Е. Сучасні комунікативні практики в культурі: жанрові репрезентації : автореф. дис. ... канд. культурології. Сімферополь, 2013. 20 с.
- 98.Медушевский В. В. Интонационная форма музыки: исследование. Москва : Композитор, 1993. 262 с.

99. Мейлих Е. И. Феликс Мендельсон-Бартольди. Ленинград : Музыка, 1973. 104 с.
100. Минкин Л. В направленности на слушателя. Заметки о звуковой символике // Советская музыка, 1983. №7. С. 29-32.
101. Мінкін Л. Джерела жанру // Музика, 1984. №6. С. 6-7.
102. Мінкін Л. Щодо діалогічної природи жанру концерту (на прикладі Першого та Третього фортепіанних концертів Р. Щедрина) // Українське музикознавство : респ. міжвідомчий наук.-метод. зб. Київ : Муз. Україна, 1987. Вип. 22. С. 77–83.
103. Можейко М. А. Другой // Новейший философский словарь. 3-е изд., исправл. Минск : Книжный Дом, 2003. С. 342.
104. Мор Ф., Шаффер Э. Моя жизнь с великими пианистами. Минск : Белорусский Дом печати, 1999. 222 с.
105. Москаленко В. Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 1994. 25 с.
106. Мурга О. Л. Принцип виртуозности в русской художественной культуре второй половины XIX – начала XX века и эволюция жанра русского романтического фортепианного концерта : дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 2003. 227 с.
107. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. Москва : Музыка, 1972. 384 с.
108. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва : Владос, 2003. 248 с.

109. Никитин А. А. Импровизация как метод обучения начинающих пианистов : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Хабаровск, 1981. 12 с.
110. Норман Б. Ю. Полилог: речевая реальность и литературный прием // Жанры речи. 2016. № 2 (14). С. 67-71.
111. Овчинников И. Патриция Копачинская: Музыка, как и любовь, никому не принадлежит [Электронный ресурс] // Музыкальная жизнь. URL: http://muzlifemagazine.ru/patriciya-kopachinskaya-muzyka-kak-i-lyub/?fbclid=IwAR2ax-pVa_XY8YKqlIHJnWs77eZgsoAGes5GYyLH7RenNkH4Wetfz4Uqf7w
(дата звернення: 25. 09. 2019)
112. Орлов Г. А. Советский фортепианный концерт. Ленинград : Музгиз, 1954. 211 с.
113. Пелипенко А. А. Человек и культура как субъекты диалога // Цивилизации. Вып. 7 : Диалог культур и цивилизаций / Ин-т всеобщей истории РАН. Москва : Наука, 2006. С. 64–81.
114. Подпоринова Е. В. Концерты для двух клавесинов Антонио Солера в контексте барочного искусства // Аспекти історичного музикознавства. Харків : ХДУМ ім. Котляревського, 2016. №7. С. 22-37.
115. Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика : монография. Харьков : ХГАК, 2001. 396 с.
116. Пономаренко Е. Сольная каденция в украинском фортепианном концерте: смысл, формообразование, драматургия // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. Вип. 97. С. 50-55.

117. Пономаренко-Цанк О. Ю. Жанр фортепіанного концерту в творчості донецьких композиторів 70-х – 90-х років ХХ століття // Музичне мистецтво Донбасу вчора, сьогодні, завтра / Донецька держ. консерваторія. Київ-Донецьк, 2001. С. 126-131.
118. Почепцов Г. Г. Теория коммуникации. Москва: Рефл-бук, 2001. 656 с.
119. Прокофьев С. С. Материалы. Документы. Воспоминания / Сост., ред. и примеч. С. И. Шлифштейн. Изд.2-е, дополн. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1961. 708 с.
120. Пуленк Ф. Я и мои друзья / Вст. ст. и общ. ред. Г. Филенко. Ленинград : Музыка, 1977. 159 с.
121. Пухляк М. Є. Передумови формування сучасного конкурсу музикантів-виконавців: до поняття «змагальності» в історії культури // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : зб. ст. / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2012. Вип. 41. С. 42–49.
122. Раабен Л. Н. Советский инструментальный концерт. Ленинград : Музыка, 1967. 308 с.
123. Розенцвейг Ф. Звезда избавления / пер. с нем. Е. Яндугановой. Москва : Мосты культуры, 2017. 544 с.
124. Романова А. В. Комунікативна роль імпровізаційності у полі діяльності сучасного піаніста-виконавця : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2011. 20 с.
125. Сайко Э. В. Проблемное поле диалога как феномена социального мира // Цивилизации. Вып. 7 : Диалог культур и цивилизаций / Ин-т всеобщей истории РАН. Москва : Наука, 2006. С. 19-22.

126. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2003. 36 с.
127. Сердюков А. А. Традиции импровизации в современной академической музыкальной культуре : дис. ...канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2017. 184 с.
128. Сириченко А. Фортепианные концерты А. Рубинштейна (К проблеме эволюции жанра) // Музыкальное приношение: Сборник статей к 125-летию со дня основания / СПб. музыкальный колледж им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург : Изд-во Политехнического университета, 2008. С. 104-123.
129. Сковронський Б. В. Семіотичні виміри комунікації в сучасній художній культурі : автореф. дис. ... канд. філософських наук. Київ, 2016. 19 с.
130. Скорик А. Я. Телекомунікації та їх культурно-мистецькі блоки // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : Міленіум, 2013. № 1. С. 97–101.
131. Скребкова-Филатова М. Инструментальный концерт через призму современных композиторов Израиля // Музыкальная академия. 2014. №1. С. 164-165.
132. Скрипник К. Д. Диалог: Философские парадигмы и логические модели : автореф. дис. ... доктора философских наук. Ростов-на-Дону, 1999. 41 с.
133. Скрипник Л. М. Специфіка проявів діалогу та гри у скрипковому концерті (на прикладі творів ХХ століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2009. 17 с.

134. Скуратівський В. Л. Комічне [Електронний ресурс] // Енциклопедія сучасної України URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=4601 (дата звернення: 18. 10. 2020)
135. Смирнова Т. М. Проблема теории музыкального жанра : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1988. 19 с.
136. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века. Горький, 1977. С. 21–29.
137. Соломонова О. Б. Сміховий світ російської музичної класики : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2008. 38 с.
138. Сорокина Е. Г. Фортепианный дуэт. История жанра: исследование. Москва : Музыка, 1988. 319 с.
139. Сохор А. Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров: сб. статей. Москва : Музыка, 1971. С. 292-309.
140. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва : Музыка, 1968. 103 с.
141. Стракович Ю. В. Цифролюция. Что случилось с музыкой в XXI веке. Москва : Классика-XXI, 2014. 351 с.
142. Сыров В. Н. Шлягер и шедевр (к вопросу об аннигиляции понятий) // Искусство XX века: элита и массы : сб. ст. / ред.-сост. Б. С. Герцелев, Т. Б. Сиднева. Нижний Новгород : НГК им. Глинки, 2004. С. 280–288.
143. Сычев А. А. Природа смеха или Философия комического. Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2003. 176 с.

144. Тайманов И. М. Концерт для двух фортепиано с оркестром: судьба жанра // Советская музыка, 1978. №5. С. 101-104.
145. Тайманов И. М. Концерт для двух фортепиано с оркестром. История жанра : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ленинград, 1982. 20 с.
146. Тараканов М. Е. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60-е – 70-е годы). Пути развития : очерки. Москва : Сов. композитор, 1988. 271 с.
147. Тишко С. В. Сильовий синтез у романтичній опері «Руслан і Людмила» М. І. Глінки // Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2009. № 2. С. 46-53.
148. Тишко С. В. Шляхи культурологічних досліджень творчих біографій музикантів // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство. Київ, 2019. Вип. 58. С. 79-90.
149. Тишко С. В., Вишинський В. В., Гадецька Г. М. Музична культура // Філософія культури: основні поняття, напрями, персоналії. Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів / За загальною редакцією проф. М. О. Тимошенка. Київ – Чернівці: Букрек, 2020. С. 90-96.
150. Тышко С. В. О том, как композиторы-романтики открывали Восток: один кавказский эпизод из биографии М. И. Глинки // Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Вип. ІХ. Наукові рефлексії харківської музично-історичної школи / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків: ХНУМ, 2017. С.129 – 158.
151. Тышко С. В. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков. Киев, 1993. 120 с.

152. Тышко С. В., Мамаев С. Г. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам». Киев : Задруга, 2005. Ч. 2: Глинка в Германии, или Апология романтического сознания. 509 с.
153. Тэффи Н. А. Семейный аккорд [Электронный ресурс] URL: http://www.vek-serebra.ru/teffi/semeynyj_akkord.htm (дата звернення: 18. 10. 2020)
154. Уткин А. О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960-70-х годов. Ленинград: ЛГИТМИК, 1979. С. 86-92.
155. Фейербах Л. Сочинения: в 2 т. Т. 1. Москва: Наука, 1995. 502 с.
156. Філатова О. О. Жанровий генезис виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2005. 15 с.
157. Флейман В. Д. Фортепианный дуэт. История и развитие жанра. Образовательная и развивающая роль в процессе обучения. Смоленск, 2011. 31 с.
158. Фоменко Н. «Stylus Fantasticus»: о ритмической свободе в клавирной музыке барокко // Київське музикознавство / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2011. Вип. 40. С. 13-22.
159. Фомина М. Н. Диалог культур в контексте философской компаративистики // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов : Грамота, 2017. №12(86): в 5-ти ч. Ч. 3. С. 202-204.
160. Форкель И. Н. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. Москва : Музыка, 1987. 115 с.

161. Хайдеггер М. Бытие и время. Москва: Ad Marginem, 1997. 451 с.
162. Хисамова Г. Г. Диалог как компонент художественного текста (на материале художественной прозы В. М. Шукшина) : автореф. дис. ... д-ра филологических наук. Уфа, 2009. 49 с.
163. Холопова В. Стравинский в тексте музыки эпохи // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 178–182.
164. Царева Е. М. Жанр музыкальный // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. Москва : Советская энциклопедия, 1974. Т. 2. С. 383-388.
165. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва, 1964. 160 с.
166. Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. 1879–1881. Т. 2. Москва-Ленинград : Academia, 1935. 680 с.
167. Черноіваненко А. Універсальні та специфічні засади музично-інструментальної творчості // Музичне мистецтво і культура. Вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової. Одеса : Друкарський дім, 2011. Вип. 14 С. 280-288.
168. Шабалина Т. Рукописи И. С. Баха — Ключи к тайнам творчества. Санкт-Петербург: Logos, 1999. 440 с.
169. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / пер. с нем. Я. С. Друскина. Москва : Музыка, 1965. 784 с.
170. Шикина Т. С. Диалог как категория социальной философии : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Саранск, 2012. 26 с.
171. Шип С. В. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2002. 42 с.

172. Щербакова О. К. Програмні основи жанрово-стильової форми фортепіанного дуету : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2012. 18 с.
173. Яворский Б. Л. Строение музыкальной речи: в 3-х ч. Москва : тип. Г. Аралова, 1908. Ч. 2. 8 с.
174. Яковлева Э. Б. Фонетическая оформленность немецкой спонтанной полилогической речи : автореф. дис. ... д-ра филологических наук. Москва, 2005. 42 с.
175. Якупов А. Н. Музыкальная коммуникация (история, теория, практика управления) : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Москва, 1995. 48 с.
176. Andrew Downes English Composer. Soloists with orchestra [Електронний ресурс] URL: <https://www.andrewdownes.com/Soloists-with-Orchestra.html#CONCERTOTWOPIANOS> (дата звернення: 10. 10. 2020)
177. Arjona J. P. El Corpus Guitarrístico de Manuel Castillo : Tesis Doctoral para optar al grado de Doctor por la Universidad de Sevilla dentro del Programa de doctorado: Artes visuales y educación. Sevilla, 2015. 294 p.
178. Berio L. Concerto per due pianoforti e orchestra (nota dell'autore) [Електронний ресурс] URL: <http://www.lucianoberio.org/node/1574?743424386=1> (дата звернення: 10. 10. 2020)
179. Bridentyial D. A stylistic analysis of the concerto for two pianos and orchestra by H. McDonald : thesis for the degree of Master of music / North Texas State Teachers College. Clarendon, 1945. 36 p.

180. Cooke M. *Britten and the Far East: Asian Influences in the Music of Benjamin Britten*. Woodbridge : Boydell & Brewer, 1998. 279 p.
181. Dubal D. *Art of the Piano: Its Performers, Literature, and Recordings*. Orlando: Harcourt Brace & Company, 1995. 477 p.
182. Egermann H., Fernando N., Chuen L., McAdams S. Music induces universal emotion-related psychophysiological responses: comparing Canadian listeners to Congolese Pygmies [Электронный ресурс] // *Frontiers in Physiology*. URL: doi:10.3389/fpsyg.2014.01341 (дата звернення: 25. 09. 2019)
183. Gąsiorowska M. Grażyna Bacewicz – The Polish Sappho [Электронный ресурс] // *Musicology Today*. 2019. Volume 16: Issue 1 URL: <https://doi.org/10.2478/muso-2019-0003> (дата звернення: 10. 10. 2020)
184. Hessenberg K: *Beiträge zu Leben und Werk / herausgegeben von P. Cahn*. Mainz: Schott, 1990. 163 S.
185. Howes F. Sir Arthur Bliss – A modern romantic // *The Times*. 1956. April, 27.
186. Kozinn A. Mel Powell's Musical Journey to a Pulitzer Prize // *The New York Times*. 1990. April, 24. P. 15
187. Marco T. Manuel Castillo. *Transvanguardia y postmodernidad*. Málaga : Orquesta Filarmónica de Málaga, 2003 118 p.
188. Mehr S. A, Singh M., York H., Glowacki L., Krasnow M. M. Form and Function in Human Song [Электронный ресурс] // *Current Biology*. Volume 28, Issue 3. Cell Press, 2018. P. 356–368 URL: <https://doi.org/10.1016/j.cub.2017.12.042> (дата звернення: 25. 09. 2019)

189. Mendelssohn F. Concerto for two pianos and orchestra in E Major (1823). Original version of the first movement / Edited by Stephen D. Lindeman. Madison : A-R Editions, Inc., 1999. 117 p.
190. Nedbal M. Bohuslav Martinu. Praha : Panton, 1965. 81 s.
191. Orr C., Ross H., Cooke C. Girl Gershwin // The New Yorker. 1993. December, 9.
192. Perlmutter D. Two Pulitzer Prizes in the Right Key: Composer: Mel Powell wins for a piano concerto he didn't know had been nominated // Los Angeles Times. 1990. April, 24.
193. Philip Glass. Concerto for Two Pianos and Orchestra [Электронный ресурс] URL: <https://www.labeque.com/projects/10/new-concerto-philip-glass> (дата звернення: 10. 10. 2020)
194. Philip Glass's Double Concerto for Two Pianos & Orchestra at iTunes [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rtY3dEOalkI> (дата звернення: 10. 10. 2020)
195. Rea J. Better than a Thousand Days of Diligent Study is One Day with a Great Teacher: Visiting Foreign Artist Residences at McGill's Faculty of Music, 1975-1981 // Compositional crossroads: Music, McGill, Montreal / edited by E. Stublely. Montreal : McGill-Queen's University Press, 2008. P. 72-109
196. Ricci F. C. Vittorio Rieti [Электронный ресурс] URL: https://www.liberliber.it/mediateca/libri/r/ricci/vittorio_rieti/pdf/ricci_vittorio_rieti.pdf (дата звернення: 10. 10. 2020)

197. Robert Nasveld. Concerto for two pianos and orchestra [Электронный ресурс] URL: <https://robertnasveld.com/en/works/concert-voor-twee-pianos-en-orkest/> (дата звернення: 10. 10. 2020)
198. Robert Nasveld. Double CD Music for after anything [Электронный ресурс] URL: <https://robertnasveld.com/en/reviews/double-cd-music-for-after-anything/> (дата звернення: 10. 10. 2020)
199. Roeder M. T. A History of the Concerto. Portland : Amadeus Press, 1994. 480 p.
200. Ross A. Music review; A Piano Recital Program With a Difference // The New York Times. 1994. November, 24. P. 16
201. Rothstein E. Review/Music; More From the Black Sheep of the Bach Family // The New York Times. 1993. December, 29. Page 19.
202. Schmidt C. B. The Music of Francis Poulenc (1899-1963): A Catalogue. Oxford : Clarendon Press, 1995. 632 p.
203. Schwartz E. The Symphonies of Ralph Vaughan Williams. New York: Da Capo Press, 1982. 242 p.
204. Scowcroft P. L. British light music. Southwold : Dance Books Ltd, 2013. 186 p.
205. Sorce Keller M. A Bent for Aphorisms: Some Remarks about Music and about His Own Music by Gian Francesco Malipiero [Электронный ресурс] // The Music Review. XXXIX. 1978. №3-4. P. 231–239 URL: <http://www.rodoni.ch/marcellosorcekeller/malipieromskeller.html#Anchor-23240> (дата звернення: 10. 10. 2020)
206. Southon N., Nichols R. Francis Poulenc: Articles and Interviews: Notes from the Heart. New York : Routledge, 2016. 346 p.

207. Summary of the submitted habilitation materials by Georgi Arnaudov for competition for the academic position “professor” in the scientific field 8. Arts, professional field 8.3. Musical and dance art (Composition and Music Theory) announced in the State Gazette N.62/06.08.2019 [Электронный ресурс] URL: <https://music.nbu.bg/bg/konkursi-new> (дата звернення: 10. 10. 2020)
208. Tobin R. J. Neoclassical Music in America: Voices of Clarity and Restraint. Lanham : Rowman&Littlefield, 2014. 283 p.
209. Waterhouse J. C. G. Gian Francesco Malipiero: The Life, Times and Music of a Wayward Genius. Amsterdam: Overseas Publishers Association, 1999. 419 p.
210. Wolfram Wagner Press [Электронный ресурс] URL: <http://www.wolfram-wagner.com/en/presse/> (дата звернення: 10. 10. 2020)

ДОДАТОК

Список опублікованих праць за темою дисертації та апробацій

Статті у наукових фахових виданнях України та іноземному виданні, включеному до міжнародних наукометричних баз даних

1. Бурган И. А. Жанр концерта для двух фортепиано с оркестром как явление культурной коммуникации // Res Humanitariae XXVI. Клайпеда : Klaipėdos Universitetas, 2019. С. 183-193.
2. Бурган І. О. «Діалог-концертування» і комунікативна складова в культурі: концерти для двох фортепіано з оркестром Фелікса Мендельсона-Бартольді // Часопис Національної Музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. №3(40). С. 95-110.
3. Бурган І. О. Культурний діалог у сучасній теорії та практиці концертування // Часопис Національної Музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. №1(42). С.123-134.
4. Бурган І. О. Теорія діалогу як засіб дослідження концерту для двох фортепіано з оркестром // Магістеріум НаУКМА. Київ, 2018. Вип. 71. С. 55-60.

Основні положення дисертації оприлюднено в доповідях на 4 наукових конференціях:

Міжнародні:

Міжнародній науково-практичній конференції «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в мистецьких рефлексіях» (Київ, 3-4 листопада 2017 р.);

VII Міжнародній науковій конференції «Ювілейні та пам'ятні дати 2017 року» (Київ, 5-6 грудня 2017 року);

XIX Міжнародній науково-практичній конференції «Молоді музикознавці» у рамках міжнародного науково-творчого проекту «Музична

культура сучасності: від наукового осмислення до виконавської інтерпретації та імпровізації» (Київ, 9-11 січня 2019 р).

Всеукраїнська:

XV Всеукраїнській науково-практичній конференції «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях (Київ, 18-19 березня 2019 року).