



УДК 780.614.331.071.2 : 78.01

DOI 10.34064/khnum1-5611

Успенська І. О.

ORCID 0000-0001-5408-819X

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Скрипкова концертність як принцип музичного мислення: семантичний дискурс

АНОТАЦІЯ ■ Успенська І. О. Скрипкова концертність як принцип музичного мислення: семантичний дискурс. Статтю присвячено характеристиці поняття «концертність», яке є базовим для вивчення концертних творів за участю скрипки. Зазначено, що такі явища та поняття, як «концертність», «концертування», «концерт» базуються на відображенні ідеї діалогу у його екстраполяції на діалектику музичного становлення (Б. Асаф'єв). Окреслено основні підходи до класифікації різновидів концерту як музичного жанру з виділенням опозицій «композитор – виконавець-соліст», «виконавець-соліст – оркестр», «структурний канон – свобода побудови». Виділено значення таких атрибутів концертності, як віртуозність та імпровізаційність, притаманних будь-яким концертним формам, у тому числі і за участю скрипки. Зазначено, що втілення засад концертності, які йдуть від великих концертних форм Й. С. Баха (Ю. Холопов), є необхідною передумовою у практичному застосуванні моделей концертної скрипкової музики, які знаходять індивідуальне відтворення в творчості сучасних майстрів, у тому числі й харків'ян. ■ **Ключові слова:** музичне мислення, концертність, концерт, скрипкова концертність, концертна форма, принципи побудови концертної форми у скрипковій музиці харківських авторів.

АННОТАЦИЯ ■ Успенская И. О. Скрипичная концертность как принцип музыкального мышления: семантический дискурс. Статья посвящена характеристике понятия «концертность», которое является базовым для изучения концертных произведений с участием скрипки. Указано, что



такие явления и понятия, как «концертность», «концертирование», «концерт» базируются на отражении идеи диалога в его экстраполяции на диалектику музыкального становления (Б. Асафьев). Определены основные подходы к классификации видов концерта как музыкального жанра с выделением оппозиций «композитор – исполнитель-солист», «исполнитель-солист – оркестр», «структурный канон – свобода построения». Выделено значение таких атрибутов концертности, как виртуозность и импровизационность, присущих любым концертным формам, в том числе и с участием скрипки. Отмечено, что реализация принципов концертности, которые идут от больших концертных форм И. С. Баха (Ю. Холопов), является необходимым условием в практическом применении моделей концертной скрипичной музыки, которые находят индивидуальное претворение в творчестве современных мастеров, в том числе и харьковчан. ■ **Ключевые слова:** *музыкальное мышление, концертность, концерт, скрипичная концертность, концертная форма, принципы построения концертной формы в скрипичной музыке харьковских авторов.*

ABSTRACT ■ **Uspenska I. O. Violin concerto principles as a way of musical thinking: semantic discourse.**

■ **Background.** The history of concert music, separated from ritual and other non-musical functions, is closely connected with the art of violin. The violin was the leading instrument of the Baroque concert style, the examples of which are still unsurpassed. Despite the large amount of research on the formation and varieties of violin style, the concept of “concert” in combination with the concept of “violin” has not yet been considered separately, which determines the relevance of the topic of this article.

The object of the research is a concerto principle of musical thinking in violin music; **the purpose of the study** is to identify the features of the phenomenon of concert in the system of music genres with the participation of the violin.

Research methodology. To highlight the content of the stated topic, the article uses elements of both general and special musicological methods, including: historical genetic, deductive, comparative (general scientific approaches); organological, genre and stylistic analysis (musicological approach).

Results. The article is devoted to the characterization of the “concerto principles” concept, which is the basis for the study of concert works for



violin. It is noted that such phenomena and concepts as “concerto principles”, “concertizing”, “concerto” are based on the reflection of the dialogue idea in its projection on the dialectic of musical formation (according to B. Asafiev). The author of the article identifies the main approaches to classifying the types of concerto as a musical genre, pointing out the following oppositions: “composer – performer-soloist”, “performer-soloist – orchestra”, and “structural canon – freedom of construction”. The significance of such attributes of concerto as virtuosity and improvisation inherent in any concert forms, including with the participation of the violin, is highlighted. It is noted that the implementation of the concerto principles, which come from large concert forms by J. S. Bach (according to Yu. Kholopov), is a prerequisite in the practical application of the concerto violin music models that are individually embodied in the work of modern masters, including Kharkiv citizens.

In order to characterize the phenomenon of violin concerto principles, it was necessary to dwell on the nature of a whole complex of phenomena defined by B. Asafiev as “the basis and principle of concerto”. Based on the observations made by the founder of intonation theory, we can conclude that there is a common core of any concerto music – the idea of a dialogue that arises between the generating and generated intonational and thematic impulses that potentially contain a key to the dialectic of the musical process in its various structural formulations.

The dialogue nature of concerto as a special musical genre also includes such attributes as virtuosity and improvisation. However, their presence in a concerto has various gradations and is not, as a rule, a foreground factor. At the same time, we cannot deny that the *virtus* aesthetics (lat. – valor, talent) is important within the system of concerto genres represented in music for a certain instrument, in particular, the violin. In this regard, a concerto is always a “competition and agreement” between the soloist and the orchestra accompanying him. As a result, and on this basis, we can say about the formation of the three main types of interaction between the participants in the concert dialogue: dominating solo, dominating orchestra, and parity (according to K. Kuznetsov).

It should be noted that the improvisation clarifies the meaning of concerto as a performing genre, which is aimed at the free expression of a musician, unlimited by the existing canons and structural models. The genome of concerto (M. Bondarenko) is realized in a rather wide variety of musical forms and genre subtypes – from the standard model of a concerto for a solo instrument with



orchestra, a concert for orchestra, a “concerto without orchestra” (R. Schumann), to any other genre forms containing signs of concerto (K. Bila).

In evolutionary terms, the development of the concert dialogue idea went through several stages in which two multidirectional vectors are distinguished – centripetal (the way to concerto as a special kind of symphonic genre) and centrifugal (“dispersal” of concerto as a principle of musical thinking in different intonation systems – mono-, poly- and liberal-genre, according to G. Daunoravichene). The “Genre Explosion” (L. Shapovalova), inherent in Modern music, influenced concerto as a musical genre, where composers and performers can discover for themselves and for listeners the most diverse elements of language and technology, referring to different eras and genre styles.

The absence of a unified concert model in modern composer and performing practice is largely due to the set of instruments. The instrumental component of concert genres (namely genres, not a genre) is in modern conditions a key determinant in implementing the principles of concerto, which fully applies to violin music. It was the violin that was one of the main instruments that determined the appearance of a solo concerto in the Baroque music, where the foundations of the entire subsequent development of instrumental genre traditions were laid in the direction from the typical vision to the author’s version – the hypothesis of the world (M. Starcheus), concentrated in the genre “matrix” (E. Nazaikinsky). The unsurpassed examples of a large concerto form, which composers of all subsequent eras have oriented themselves to, are found in the works of J. S. Bach, who was not so much an “inventor” as a “trend-setter”. In concertos by J. S. Bach, the severity and seriousness of thought are combined with a peculiar “neutralization” (Yu. Kholopov) of form elements that create a kind of its internal tonal and harmonic “frame”. At the heart of Bach’s concerto principles, which apply to all other manifestations of this principle, and to modern violin literature, there are two constructive standards – polyphonic (theme and interlude) and homophonic (theme and episode), in which Yu. Kholopov sees not only differences, but also similarities. The author of this article did not set the goal of illustrating these principles on the material of specific works from the creative portfolios of Kharkiv masters. At the same time, the three principles of constructing a large concerto form – alternative, developmental and reprise-repeated (Yu. Kholopov), developed by I. S. Bach, can be traced in a number of examples – from concertos for violin (violins) with orchestra – to concerto miniatures, where the “image” of



the instrument is realized through various gradations of concerto as the basis and principle of musical thinking.

Conclusions. The semantics of violin concerto is revealed in two meanings, concentrated in the components of this phenomenon. The main one is “concert” as a principle of musical thinking, based on a combination and different types of ratio of dialogicity (genre constant), virtuosity and improvisation (genre attributes).

The second component of the phenomenon – “violin” – specifies the first at the level of the genre system, which is multifaceted and includes works of different models, classified on the basis of mono-, poly- and librogenre. The semantic “matrices” of violin concerto find expression in the corresponding genre forms, which was first demonstrated in the music of the late Baroque (J. S. Bach), where they were divided into two most common types of poetics: polyphonic (theme and interlude), homophonic (theme and episode).

The article states that on this methodological basis it is necessary to approach the concert violin style in the works of both individual authors and regional schools, in particular, one of the leading in Ukraine – Kharkiv, which is the immediate prospect of further study of the topic. ■ **Key words:** *musical thinking, concerto principles, concerto, violin concerto, concerto form, principles of constructing a concerto form in the violin music of Kharkiv composers.*

Постановка проблеми. Історія концертного музикування, у відокремленні від обрядових та інших позамузичних функцій, тісно пов’язана зі скрипковим мистецтвом. Саме скрипка була провідним інструментом концертуючого стилю Барокко, зразки якого є і на теперішній час неперевершеними. Незважаючи на великий обсяг досліджень, присвячених становленню та різновидам скрипкового стилю, поняття «концертності» у поєднанні з поняттям «скрипковості» досі окремо не розглядалося, що визначає актуальність теми даного дослідження.

Отже, **об’єкт дослідження** – скрипкова концертність як принцип музичного мислення; його **мета** – виявити особливості феномену концертності в системі скрипкових музичних жанрів.

Аналіз останніх публікацій за темою. У останні роки значною мірою змінилися погляди та підходи до музичного інструменталізу-



му, узагальнені відносно новою галуззю музичної науки – органологією. У світлі її проблематики вивчаються стилі окремих інструментів у поєднанні з жанрами, у яких вони використовуються. В якості доказу назвемо ряд робіт, виконаних у останні роки. Це, зокрема, дисертаційні дослідження Е. Купріяненко (2010), І. Гребневої (2017), Н. Чистякової (2018), В. Дарди (2015), Г. Косенко (2018), де висвітлюється питання струнно-смичкового музикування. Автори цих робіт, поряд з обраною конкретною проблематикою, торкаються і питань методології – особливостей інструментального мислення, «образу» скрипки як системи, класифікації скрипкових (струнно-смичкових) жанрів тощо.

Методологія даного дослідження є комплексною: для висвітлення змісту заявленої теми у статті використано елементи як загальнонаукових, так і спеціальних музикознавчих методів, серед яких – історико-генетичний, дедуктивний, компаративний (загальнонаукові підходи); органологічний, методи жанрового та стильового аналізу (музикознавчий підхід).

Виклад основного матеріалу дослідження. Кожне музично-художнє явище позначається певним терміном, який завжди базується на етимології слова або слів, які взято за його основу. У даному випадку таким словом є «концертність». Це поняття вже досить давно є вкоріненим у музикознавчому дискурсі, а також загальному життєвому серед музикантів та слухачів. Проте необхідно ще раз звернутися до його походження та змісту використання, адже за цим стоїть сутність розуміння конкретного явища та напряму (вектору) його дослідження.

Термін «концертність» походить від іменника «концерт» (лат. *concerto*), що здебільшого перекладається як «змагання», «суперництво». Проте ще в епоху виникнення концерту як жанру (пізній Ренесанс – раннє Бароко) відношення до концерту і само розуміння цього слова були різними. Як зазначає М. Лобанова, теоретики того часу мали на увазі два тлумачення цього терміну: «Деякі дослідники виводять “концерт” з *concerere* (з’єднувати, сплітати) і вважають помилкою ототожнювати його з “*concertare*” (змагатися)» (Лобанова, 1994: 189).

Музична практика минулого та сьогодення показує, що обидва ці значення поняття «концерт» мають право на існування. Більш того, вони співіснують, позначаючи дві лінії у розгляді творів, які можуть відноситися до цієї жанрової групи (саме групи, а не окремого жанру). Перша з них розуміє концерт у найширшому значенні цього слова – як будь-яке музикування, в якому поєднуються декілька голосів чи інструментів, котрі «сплітаються» і, одночасно, «змагаються» між собою у процесі виконання твору. На першому плані тут опиняється виконавська майстерність – віртуозність (від лат. *virtus* – доблесть, талант).

Акцентування віртуозності виконавців найчастіше вважається найважливішим у концерті. Зокрема, Л. Раабен навіть ототожнює поняття «віртуозність» та «концертність», розуміючи під останньою властивість жанру, породжувану «специфічним характером блискучого, мальовничого, віртуозно-репрезентативного інструменталізму» (Раабен, 1967: 5).

Аналогічну точку зору висловлюють і інші дослідники. Наприклад, Ю. Хохлов, виокремлюючи два основних принципи концертної форми – сольовання та змагання, вважає найсуттєвішою та найспецифічнішою її рисою перший – сольовання (Хохлов, 1956: 5). З цією лінією розгляду збігається і розуміння концерту як особливої форми комунікації – виступу виконавців перед публікою (концерт як концертне зібрання, подія у музичному житті), де головною є демонстрація майстерності у володінні голосом чи інструментом (так званий публічний концерт).

Друга лінія у розумінні поняття «концерт» є більш складною і глибокою. Її сутність розкривається у понятті «начало і принцип концертності», запропонованому Б. Асаф'євим (1977: 218). Засновник інтонаційної теорії розглядає концерт не лише як змагання у віртуозності виконавців, але і як особливий принцип музичного мислення, в основі якого лежить ситуація діалогу у співвідношенні двох ідей – породжуючої і похідної від неї, породжуваної (там само). На підтвердження своїх міркувань Б. Асаф'єв звертається до етимологічних джерел, порівнюючи різномовні тлумачення ключового слова: «Слова *concerto* і *concertare* мають подвійне зна-



чення. Латинською *concertare* – битися, сперечатися. Італійською *concertare* – влаштовувати, придумувати, а *concerto* – означає згоду, *di concerto* – одноголосно» (там само).

На цій підставі виникає розуміння концерту (концертності) як «змагання – згоди», відображеного через єдність композиторської та виконавської складових – «геному» концертної форми (Бондаренко, 2008: 5), яка базується на діалозі та його первинній формі – антифонах. Принцип концертності є одним з найдавніших у музиці, а його витоки сягають глибокої давнини: «...до чергування хорів у грецькій трагедії і єврейських псалмів, котрі знайшли собі місце в католицькому культурі в якості антифонів» (Асаф'єв, 1977: 220).

Особливого значення концертування, а разом з ним і ідея концертності, набуває у мистецтві музичного Бароко – епохи «концертуючого стилю» (термін Я. Хандшина), який охоплює всі сфери тодішнього музикування – від комунікації до техніки письма і виконавства. Цей стиль породив цілу низку жанрів інструментальної практики, які є такими, що «підносяться» публіці виконавцями-фахівцями (*Darbietungsmusik*) і відрізняються від «вжиткових» (*Umgangsmusik*), що пов'язані з позамузичною сферою (Bessler, 1978: 15–29) – ритуалом, танцями, театралною дією тощо («чиста» непрограмна музика, за Соколовим, 1994).

Незважаючи на численні модифікації, концерт в основних своїх жанрових параметрах залишається достатньо стабільною музичною формою, що відображено у зведеному, як його позначає сам автор, визначенні цього поняття, запропонованому Л. Мінкіним: «Концерт – віртуозний імпровізаційний твір для хору чи оркестру або соліста (чи хору) з оркестром, оснований на послідовному перетворенні діалогічного принципу, що визначає внутрішню структуру твору, форми викладу і розвитку музичного матеріалу, прийоми солонування одного або групи виконавців» (Мінкін, 1987: 83).

Як бачимо, концерт мислиться, насамперед, як прояв ідеї музичного діалогу, яка є константою цього жанру у всіх його різновидах – інструментальних, вокальних, змішаних. На рівень констант у жанрі концерту претендують також категорії «віртуозність» та «імпровізаційність». Їхні прояви завжди мають місце у концертному жанрі, але

масштаби і форми цих проявів є доволі різними, що дозволяє визнати віртуозність і концертність атрибутами (типовими ознаками) концертних форм.

Ідея діалогу як глобальної категорії музичного мислення витікає із самої природи музики як мистецтва звуків у часі. Прояви музичного діалогу є доволі розгалуженими і включають цілу низку конкретних форм, для характеристики яких можна скористатися даними лінгвістики. Це – «...паралельний діалог (сплетення двох взаємокоментуючих діалогів), полілог (бесіда трьох-чотирьох людей), діалог-суперечка, діалог зі співвідношенням питально-відповідальних одиниць, різні види діалогічного підхвату (підхват-розвиток, підхват-перебивання, підхват-доповнення тощо)» (Мінкін, 1987: 82). Розвиток жанру концерту, якщо розглядати його у найзагальнішому масштабі, відбувався у напрямі до поглиблення діалогу з одночасним виокремленням специфіки віртуозної та імпровізаційної атрибутів у кожному історичному, національному та «персональному» стилі.

Якщо стисло охарактеризувати «лінії та етапи» еволюції концертного діалогу, то вони постають у такій послідовності (там само: 78): 1) імітація ефектів відлуння у ренесансній поліфонії; 2) зіставлення різних за щільністю звукових мас у барокових *concerti grossi* (ефект гри «світлотіні» між *concertino* та *grosso*); 3) проникнення діалогічних побудов у середину оркестрових груп, у яких починають виділятися власні «солісти», що спостерігається вже у барокових *concerti grossi* більш пізнього періоду і передує виникненню сольного концерту як такого; 4) створення жанру сольного концерту, репрезентованого спочатку скрипкою (Дж. Скарлатті, Г. Гендель, А. Вівальді), а потім клавіром (Й. С. Бах); 5) в епоху класицизму «терасні» (горизонтальні чи «діагональні») діалоги типу *tutti-solo* (або *forte-piano*) ускладнюються у напрямі диференціації, набуваючи статусу тематичних, супроводжуваних перегуками тембрів, регістрів, різних оркестрових груп між собою, типів фактури тощо.

Начало і принцип концертності, сутність якого полягає у діалогічності, віртуозності та імпровізаційності, реалізується у співвідношенні констант та змінних. Як зазначається в дисертації К. Білої (2011: 10), до перших (константних) ознак концерту як музичного



жанру відносяться: 1) тричастинна композиція; 2) наявність конкретного образно-емоційного змісту частин; 3) темпове співвідношення частин; 4) регламентовані форми частин; 5) протиставлення виконавських груп; 6) композиційні особливості будови форм частин.

На цю модель орієнтувалися і по теперішній час орієнтуються всі автори концертів, навіть без врахування виконавських складів. Проте, як свідчить практика, особливо, музики Новітнього часу, ключова (еталонна) жанрова модель суттєво модифікується, що позначається метафорою «жанровий вибух» (Шаповалова, 1984).

Складається принципово нова, плюралістична у своїй основі, система інструментально-концертних жанрів, яка, на думку К. Білої, є ієрархічною, тобто побудованою за принципом ентропії вихідної жанрової моделі, її ніби розчинення у інших формах, які, зберігаючи ознаки концертності, є відносно самостійними. Дослідниця виділяє у зв'язку з цим таку жанрово-стильову вертикаль у напрямі від верхніх щаблів до нижчих: 1) концерт для солюючого інструмента з симфонічним оркестром; 2) симфонія з солюючим інструментом; 3) концерт для оркестру; 4) твори з рисами концерту; 5) концертштюк; 6) *concerto grosso* (Біла, 2011: 13).

У даній класифікації можна помітити наявність різних критеріїв підходу – моножанровий, поліжанровий, навіть ліброжанровий, якщо скористатися терміном Г. Дауноравічене (1992). Авторка, слідом за К. Дальхаузом (Dahlhaus, 1973), досліджуючи жанрову ситуацію у сучасній музиці, виходить не з традиційної циклічної (або «цезурної») концепції, а з припущення про «одночасну неодноразовість» становлення нової жанрової системи. Останнє означає, що «...глобальна взаємодія “старого” та “нового” здійснюється на рівні систем (“такої, що віддає” – “такої, що бере” систем музичних жанрів), так і на рівні елементів даних систем (елемент-жанр)» (Дауноравічене, 1992: 100).

По відношенню до концертної музики як жанрової системи кожен з її проявів є жанровим елементом, а, отже, «вбудовується» до неї, зберігаючи її константні ознаки, сформульовані вище (діалогічність, віртуозність, імпровізаційність), модифікуючи їх в залежності від обраної (чи винайденої) композитором моделі «жанру-елементу». Тому й виникає інтегрована і, водночас, диференційована система скрипко-



вого концертування, у якій, поряд з усталеними жанрово-стильовими різновидами, спостерігаються не лише різноманітні «гібридні» форми, але й особливі новоутворення – ліброжанри.

Загалом же система скрипкового концертування являє собою відображення цих жанрових установок. Моножанровість у ній відрізняється опорою на усталену традицію. Тут діє вектор, сформульований М. Старчеус (1987) як напрям від «типового бачення» до «авторської версії – гіпотези світу». Жанрова традиція, при всій версійності її авторського бачення, у моножанрі превалює, визначаючи функціональний (склад учасників, умови виконання) та семантико-композиційний (жанровий зміст та стиль) рівні конкретного твору (Тукова, 2003: 5–6). За моножанром, «задекларованим» у назві твору, можуть ховатися доволі складні процеси авторського переосмислення вихідної моделі, що стосуються, перш за все, різного роду програмних підзаголовків (концерти-присвячення, концерти-підношення, меморіальні концерти тощо).

Характеризуючи поліжанрову модель (або жанрові «гібриди»), слід зазначити, що інструментальний концерт був і є однією з тих «відкритих» у цьому сенсі жанрових форм, де феномен «полі-» виявляється найбільш дієвим та актуальним. Адже, як вже відзначалося, концертність як начало і принцип музичного мислення (Б. Асаф'єв) є однією з констант музичного інтонування, що і породжує її глобальну розповсюдженість на інші жанри, які так чи інакше сполучаються з концертом.

Це, насамперед, симфонія, яка у витоках була саме концертною формою (приклад – барочний *concerto grosso*) і далі постійно співіснувала з концертом як своїм різновидом (віденський класицизм): «На відміну від моножанрових позначень, поліжанровий знак фіксує прагнення автора інтегрувати декілька жанрових принципів в єдину структуру музичного твору. Характерно, що певна частина функціонуючих сьогодні бінарних жанрових знаків вже має свою генотипну традицію в музиці»; «...численні зразки сучасної симфонії-концерту <...> можуть бути розглянуті у проблемному руслі розвитку жанрових принципів, закладених Моцартом, Діттерсдорфом, Берліозом» (Дауноравичене, 1992: 102).



Характерною прикметою нинішньої ситуації «жанрового діалогу» Г. Дауноравічене вважає «розширення спектру» елементів, що інтегруються в бінарні («полінарні») жанрові структури. Це означає, що у сучасній музиці виникає особливий рівень жанрового діалогізму, «...при якому практично між усіма генотипними формами “старої” традиції утворюється деякий міжжанровий простір (своєрідний “*Musik zwischen den Genres*”), тотально заповнений всілякими поліжанровими утвореннями» (там само). Таке «заповнення» у скрипковому концертуванні, яке нас цікавить першочергово, може бути як зафіксованим авторами у відповідних бінарних («полінарних») назвах чи підзаголовках, так і «незадекларованим», прихованим, таким, що криється у глибинах художнього змісту твору.

Відсутність жанрового знаку (ліброжанр), є внутрішньо парадоксальною: «видимість спростування» жанрової ідеї у сучасній музиці на практиці здійснюється як її «підтвердження»; спростовується не жанрова ідея як така, а її відповідність тим чи іншим жанровим нормам, які композитори прагнуть подолати, або хоча б «проманіфестувати» це подолання; у цій достатньо розгалуженій та лабільній системі вирізняються, по-перше, «непрограмні твори, які мають поетизовані неповторювані назви», по-друге, група творів, в назвах яких «фіксуються деякі повторювані смислові ідеї-константи» (там само: 103).

Зразками першої групи можуть бути найрізноманітніші за назвами та виконавськими складами твори, серед яких переважають програмні, що суперечить думці Г. Дауноравічене про їхній непрограмний характер. Інша справа, що програмні назви таких творів є суто індивідуалізованими, пов'язаними здебільшого з екстрамузичними чинниками, які не підлягають будь-якій систематизації. Друга група ліброжанрових зразків, навпаки, тяжіє до систематизації у вигляді різноманітних «музик для...», які класифікуються за домінуючим афектом вираження та виконавськими складами.

Характерною рисою подібних «безжанрових» творів є наявність у них співвіднесеності з моно- або поліжанровим знаком (наприклад, «Музика для струнних, ударних та челести» Б. Бартока містить явні ознаки моножанру камерної симфонії). В інших випадках подібні композиції не підлягають будь-якій спробі поєднати їх з нормативною



жанровістю, особливо, якщо вони пов'язані з виходами за межі інтромузичного поля. Поступово формується «моножанровий знак нової традиції» (Дауноравічене, Г., 1992), що цілком відповідає семантиці сучасної скрипкової концертності.

Як відомо, «нове» – це добре забуте «старе». Це стосується і концертного мислення, у витоках якого було барокове концертнування, зокрема, творчість Й. С. Баха як його взірць і «історичний постулат» (Швейцер, 1964). Й. С. Бах був не першим, хто використовував великі концертні форми для побудови масштабних звукових «будівель»; «його велика історична заслуга полягає у тому, що зумовлена естетикою Бароко строгість і велична серйозність думки сполучаються у нього в сфері вираження з багатством розгалуженої системи тональних відношень, використовуваних як найважливіший засіб досягнення монументальності форми на основі послідовно проведеної нейтралізації всіх елементів цілого» (Холопов, 1974). Виділяються два типи звукових конструкцій, характерних для відтворення таких форм – поліфонічна (тема та інтермедія) та гомофонна (тема та епізод).

Концертні форми за участю скрипки, що представлені, зокрема, у творчості харківських авторів, у найзагальнішому розподілі відтворюють бахівські принципи побудови, які буде доречним тут охарактеризувати. Стосовно розділу «тема» відзначимо, вслід за Ю. Холоповим, що йому властива велика жанрова узагальненість, яка надає музиці «яскравості та характеристичності» (там само). Саме так виглядають теми експозиційних розділів концертних форм різноманітної семантики та структурної побудови у творах харківських композиторів, що дозволяє перекинути «місток» між сучасністю та минулим, тим більш, що українська концертна скрипкова музика Новітнього часу формувалася багато у чому під знаком саме необарокового напрямку.

Подібні теми є внутрішньо контрастними і у цьому плані подібними до структури поліфонічних тем з виділенням рельєфного «ядра» та «розгортання», яке засноване на загальних формах руху. Принцип контрасту зберігається на фактурному рівні і у власне гомофонних темах, які здебільшого є поліфактурними (Ігнатченко, 1984).



Що стосується «інтермедії» (поліфонічна форма) чи «епізоду» (гомофонна форма), то, за традицією, що йде від Й. С. Баха, ці розділи у скрипкових творах харківських авторів відрізняються контрастуванням на рівні *solo* – *tutti*, що не виключає тематичного контрасту похідного (сонатного) чи непохідного (сюїтного) типу. Перше властиве концертам для скрипки з оркестром (перші частини), друге – іншим концертним формам «гібридного» типу, як правило, програмним з виокремленням сюїтної «драматургії гри», що відрізняється від сонатної «драматургії кінцевої мети» (Арановський, 1979).

Відносно загальної композиції великих, сонатних за змістом, частин концертних композицій слід зазначити, що у них «немає однієї строго визначеної форми» (Холопов, Ю., 1974). Така «нестабільність» форми, що йде від Й. С. Баха, є атрибутивною якістю концертної скрипкової музики харківських майстрів, у тому числі і власне концертів, не кажучи вже про вільно сконструйовані інші концертні форми. Це не виключає використання канонізованих форм віденсько-класичного зразку, які, проте, модифікуються за рахунок звернення до тих витоків, які Ю. Холопов визначає як «докласичні», що передували використанню віденськими класиками «оптимального» типу форми (там само).

У цілому концертні форми, започатковані Й. С. Бахом, розрізняються за трьома типами, що є суттєвим і для розуміння принципів формотворення у скрипковій концертній літературі сучасного періоду, отже, і у трактовці харківськими авторами. Перший тип характеризується як «альтернативний, найпростіший», заснований на чергуванні теми та інтермедій (в концерті *tutti* і *solo*) протягом всієї форми; другий тип визначається як «найросповсюдженіший, розробковий», для якого характерним є масштабність і динамічна розвиненість експозиційних тем з виділенням, як правило, спеціального середнього розділу, тобто, власне розробки з одночасним «укріпленням» і «укрупненням» крайніх; третій тип визначається як форма *da capo*, спрямована на можливість створення симетрії форми крупного плану за рахунок повернення початкової частини у вигляді «згуртованої», по-новому скомбінованої групи тем експозиції, що означає репризу у широкому сенсі цього поняття (Холопов, 1974). Подібні структурні «замикання»



є показовими для більшості концертних форм у концертній скрипковій музиці харківських авторів, незалежно від відтворюваної тієї чи іншої жанрової форми моно- чи поліструктурного зразку.

Висновки. Таким чином, семантика скрипкової концертності розкривається у двох значеннях, зосереджених у складових даного феномену. Головною з них є «концертність» як принцип музичного мислення, що базується на поєднанні та різних типах співвідношення діалогічності (константа жанру), віртуозності та імпровізаційності (атрибути жанру).

Друга складова феномену – «скрипкова» – конкретизує першу на рівні жанрової системи, яка є багатоскладовою і включає твори різних моделей, що класифікуються за ознаками моно-, полі- та лібржанру. Семантичні «матриці» скрипкової концертності знаходять прояв у відповідних до них жанрових формах, що вперше було продемонстровано у музиці пізнього Бароко (Й. С. Бах), де вони отримали розподіл на два найзагальніші типи поетики: поліфонічний (тема та інтермедія), гомофонний (тема та епізод).

На цій методологічній базі й слід підходити до розгляду концертно-скрипкового стилю у творчості як окремих авторів, так і регіональних шкіл, зокрема, однієї з провідних в Україні – харківської, що складає найближчу **перспективу подальшого дослідження** заявленої теми.

ЛІТЕРАТУРА

- Арановский, М. (1979). *Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: исследовательские очерки*. Москва: Композитор, 285.
- Асафьев, Б. (1977). *Книга о Стравинском*. Ленинград: Музыка, 278.
- Біла, К. С. (2011). *Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 20.
- Бондаренко, М. В. (2008). *Каденція соліста у фокусі взаємодії композиторської та виконавської творчості: (на матеріалі західноєвропейського фортепіанного концерту XIX ст.)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтво-



- знавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 17.
- Гребнева, І. В. (2018). *Формування скрипкового стилю в Concerti Grossi А. Кореллі*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 16.
- Дарда, В. (2015). *Жанрово-стилеві параметри альтового концерта в творчестві композиторів мангеймської школи*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 24.
- Дауноравичене, Г. (1992). Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки. В кн.: *Laudamus: к 60-летию Ю. Н. Холопова*, сс. 99–106. Москва: Композитор.
- Игнатченко, Г. И. (1984). *О динамических процессах в музыкальной фактуре (на примере произведений украинских советских авторов)*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 17.
- Косенко, Г. (2018). *Темброва семантика альту у творчості харківських композиторів 1960–2000-х років*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 18.
- Купріяненко, Е. Б. (2010). *Альт у політембровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізнь Бароко – Й. Брамс)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 18.
- Лобанова, М. (1994). *Западноевропейское музыкальное барокко: проблема эстетики и поэтики*. Москва: Музыка, 345.
- Мінкін, Л. (1987). Щодо діалогічної природи жанру концерту (на прикладі Першого та Третього фортепіанних концертів Р. Щедрина). *Українське музикознавство*, 22, 77–83. Київ.
- Раабен, Л. Н. (1967). *Советский инструментальный концерт*. Москва: Музыка, 307.
- Соколов, О. В. (1994). *Морфологическая система музыки и её художественные жанры*: монографія. Н. Новгород: изд-во Нижегородского университета, 220.



- Старчеус, М. (1987). Новая жизнь жанровой традиции. *Музыкальный современник*, 10, 69–83. Москва: Современный композитор.
- Тукова, І. (2003). *Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст.* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 19.
- Холопов, Ю. (1974). Концертная форма у И. С. Баха. Отримано: 20.12.2019 з https://www.studmed.ru/holopov-yu-koncertnaya-forma-u-is-baha_fb5aeda5da7.html
- Хохлов, Ю. Н. (1956). *Советский скрипичный концерт*. Москва: Гос. муз. изд-во, 232.
- Чистякова, Н. В. (2018). *Ансамблі за участі скрипки в Україні 1990–2010-х років: генезис, стилістика, форми репрезентації*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка. Суми, 20.
- Шаповалова, Л. В. (1984). *О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 23.
- Швейцер, А. (1964). *Иоганн Себастьян Бах*. Москва: Музыка, 724.
- Bessler, H. (1978). *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*; [hrsg. von Peter Gülke]. Leipzig: Reclam, 469.
- Dahlhaus C. (1973). Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert. *Gattungen der Music in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade*. Bern; München: Francke Verlag, 840–895.

REFERENCES

- Aranovskiy, M. (1979). *Simfonicheskie iskaniya. Problema zhanra simfoniya v sovetskoy muzyke 1960–1975 godov: issledovatel'skie ocherki [Symphonic searches. Genre problem of symphony in Soviet music in 1960–1975 years: research feature articles]*. Moscow: Kompozitor, 285 [in Russian].
- Asafev, B. (1977). *Kniga o Stravinskom [Book about Stravinsky]*. Leningrad: Muzyka, 278 [in Russian].
- Bessler, H. (1978). *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte [Essays on*



- music aesthetics and music history*]. Peter Gülke (Ed.). Leipzig: Reclam, 469 [in German].
- Bila, K. S. (2011). *Zhanrovo-stylova model instrumentalnoho kontsertu ta kontseptsiiini zasady kompozytorskoï interpretsii (na prykladi tvoriv L. M. Koloduba)* [Genre-style model of instrumental concert and conceptual foundations of composer's interpretation (by the example of L. M. Kolodub works)]. (Extended abstract of Candidate's thesis). National Musical Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kiev, 20 [in Ukrainian]
- Bondarenko, M. V. (2008). *Kadentsiia solista u fokusi vzaïemodii kompozytorskoï ta vykonavskoi tvorchosti: (na materialy zakhidnoievropeiskoho fortepiannoho kontsertu XIX st.)* [Solo cadence in the focus of composer's and performer's outwork cooperation (on the base of Western Europe piano concert of XIX century)]. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskiy. Kharkiv, 17 [in Ukrainian].
- Chystiakova, N. V. (2018). *Ansambli za uchasti skrypky v Ukraini 1990–2010-ky rokiv: henezys, stylistyka, formy reprezentatsii* [Ensembles with the participation of the violin in Ukraine 1990–2010 years: genesis, stylistics, forms of representations]. (Extended abstract of Candidate's thesis). Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko. Sumy, 20 [in Ukrainian].
- Dahlhaus C. (1973) Zur Problematic der musicalischen Gattungen im 19. Jahrhundert [The problem of musical genres in the 19th century]. In *Gattungen der Music in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade – Genres of music in individual representations: commemorative scripture by Leo Schrade*, pp. 840–895. Bern; Munich: Francke Verlag [in German].
- Darda, V. (2015). *Zhanrovo-stilevye parametry altovogo kontserta v tvorchestve kompozitorov mangeym'skoy shkoly* [Genre-style parameters of the viola concert in the works of composers of the Mannheim school]. (Extended abstract of Candidate's thesis). Rostov State Conservatory named after S. V. Rachmaninov. Rostov-on-Don, 24 [in Russian].
- Daunoravichene, G. (1992). Nekotorye aspekty zhanrovoy situatsii sovremennoy muzyki [Some aspects of the genre situation of modern music]. In *Laudamus: k 60-letiyu Yu. N. Kholopova – Laudamus: on the 60th anniversary of Yu. N. Kholopov*, pp. 99–106. Moscow: Kompozitor [in Russian].



- Hrebnieva, I. V. (2018). *Formuvannia skrypkovoho stylu v Concerti Grossi A. Korelli* [Formation of violin style in Concerti Grossi by A. Corelli]. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskiy. Kharkiv, 16 [in Ukrainian].
- Ignatchenko, G. I. (1984). *O dinamicheskikh protsessakh v muzykalnoy fature (na primere proizvedeniy ukrainskikh sovetskikh avtorov)* [On the dynamic processes in the musical texture (on the example of works by Ukrainian Soviet authors)]. (Extended abstract of Candidate's thesis). National Musical Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kiev, 17 [in Russian].
- Khokhlov, Yu. N. (1956). *Sovetskiy skripichnyy kontsert*. [Soviet violin concert]. Moscow: Gos. muz. izd-vo, 232 [in Russian].
- Kholopov, Yu. (1974). Kontsertnaya forma u I. S. Bakha [Concert form by I. S. Bach]. Retrieved December 20, 2019, from https://www.studmed.ru/holopov-yu-koncertnaya-forma-u-is-baha_fb5aeda5da7.html [in Russian].
- Kosenko, H. (2018). *Tembrova semantyka alta u tvorchosti kharkivskykh kompozytoriv 1960–2000-ky rokiv* [The timbre semantics of viola in the works of Kharkiv composers of the 1960–2000 years]. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskiy. Kharkiv, 18 [in Ukrainian].
- Kupriianenko, E. B. (2010). *Alt u politembrovomu kamerno-instrumentalnomu ansambli avstro-nimetskoï tradytsii (piznie Baroko – Y. Brams)* [Viola in polytimbre chamber-instrumental ensemble of the Austro-German tradition (later Baroque – J. Brahms)]. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskiy. Kharkiv, 18 [in Ukrainian].
- Lobanova, M. (1994). *Zapadnoevropeyskoe muzykalnoe barokko: problema estetiki i poetiki* [Western European musical Baroque: the problem of aesthetics and poetics]. Moscow: Muzyka, 345 [in Russian].
- Minkin, L. (1987). Shchodo dialohichnoi pryrody zhanru kontsertu (na prykladi Pershoho ta Tretoho fortepiannykh kontsertiv R. Shchedrina) [Dialogical Nature of the Concert Genre demonstrated (by the example of R. Shchedrin's First and Third Piano Concerts)]. *Ukrainske muzykoznavstvo – Ukrainian musicology: science-methodical digest*, 22, 77–83. Kyiv [in Ukrainian].
- Raaben, L. N. (1967). *Sovetskiy instrumentalnyy kontsert* [Soviet instrumental concert]. Moscow: Muzyka, 307 [in Russian].



- Schweitzer, A. (1964). *Iogann Sebastyian Bakh [Johann Sebastian Bach]*. Moscow: Muzyka, 725 [in Russian].
- Shapovalova, L. V. (1984). *O vzaimodeystvii vnutrenney i vneshney formy v istoricheskoy evolyutsii muzykalnoy zhanrovosti [About the interaction of internal and external forms in the historical evolution of musical genre]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). National Musical Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv, 23 [in Russian].
- Sokolov, O. V. (1994). *Morfologicheskaya sistema muzyki i ee khudozhestvennye zhanry [Morphological system of music and its art genres]: monograph*. N. Novgorod: izd-vo Nizhegorodskogo universiteta, 220 [in Russian].
- Starcheus, M. (1987). Novaya zhizn zhanrovoy traditsii [New life of genre tradition]. *Muzykalnyy sovremennik – Music contemporary*, 10, 69–83. Moscow: Sovremennyy kompozitor [in Russian].
- Tukova, I. (2003). *Funktsionuvannia instrumentalnykh zhanrovyykh modelei zakhidnoevropeiskoho baroko v ukrainskii muzytsi druhoi polovyny XX st. [Functioning of instrumental genre models of Western European Baroque in Ukrainian music of the second half of the 20th century]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). National Musical Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv, 19 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 28.12.2019 р.