**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ**

**ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

**СКРИПНІК Людмила Миколаївна**

УДК 787.1:785.6

**Специфіка виявлення принципів діалогу та гри**

**у скрипкових концертах ХХ століття**

**Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво**

**Автореферат**

**дисертації на здобуття наукового ступеня**

**кандидата мистецтвознавства**

**Київ – 2009**

**Дисертацією є рукопис**

Робота виконана на кафедрі теорії музики Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського Міністерства культури і туризму України

***Науковий керівник:***  кандидат мистецтвознавства, доцент

**Терентьєв Дмитро Григорович,**

Національна музична академія України

ім. П.І. Чайковського,

доцент кафедри теорії музики,

Міністерство культури і туризму України (Київ)

***Офіційні опоненти****:* доктор мистецтвознавства, професор

**Іванов Володимир Федорович,**

Миколаївський державний університет

ім. В.О. Сухомлинського, завідуючий кафедрою

інструментально-виконавських дисциплін,

Міністерство освіти та науки України (Миколаїв)

кандидат мистецтвознавства, доцент

**Дугіна Тетяна Євгенівна,**

Київський інститут музики імені Р. М. Глієра,

завідувач кафедри виконавських дисциплін

Захист відбудеться «\_30\_» \_вересня\_2009 р. о \_16\_ годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.005.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського, за адресою: 01001, м. Київ, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Національної музичної академії України імені  П. І. Чайковського, за адресою: 01001, м. Київ, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11.

Автореферат розісланий «\_20\_» \_серпня\_ 2009 року.

Вчений секретар спеціалізованої вченої ради

кандидат мистецтвознавства, доцент  **І.М. Коханик**

**ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ**

**Актуальність теми.** В останній третині ХХ століття у філософській, естетико-культурологічній та мистецтвознавчій наукових сферах зросла увага до вивчення діалогічного та ігрового принципів як основ творчого мислення. Ці питання виявилися ключовими для розвитку різних нових напрямків науки і мистецтва в їх сучасному контексті.

Особливого резонансу вони набули в музичному мистецтві та в науці про музику, адже саме у ХХ столітті різноманітні прояви діалогу та гри, накопичені багатовіковою музичною історією з плином часу, були узагальнені, підсумовані і на новому рівні отримали подальший розвиток. Цим і можна пояснити зростання інтересу до вивчення особливостей означених принципів у наш час.

Музичний діалог та музична гра є найбільш показовими в жанрах із „підвищеним ступенем діалогічності” (О. Антонова), до яких перш за все належить сольний концерт. У ХХ ст. цей жанр відрізняється багатством типологічних втілень, різноманітністю модифікацій, великою кількістю зразків, що належать різним стильовим напрямкам. Ось чому особливу зацікавленість викликає питання про дію принципів діалогу та гри саме в сольному (зокрема скрипковому) концерті.

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

З огляду на вищесказане, **актуальність теми дослідження** обумовлена підвищенням інтересу до проявів гри та діалогу в музичному мистецтві у складних умовах сучасного світу, що прагне глобалізації і взаєморозуміння. Закономірним є також розгляд означених питань в контексті „нової концертності”, характерної для концертного жанру ХХ ст., та виявлення специфіки проявів кожного із вказаних принципів.

Досліджуючи феномен концертування як один з найважливіших жанроутворюючих чинників концерту, музикознавці цілком слушно акцентують думку, що діалогічний та ігровий принципи є практично константними складниками жанру. Але при цьому простежується недостатність чіткого розмежування понять діалогу та гри, систематизації засобів їх взаємодії, показу ієрархічної системи, до якої вони входять, їх співставлення з іншими аспектами концертування (віртуозністю, сольним принципом, імпровізаційністю). Цікаво також простежити віхи становлення діалогу та гри, їх вплив на різні типологічні модифікації концерту, особливості їх прояву в творах ХХ століття.

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

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

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

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

**Мета дисертації** полягає у:

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

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

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

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

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

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

- систематизувати особливості історичного становлення діалогічного та ігрового чинників;

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертацію написано у відповідності з планами науково-дослідної роботи кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вона відповідає темі № 16 „Музичне мислення: історія та теорія” тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського і затверджена вченою радою академії (протокол № 7 від 25 березня 2008 р.).

**Апробація роботи.** Дисертацію обговорено на кафедрі теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Основні ідеї та положення роботи оприлюднені у доповідях на конференціях: V, VІ та VІІІ Всеукраїнська науково-теоретична конференція „Молоді музикознавці України” (Київ, 2003. 2004, 2006); ІІІ Всеукраїнська науково-практична конференція „Мистецька освіта в Україні: традиції, сучасність, перспективи” (Луганськ, 2005).

**Публікації.** За темою роботи опубліковано 3 одноосібних статті у наукових фахових виданнях, затверджених ВАК України.

**Структура дисертації**. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел, додатку, що містить нотні приклади. Обсяг роботи складає 174 сторінки. Список використаних джерел (223 найменування) – 19 сторінок.

**ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДОСЛІДЖЕННЯ**

У **Вступі** обґрунтовується актуальність обраної теми, визначено предмет дослідження та його мету, вказано на наукову новизну та практичну цінність роботи.

Перший розділ **– „Принципи діалогу та гри як складники концертування. Дослідження проблеми в роботах сучасних музикознавців”** – присвячений аналізу естетико-філософських, соціологічних, культурологічних і музикознавчих концепцій щодо розгляду найважливіших аспектів проблем концерту, діалогу та гри.

Перший підрозділ – ***„Принцип діалогу в аспекті літературознавства та музикознавства”*** – містить уточнення літературознавчого розуміння терміна «діалог» (праці М. Бахтіна, В. Виноградова, Ю. Лотмана), що допомогло вирішити питання проявів діалогу в музиці. Підрозділ базується також на музикознавчих роботах Л. Раабена, А. Уткіна, Н. Брагінської, М. Лобанової, О. Самойленко, які вивчають явище музичного діалогу та принципи його функціонування.

Поняття „діалог” і „діалогічність” постійно межують у теоретичних дослідженнях, що робить їх зміст недостатньо ясним. У даній роботі під діалогічністю розуміється *ідеальний за своєю природою об'єкт, що створюється як підсумковий результат взаємної дії у певних умовах деяких сторін художньої людської діяльності*. Найбільш повною та значущою відносно поставленої в дисертації теми є наступна дефініція поняття діалогу: це *функціональний різновид мови, що реалізується в процесі безпосереднього спілкування між співрозмовниками і складається з послідовного чергування стимулюючих та реагуючих реплік.*

Можна помітити безсумнівну адекватність у побудові музичного і літературного діалогів. Кожне висловлення допускає відповідну реакцію, а послідовність двох взаємодіючих комунікативних актів є структурною одиницею циклу. Такі послідовності в даній роботі названі діалогічними фігурами, за допомогою яких реалізуються особливості побудови образно-тематичного діалогу. Існує широкий діапазон визначень емоційно-смислових нахилів діалогу, які можна звести до двох якісно протилежних груп **–** дiалоги узгодження і неузгоження. Крім того, характерний для музичного діалогу діалектичний зв’язок змагання та співтворчості, який підкреслений Б. Асаф’євим, загострює питання про особливості дії діалогу в контексті жанру концерту.

Другий підрозділ – ***„Принцип гри як естетичний, культурологічний та музичний феномен”*** – включає в себе: характеристику гри, яку дають Й. Хейзінга, Д. Ельконін, В. Ісупов, В. Клименко та ін.; етимологію вказаного поняття; дослідження виникнення теорії гри; складові ігрового процесу в мистецтві; розкриття специфіки гри в музиці.

У культурі ХХ ст. сформувалася філософсько-психологічна концепція гри. Найбільш придатною саме для представленої дисертації є культурологічна концепція Й. Хейзінги щодо універсалізму явища гри в багатьох сферах життя людства. В музикознавчому плані методологічною засадою роботи стала праця В. Клименко, в якій надається достатньо струнка систематизація проявів ігрового принципу у вигляді ігрових структур. Крім того, важливою для розкриття заявленої теми є концепція Є. Назайкінського, в якій дослідник розглядає конкретні прояви ігрового феномену в музиці через фігури ігрової логіки.

Музична гра є вільною співпрацею виконавців (що ініційована композитором), яка здійснюється за визначеними правилами. Сенс такої співпраці міститься в ній самій, вона доставляє радість, емоційне і моральне задоволення, що викликані високим рівнем майстерності.

В роботі були розглянуті взаємозв'язки ігрового феномена і різних видів мистецтва. Ігрова складова властива не тільки пластичним і сценічним жанрам, але й несценічним формам музичного мистецтва, проникаючи в них за допомогою таких прийомів, як змагання, стилізація і маніпуляція різними стилями або засобами музичної виразності. З усього достатку опрацьованого наукового матеріалу можна зробити висновок про різноманіття та багатоплановість проявів ігрового феномену в художній культурі ХХ ст. В роботі звертається особлива увага на скрипковий концерт як один з найбільш ігрових жанрів, а також підкреслюється специфіка дії принципу гри в цьому жанрі у ХХ ст.

Третій підрозділ – ***„Особливості дії принципів діалогу та гри та їх кореляція в музичному просторі концертування ХХ ст.”*** – присвячується проблемам концертного жанру у сучасній музикознавчій літературі. Робляться припущення щодо розмежування ознак проявів діалогу та гри в музиці і можливого ступеня взаємодії між ними.

Жанр інструментального концерту, зокрема сольного, є об’єктом, в якому яскраво і різноманітно виявляють себе принципи, що досліджуються в роботі. Відправним моментом стали дослідження специфіки жанру концерту в працях А. Уткіна, Л. Раабена, Ю. Хохлова, М. Тараканова, І. Кузнєцова, Т. Лобанової, Л. Мінкіна, В. Стеценка, Н. Брагінської, О. Антонової. Зазначені музикознавці вважають, що принципи діалогу і гри є важливими ознаками концертного жанру. До вищевказаних аспектів у деяких працях додаються ще сольний принцип, віртуозність та імпровізаційність, які, одначе, розрізняються недостатньо чітко. Можливо, таке розмежування представляється недоцільним, адже в музичному просторі „живого” твору ці принципи є скоріш взаємообумовленими та підпорядкованими принципу концертування, який практично всі дослідники вирізняють як інваріантний, інколи навіть підкреслюючи його пріоритетність відносно інших.

Поняття „концертності” та „концертування” постійно межують у теоретичних дослідженнях, що призводить до невизначеності кожного конкретного випадку їх вживання. Слідом за Н. Ахмедходжаєвою, автор дисертації зупиняється на наступних значеннях: концертність – це *«механізм суспільно значущої форми художньої комунікації, що обумовлює актуалізацію основних соціальних функцій мистецтва…»[[1]](#footnote-1)*; концертування ж є *особливим типом музичного мислення, через який упредметнюється концертність мовою музики*. В рамках заявленої теми більш значущим поняттям виявляється „концертування”, що є амбівалентним принципом, який полягає в нерозривній єдності двох полярно-протилежних аспектів – змагання і співтворчості. Саме у смисловому полі концертування найбільш яскраво увиразнюються принципи діалогу та гри, які вбирають в себе всі інші відзначені дослідниками жанрові ознаки концерту, а саме: сольний принцип, віртуозність, імпровізаційність.

При цьому дослідники підкреслюють саме аспект взаємоперетинання вказаних феноменів, а не їх особливості. Тому потрібне чітке розмежування ознак проявів діалогу і гри в музиці.

Другий розділ **– „Віхи становлення принципів діалогу та гри в жанровому полі скрипкового концерту” –** розкриваєісторичну еволюцію жанру, під час якої поступово кристалізуються принципи, що вивчаються в дисертації.

Протягом довгого шляху історичного розвитку жанр сольного та, зокрема, скрипкового концерту відчув певні, часом дуже значні еволюційні зміни. Але у всіх різновидах яскраво виявляється жанрова основа, що полягає в концертуванні, а також у принципах діалогу та гри, які в творах ХХ ст. проявляють себе особливо повно та різноманітно.

Так, в ранній період XV – початок XVI ст., коли відбувається розвиток струнних смичкових інструментів, можна говорити про невиразність і невизначеність проявів діалогу та гри в інструментальній музиці: принцип діалогу представлений скоріше спільним творенням учасниками ансамблю музичного простору; ігрове джерело проявляється з суто технічного боку – як зародження віртуозної майстерності.

Але вже у XVI столітті, у вокально-поліфонічному концерті, сонаті і канцоні набуває значення самостійного художнього фактору такий прояв діалогічного принципу, як концертне змагання двох звукових мас, що пізніше стане однією з жанрових ознак концерту (Дж. Габріелі “Sonata *pianо-forte*”). Принцип гри займає другорядну позицію, розкриваючись у сфері розвитку техніки скрипкової гри.

У творах композиторів XVIІ – першої половини XVIІІ століть (А. Кореллі, Дж. Тореллі, Дж. Тартіні, А. Вівальді) відбувається розширення сфери проявів діалогу: не тільки динамічне та регістрове співставлення, але й виражена дія діалогічного принципу на рівні формоутворення: діалог проявляє себе не тільки через протиставлення *solo* і *tutti*, але й через спільне звучання; одночасно відбувається поглиблення діалогічного принципу на фактурному рівні. Щодо ігрової складової, то поступове висування соліста як лідера концертного змагання створює можливості для такого прояву гри, як набування солістом та оркестром сталих рольових установок.

Друга половина XVIII століття – період формування класичного типу сольного інструментального концерту. Діалогічний принцип доповнюється образно-тематичною сферою, а принцип гри, зберігаючи провідні позиції з технічно-віртуозного боку, проявляє себе і в тембровій персоніфікації, і в чіткому розподілі ролей обох учасників концерту. У творах В. А. Моцарта можна побачити елементи театралізації, що пов’язане, як відомо, із впливом оперної музики композитора на інструментальну; Л. Бетховен виявляє прихильність до симфонізації концерту.

Розвиток концертного жанру та, відповідно, прояви принципів діалогу та гри в епоху романтизму тісно пов'язані з диференціацією романтичного скрипкового концерту на два різновиди: “віртуозний” та "симфонізований", типологію котрих пропонує Л. Раабен. В першому з названих типів основою розвитку виступає контраст у різноманітних його модифікаціях: просторово-динамічний, тембровий, регістровий, зіставлення кантилени та моторики, що значно урізноманітнює прояви діалогу та гри (творчість А. В’єтана, К. Ліпіньського, А. Венявського, A. Віотті, Н. Паганіні). В симфонізованому концерті драматургічна активність оркестру призводить до відносного рівноправ’я партій учасників концертної комунікації. Віртуозні ігрові прийоми є не тільки маніфестацією виконавської майстерності соліста, але й засобом драматургічного розвитку. Крім того, в скрипкових концертах ХІХ століття ігрове джерело виявляє себе також через романтичну іронію, сарказм, гротеск, відсторонення від дійсності.

Перша половина XX століття пов'язана з підсиленням ролі принципу концертності. Це своєрідно виявилося у найрізноманітніших стилістичних напрямках і, особливо, у неокласицизмі (Б. Барток, Д. Мійо, П. Хіндеміт, С. Прокоф'єв). Так, найбільш характерною властивістю неокласичного концерту стає концертність оновленого типу – синтез принципів, характерних для *Concerto grosso* та класико-романтичного симфонізованого концерту, коли замість одного соліста змагаються декілька провідних персонажів.

Прояви принципу гри у скрипкових концертах ХХ століття збагачуються прийомами театралізації, що споріднює інструментальні жанри з суто театральними. До того ж, у цій ситуації ускладнюються і прояви діалогічності: окрім опозиції “соліст-оркестр”, паралельно виникає діалог провідних учасників-персонажів. Концертування в цю пору виходить на перший план, вбираючи симфонічні принципи розвитку в своє русло (“Симфонія в трьох рухах” І. Стравинського)

Щодо російської музики першої половини XX століття, то, на думку дослідників, у ній складається інша картина: симфонічний розвиток зберігає провідні позиції, асимілюючи концертування, причому, діалогічність розвитку музичної думки зберігає свої позиції смислового ядра концерту, про що пише А. Уткін.

Саме у ХХ столітті в жанрі сольного скрипкового концерту відбувається не тільки відродження форм діалогу, характерних для старовинної музики, але й їх синтез з образно-тематичним та фактурно-регістровим діалогом класико-романтичного концерту, що також є надбанням винятково творів минулого століття.

Щодо проявів ігрового принципу, то не було раніше епохи, в якій феномен гри одержав би таку значну роль. Визначальними рисами концертних творів саме ХХ століття є: розуміння соліста й оркестру, а інколи – і окремих оркестрових інструментів, як персонажів театрального дійства; холоднувато-інтелектуальна відстороненість композитора і від слухача, і від матеріалу, з яким він працює (ознака такої своєрідної форми прояву гри, як гра духу, гра розуму); гра стилів, яка найбільш яскраво виявляє себе у неокласичному концерті. Крім того, на рівні музичного мислення не тільки продовжується започаткований ще в епоху класицизму синтез концертності та симфонічності, але й – з іншого боку – концертність виходить на перший план і підпорядковує собі інші принципи, набуває значення естетичного феномену. Діалог та гра, які раніше найбільш яскраво виявлялися в концертному жанрі, „мігрують” і стають визначальними принципами також і в інших жанрах.

Третій розділ – **„Явища діалогу та гри у скрипкових концертах ХХ століття”** – присвячений аналізу діалогічних та ігрових проявів у творах, що розглядаються.

Підрозділ перший ***„Аналіз проявів принципу діалогу”*** містить аналіз діалогічних явищ, що відбуваються в музичному творі, за допомогою діалогічних фігур узгодження і неузгодження. Аналіз також спирається на систематику діалогічних відношень в інструментальній музиці, запропоновану О. Антоновою, котра осмислює діалогічні явища як два основних типи: діалогічність як чергування реплік партнерів і як спільне їхнє “висловлювання” – відповідно, “діалог” і “дует”.

Аналіз скрипкових концертів показав, що всі типи “діалогів” використовуються композиторами в діалогічних процесах творів у темах різного семантичного забарвлення, в експозиційних, розвиваючих та кульмінаційних розділах, на різних композиційних рівнях. Дослідження різноманітних різновидів діалогічних відносин дозволило виявити специфіку співвідношення сольної і оркестрової партії в концертах, що аналізуються.

Так, для Концерту №1 К. Шимановського характерна значна вiртуознiсть і яскравість сольної партії. В експозицiйних розділах зустрічаються монорельєфні “дуети”, котрі підкреслюють тематичне верховенство партії скрипки. Але в “дуетах” розвиваючих розділів переважають ті їхні різновиди, що виявляють рівноправність функцій оркестру і соліста. Значною є роль партії оркестру в „дiалогах”, в кульмінаційних зонах. Крім того, партія оркестру внутрішньо дiалогічна, з неї часто вирізняються окремі тембри, що тимчасово доповнюють соліста. Отже, концерт не можна однозначно віднести до розряду віртуозних: занадто велика роль оркестру, і соліст у цьому випадку – один з учасників струнної групи, що і дозволило, наприклад, І. Белзі говорити про концерт як про *sinfonia concertante*.

В Другому Концерті К. Шимановського скрипка соло виконує роль своєрідного образно-тематичного імпульсу для партії оркестру; розвиток відбувається спільними зусиллями, зате в кульмінаційних зонах на перший план виходить оркестр, надаючи своєрідне пiдбиття підсумків.

Високий рівень діалогічності демонструють концерти Б. Бартока. Так, в Концерті №1 розвиток ідеї концертування відбувається від першості соліста в експозицiйних розділах через паритетнiсть партій в розвиваючих розділах та репризi до „підсумкової” функції оркестру в останньому розділі коди. Велика кiлькiсть “дiалогiв” у другій частинi концерту, їхня різноманітність і різка зміна нахилів створюють яскраво театральну ситуацію.

В Концерті №2 Б. Бартока значення діалогів особливо велике в розвиваючих розділах форми, в розробці першої та третьої частин, що підкреслює яскраву концертність цих розділів. На відміну від Концерту №1, співвідношення партій соліста і оркестру в другому Концерті є початково паритетним. Хоча характерний віртуозний блиск скрипкової партії привносить у твір риси “віртуозного” типу інструментального концерту.

Твори Д. Шостаковича, як композитора з переважно симфонічним мисленням, відрізняються рівноправними ролями соліста та оркестру. В Концерті №1 оркестрова партія викладає теми, бере участь у розвитку, врівноважує велику та драматургічно важливу каденцію. Щодо соліста, то завдяки тематичній першості у крайніх частинах циклу, використанню полірельєфних та тематичних дуетів, віртуозності у швидких частинах скрипка є рівноправним партнером для оркестру.

Співвідношення партій соліста та оркестру в Концерті №2 Д. Шостаковича також є паритетним, але у вказаному творі підвищується значення принципу змагальності, що знаходить своє вираження у великій кількості різноманітних типів діалогів, навіть конфліктних, на всіх рівнях форми (особливо в жанрово-ігровому фіналі).

В скрипкових концертах С. Прокоф’єва значна роль сольного принципу висловлена через особливо блискучу вiртуозність партії скрипки, яка насичена різноманітними, подекуди дуже складними технічними прийомами. Саме цій партії належить право експонування нового тематичного матеріалу. Розвиток же тем-образів в оркестрі незмінно супроводжується яскраво iмпровiзацiйними пасажами соліста.

Оскільки І. Стравинський у своєму Концерті *in D* орієнтується на жанрову модель барокової сюїти, то партії скрипки притаманна віртуозність орнаментального типу. Соліст має тематичну першість, тому в експозиційних розділах і дієвих, і ліричних тем зустрічаються в основному монорельєфні „дуети”. Значною є також питома вага партії оркестру, який бере активну участь у розвитку тем та їх кульмінаціях.

Щодо Концерту М. Скорика, то всі його частини засновані на співставленні тутійних та сольних епізодів, що є типово бароковим методом організації матеріалу. Діалоги різних типів пронизують усі частини циклу, особливо фольклорно-жанровий фінал, тим самим підкреслюючи визначну роль аспекту змагальності у творі.

Нарешті, „Симфонія пасторалей” для скрипки та симфонічного оркестру Є. Станковича є яскравим прикладом характерного для музики ХХ століття синтезу особливостей «віртуозного» і «симфонізованого» концертів і, ширше, особливостей «концертного» і «симфонічного» методів мислення.

Другий підрозділ ***„Аналіз проявів принципу гри”*** присвячений аналізу проявів ігрового феномену в жанрі інструментального концерту, котрий є, як відомо, одним з найбільш «ігрових» музичних жанрів.

Був вироблений певний інструмент аналізу ігрових проявів у музиці на прикладі сольного скрипкового концерту: визначення шляхів проникнення ігрової складової в музичний твір; розгляд проявів ігрової логіки в сфері засобів музичної виразності на мовному, жанровому, структурному, стильовому, драматургічному, образно-емоційному та виконавському рівнях; виявлення результатів, до яких призводить проникнення ігрового витоку в концерт, з урахуванням особливостей стилю композитора і концепції твору.

У Концерті №1 Б. Бартока змагальність виражається насамперед через ігровий принцип. На рівні формоутворення і драматургії ігрова логіка виявляється через використання контрасту зіставлення лірики і скерцозності, що в драматургічному змісті знаходить своє втілення через конфлікт ідеалу і реальності, у результаті чого герой концерту змушений «надягти маску» і прийняти нав'язані йому правила гри.

У Концерті Б. Бартока №2 на рівні драматургії можна побачити співставлення лірико-епічних та скерцозних тем. Оскільки між образами концерту, а також між партіями соліста і оркестру немає конфлікту, провідним драматургічним принципом тут є співтворчість, а не змагальність.

Концертування в творі І. Стравинського має характер орнаментальної віртуозності, що властиво концертному стилеві епохи бароко. Оскільки композитор використовує у своєму концерті роботу з безліччю моделей, для структури твору характерні монтажність, калейдоскопічність, а для драматургії – багатотемність та імпровізаційність. Саме в цьому знаходить яскраве вираження принцип «інтелектуальної гри».

У Концерті №1 С. Прокоф'єв використовує сольний інструмент як у колористично-декоративному, так і в мелодизованому аспекті. Твір побудований на контрасті ліричної розспівності і казково-скерцозних образів. І на рівні фактури, і на формотворному і драматургічному рівнях спостерігаються ознаки скоріше співтворчості, ніж змагальності.

Концерт С. Прокоф'єва №2 втілює більш високу, у порівнянні з Концертом №1, ступінь змагальності. Віртуозність соліста в наведеному творі можна віднести скоріше до типу віртуозності класичної, але каденція відсутня. Цікавий прояв ігрового феномена в даному концерті простежується і на рівні драматургії. Так, основна тема першої частини в розробці змінює модус з філолофсько-ліричного на скерцозно-гумористичний. В другій частині композитор, на думку дослідників, спирається на жанрові моделі епохи бароко, що також є одним зі шляхів проникнення ігрової складової в інструментальну музику.

Що стосується обох концертів Д. Шостаковича, то деякі вияви ігрового принципу (зіставлення оркестрових і сольних епізодів) сприяють скоріше симфонізації, ніж концертності: в оркестрових вступах поступово формуються основні теми, каденції потрібні автору для тематичного розвитку, ремінісценції тем, підготовки матеріалу наступної частини. Тому принцип змагальності виражений слабко, що підкреслено і тотальною тематизацією фактури.

Особливістю ігрових проявів у Першому концерті К. Шимановського є насамперед яскрава романтично-колористична віртуозність партії скрипки. Романтичні або навіть імпресіоністичні тенденції вплинули також і на одночастинну поемну форму концерту, в основу якої покладений принцип монтажності, калейдоскопічності.

Практично та ж ситуація спостерігається в Другому концерті К. Шимановського. Однак форма в наведеному концерті більш струнка, ніж у Першому, з опорою на класичну сонатність. Але й у цьому концерті драматургія базується на контрасті зіставлення танцювальних і ліричних тем.

Щодо драматургії Концерту М. Скорика, то вона будується на зіставленні суб'єктивного й об'єктивного джерел. Відповідно спостерігається чітке закріплення рольових установок за обома партіями (соліст – вираження суб'єктивного витоку, оркестр – об'єктивного). Демонстративна віртуозність соліста в першій і другій частинах пов'язана насамперед з особистісним самовираженням, тоді як у фіналі – з наявністю скерцозності і дансантності.

Нарешті, у «Симфонії пасторалей» Є. Станковича, у зв'язку з початковою жанровою установкою, значна роль оркестрової партії не викликає сумнівів. У той же час тематична першість соліста, віртуозність його партії створюють ефект яскравої змагальності, коли соліст виділяється як «перший серед рівних».

На рівні стилю ігрова складова виявляється через полістилістичні взаємодії. Використання і комбінування композитором різних стильових моделей потребує з боку як виконавців, так і слухачів наявності достатнього слухового досвіду, асоціативного мислення і підвищеної уваги, тому і композитор, і виконавець, і слухач втягуються у загальну атмосферу інтелектуальної гри. Найбільше яскраво з досліджених творів наведена тенденція виявляється в Концерті І. Стравинського.

На образно-емоційному рівні ігровий принцип виявляється через стихію комічного й образну контрастність, що можна бачити у всіх досліджуваних концертах. У найбільш симфонізованих творах (обидва концерти Д. Шостаковича, «Симфонія пасторалей» Є. Станковича) контраст загострюється до конфлікту.

На рівні виконавських складів ігровий феномен проявляє себе в тембровій персоніфікації (у фіналі Другого концерту Д. Шостаковича спостерігається «тематизація» тембру ударних) і в нетрадиційному використанні того чи іншого інструмента (епізод з першої частини Концерту №1 С. Прокоф'єва, де скрипка «відіграє роль» балалайки).

Таким чином, в результаті дослідження проявів ігрової складової у деяких скрипкових концертах ХХ століття було виявлено, що ігрові процеси активні на різних композиційних рівнях твору, а отже, впливають на образно-тематичні, формоутворювальні та драматургічні процеси.

У **Висновках** підводяться підсумки дослідження діалогічного та ігрового принципів у скрипкових концертах ХХ століття.

На основі аналізу специфіки дії та умов взаємоперетинання діалогу та гри був зроблений висновок про те, що в музичних творах ХХ ст. спостерігається достатньо широкий спектр проявів принципу діалогу, а саме:

- фактурно-регістровий діалог, що бере початок у барокових концертах і проявляється в антифонних перегукуваннях як соліста і оркестру, так і різних інструментів оркестру;

- динамічний діалог, який знаходить вираження у співставленні *tutti – solo, p – f*  тощо;

- образно-тематичний діалог, обумовлений тісним взаємозв'язком учасників; особливості його побудови реалізуються за допомогою діалогічних фігур і різних видів спільного звучання соліста й оркестру;

- архітектонічний діалог, який має своє втілення в співіснуванні в рамках однієї музичної конструкції декількох різних, іноді контрастних форм.

Не менш яскраво проявляє себе в аналізованих концертах ігровий принцип. Поступовий розвиток і ускладнення його дії призвів до появи найрізноманітніших його проявів:

- усі способи втілення гри-майстерності (сольний принцип, віртуозність, імпровізаційність). Зазначені аспекти є історично першими відносно інших видів гри, саме через них проявляється ігрова структура змагання;

- зміна модусу теми або зміна рольової установки, коли, наприклад, фоновий елемент в оркестрі, переходячи до соліста, одержує статус теми. Ці прояви гри можна асоціювати зі зміною ролі або маски, котра створює ефект театралізації, карнавальності;

- ефект раптовості, що виявляється за допомогою несподіваних пауз та динамічних акцентів. Все це дозволяє створити атмосферу шутійства, театральної гри, а подекуди і психологічно амбівалентний стан “нервової” ексцентрики, сарказму, гіркого сміху;

- різні прояви скерцозної та комічної образності, що іманентні жанру концерту;

- гра тембрів, що спирається на явище тембрової персоніфікації, коли з маси оркестру виділяються “додаткові” солісти, котрі виступають в опозиції до основного сольного інструмента;

- стилістична гра – найцікавіший прояв принципу гри в аналізованих концертах, специфічне для ХХ ст. явище, що виявляє себе у стилізації та роботі за моделями.

Аналіз скрипкових концертів ХХ ст. виявив, що в цей період у жанрі сольного концерту використовуються не тільки суто концертні форми прояву діалогічного та ігрового принципів (такі, як „концертний діалог” або сольний принцип), але й нові, специфічні для ХХ ст. – архітектонічний діалог, гра тембрів, стильова гра тощо. Таким чином, постає питання про взаємодію в жанрі концерту принципів концертування, діалогу та гри.

Концертування визначається як амбівалентне явище, сутність якого полягає в нерозривній єдності двох полярно-протилежних типів музичного висловлювання – змагальності та співтворчості. Змагальність виявляє себе в декількох ракурсах: через демонстрацію всіх технічних і виразних можливостей як соліста, так і оркестру; в заперечуванні тематичної першості (в розглянутих концертах превалює викладання тем у партії соліста, однак зустрічається й оркестрове експонування тематичного матеріалу); у використанні композиторами діалогів, заснованих на різнохарактерних тематичних утвореннях («діалогів неузгодження»).

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

На рівні музичної мови співтворчість виражається через використання: різних видів спільного музикування, особливо тематичних і нетематичних дуетів з функціональною тотожністю голосів; діалогів узгодження; гри стилів (моделі кількох різних стильових епох спільно творять новий простір); персоніфікації тембрів (інструменти виступають як театральні персонажі, створюючи нову яскраво театралізовану ситуацію). Однак слід зазначити, що гра стилів та гра тембрів не є проявами суто концертної гри.

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

Відправним у роботі було наступне положення: яким специфічним чином і за допомогою яких засобів проявляють себе принципи діалогу та гри у концертному жанрі. Аналіз дозволяє зробити наступний висновок: принцип діалогу пов’язаний в основному з рівнем фактури та архітектоніки і проявляє себе за допомогою будь-якого співставлення, суперечки, перегукувань тощо. Принцип гри увиразнений в основному на рівні образності, стилістики, жанровості. Гра виявляється через віртуозність, двозначність, театралізацію, стилізацію, комізм.

Щодо питання про рівень взаємодії діалогічного та ігрового принципів в концертному просторі, то після проведеного аналізу можна зробити висновок про те, що діалог і гра різнорівневими поняттями, коли підпорядкувати один принцип іншому не є можливим. Обидва явища однаково вагомі та важливі для створення концертування.

Помітна можливість використання діалогічного принципу як сукупно з принципом гри, так і без, тобто діалог може мати ігрову чи неігрову форми. Прикладом діалогу, що діє сукупно з грою, є Концерт *in D* І. Стравинського: множинність моделей, установка на умовність, підкреслене відсторонення від реальності та яскраво виражене намагання здивувати та захопити, на досягнення чого направлені всі засоби виразності (аналогія з „театром показу”). Діалогічний принцип, що діє практично незалежно від ігрового, викликає недвозначні асоціації з „театром переживання”, який орієнтований на максимальну правдивість та життєвість. Ідеальним прикладом для демонстрації неігрового виду діалогу є концерти Д. Шостаковича з їх поглибленою філософічністю, самозаглибленням та аксіологічним відношенням до дійсності.

Щодо принципу гри, то деколи ігровий феномен виходить на перший план, затуляючи собою прояви діалогічного принципу. Так, наприклад, сольні віртуозні епізоди, що є яскравими проявами ігрового принципу, з точки зору фактури – монологічні. А от стильова гра або гра тембрів, як видно з аналізу, можуть демонструвати взаємодію обох принципів – діалогічного та ігрового, але на різних масштабно-композиційних рівнях, що, взагалі, є звичною ситуацією для концертного жанру. Іншими словами, діалог та гра є найважливішими принципами, які утворюють такий тип музичного мислення, як концертування. Різні їх прояви, діючи як окремо, так і сукупно, складають основні аспекти концертування, а саме – змагальність та співтворчість.

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

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

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

**Основні положення дисертації викладено в публікаціях:**

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

***Скрипнік Л. М. „Специфіка виявлення принципів діалогу та гри у скрипкових концертах ХХ століття”.*** – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за фахом 17.00.03 — Музичне мистецтво. — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури і туризму України, Київ, 2009.

Дисертацію присвячено дослідженню специфіки діалогічних та ігрових проявів у скрипкових концертах ХХ століття. Концерти для скрипки з оркестром К. Шимановського, Б. Бартока, І. Стравінського, Д. Шостаковича, Є. Станковича та М. Скорика розглядаються під кутом зору актуальних для естетичної та культурознавчої думки ХХ століття питань музичного діалогу та музичної гри. Вивчення музичного матеріалу здійснюється з точки зору втілення специфічних рис жанру концерту в конкретних музичних творах, найбільш характерних стильових рис та комплексів засобів музичної виразності.

Серія музикознавчих аналізів дозволяє зробити висновки про сутність понять „діалогічність”, „концертування” та „ігрова складова” в музиці, а також про взаємозв’язки, що існують між ними.

***Ключові слова:*** діалогічність, концертність, концертування, ігрова складова, концерт для скрипки з оркестром, аналіз.

***Скрипник Л. Н. Специфика проявления принципов диалога и игры в скрипичных концертах ХХ века.*** – Рукопись.

Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 — Музыкальное искусство. — Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского, Министерство культуры и туризма Украины, Киев, 2009.

Диссертация посвящена исследованию специфики диалогических и игровых проявлений в скрипичных концертах ХХ века. Концерты для скрипки с оркестром К. Шимановского, Б. Бартока, И. Стравинского, Д. Шостаковича, Е. Станковича, М. Скорика рассматриваются под углом зрения актуальных для эстетической и культуроведческой мысли ХХ века вопросов музыкального диалога и музыкальной игры. Для работы были избраны такие разностилевые образцы жанра, которые являются наиболее репрезентативными с точки зрения исследуемого вопроса. Проанализированы проявления принципа диалога в сольном скрипичном концерте на образно-эмоциональном и смысловом уровнях каждой из частей и цикла в целом; влияние диалогичности на развитие музыкальной идеи, структурную целостность и драматургию произведения.

Кроме того, рассмотрено проявление игровой составляющей в искусстве (в частности музыкальном), как форме человеческой деятельности, наиболее близкой игре. Игровой феномен проанализирован с целью раскрытия особенностей логики игрового действия, уточнения некоторых его характерных признаков и условий реализации. Определены наиболее характерные признаки игровой ситуации и произведена экстраполяция этих признаков в сферу конкретного музыкального жанра, а именно – избранного для анализа жанра сольного скрипичного концерта, который есть наиболее показательным с точки зрения проявлений как диалога, так и игры.

Выявлена специфика понятий музыкального диалога и музыкальной игры, что дает возможность обнаружить конкретные их проявления в концертных произведениях ХХ столетия. Анализ как диалогических, так и игровых явлений в жанре скрипичного концерта позволяет постичь природу соотношения солиста и оркестра и сделать выводы по поводу стилевых особенностей анализируемых скрипичных концертов.

Теоретический раздел посвящен рассмотрению эстетико-философских, социологических, культурологических и музыковедческих концепций относительно концертирования, диалога и игры. Исторический раздел раскрываетэволюцию жанра, во время которой постепенно кристаллизуются его стабильные признаки, а именно: принцип солирования и концертного соревнования, а также игровая составляющая и диалогичность.

В аналитическом разделе акцентируется внимание на диалогических явлениях в музыке. Исследование скрипичных концертов показало, что диалоги используются композиторами в темах разной семантической окраски, в экспозиционных, развивающих и кульминационных разделах, на разных композиционных уровнях. Анализ разнообразных “дуэтов” позволил обнаружить специфику соотношения солирующей и оркестровой партий в рассмотренных концертах.

Кроме того, аналитический раздел содержит рассмотрение проявлений игрового феномена в жанре инструментального концерта. Анализ принципа игры в жанре сольного скрипичного концерта производится следующим образом: определение путей проникновения игрового элемента в музыкальное произведение; рассмотрение проявлений игровой логики в сфере средств музыкальной выразительности на языковом, жанровом, структурном, стилевом, драматургическом, образно-эмоциональном, исполнительском уровнях; выявление результатов, к которым приводит проникновение игровой составляющей в концерт, с учетом особенностей стиля композитора и концепции произведения.

Изучение музыкального материала совершается в ракурсе выявления специфических черт и взаимосвязи диалога и игры в конкретных музыкальных произведениях.

Серия музыковедческих анализов позволяет сделать выводы о сущности понятий «концертирование», «диалог» и «игра» в музыке, а также о степени корреляции между ними.

***Ключевые слова:*** диалогичность, музыкальный диалог, концертность, концертирование, музыкальная игра, концерт для скрипки с оркестром, анализ.

***Skripnik L.M. Specificity of dialogic and play logic in violin concerts of the 20th century.*** – Manuscript.

Thesis for a candidat’s degree by speciality 17.00.03 — Music Art. — Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Tourism of Ukraine, Kyiv, 2009.

The dissertation is devoted to the investigation of dialogic and play logic manifestation in violin concert of the 20th century. Violin concert by K.Schimanovsky, B.Bartok, I.Stravinsky, D. Schostakovitch, E.Stankovitch, M.Skorik are considered from the point of issues of musical dialogue and musical play which are actual for the aesthetical and cultural ideas of the 20th century. The study of musical material is realized from the problem of genre invariant. It gives the possibility to expose specific features concert genre in concrete musical compositions, the most typical stylistic features and complex of musical expressiveness means.

Series of musicology analysis help to draw conclusions about essence of logic of dialogue, concert and play in music, and about degree of correlation between there terms.

***Key words:*** dialogue logic, music dialogue, concert logic, music play logic, violin concert, analysis.

1.  [↑](#footnote-ref-1)