

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

СЕДЮК ІГОР ОЛЕГОВИЧ



УДК 785.7:780.616.432]:78.03”19”

**ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ
АНСАМБЛЮ ДЛЯ ДВОХ ФОРТЕПІАНО
В МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ

дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Харків – 2018

Дисертацією є рукопис.

Роботу виконано на кафедрі теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського Міністерства культури України.

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент

Мізітова Аділя Абдуллівна,
Харківський національний університет
мистецтв імені І. П. Котляревського,
професор кафедри
історії української та зарубіжної музики

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор

Польська Ірина Іллівна,
Харківська державна академія культури,
професор кафедри теорії та історії музики

кандидат мистецтвознавства, доцент

Копоть Ірина Євгенівна,
Житомирський інститут
післядипломної педагогічної освіти,
доцент кафедри методики викладання
навчальних предметів

Захист відбудеться «27» грудня 2018 року об 11.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 64.871.01 Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського за адресою: 61003, м. Харків, майдан Конституції 11/13, ауд. 58.

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського за адресою: 61003, м. Харків, майдан Конституції 11/13.

Автореферат розіслано «26» листопада 2018 року

Учений секретар
спеціалізованої вченої ради,
кандидат мистецтвознавства, доцент



Чернявська М. С.

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Обґрунтування вибору теми дослідження. Фортепіанний ансамбль як особливий вид камерного музикування здобув популярності в останні десятиліття, про що свідчать численні міжнародні конкурси фортепіанних дуетів, музичні фестивалі, майстер-класи, які відбуваються у різних країнах світу. Його історія охоплює декілька епох та сягає корінням музичної культури XVI століття. Після практично одночасного виникнення найбільш його характерних типів – чотириручної гри на одному та на двох клавірах, цей жанр активно починає розвиватися у композиторсько-виконавській творчості лише у XVIII столітті. Саме в цей час гра на різноманітних за своїми технічними та тембровими властивостями інструментах, узагальнено іменованих клавіром (О. Алексєєв, Н. Кашкадамова, М. Stoelzel), дедалі виявляє своєрідність та конкурентоспроможність. Шляхи розвитку чотириручного дуету та двоклавірного ансамблю в історично-часовому просторі не збігаються. Після тривалої «паузи» починає інтенсивно розроблятися гра в чотири руки на одному інструменті; ансамбль для двох фортепіано, хоча і приваблює композиторів, зміцнює свої позиції лише у XX столітті. Така логіка історичних подій була зумовлена об'єктивними обставинами: по-перше, процесом удосконалення молоточкового фортепіано, яке наприкінці XVIII століття стало поступово замінювати різноманітні інструменти клавірної групи, по-друге, відсутністю єдиного стандарту висоти при настроюванні інструментів, що перешкоджало музикуванню на двох клавірах/фортепіано.

Ситуація, яка склалася, пояснює зосередженість дослідницької думки, перш за все, на чотириручному дуєті (О. Сорокіна, І. Польська, М. Eberler, С. Kesselschläger, W. Korisheli, J. Müller-Blattau, M. Stoelzel, Yeon-Sook Cho та ін.) та більш скромну на цьому тлі наукову літературу, присвячену дворяльському ансамблю (Н. Катоніна, В. Петров, І. Польська, К. Субботіна, Н. Schmitt, N. Schumann, M. Stoelzel). Незважаючи на індивідуальні підходи до вивчення його специфіки та обраних музичних зразків, залишаються відкритими або вирішеними частково питання про спадкоємні зв'язки між чотириручним та дворяльським ансамблями, відгук останнього на провідні тенденції в музиці XX століття, його родові властивості, завдяки яким дворяльський ансамбль вирізняється серед інших форм дуетного музикування. Окреслені положення визначають актуальність запропонованої теми, дозволяючи узагальнити досягнення наукової думки та залучити ще невивчений музичний матеріал.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконано на кафедрі теорії музики згідно з планом науково-дослідницької та методичної роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського та відповідає комплексній темі «Сучасні проблеми історичного музикознавства» (протокол № 4 від 09.11.2016). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 26.11.2015),

уточнено на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 7 від 22.02.2018).

Мета дослідження полягає в розкритті розмаїття художніх втілень ансамблю для двох фортепіано в умовах різновекторних тенденцій в музиці ХХ століття. Сформульована мета передбачає вирішення наступних **завдань**:

- узагальнити результати наукових досліджень про розвиток та особливості дворяльного ансамблю, звернути увагу на дискусійні положення;
- визначити спадкоємні зв'язки між чотириручним ансамблем на одному та двох інструментах;
- обґрунтувати ігрову природу дворяльного ансамблю як родової ознаки жанру;
- розглянути твори для двох фортепіано різні за образним змістом, жанровою приналежністю, прийомами ансамблевого викладу;
- виявити здібність дворяльного ансамблю гнучко реагувати на художньо-стильові віяння музики ХХ століття.

Об'єктом дослідження є фортепіанна музика ХХ століття; **предметом** – тенденції розвитку ансамблю для двох фортепіано в музиці ХХ століття.

Методологія дисертації базується на принципі історизму та комплексному підході. Серед методів аналізу музики обрані:

- історико-теоретичний – висвітлює шляхи розвитку музичних явищ та їх мовно-стильові характеристики;
- структурно-функціональний – розкриває ієрархічну підпорядкованість усіх складових художньої цілісності;
- порівняльний – виявляє традиційні та новаторські властивості музичних творів;
- інтерпретаційний – окреслює музикознавчі трактовки композиторських ідей;
- довідково-біографічний – уточнює відомості про творчу спадщину композиторів.

Теоретичну базу дисертації складають дослідження з *історії фортепіанного мистецтва, проблем піанізму та виконавства* (О. Алексєєв, Л. Баренбойм, А. Бірмак, Д. Благой, М. Бондаренко, І. Браудо, Б. Вальтер, Т. Веркіна, Л. Гаккель, Н. Голубовська, О. Гольденвейзер, Й. Гофман, Н. Кашкадамова, Г. Коган, А. Корто, Є. Ліберман, А. Малінковська, Я. Мільштейн, Г. Нейгауз, О. Ніколаєв, Д. Рабінович, С. Савшинський, С. Скребков, С. Фейнберг, В. Шукайло); *присвячені різним аспектам становлення і розвитку чотириручного та дворяльного ансамблю* (О. Грінес, А. Готліб, В. Карпенко, Н. Катанова, Г. Овсянкін, А. Овсянніков, В. Петров, Л. Пінкош, І. Польська, Н. Сазанович, О. Сорокіна, К. Субботіна, Ю. Щербаков та О. Щербакова, W. Altmann, M. Eberler, C. Kesselschläger, W. Korisheli, J. Müller-Blattau, H. Schmitt, N. Schumann, M. Stoelzel, Yeon-Sook Cho M. A.); *динаміці змін конструктивних можливостей клавішного інструменту, в тому числі його специфічним різновидам, та майстрам в цій царині діяльності*

(О. Веауҗеан, G. Busch, J. Stein, M. Müller, P. Rummenhöller); *пов'язані з проблемою жанру та стилю* (С. Аверінцев, О. Антонова, М. Арановський, Н. Ахмедходжаєва, Л. Березовчук, М. Борисенко, О. Грінес, І. Іванова та А. Мізітова, А. Клімовицький і О. Нікітенко, І. Кузнецов, М. Лобанова, Л. Мазель, М. Михайлов, Є. Назайкінський, І. Нейштадт, Т. Попова, С. Скрєбков, М. Скрєбкова-Філатова, О. Соколов, А. Сохор, М. Старчеус); *змістовності, театральності та програмності в музиці* (А. Абрамов, М. Арановський, Г. Краукліс, Т. Куришева, В. Конен, В. Холопова, М. Шамахан); *спрямовані на вивчення художніх напрямків ХХ століття* (В. Варунц, Г. Головінський, Г. Григор'єва, І. Земцовський, А. Порфір'єва, Л. Раабен, С. Савенко, В. Смірнов, Л. Хрістіансен); *технік письма* (А. Веберн, М. Висоцька та Г. Григор'єва, Л. Кіріліна, Ц. Когоутек, Ю. Кудряшов, Р. Куніцька, В. Лютославський, О. Маклігін, О. Манулкіна, А. Мізітова, О. Соколов, Ю. Холопов, В. Ценова); *темо- та формоутворення, фактури* (Б. Асаф'єв, Г. Григор'єва, А. Готліб, Л. Кас'яненко, Л. Мазель, О. Маклігін, К. Руч'євська, М. Скрєбкова-Філатова, В. Холопова, В. Цуккерман, М. Чернявська); *питань інтерпретації* (О. Алексєєв, Н. Корихалова, Є. Ліберман, В. Москаленко, С. Скрєбков, Я. Сорокер); *філософсько-естетичні та музикознавчі праці про суть та специфіку гри як особливої властивості свідомості, в тому числі, творчої* (І. Берлянд, М. Вуарен, М. Епштейн, В. Клименко, Н. Літвінська, А. Мізітова, О. Михайлов, Є. Назайкінський, Л. Скрипнік, Й. Хейзинга, А. Шнітке); *монографії, статті, в яких характеризуються твори для фортепіанного ансамблю композиторів різних стильових епох* (Г. Аберт, С. Богоявленський, Н. Катанова, Л. Кокорєва, Н. Копчевський, Т. Левая та О. Леонт'єва, І. Польська, К. Підпорінова, С. Савенко, Г. Філенко, А. Швейцер, Б. Ярустовський, К. Ясінкас, W. Vreig); *Інтернет-ресурси, що доповнюють відсутність інформації у відомих публікаціях.*

Матеріалом дослідження слугують: Г. Андерсон «Кармен-фантазія», Ю. Буцко Сонати № 1, № 2, С. Вайнюнас «Рапсодія для двох фортепіано з оркестром», З. Віркшас «Останній дивертисмент осені», П. Дамбіс «Ігри», Е. фон Зауер «Музична скринька», А. Казелла «Маріонетки», Р. Калсон «Паралелі», В. Лютославський «Варіації на тему Паганіні», К. Метнер Дві п'єси *op. 58*, П. Плакідіс Інвенція «Квінти», В. Птушкін «Піднесене та земне», «Карусель», «Театральний калейдоскоп», Ф. Пуленк Соната, І. Стравінський Соната, П. Хіндеміт Соната, Л. Шукайло «Диптих». З метою висвітлення індивідуальних композиторських рішень були залучені інші твори ХVIII–ХХ століть: Й. С. Бах «Два дзеркальні контрапункти» з циклу «Мистецтво фуги», три обробки «Капрису» № 24 Н. Паганіні (Л. Ауєра, Ф. Крейслера, К. Шимановського).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що у дослідженні *вперше*:

- визначено ігрову логіку як родову ознаку жанру дворяльного ансамблю;
- виявлено спадкоємні зв'язки між чотириручним та дворяльним ансамблями;

- розкрито своєрідність творів, пов'язаних з провідними художньо-естетичними тенденціями в музиці ХХ століття та ще не розглянутих в науковій літературі;

- введено інформацію про особливі різновиди фортепіано з двома клавіатурами.

Подальшого розвитку набули:

- відомості про історичні шляхи дворяльного ансамблю та їх відбиття в науковому дискурсі;

- питання типології жанру;

- характеристика класичних творів ХХ століття.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали дисертації можуть бути використані в курсах «Історія музики», «Сучасна музика», «Аналіз музичних творів», «Історія фортепіанного мистецтва», «Проблеми сучасного фортепіанного виконавства», «Основи фортепіанної транскрипції», «Методика викладання гри на спеціальному інструменті» для студентів фортепіанних кафедр та відділів закладів середньої і вищої освіти України; в класах спеціального інструменту (фортепіано), фортепіанного ансамблю, педагогічної практики; як основа для подальших досліджень.

Апробація матеріалів дисертації. Робота обговорювалась на засіданні кафедри теорії музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Основні положення дослідження викладено на міжнародних та всеукраїнських конференціях: «Білоруські фортепіанні ансамблі» (Мінськ, БДАМ, 2016); «Ф. Мендельсон-Бартольд: культурні ініціативи та художні пріоритети» (Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2016); «Актуальні проблеми музичного та театрального мистецтва» (Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2017); «Дні Науки» (Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 2017); «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2018); «Життєтворчість, непідвладна хроносу» (Львів, ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2018).

Публікації. За темою дослідження опубліковано 5 статей у фахових виданнях, затверджених МОН України, дві з яких – у наукових збірниках, включених до міжнародних наукометричних баз: «Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство» (Київ, Вип. 2/2017), «Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв» (Харків, Вип. 1/2018).

Структура роботи. Дисертація складається зі Вступу, чотирьох Розділів із внутрішнім розподілом на підрозділи та короткі висновки, загальних Висновків, Списку використаних джерел (267 позицій, з них 28 іноземними мовами) та Додатку. Загальний обсяг дисертації становить 237 сторінок, основний текст викладено на 199 сторінках.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У **ВСТУПІ** обґрунтовується актуальність обраної теми, формулюються мета і завдання дослідження, визначаються його об'єкт і предмет, методологічна та теоретична бази, матеріал, наукова новизна; наводяться відомості про практичне значення отриманих результатів, апробацію основних положень роботи, її структуру.

У **РОЗДІЛІ 1 «ШЛЯХИ ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТКУ АНСАМБЛЮ ДЛЯ ДВОХ ФОРТЕПІАНО»** висвітлюються етапи розвитку фортепіанного ансамблю та погляди дослідників на жанрові особливості ансамблю для двох фортепіано.

У **підрозділі 1.1 «Сторінки історії фортепіанного дуету: від часу його створення до сучасності»** підкреслюється збіг відомостей про перші зразки ансамблевої гри на одному або двох вірджіналах у XVI столітті в більшості видань; вони доповнюються матеріалами з німецькомовних праць: М. Еберлера (*Max Wilhelm Eberler*), М. Штьольцель (*Marianne Stoelzel*), Х. Шмітта (*Hans Schmitt*). Наведена інформація демонструє зародження фортепіанного ансамблю у двох видах (чотириручного і для двох інструментів) не дистанційовано один від одного, а майже одночасно. Однією з причин, що спонукали виникнення та розвиток двоклавірної ансамблю до середини XIX століття, Н. Катанова називає прагнення до посилення звучності, хоч реальна композиторська практика зіткнулася й з іншими проблемами. В. Брайг (*Werner Breig*) визначає віртуозні елементи в деяких частинах «Мистецтва фуґи» Й. С. Баха та вважає, що окремі фігураційні пасажі переважають можливості виконання на клавирі в той час. Сказане дослідник підтверджує переробкою самим славетним кантором триголосної дзеркальної фуґи для двох клавирів.

Якщо твори для ансамблевої гри на одному клавирі відроджуються з 1760-х років (О. Сорокіна), то для двох клавесинів – вже на початку XVIII століття, коли з'явилися 14 сонат Б. Паскуїні, перероблені п'єси Г. Ле Ру, «Алеманда» Ф. Куперена. 1705 року були опубліковані соната (одночастинна) і сюїта І. Маттезона, 1719 року – сюїта для двох клавесинів Г. Ф. Генделя, від якої збереглася тільки одна партія (М. Штьольцель). Свій внесок у розвиток подібного роду ансамблів, як відомо, внесла й родина Бахів. Хоч новий вид музикування дозволив вирішити звукові та технічні завдання, він одночасно висунув ряд своїх вимог: необхідність мати в розпорядженні два однаково настроєних клавирів, що в XVIII столітті становило певну проблему через відсутність єдиного еталону висоти; участь двох рівноправних у піаністичному сенсі виконавців. Труднощі були пов'язані й з рівнем технічної удосконаленості інструментарію, діапазон якого охоплював не більше як п'ять октав. Така ситуація, за М. Штьольцель, зберігалася у ранніх чотириручних творах приблизно до 1800 року. З другої половини XVIII століття створюється незвичайний інструментарій для гри двох виконавців. Серед нових клавирних М. Еберлер називає *Diaplasion, vis-à-vis Klavier, Dittanaklasis, Doppelflügel*, більшості з яких у підрозділі надається характеристика.

Відзначається відмінність у підходах до періодизації даної сфери музичного мистецтва, точок відліку при висвітленні етапів її розвитку. Одноставною є думка дослідників про доленосне значення другої половини XVIII століття для повноцінного становлення фортепіанного ансамблю, його затвердження в композиторській практиці та вироблення специфічно фортепіанних прийомів викладу. Це дозволило йому надалі розширити потенціал своїх виразових і віртуозних можливостей, органічно вписатися в оновлене музично-мовне середовище ХХ століття.

У підрозділі 1.2 «До обґрунтування жанрової природи ансамблю для двох фортепіано» узагальнюються термінологічні визначення для чотириручної гри на одному та двох фортепіано; вказується на те, що у дисертаційному дослідженні поняття «фортепіанний дует», «дворяльський ансамбль», «ансамбль для двох фортепіано» використовуються як тотожні. Присвячені дворяльському ансамблю наукові праці свідчать про три вектори розвитку дослідницької думки: історико-теоретичний (Н. Катанова, В. Петров, К. Субботіна, Х. Шмітт); виконавський (В. Петров, Н. Лук'янова, М. Тайманов, Р. Хараджанян, С. Gordy, А. Grinberg, N. Schumann); педагогічний (І. Асмолова, А. Готліб, Л. Салтикова, Т. Самойлович). Одне з перших російськомовних дисертаційних досліджень сучасності належить Н. Катановій. В ньому надано екскурс розвитку ансамблю для двох фортепіано до ХХ століття; запропоновано періодизацію історичного шляху жанру, починаючи зі зламу ХІХ–ХХ століть; окреслюються типологічні його ознаки; доповнюються існуючі аналітичні спостереження та вводяться в науковий обіг твори, які не ставали предметом спеціального вивчення. Згідно з Н. Катановою, дворяльський ансамбль вирізняється ознаками концертності, діалогічності; в епоху романтизму – транскрипційним типом жанру, взаємодією симфонізму і концертування; у ХХ столітті – залученням сюїти, що «піддається критиці» самим автором, оскільки розглядаються сонати, концерт, програмна симфонія, різні циклічні композиції.

В. Петров фокусує увагу на питаннях історії та теорії жанру, виявляє взаємовідношення екстравертної та інтровертної особистостей при спільній грі на прикладі конкретних дуетних складів, темброву своєрідність і розташування інструментів на сцені у ХХ столітті, особливості виконавських трактувань. В основі його наукової концепції лежить теза про діалог як константу дуетного твору і дуетного виконавства. Вчений зазначає три принципи співвідношення ансамблевих партій: відсутність лідерства, лідерство ситуативне і лідерство тотальне. Дискусійні положення дослідження В. Петрова вказують на необхідність подальших розробок для визначення жанрової специфіки дворяльського ансамблю в динаміці еволюційних перетворень.

Німецькі вчені звертаються до цієї сфери композиторської творчості ще в 60-ті роки минулого століття. Найбільш масштабною є дисертація Х. Шмітта, яка охоплює ключові зміни в цій жанровій царині (від витоків і до ХХ століття). Дослідницьку думку сконцентровано на типах ансамблевого викладу, що демонструє той ступінь розвиненості кожної з партій, яка досяжна лише при грі на

двох інструментах. Автор не уникає характеристики музичного образу, підкреслюючи специфічні можливості саме дворяльного ансамблю.

Багато дослідників серед жанрових ознак ансамблю для двох фортепіано називають *діалогічність*, *концертність*, *симфонічність*. Дві останніх з них дають підставу протиставляти його чотириручному дуету. Осторонь залишаються досягнення чотириручної гри на одному інструменті, хоч всі основні принципи ансамблевого викладу, взаємодії партій, розподілу рольових функцій були вироблені саме в таких творах, які виявили й обмеженість цього виду спільного музикування. Підключення другого інструменту уможливило екстраполяцію напрацьованого досвіду на дві клавіатури.

При виявленні сутнісних характеристик дворяльного ансамблю були враховані складові цього явища: *два учасники; два однотемброві інструменти; організація процесу в часі й просторі; упорядкованість правил; серйозність намірів; взаємодія партнерів для досягнення колективної мети; уявлення/розкриття чогось для іншого/інших і для себе; екстра- та інтровертність обумовлених об'єктивними обставинами дій*. Більшість із цих властивостей тотожні *ігровій ситуації*, ширше – *грі*, як її описують в різних працях (І. Берлянд, М. Вуарен, Й. Хейзинга, М. Епштейн). Наведені з різних наукових концепцій положення вказують на смислові переक्лики, здатні допомогти у вирішенні сформульованого цільового завдання цього дослідження. Плідними є міркування М. Епштейна про два види гри: імпровізованої (*play*) і організованої (*game*). У ХХ столітті вони набувають рівноправності в умовах співіснування нормативного і ненормативного, традиційного і новаторського, типового й індивідуалізованого. Характерні для них ігрові модуси «“Я” – Інший» і «“Я” чи Інший» органічно екстраполуються на змагальність, генетично притаманну ансамблевій музиці. Специфіка відбиття ігрової логіки в інструментальній музиці розкривається в праці Є. Назайкінського, де міркування про гру, ігрові модуси, діалогічність виникають у контексті більш широкої проблематики. Зауваження про ігровий нахил діалогічного синтаксису, різноманітність ігрових фігур, пов'язаність оновлення музичної тканини зі зміною модусу, важливість у грі не тільки позицій учасників, але й їх станів стають теоретичним підґрунтям для визначення ігрової природи дворяльного ансамблю.

Відзначається, що специфіка ансамблевого складу впливає на характер притаманної спільному музикуванню змагальності. В ансамблі двох фортепіано гострота суперництва знімається однотембровістю інструментів. Ця обставина є основною, забезпечуючи рівноправне становище обох учасників як родову властивість жанру і підпорядковуючи увесь алгоритм необхідних для досягнення мети операцій ігровій логіці. На відміну від інших дуетів, однорідність дворяльного ансамблю знімає з порядку денного проблему теситурного узгодження інструментів і вибору відповідного фактурного рішення для фортепіано. В результаті на першому плані виявляється ігрова ситуація в її різноманітних модусах, і змагальність (концертування), притаманна будь-якому виду ансамблю, набуває спрямованості не тільки назовні, для переконливості звукообразів, але й всередині, один на одного, в тому числі й на себе. Дворяльний ансамбль як жанр

має стабільні (два партнери, два інструменти) і мобільні (обраний тип композиції) властивості. В індивідуально-стильовому аспекті він розкривається на перетині кількісно-якісних характеристик жанру, де кількісний фактор визначається конкретними прийомами викладу, якісний – композиційно-драматургічним рішенням усталеного в музичній культурі жанру-форми. Узагальнення спостережень німецьких дослідників, зокрема М. Штьольцель, дозволяє підкреслити, що принципи ансамблевого викладу вироблялися протягом другої половини XVIII століття в лоні сонати для чотириручного виконання. Водночас закладалися основи рівноправності двох партнерів та ігрових комбінацій. Для дворяльного ансамблю характерні три основні типи співвідношення партій: «рельєф – фон» (принцип співпідпорядкованості), діалог (принцип мобільної рівноправності), паритетний контрапункт (принцип стабільної рівноправності). Ігрова природа визначила його сприйнятливість до всіх віянь XX століття й мобільність зміни модусів у стрімко оновлюваному звуковому середовищі.

РОЗДІЛ 2 «АНСАМБЛЬ ДЛЯ ДВОХ ФОРТЕПІАНО В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИХ ТЕНДЕНЦІЙ ХХ СТОЛІТТЯ» розкриває різновекторність спрямувань композиторської думки, множинність індивідуальних підходів до втілення духовних проблем сучасності. Він присвячений розгляду творів, які по-своєму відбивають фольклорну та неокласичну тенденції в музичній практиці минулого століття.

У підрозділі 2.1 «Взаємодія професійного та фольклорного в творах для дворяльного ансамблю» підкреслюється, що фольклорний напрямок став одним із стійких явищ у музиці ХХ століття. На підґрунті існуючої наукової літератури (Г. Головінський, І. Земцовський, Г. Григор'єва, Л. Хрістіансен) уточнюється термінологічний апарат, наголошується, що в дисертаційному дослідженні використовуються такі поняття, як «фольклорність» та «неофольклоризм». *Під першим* розуміється цитування народного матеріалу з опорою на методи роботи з ним, що склалися; *під другим* – залучення характерних для фольклорного мислення ладових, тематичних, метроритмічних структур, варіантно-варіаційних прийомів розвитку, незалежно від наявності цитування. Такий підхід дає ключ до розуміння процесів, віддзеркалених у різноманітних за жанровим рішенням дворяльних ансамблях, та обумовлює вибір творів для даного підрозділу.

Увага до «*Рапсодії для двох фортепіано та оркестру*» (1947) С. Вайнюаса пояснюється відбиттям в ній різних прийомів роботи з фольклором та здатністю дворяльного ансамблю не тільки зберігати свої типові риси у жанрах з розширеним виконавським складом, але й впливати на характер музичних подій. «Рапсодія» є сплавом двох жанрів – власне *рапсодії* та *концерту*. Вихідний жанр визначає драматичне розгортання подій, різнохарактерність епізодів, повільну преамбулу. Концертні властивості обумовлені виконавським складом, результатом чого стають змагальність, розмаїття технічних прийомів, використання каденцій, масштабні кульмінаційні зони, тобто ігрова логіка в її найбільш явному відбитті. Об'єднують обидва жанри ознаки циклічності в одночасній композиції.

Виявлено, що С. Вайнюнас по-різному працює з фольклором. Композитор залучає як один зі зразків сугартіне – «Чібі рібі козел», котрий розвиває завдяки варіантно-варіаційним перетворенням (*Allegro non troppo*), так й окремі інтервальні та мотивні утворення, що в певному ритмічному оформленні надають музиці архаїчного звучання. Твору притаманні рівноправність обох партій, вільний перерозподіл тематичного матеріалу, розгортання ігрового поля у двох проекціях: власне між солістами та їх взаємодією з оркестром. Серед ігрових прийомів – зміна змістових модусів, комбінування апробованих тематичних комплексів, ситуація непорозуміння, безліч віртуозних фігур, діалогічність. «Рапсодія» С. Вайнюнаса узагальнює різномірний досвід, розкриваючи можливості гри як інструменту реалізації синтезуючих властивостей творчої свідомості ХХ століття.

Фольклорність знайшла відбиття і в жанрі сонати, яка демонструє в історичній еволюції сприйнятливості і до народнопісенного цитатного матеріалу, і до жанрової дифузії. *Соната № 2 для двох фортепіано* (1986) *Ю. Буца*, за визначенням автора, написана у формі варіацій на латиську пісенну тему «За озером білі берези». Вона близька за побудовою та складом інтонацій до багатьох фольклорних наспівів: стислий амбітус мелодичного рельєфу, змінність метра, трихордні та тетрахордні звороти. Її експозиція доручена *Piano II* без будь-якого супроводу. Такий прийом нагадує народнопісенну традицію співу, коли заспіваач починає наспів, а інші його підхоплюють. Соната – це розгорнута композиція з 12 варіацій, у якій на макрорівні наявні риси тричастинності. У початкових варіаціях (№№ 1–4) тема та її інтонації ясно виокремлюються із загального контексту завдяки традиційним методам роботи з цитатою в умовах розширеної 12-тонової тональності. У подальшому (№№ 5–9) ключові мотиви теми то розчиняються в жанрово забарвленій фактурі, то постають у новому образному вигляді. Тут партії двох фортепіано обмінюються функціями: носієм рельєфного тематизму стає *Piano II*, жанрово виразний супровід створює *Piano I*; посилюється імпровізаційність, яка додає нові деталі до того чи іншого звукообразу. Останні три варіації (№№ 10–12) відзначені фактурно-гармонічним варіюванням теми та її окремих зворотів із загостренням вертикальних сполучень. З точки зору ігрових ситуацій у творі виникає досить своєрідна картина. Автор ніби уникає діалогічних співвідношень між партіями, віддає перевагу спільній грі з розподілом рольових функцій. Це не тільки нівелює змагальний характер дуету, а й висуває особливі вимоги до рівня віртуозної майстерності піаністів. Присвята пам'яті С. В. Рахманінова впливає на палітру фактурних прийомів, особливо в жанрово-характерних варіаціях.

Опосередкований вплив неофольклоризму знайшов відображення в «*Динтиху для двох фортепіано*» (1980) *Л. Шукайло*. Твір включає дві програмні п'єси – «Поляна танцюючих дерев» і «Дощ та райдуга». Якщо в другій п'єсі повторність мелодико-ритмічних зворотів, репетиційні прийоми, тритонові-кварткові співзвуччя підпорядковуються програмному задуму та мають зображальний характер, то в «Полянні танцюючих дерев» вони відтворюють дух архаїки первісного звукового середовища. Таке враження виникає завдяки секундовим нашаруванням стислих мотивів, вільним переміщенням по біло-чорному простору фортепіано, елементам

аметричної музики, домінуванню квартових сполучень, які з іншими мелодичними голосами фактури утворюють далеку від тональних уявлень вертикаль. Звукообразальні прийоми асоціюються зі звучанням сопілки, традиційним закінченням народної пісні низхідним *glissando*, інструментальними наспівами. Численні перегукування виявляють діалогізм музичної тканини та відтворюють поступове завивання кола. Починаючи п'єсу в дусі чотириголосної фуґи, композитор далі диференціює кожну з партій. Таким чином, Л. Шукайло поза цитуванням відтворює колорит фольклорних зразків, його образність, стилістику, ігрове начало, яке відбивається в комбінуванні та варіюванні вихідних інтонаційно-ритмічних структур.

Про ігрові грані творчого мислення ХХ століття свідчить *Соната для двох фортепіано* (1944) *І. Стравінського*. На думку дослідників, вона є відгуком композитора на власні здобутки та віддзеркалює як риси його фольклорного стилю (цитатний матеріал, формульність тематизму, діатонічність, варіаційна форма у другій частині), так і досвід у царині неокласичних пошуків («сонатинність» фактури, камерність масштабів циклу). Х. Шмітт вказує на органічний сплав різних стильових елементів, своєрідність звукових ефектів, розмаїття форм спільної гри, серед яких поліфонічний виклад між партіями, контрапунктична взаємодія голосів, задіяність усіх регістрів обох клавіатур. Враховуючи відсутність в Сонаті великих технічних складностей, І. Стравінський успадковує традицію, вироблену в «класичну добу» чотириручної сонати.

Підрозділ 2.2 «Своєрідність відбиття неокласицизму в сонатному жанрі для ансамблю двох фортепіано» містить характеристику загальних ознак неокласицизму як художньо-естетичного явища в музиці та їх індивідуальне тлумачення в творах композиторів різних національних шкіл. П'ятичастинна *Соната для двох фортепіано* (1942) *П. Хіндеміта* завдяки назвам частин нагадує сюїту. Діапазон музичних асоціацій в «Дзвонах» (1 ч.) охоплює стильові епохи від французьких клавесиністів до представників різних національних культур ХХ століття. Це дає привід Н. Катонівій говорити про прояв рис театральності (як і в «Речитативі», 4 ч.) та свідчить про панування імпровізації та відродження фантазії барокового типу. Зв'язок з епохою інвенторства виявляють «Канон» (3 ч.) і «Фуґа» (5 ч.). Сонатний жанр репрезентує тільки «Алегро» (2 ч.) (швидкий темп, ясність форми, вольовий характер теми головної партії, скерцозна грація побічної, масштабна кода). Художній задум Сонати вибудовується по лінії накопичення драматизму, подолання сюїтної розчленованості частин, втілюючи як багаті на події життєві реалії, так і непорушність законів світобудови. У цьому П. Хіндеміт виступає наступником національної традиції, ширше – художньо-естетичних поглядів і поетики музичного бароко. Ансамблеву техніку вирізняє відсутність декларованої ідеї змагальності, концертування, діалогічності в традиційному їх відбитті. Тут вони набувають інтровертного характеру, визначаючи взаємодію піаністів між собою. Екстравертний модус ансамблевої гри проявляється в підпорядкованості всіх складових музичної тканини наскрізній ідеї циклу.

Соната для двох фортепіано (1953) Ф. Пуленка свідчить про вільне поводження композитора з жанром, своєрідну гру з ним. Композиція твору складається з чотирьох частин, крайні з яких названі Прологом і Епілогом, середні ж утворюють характерну для сонатних циклів образно-семантичну опозицію: *Allegro molto* – *Andante lyrico*. Відсутність сонатної форми, парне темпове співвідношення частин, наявність драматичних та характеристичних образів, жанрових прикмет у тематизмі, калейдоскопічна його зміна дозволяють говорити про сюїтність як загальну ознаку твору. Соната Ф. Пуленка з історичної дистанції сприймається своєрідною рефлексією на знамениті фортепіанні стилі свого часу, зокрема, С. Прокоф'єва, С. Рахманінова, К. Дебюссі. Відзначаються оперування різними жанрами, стилями, семантичними опозиціями, структурно-змістовними комплексами, своєрідність піаністичних ігрових прийомів і ансамблевої взаємодії.

Зв'язки з розглянутими вище сонатами в аспекті апеляції до культури минулого розкриває **Соната №1 для двох фортепіано (1974) Ю. Буцка**. У тричастинному циклі, що викликає асоціації з увертюрою французького типу, застосовуються алеаторика, прийоми аметричної музики, сонористичні ефекти. Відмічаються відновлення контрастно-складеного принципу побудови музичної форми, зміни темпу в кожній з частин циклу, які виявляють композиційно-драматургічну логіку. Якщо в *Allegro con forza* (2 ч.) вони слугують засобом укрупнення провідної тематичної ідеї, стверджуючи тему *Dies irae* як символ трагічної приреченості, то в крайніх частинах сигналізують про оновлення тематизму, змісту, вносять у повільну музику динаміку процесуального розвитку. Водночас, фінал *Tranquillo con moto* узагальнює ключові образи та надає їм нового сенсу. Співставлення-взаємодія дзвонового комплексу, ритмоінтонацій головної партії першої частини як *initio* алеаторичної послідовності та знаменного розспіву розшифровує концепцію в антиномії «духовне – земне». Художній задум Сонати №1 виключає такі традиційні характеристики ансамблевої музики, як змагальність, діалогічність, концертну форму. Але музика не втрачає концертних рис, рельєфної презентації тематичного матеріалу, крупної техніки, багатства тембральних фарб. Ігрова логіка тут представлена розмаїттям своїх модусів в їх екстра- та інтровертних проєкціях, що підкріплює глибинні зв'язки між розглянутими в підрозділі сонатами, незважаючи на їх приналежність до творчості різних митців.

РОЗДІЛ 3 «МОДУСИ ГРИ В АНСАМБЛІ ДЛЯ ДВОХ ФОРТЕПІАНО ХХ СТОЛІТТЯ» визначає мобільність жанру за відсутністю історично усталеної форми-структури, вільний вибір техніко-стильових засобів, художньо-естетичних опор, індивідуальних жанрово-стильових моделей, різноманітність ігрових ситуацій.

Підрозділ 3.1 «Діалог у ігровому просторі музичної культури: В. Лютославський – Н. Паганіні; Г. Андерсон – Ж. Бізе» базується на наукових спостереженнях про антиномію «своє» – «чуже». В системі координат «композитор – традиція» вона набуває або протагоністичного характеру в умовах наслідування нормативів, або антагоністичного за активної їх переоцінки. З метою розкриття своєрідності роботи **В. Лютославського** у «Варіаціях на тему Паганіні» («Капрису» № 24), написаних 1941 року, розглядається низка обробок для скрипки

та фортепіано Ф. Крейслера, Л. Ауера, К. Шимановського та відповідні фортепіанні твори Ф. Ліста та Й. Брамса. Аналіз «Варіацій» доводить наявність в них рис парафразу, виявляє комбінаційну винахідливість композитора, яка ґрунтується на тонкій роботі зі структурними елементами. Спроектовані на дванадцятитоновий простір, вони набувають несподіваного вигляду, затушовуючи часом генетичну спорідненість із текстом оригіналу. В такому контексті, активізуючи усі можливі способи ансамблевого викладу, В. Лютославський розгортає діалог партій в системі *pro* чи *contra*, завдяки чому кожна з них набуває певної стильової персоніфікації.

Якщо польський новатор зберігає зовнішню оболонку оригіналу, то Г. Андерсон обирає для своєї «*Кармен-фантазії*», виданої 2011 року, теми двох типів: пов'язаних з образом головної героїні та Хозе, і пісенно-танцювальні, що створюють локальний колорит. Композитор не додержується сюжетних подій, уникає традиційного для драми мотиву «любовного трикутника», що пояснює відсутність тематизму Ескамілью, комбінує теми з різних дій, підпорядковуючи їх власній драматургічній ідеї. На макрорівні можна відзначити риси тричастинності, оскільки в середині твору представлені головні герої і побічно їх відносини, по краях у вигляді декоративної рами – танцювальні ритми. Партитура рясніє загальними формами руху, які виконують різні функції: на змістовному рівні вони розкривають психологічний підтекст, на структурному – демонструють різноманітність ансамблевої взаємодії. Ще один модус гри розкривається в проекції на вокально-інструментальну природу цієї музики. Партії ансамблів співвідносяться як голоси у вокально-фортепіанному дуеті, хоч композитор не дотримується теситурного розташування провідних тем. Тембровий «перевертень» посилює індивідуальне бачення смислових акцентів оперного оригіналу.

Підрозділ 3.2 «Театральність як прояв ігрової логіки в творах для двох фортепіано ХХ століття» пов'язаний з розглядом творів, які безпосередньо або опосередковано відбивають тяжіння музики до візуалізації образного змісту. «*Піднесене та земне*» (1999) й «*Театральний калейдоскоп*» (1990) **В. Птушкіна** є переробкою музики, створеної для різних вистав. В першій п'єсі, навіяній історією кохання Генріха VIII та Анни Болейн, композитор апелює до барокової культури. Широко використовуючи можливості поліфонічного викладення для передачі трагічних подій, В. Птушкін у подальшому обмежується прийомами, притаманними апофеозній музиці класико-романтичної епохи. Через це фактурний комплекс стає одним із засобів втілення ігрового модусу. Чотири п'єси «Театрального калейдоскопу» складають сюїту, об'єднану різними типами руху, опорою на танцювальні жанри, стихію ритму. Дана музика породжує широке коло асоціацій, оскільки узагальнює мотив карнавальності. Інакше В. Птушкін реалізує ігровий принцип у п'єсі-жарті «*Карусель*» (2000). Як і в «Піднесеному та земному», тут діє принцип кресцендування (поступове ущільнення фактури, посилення дії остинатності, напруження динаміки). Внутрішні нюанси сприяють візуалізації образу. Композитор у творах для двох фортепіано реалізує власну прихильність до театралізації музичного простору та різноманітного втілення ігрової логіки. Із цією метою він задіяв увесь комплекс виражальних засобів, нерідко створюючи ситуацію

непорозуміння, підміни, зашифрованої інформації, жанрової невідповідності, тобто художньої омані.

«*Куранти*» *Е. Зауера*, видані 1932 року, апелюють до візуального досвіду як піаністів, так і слухачів, оскільки назва передбачає умовне театральне дійство. П'єса постає у вигляді сюїти мініатюр, які відповідно до художнього образу повторюються «по колу», утворюючи складну тричастинну форму з кодою. Плавність руху фактурно-гармонічного супроводу *Piano II* пов'язується з роботою заведеного механізму, а гострі перегукування, прикрашені форшлагами у *Piano I*, нагадують персонажів, створених майстром для забави, розважання глядачів, театралізації повсякденного життя. *Е. Зауер* нерідко робить реєстровку дворяльного ансамблю відповідно до розподілу однієї клавіатури при чотириручній грі. Завдяки цьому досягається звукова компактність при заповненні всіх реєстрових ярусів.

Мотиви театру масок втіли в циклі п'єс «*Маріонетки*» (1915) *А. Казелла*. Стилістика п'яти різножанрових п'єс, що складають сюїтну композицію, викликає до життя вигляд багатьох персонажів, добре знайомих по ф'ябам *К. Гоцці*, прообразах традиційних героїв опери-буффа, портретним замальовкам «*Карнавалу*» *Р. Шумана*. Розгляд кожної з них доводить, що партитурний запис не приховує типового для чотириручного дуету чіткого розподілу клавіатури між піаністами, ілюзії гри у три руки. Регістрово-темброве рішення ансамблевих партій створює подвійне враження, що пояснює різне трактування цього твору в науковій літературі: як чотириручного (*С. Богоявленський*) та як дворяльного (*Н. Катанова*).

Дві п'єси для двох фортепіано ор. 58 М. Метнера – «*Руський хоровод*» («*Казка*»), № 1 та «*Мандрівний лицар*», № 2 реалізують театральність за умов узагальненої програми. Музичні образи, що виникли під впливом літературних творів, історичних баталій, природних явищ мають високу ступінь картинності, яка забезпечує адекватне прочитання композиторського задуму. Такі її властивості, вважає *Т. Куришева*, безпосередньо пов'язані з театральністю. Детальний аналіз «*Руського хороводу*» доводить наявність зміни «партнерів», підключення нових учасників дійства, колоподібне повернення схожих інтонаційних структур на кшталт танцювальних фігур, що немов завиваються. *М. Метнер* розгортає театральну сценку, де початковий танець, котрий утворює атмосферу обміну репліками, спільного загравання, переривається появою оповідача, який відволікає своєю розповіддю від задуманих ігрищ. Композитор демонструє майстерність письма, володіння різноманітними методами розвитку музичного матеріалу, використовує всі ресурси обох клавіатур для створення барвистої п'єси, в якій казковість поєднана з жанрово-фольклорними мотивами.

РОЗДІЛ 4 «ТЕХНІКО-СТРУКТУРНІ ІГРОВІ КОМБІНАЦІЇ В АНСАМБЛІ ДЛЯ ДВОХ ФОРТЕПІАНО ХХ СТОЛІТТЯ» концентрує увагу на творах, які демонструють «гру розуму» через роботу з окремими структурними одиницями або їх комбінаціями з традиційними елементами чи новітніми техніками.

У підрозділі 4.1 «*Гра структур в ансамблях для двох фортепіано ХХ століття*» розглядаються *Інвенція «Квінти»* (1976) *П. Плякідіса*, «*Паралелі*»

(1976) *Р. Калсона*, «*Останній дивертисмент осені*» (1982) *З. Віркшаса*, в яких музичний процес виникає за рахунок роботи з окремою інтервальною структурою, контрапунктичного сполучення метричної та аметричної музики, залученню алеаторики, принципу повторності. Вказано, що інвенцію «Квінти» П. Плакідіса споріднює з обробкою Й. С. Бахом контрапункту № 16 і його інверсії з «Мистецтва фуги» для двох клавирів широкий спектр діахроматичних сполучень, регістрова всеосяжність, нескінченне розмаїття інтонаційного *initio*, паритетне співвідношення учасників ансамблю та рольова функція *Piano II*, партія котрого стає джерелом всього твору. Принцип дзеркальності, по-різному трактований у творах, що розділені більш ніж двома сторіччями, змушує пригадати розвинену техніку паліндрому. «Паралелі» Р. Калсона вирішуються у взаємодії тематично розгорнутих побудов, що підкоряються метричним закономірностям (*Piano I*), і ритмо-інтонаційних остинатних аметричних формул, які керуються алеаторичними закономірностями (*Piano II*). У п'єсі З. Віркшаса взаємодіють два композиційно-драматургічних принципи – статичні і динамічні. Перший забезпечується остинатною повторністю, канонічною імітацією, другий – зміною фактурної конфігурації, розширенням діапазону, прискоренням ритмічного пульсу, масивом акордових перегуків. Гра структур не тільки відкриває нові пізнавальні можливості фортепіанного ансамблю, а й виявляє його безпосередні або опосередковані зв'язки з різними видами сучасного мистецтва.

Підрозділ 4.2 «Гра як змістовна ідея та художньо-естетичний принцип у макроциклі для двох фортепіано П. Дамбіса» присвячений вивченню трьох серій п'єс з єдиною назвою «*Ігри*» (1973–1979). Перша серія (№№ 1–3) відзначена подібністю інтонаційно-структурних ідей та своєрідно відбиває варіаційний принцип. Друга серія (№№ 4–5) підхоплює різноманітні втілені раніше конструктивні мотиви та окреслює їх різкіше завдяки протиставленню ансамблевих партій сонористичним ефектам. По-новому тут постає гра біло-чорною клавіатурою, ширше – діатонікою і хроматикою як основоположними константами різних музичних систем. Третя серія «*Ігор*» найбільш масштабна і включає п'ять п'єс (№№ 6–10; ноти останньої не знайдено). В ній відбито синтезування різних принципів: контрольованої алеаторики і тактометрики, стихійності й упорядкованості, імпровізації і регламентації. Фортепіанні партії часто розподіляються хрест-навхрест, передбачають усілякі комбінації з початкового звукокомплексу, контрапунктичну взаємодію всіх фактурних голосів. Виявлено ставлення П. Дамбіса як до традиції, так і до інновацій у музиці ХХ століття. Дев'ять п'єс сприймаються своєрідною антологією розвитку композиторської думки в цілому: від прагнення зберегти зв'язок з фольклорними прообразами, через різноманітні алюзії на відомі класичні зразки, до сонорно-алеаторичної техніки, яка на новому витку історичної спіралі є модусом барокової імпровізації.

У **ВИСНОВКАХ** підсумовуються основні положення дисертації та узагальнюються спостереження щодо тенденцій розвитку дворяльного ансамблю у ХХ столітті.

1. Стримані темпи розвитку ансамблю для двох фортепіано у XVIII–XIX століттях визначалися взаємодією декількох факторів: розробкою техніки дворучної гри на одному інструменті; удосконаленням конструктивних властивостей фортепіано; процесом диференціації виконавської культури на професійну та аматорську; публічною діяльністю композиторів-віртуозів; мобільністю індивідуальної виконавської практики, яка сприяла розширенню репертуару та популяризації власних досягнень. Інтерес до дворяльного ансамблю активізується в епоху «радикальних змін», відтискуючи чотириручний жанровий підвид на периферію творчих пошуків. Відомі музикознавчі розробки про ансамбль двох фортепіано (Н. Катанова, В. Петров, Х. Шмітт, Н. Шуман, М. Штьольцель та ін.) об'єднує: звернення до джерел явища, прагнення до створення періодизації та визначення його жанрових особливостей, залучення різнобарвних творів ХХ століття. Х. Шмітт бачить ключ до розкриття особливостей дворяльного ансамблю саме у специфіці викладу. Н. Катанова, В. Петров, Н. Сазанович та інші виявляють такі жанрові ознаки, як концертність, діалогічність, симфонічність. Відзначені властивості не належать виключно сфері дворяльного ансамблю, характерні для інших жанрів, у зв'язку з чим не можуть бути засобом жанрової ідентифікації. Відсутність історично складеного стійкого типу твору (за М. Арановським) або моделі з нормативною функцією (за Л. Березовчук) вимагає пошуку узагальнюючого принципу, діючого незалежно від конкретного композиційного рішення, який виокремлює даний жанровий підвид з ряду схожих явищ та здатен об'єднати під одним знаменником різні твори.

2. Запізнілий розвиток дворяльного ансамблю як самостійного жанру обумовив дослідницький погляд на нього з позицій інших ансамблевих форм музикування та розповсюджені практики транскрибування оркестрових творів. Остання обставина є аргументом для ствердження думки про симфонічність й оркестрову звучність як жанрових ознак ансамблю для двох фортепіано. Між тим, генетично пов'язаний з чотириручним дуєтом на одному фортепіано (клавірі) дворяльний ансамбль екстраполює вироблені та апробовані в умовах різних індивідуальних стилів його принципи викладу на темброво-регістровий простір двох клавіатур, що відкрило шлях до повноцінної диференціації усіх чотирьох партій. Свідоцтва вчених, підкріплені аналізом конкретних зразків, дозволяють говорити про концертні та віртуозні риси багатьох чотириручних ансамблів, а унікальність фортепіано, яке обіймає увесь сприйманий людським вухом звуковий обсяг, забезпечує йому певного роду темброво-кolorистичний універсалізм поза якихось зовнішніх впливів або успадкованої практики уподібнення (К. Кессельшлегер, П. Румменхольлер).

3. Комплекс структурних одиниць дворяльного ансамблю (виконавський та інструментальний склад, упорядкованість правил, організація процесу в часі та просторі, взаємодія партнерів для досягнення колективної мети тощо), виявляє

безпосередній зв'язок з грою як особливою сферою людського буття. За Й. Хейзингою, музика є вищим виявленням здібності людини до гри, а фортепіанний ансамбль, як свідчить практика, за умов його монотембровості та не декларованої, але ймовірної змагальності – жанром, найбільш відповідним такій культурфілософській оцінці суті «мистецтва інтонованого смислу» (Б. Асаф'єв). Визначення жанрової природи дворяльного ансамблю за допомогою ігрової логіки розкриває єдині коріння зовнішньо різних за жанрово-типовими ознаками, мовними та стильовими засобами творів.

4. Розглянутий в дисертації музичний матеріал відбиває ігровий принцип відповідно до художнього задуму та обраної вихідної жанрової моделі, демонструє розмаїття змін модусів та ігрових фігур (за Є. Назайкінським), визначаючи характер «ігрового поля» і взаємодію партнерів. Дворяльний ансамбль не вносить нічого принципово нового у техніку ансамблевого письма, яка склалася, лише перерозподіляє відомі типи викладу на дві клавіатури, що підтверджує його родинні зв'язки з чотириручним дуєтом.

5. Гра як родова ознака жанру ансамблю двох фортепіано при свободі вибору композиційно-драматургічних орієнтирів визначила шляхи його розвитку в багатомовності музичної культури ХХ століття. Аналітичні спостереження свідчать про однакові можливості жанру втілювати актуальні художньо-естетичні ідеї (неофольклорні, неокласичні) та технологічні винаходи (дванадцятитоновість, сонорика, алеаторика, структуралізм) свого часу. Розгляд обраних зразків з позиції ігрової логіки виявив глибинні зв'язки між ними в їх осмисленні багатогранного досвіду музичного минулого та сучасності. В цьому сенсі можна говорити про діалогізм вищого порядку, який виступає регулятором векторів розвитку ансамблю для двох фортепіано у ХХ столітті.

Отже, дворяльний ансамбль – це концертний жанр (за А. Сохором), специфіка якого визначається ігровою логікою, що проявляється на усіх рівнях структурно-семантичної цілісності. Не закріплюючи за собою певної типової форми, він виявився «відкритим» для будь-яких здобутків конкретно-історичної фази розвитку музичного мистецтва та експериментів в царині техніко-виразових можливостей інструменту та виконавської майстерності. Узагальнюючи відому наукову літературу і власні аналітичні спостереження, відзначимо три типи дворяльного ансамблю: *монохромний* – структурно-іменний/графічно-абстрактний, пов'язаний зі специфічно фортепіанним розподілом регістрів, генетично споріднений з дворучною та чотириручною грою на одному інструменті; *поліхромний* – узагальнено-програмний/картинно-живописний, виявляє різнобарв'я регістрово-тембрових можливостей інструменту, вирізняється багатством та індивідуалізацією фактурних ліній, викликаючи асоціації з оркестровим викладом; *змішаний*, в котрому актуалізуються можливості як моно-, так і поліхромного типів.

Усі вони або спираються на усталені жанри/форми, завдяки чому змістовний план набуває рис узагальненої програмності та конкретизується за допомогою картинно-живописних елементів, або модифікують в умовах новітніх технік письма узагальнену програмність в структурно-іменну (онтологічну, за Л. Кірілліною), що

викликає асоціації з сучасним живописом, оскільки точки та лінії споріднені з графікою, а плями та полоси – з абстрактними полотнами з їх барвистим колоритом. Множинність тенденцій розвитку ансамблю для двох фортепіано знаходиться у взаємодії, збагачуючи музичну культуру ХХ століття.

Перспективи подальших досліджень полягають у розширенні аналітичного матеріалу через залучення творів для чвертьтонового та перетвореного фортепіано у різноманітних його ансамблевих комбінаціях; у виявленні закономірностей усередині типізованих та нетипізованих форм; здійсненні класифікації ігрових модусів з урахуванням впливу на них загальних композиційно-логічних операцій; в деталізації ігрових фігур і форм партнерських взаємовідносин в умовах різних індивідуальних стилів при обраній певній техніці письма. Ще один напрямок досліджень бачиться в екстраполяції запропонованого в дисертації підходу на царину мультиклавирного ансамблю.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Седюк І. Гра структур в ансамблях для двох фортепіано // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2016. Вип. 42. С. 191–206.
2. Седюк І. О. В. Лютославский – Н. Паганини: диалог в игровом пространстве музыкальной культуры // Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 9. С. 426–440.
3. Седюк І. О. Принцип концертирования в фортепианных дуэтах Ф. Мендельсона // Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 10. С. 106–120.
4. Седюк І. О. Ігрова логіка у фортепіанних дуетах В. Птушкіна // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство : зб. наук. пр. / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. Вип. 2 (9). С. 250–255.
5. Седюк І. О. Фольклорні мотиви у творах для двох фортепіано // Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. Харків, 2018. Вип. 1. С. 81–87.

АНОТАЦІЇ

Седюк І. О. Тенденції розвитку ансамблю для двох фортепіано в музиці ХХ століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за фахом 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 2018.

Дисертацію присвячено розвитку ансамблю для двох фортепіано в контексті провідних тенденцій в музиці ХХ століття. Наукові дослідження свідчать про одночасне виникнення гри в чотири руки на одному та двох клавірах у ХVІ столітті. Подальший розвиток був пов'язаний зі станом існуючого інструментарію. Доведено,

що дворяльний ансамбль потребував однаково настроєних інструментів та рівноправних за своїми піаністичними можливостями виконавців, через це його стрімкий розвиток починається у ХХ столітті. Серед жанрових ознак дворяльного ансамблю деякі дослідники вказують на діалогічність, концертність, симфонічність, які не є лише його прикметами; інші виходять з принципів ансамблевого викладу. Підкреслюється генетична спорідненість двох типів ансамблю: чотириручного та дворяльного, екстраполяція накопиченого досвіду на можливості двох клавіатур.

Складові жанру (два учасники; два однотемброві інструменти; організація процесу в часі й просторі; упорядкованість правил; серйозність намірів; взаємодія партнерів для досягнення колективної мети; уявлення/розкриття чогось для іншого/інших і для себе; екстра- та інтровертність зумовлених об'єктивними факторами дій) дозволяють обґрунтувати ігрову логіку як родову прикмету дворяльного ансамблю, оскільки більшість із наведених властивостей тотожні ігровій ситуації, ширше – грі. До аналізу залучені твори, які відбивають провідні художньо-естетичні напрямки та технологічні винаходи музики ХХ століття.

Ключові слова: ансамбль для двох фортепіано, діалогічність, концертність, ігрова логіка, неофольклоризм, неокласицизм, гра структур.

Седюк І. О. Тенденции развития ансамбля для двух фортепиано в музыке XX столетия. – Квалификационная научная работа на правах рукописи.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения (доктора философии) по специальности 17.00.03 «Музыкальное искусство». – Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского, Харьков, 2018.

Диссертация посвящена развитию ансамбля для двух фортепиано в контексте ведущих тенденций в музыке ХХ века. Научные исследования свидетельствуют об одновременном возникновении игры в четыре руки на одном и двух клавирах в XVI веке. Дальнейшее развитие было связано с состоянием существующего инструментария. Доказано, что двухрояльный ансамбль требовал одинаково настроенных инструментов и равноправных по своим пианистическим возможностям исполнителей, поэтому его стремительное развитие начинается в ХХ столетии. Среди жанровых признаков двухрояльного ансамбля некоторые ученые называют диалогичность, концертность, симфоничность, которые не являются только его приметам; другие исходят из принципов ансамблевого изложения. Подчеркивается генетическое родство двух типов ансамбля: четырехручного и двухрояльного, экстраполяция накопленного опыта на возможности двух клавиатур.

Слагаемые жанра (два участника; два однотембровых инструмента; организация процесса во времени и пространстве; упорядоченность правил; серьезность намерений; взаимодействие партнеров для достижения коллективной цели; представление/раскрытие чего-то для другого/других и для себя; экстра- и интровертность обусловленных объективными факторами действий) позволяют обосновать игровую логику как родовой признак двухрояльного ансамбля,

поскольку большинство из приведенных свойств тождественны игровой ситуации, шире – игре. Рассмотрены произведения, отражающие ведущие художественно-эстетические направления и технологические открытия музыки XX века.

Ключевые слова: ансамбль для двух фортепиано, диалогичность, концертность, игровая логика, неофольклоризм, неоклассицизм, игра структур.

I. Sediuk. Trends of the two-piano ensemble development in the 20th century music. - Research project, manuscript copyright.

Dissertation for the degree of Ph.D. in art history, 17.00.03 “Music art”. – Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, 2018.

The dissertation is devoted to the two-piano ensemble development in the context of the leading trends in the 20th century music. The available research projects bear evidence of the fact that playing in four hands on both one and two klaviers appeared in the 16th century. It is proved that after a significant break, the klavier ensemble revived among the composers of the 18th century. The difficulties appearing in the development of the two-klavier ensemble, and the ways they were battled with were directly related to the level of technical equipment and the lack of a uniform height standard. Because of this, it began to flourish starting from the 20th century. The author of the dissertation generalizes the periodization proposed by the music scholars for both four-hand duo and ensemble for two klaviers. The available definitions are used as identical. Whenever a clarification is required, the author of the dissertation uses the terms “four-hand” or “in four hands” to speak about playing on one piano. Genetic relation of the two types of ensemble and extrapolation of the four-hand ensemble background experience onto the possibilities of two keyboards are emphasized. The undivided opinion of scientists about the life-changing significant influence the second half of the 18th century had on the complete formation of the piano ensemble, on its approval among the composers and the gradual acquisition of "its own personality" was noted by the author; this was accompanied by the development of specific piano rendition techniques. Among the features of ensemble for two pianos, which are typical for other genres as well, some music scholars point out the dialogue principles, concerto principles, symphonic principles, etc. Others adhere to the principles of the ensemble rendition. Drawing on the components of the genre (two participants; two single-timbre instruments; organization of the process in time and space; well-ordered set of rules; commitment; interaction of partners to achieve a common goal; imagining/disclosing of something for a partner/for others and for oneself; extraversion and introversion of actions due to objective conditions), the author explains the playing performance logic as the generic sign of a two-piano ensemble, since most of the above-mentioned properties are identical to the playing situation, more widely – to the performance. It subordinates the entire algorithm of the operations necessary for achieving the goal, preserving the single-timbre sound of instruments and the equal position of both participants as a generic feature of the genre.

The music pieces of the 20th century studied in the dissertation research serve as a proof that piano ensemble is able to flexibly change the playing modes in the spheres of context and the genre style. Those works, where the interaction of the composer and the

folk material is reflected, demonstrate that the playing performance logic of a piano ensemble predicts the possibility of using the traditional methods of work with the borrowed folk material and operating with its peculiar features in order to reproduce an archaic sound image. The presence of two keyboards expands timbre register and texture resources, spreading the playing situation to the interaction between the ensemble parts (all four hands). The neoclassical tendency brings a two-piano sonata back to its origins, revealing the diffusion of boundaries between genres, the ability to embody both song and dance motifs and high language of polyphony, irregular structure of the cycle, the synthesis of several compositional principles within a single music piece. Working with "borrowed music" makes it possible to establish direct "dialog relationships" between the conventional experience of music culture, its classical patterns and manifestations of its own creative intentions. The objective conditions intensify the "battle" of two creative consciousness, limiting the performer by the fixed original text (a sign of an organized playing performance), and in no way affecting the understanding of image-bearing idea and means of embodying its own concept (a sign of an improvised performance).

The intonational nature of the instrumental music determines the interaction of two different trends. The first of them leans toward the exquisite reflection of contemporary world perceptions; the second one aims to preserve the historical experience of fruitful communication with other forms of art. In the 20th century, these forms of art continued inspiring us to reveal the emotional and psychological components of a theatrical performance or its flamboyant images, to create genre-social sketches, portraits of *commedia dell'arte* heroes, the atmosphere of a carnival or a puppet play, and to create the fable folklore situations. Diversity of the image-bearing content in the above-mentioned examples emphasizes the unlimited possibilities of a two-piano ensemble to unfold game situations in a variety of individual styles and genre style preferences. An equally important role for understanding the development trends of the ensemble for two pianos in the twentieth century is taken by the structural factor, which occupied one of the leading positions in the process of establishing the music as an independent form of art. Similarly as a poetic name disposed a recipient to the perception of the imaginative world of a music piece, the structural and technical principles declared by the author reveal their image-bearing and contextual properties and exposes the possibilities of the game logic under the conditions of combining a limited or a large number of the involved units. These principles, implanted into a plane of two keyboards, acquire new qualities with the help of doubling the register and the timbre resources, and differentiating all four parts of the ensemble players.

Based on the scientific thought and observations of own analysis, three types of the two-piano ensemble in the 20th century were identified: monochrome, polychrome, and mixed.

Keywords: ensemble for two pianos, dialogue principles, concerto principles, playing performance logic, neo-folklore principles, neoclassicism, behavior of structures.

Підписано до друку 24.11.2018. Формат 60x84/16.
Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman. Друк цифровий.
Ум. друк. арк. 0,9. Наклад 100 пр. Зам. № б/н.
Надруковано СПД ФО Степанов В. В., м. Харків, вул. Ак. Павлова, 311
Свідоцтво про державну реєстрацію В00 № 941249 від 28.01.2003 р.

