

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

КАШУБА ДЕНИС ВЛАДИСЛАВОВИЧ

УДК:78.071.1(430)(092):780.616.432.082.4]:78.071.2

ДИСЕРТАЦІЯ
ДІАЛОГ У ФОРТЕПІАННИХ КОНЦЕРТАХ Й. БРАМСА:
КОМПОЗИТОРСЬКИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії.

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

_____ Д. В. Кашуба

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент
Іванова Ірина Леонідівна

Харків – 2023

АНОТАЦІЯ

Кашуба Д. В. Діалог у Фортепіанних концертах Й. Брамса: композиторський та виконавський аспекти. – Кваліфікаційна робота на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2023.

Предметом дослідження є композиторський і виконавський виміри діалогу у Фортепіанних концертах Й. Брамса. На підставі одержаної наукової інформації (О. Антонова, Н. Ахмедходжаєва, М. Боганча, О. Бурель, І. Бурган, О. Копелюк, М. Марушко, В. Ракочі, І. Польська, Г. Стахевич, Я. Торган, О. Філатова, Н. Харандюк, S. D. Lindeman, M. Pawlisz та ін.) зроблено висновок про сутність діалогу в інструментальному концерті як жанроутворюючого чинника, що діє на всіх рівнях даного типу творів – від атрибутивних якостей і показників до партнерських відносин. Це визначило **мету** дисертації, яка полягає в обґрунтуванні багаторівневості концертного діалогу. Зазначено, що найбільш послідовно і наочно вказана властивість концертного діалогу виявляється в сольо-оркестровому різновиді жанру, де його «іменна» дихотомія змагання/співучасть набуває темброво-акустичного персоніфікованого характеру. Як специфічна приналежність подібних композицій подана каденція соліста, що акумулює типові риси даного жанру крізь призму монологічного висловлювання. Внаслідок вивчення низки музикознавчих джерел (М. Бондаренко, В. Ракочі, О. Самойленко, Г. Стахевич, E. & P. Badura-Skoda, P. Mies, W. Newman) встановлені показники мінливості каденції – авторство, обставини створення, тематичний зміст, засоби структурування та ін., і надано їй робоче визначення. Виходячи із спрямованості будь-якого музичного жанру водночас до середини мистецького простору та поза його межі, розглядаються соціокультурні, історико-типологічні та ментальні контексти, що увійшли через високий

рівень художнього узагальнення в жанровий геном інструментального концерту, утворивши позамузичний шар його змісту. Вказується на наявність в реальній дійсності різноманітних діалогічних структур, заснованих на дихотомії конкуренції/кооперації, індивідуально-особистісного/колективного, одиничного/соборного, особливого/загального та ін. Приймається до уваги вплив атмосфери міста-свята Венеції на інтенсивність становлення інструментального концерту, що сприяло його кристалізації; відбиття в ньому актуальних для часу його активного формування просторово-часових уявлень; підкреслюється зв'язок сольно-оркестрового жанрового різновиду із становленням суспільної системи цінностей з домінуванням людської особистості, появою нового інструменту – фортепіано – і розквітом практики гри на ньому майже в усіх соціальних колах; поступовість висунення на перший план мистецьких і слухачьких інтересів до фортепіанного концерту.

У просторі композиторської творчості Й. Брамса діалог розкривається на рівні індивідуального мислення митця. Він виникає внаслідок специфічного «історизму» майстра, який проявляється у його розумінні традиції як єдності в множинності, що приводить до деякої «вторинності» тематичних, драматургічних, формоутворюючих ідей. Відзначено, що ці «подібності» використовуються композитором як одиниці власних художніх концепцій, завдяки чому «чуже» переходить у «своє», не втрачаючи первинних розпізнавальних ознак, або, за М. Бахтіним, монологізується. Обґрунтована в дисертації діалогічність – монодіалогічність – мислення композитора уможливили знайдення рішення дискусійного питання про жанровий зміст Фортепіанних концертів Й. Брамса. Воно полягає у визнанні концертного і симфонічного в них як прояву діалогу двох концептуальних інструментальних жанрів класико-романтичної епохи, відповідно, концерту і симфонії. Конкретизація даного наукового положення відбувається через простеження композиційно-драматургічного процесу, механізмом якого слугує взаємодія концертної та симфонічної логіки формоутворення.

З урахуванням двозначності слова «концерт» – як жанрового «імені» і публічної події, – висловлюється думка про зарядженість творів такого типу потенційною виконавською енергією, яка одержує кінетичний вимір у демонстраційному процесі. Доведено, що діалог у виконанні фортепіанного концерту розгортається між піаністом і диригентом, кожен з яких має власну артистичну енергію та інтерпретаційне мислення. У результаті виникає певна комунікативна стратегія (термін Ю. Ніколаєвської), що опредметнюється в діалозі-змаганні, або діалозі-співучасті. Дані наукові положення апробовані на матеріалі виконання Фортепіанних концертів Й. Брамса К. Цимерманом – Л. Бернстайном, Д. Баренбоймом – С. Челібідаке. Як виявив проведений аналіз, К. Цимерман і Л. Бернстайн мислять свої відносини в обох Концертах як паритетні, але з деяким акцентом на виходах піаніста, що є носієм сольного-монологічного та віртуозно-концертного начал, які значною мірою визначають специфіку сольного-оркестрового різновиду жанру. Звідси – в обох випадках панує узгодженість дій виконавців, тобто діалог-співучасть. Д. Баренбойм і С. Челібідаке сприймають Концерти Й. Брамса як різні концепції жанру, що обумовлено розбіжностями у співвідношенні фортепіанної та оркестрової партій в кожному з них. У Першому концерті вони наділені функцією ініціатора композиційно-драматургічного процесу в рівній мірі, що відбивається у розумінні своєї ролі С. Челібідаке. Навпаки, Д. Баренбойм ніби намагається довести першість соліста в його розгортанні, підкреслити власне концертні властивості твору, і така стратегія піаніста призводить до деякого розбалансування намірів виконавців і панування діалогу-змагання. Щодо Другого концерту, то тут функції соліста і оркестру розведені композитором: ініціувальна роль першого з них прописана в партитурі. У цьому разі названі музиканти досягають повного взаєморозуміння, на підставі чого виникає діалог-співучасть.

У **Висновках** підведені підсумки здійсненого дослідження та названі рівні діалогу як жанроутворюючого чинника Фортепіанних концертів Й. Брамса. До загальножанрових рівнів концертного діалогу як такого

відносяться: ментальний (діалогічність людської свідомості та самого буття); історико-типологічний (просторово-часова дуальність, система цінностей); соціокультурний (суб'єкт-об'єктні та суб'єкт-суб'єктні відносини). У Фортепіанних концертах Й. Брамса загальножанрові рівні опредметнюються у персонально-композиторському мисленні (діалог з традицією, відносини «свого» і «чужого»); жанровому змісті (концерт і симфонія); композиційно-драматургічних принципах (концертне та симфонічне в образному складі та формоутворенні); виконавсько-інтерпретаційному процесі (діалог піаніста і диригента).

Ключові слова: Й. Брамс, діалог, інструментальний концерт, каденція, позамузичне, романтизм, бароко, мислення, виконавська енергія, синергія, інтерпретація, темпоральність, комунікативні стратегії, концертність, симфонічність, змагання, співучасть, стиль, семантика, соліст, оркестр, фортепіано, диригент, традиція, тембр.

SUMMARY

Kashuba D. V. Dialogue in Piano concerti by J. Brahms: compositional and performative aspects – qualification scientific work on the rights of a manuscript.

Dissertation for the scientific degree Doctor of philosophy (PhD), specialty 025 – Music Art, branch of knowledge 02 – Culture and Art. Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kharkiv, 2023.

The **subject** of this research is compositional and performative aspects of dialogue in Piano concerti by J. Brahms. Analysis of scholarly research (including the works by O. Antonova, N. Ahmedhodzhaeva, M. Bohancha, O. Burel, I. Burhan, O. Kopeliuk, M. Marushko, V. Rakochi, I. Polska, H. Stakhevych, Ya. Torhan, O. Filatova, N. Kharadniuk, S. D. Lindeman, M. Pawlisz and others) allowed to conclude that dialogue is a genre-creating factor for instrumental concerto, which affects all the levels of this kind of works: from attributive qualities and indicators till partnership. This defined the **aim** of this thesis, which lies in reveal of multilevel nature of concert dialogue as well as systematic approach to its achievement. Thus, “dialogue” is understood as an umbrella term embracing several dichotomies, which constitute genre-stylistic field of chosen works. It is noted, that mentioned trait of concert dialogue is revealed in the most conspicuous and consistent way in solo-orchestral branch of this genre, where its “nominal” dichotomy “rivalry – cooperation” acquires timbrally-acoustic character, becomes personified. Cadenza is presented as a distinctive component of such compositions, which accumulates typical for this genre features through prism of monological expression. On the basis of scholarly works (M. Bondarenko, V. Rakochi, O. Samoylenko, H. Stakhevych, E. & P. Badura-Skoda, P. Mies, W. Newman) the factors causing variability of cadenzas are defined, them being authorship, circumstances of creation, thematic content, principles of inner structuring etc., its definition is given. Due to any musical genre being simultaneously aimed at the centre of artistic environment and beyond its borders, this thesis examines sociocultural, historically-typological and

mental contexts which after being generalized at high level entered genre genome of instrumental concerto, creating extramusical layer of its content. It is indicated that in reality there are diverse dialogical structures, founded on dichotomy “rivalry – cooperation”, “individually-personal – collective”, “solitary – gathered”, “special – general” etc. We pay attention to the influence of Venice’s atmosphere (as the city is often called “*festive city*”) on intensity of development of instrumental concerto, which contributed to its crystallization; to reflection of relevant for the time of its creation spacetime interpretation; to a link between solo-orchestral type of the genre and typical for the society system of values with the dominance of a personality is stressed; to it being conditioned by the appearance of the new instrument, piano – as well as by the practice of playing the piano becoming widespread in almost all strata of society; to the gradual process of increase in artistic and auditory interest to piano concerto.

In the space of J. Brahms’ compositional creativity, the dialogue is presented on the level of the artist’s individual thinking. It owes its appearance to a unique “*historism*” of the composer, which can be seen in his treatment of tradition as a singularity in plurality, which causes thematical, dramaturgical and form-creating ideas to be somewhat “secondary”. It is noted that these “similarities” are used by the composer as units of his own artistic concepts, thus “borrowed” becomes “own”, or, in M. Bakhtin’s terms, is being “monologued”. The fact that the thesis reveals that composer’s thinking is dialogical, precisely monodialogical, allowed to find a solution to a controversial problem of genre content of his Piano concerti. The solution is recognition of their concert and symphonic features as embodiment of dialogue of two conceptual genres of Classicism-Romanticism era, piano concerto and symphony, respectively. This idea is substantiated by tracing compositionally-dramaturgic process, with its mechanism being interaction of concert and symphonic logic of form-creation.

Given that the word “concerto” as a name of genre is quite similar to the word “concert” as an act of public performance (in Ukrainian there is no difference between those words), a statement is made that these works are charged with

potential performative energy, which transforms into a kinetic one in the process of demonstration. It is proven that in performance of a piano concerto a dialogue occurs between a pianist and a conductor, each of them having his own artistic energy and interpretational thinking. As a result of this, certain communicative strategy appears (term of Y. Nikolayevska), which comes to life either as dialogue-contest or dialogue-cooperation. These theses are applied to performances of Piano concerti by J. Brahms by K. Zimerman and L. Bernstein, D. Barenboim and S. Celibidache. As it was revealed by the analysis, K. Zimerman and L. Bernstein understand their relation in both Concerti as equal partnership, although with some accentuation of pianist's "sayings", that becomes a bearer of solo-monological and virtuoso-concert principles, which largely define specifics of solo-orchestral branch of genre. This explains why both cases are marked by agreement of performers' actions, in other words, by dialogue-cooperation. D. Barenboim and S. Celibidache understand two Piano concerti by J. Brahms as if they belonged to different branches of genre, which is caused by differences in balance between piano and orchestral parts between them. In the First concerto they have equal roles in initiation of compositionally-dramaturgical process, which is reflected in the way S. Celibidache sees his role. Contrary to that, D. Barenboim tries to prove soloist's preeminence in its unfolding, to stress the concert attributes of the work, and this strategy causes intentions of the performers to be somewhat unbalanced, which leads to a dialogue-rivalry. When it comes to the Second concerto, we must note that functions of piano and orchestra are differentiated by the composer, with initiative role of the former is clearly indicated in the score. In this case musicians reach complete mutual understanding, which becomes a basis for dialogue-cooperation.

In the **conclusions** final results of this research are generalized, the levels of dialogue as system-creating factor of Piano concerti by J. Brahms are stated. The levels general for genre which can also be seen in these works include: mental (dialogue of human mind and of existence itself); historically-cultural (spacetime duality, system of values); sociocultural (subject-object and subject-subject types of relations). The levels of dialogue specific for Piano concerti by J. Brahms include:

the ones general for genre; personal compositional thinking (dialogue with tradition, relations of “own” and “borrowed”); genre (concerto and symphony); compositionally-dramaturgical (concert and symphonic principles in the imagery and form); performative (dialogue between a pianist and a conductor).

Keywords: J. Brahms, dialogue, instrumental concerto, cadenza, extramusical, Romanticism, Baroque, thinking, performative strategy, synergy, interpretation, temporality, communicative strategies, concertness, symphonism, rivalry, cooperation, style, semantics, soloist, orchestra, piano, conductor, tradition, timbre.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Кашуба Д. Перший фортепіанний концерт Й. Брамса та Скрипковий концерт Р. Шумана: присвята чи ремінісценція? *Київське музикознавство: Культурологія та мистецтво*: зб. ст. 2019. №58. С. 102–113.
2. Кашуба Д. Прояви камерності в жанрово-стильовому полі Фортепіанних концертів Йоганнеса Брамса. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського. 2019. №XVI. С. 207–224.
3. Кашуба Д. Каденція в сольо-оркестровому концерті на перехресті наукових поглядів. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського. 2021. №XXV. С. 87–105.

Праці в наукових зарубіжних виданнях:

4. Kashuba Denys. Musical and extramusical in gerne structure of instrumental concerto. *The European Journal of Arts*. Premier Publishing s.r.o. Vienna. №4. 2021. P. 32–39.

ЗМІСТ

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| ВСТУП | 13 |
| РОЗДІЛ 1. ДІАЛОГ У ЖАНРОВОМУ ПРОСТОРИ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КОНЦЕРТУ | 20 |
| 1.1. Концертний діалог на перехресті наукових суджень..... | 20 |
| 1.2. Специфіка діалогу в концертній каденції..... | 39 |
| 1.3. Позамузичні підвалини інструментального концерту..... | 48 |
| Висновки до Розділу 1..... | 62 |
| РОЗДІЛ 2. ДІАЛОГ У ПАРТИТУРІ ФОРТЕПІАННИХ КОНЦЕРТІВ Й. БРАМСА | 65 |
| 2.1. Фортепіанні концерти Й. Брамса в аспекті діалогічності його композиторського мислення..... | 65 |
| 2.2. Концертність та симфонічність у Фортепіанних концертах Й. Брамса як тип діалогу..... | 81 |
| 2.3. Діалогічні відносини в партитурах Фортепіанних концертів Й. Брамса..... | 103 |
| Висновки до Розділу 2..... | 129 |
| РОЗДІЛ 3. ДІАЛОГ У ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ ФОРТЕПІАННИХ КОНЦЕРТІВ Й. БРАМСА | 131 |
| 3.1. Міжособистісний діалог у виконанні сольної-оркестрових композицій і Фортепіанні концерти Й. Брамса..... | 131 |
| 3.2. Комунікативна стратегія у презентаціях Фортепіанних концертів Й. Брамса К. Цимермана і Л. Бернстайна: діалог-співучасть..... | 149 |
| 3.3. Змінність комунікативних стратегій в інтерпретаціях Фортепіанних концертів Й. Брамса Д. Баренбойма і С. Челібідаке..... | 172 |

| | |
|----------------------------------------|------------|
| Висновки до Розділу 3..... | 193 |
| ВИСНОВКИ..... | 196 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ..... | 202 |
| ДОДАТКИ..... | 220 |

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Фортепіанні концерти Й. Брамса одержали багатоаспектну характеристику в численних статтях, дисертаційних дослідженнях і монографіях. Вчених цікавлять особливості притаманної їм гармонічної мови (J. Dubiel [134]); принципи формоутворення (P. Böttinger [125], C. Dahlhaus [131], J. Нерокоскі [141]); історія і обставини їх написання (G. Bozarth [124], I. Fellingner [136], K. Geiringer [138], F. Grasberger [139], Ch. Rosen [163]); жанрові властивості, зокрема, зв'язок із симфонією (Я. Торган [102], С. Вейер [123], М. Салелла [128], М. MacDonald [148]) та ін.). Узагальнення наявної наукової інформації дозволило виявити той чинник, який впливає на усі складники художніх концепцій брамсівських Фортепіанних концертів, виступає їх центральним елементом і наділений системоутворюючим значенням, а саме – діалог. Дане трактування діалогу в розглядуваних композиціях обумовило обрання цього явища предметом пропонованого дослідження та шляхів його вивчення. Такий вибір викликав необхідність розширення науково-пізнавального поля дисертації та формування відповідної теоретичної бази, що включила в себе, в тому числі дослідження М. Бахтіна [7–9], музикознавчі роботи з теорії діалогу (М. Боганча [11], І. Бурган [14–16], М. Марушко [59], О. Самойленко [88], О. Філатова [104], С. MacInnis & J. P. Portelli [149]), праці з історії та жанрової типології інструментального концерту як такого (О. Антонова [1], О. Бурель [17, 18], В. Ракочі [77, 79], Г. Стахевич [97–99], Я. Торган [102], І. Fellingner [136], J. Koch [145]), а також його позамузичних чинників (В. Жаркова [32], О. Рощенко [80], Р. Barbier [122], S. Keefe [144], S. D. Lindeman [147], Ming Xia [152], D. Rowland [164]). Особливості діалогу брамсівських Фортепіанних концертів примусили сформулювати питання про їх обумовленість своєрідністю композиторського мислення митця, що відрізняється специфічним історизмом, який втілюється через оперування сталим музично-творчим досвідом, наслідком чого з'явилися різноманітні «подібності» до думок та ідей інших майстрів (Н. Червинська [111], U. Mahlert [150],

S. D. Lindeman [147], C. Reynolds [162]). Це дозволило вбачати у спілкуванні Й. Брамса з традицією на тематичному – аж до прямих або завуальованих цитат, композиційно-драматургічному – «робота за моделлю», та формоутворюючому рівнях прояви діалогічного мислення. Виходячи з подвійного значення поняття «концерт» – як жанрового «імені», і як назви умов презентації конкретного твору слухацькій аудиторії, – виявляється актуальним вивчення діалогу у виконавському аспекті, що розкривається в дисертації через визначення функцій головних інтерпретаторів композиторського висловлення, а саме – піаніста і диригента, – та їх комунікативних стратегій (термін Ю. Ніколаєвської).

Отже, пропонується системний підхід до дослідження діалогу у Фортепіанних концертах Й. Брамса, що сприятиме його розумінню як фокусу перетину загально-типологічного та індивідуально-авторського, музичного та позамузичного, концертного та симфонічного, «свого» та «чужого».

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницького роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського в рамках комплексної теми «Інтерпретологія як інтегративна наука» (протокол №4 від 30.11.2017). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол №2 від 27.09.2018), уточнено на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол №1 від 31.08.2022).

Мета дослідження полягає в обґрунтуванні багаторівневості діалогу у Фортепіанних концертах Й. Брамса.

Для її досягнення сформульовані наступні завдання:

- систематизувати наукову інформацію щодо концертного діалогу;
- визначити функцію діалогу в жанровому просторі інструментального концерту;

- з'ясувати сутність каденції у сольно-оркестровому концерті як однієї із його знакових складових;
- розкрити діалогічні параметри цього жанру в соціокультурному історичному контексті;
- виявити індивідуальні властивості композиторського мислення Й. Брамса в аспекті діалогу;
- конкретизувати засоби взаємодії концертності і симфонічності у Фортепіанних концертах Й. Брамса як форму між-жанрового діалогу;
- простежити розгортання діалогу соліста і оркестру під знаком цієї взаємодії, зафіксоване в партитурах розглядуваних творів;
- обґрунтувати правомірність аналізу виконавської інтерпретації сольно-оркестрових концертів з боку спілкування соліста і диригента;
- розглянути з цих позицій обрані інтерпретації Фортепіанних концертів Й. Брамса.

Об'єкт дослідження – діалог в інструментальному концерті.

Предмет дослідження – композиторський і виконавський виміри діалогу у Фортепіанних концертах Й. Брамса.

Матеріалом дослідження обрано два Фортепіанних концерти Й. Брамса: партитури та відеозаписи інтерпретацій видатних піаністів та диригентів (К. Цимерман – Л. Бернстайн, Д. Баренбойм – С. Челібідаке). Розгляд деяких загальних принципів композиторського стилю Й. Брамса обумовили звернення до Симфоній і фортепіанних п'єс майстра.

Методи дослідження обумовлені взаємодією загальнонаукових та спеціальних підходів до осмислення музичного твору (жанру, стилю):

- *історико-генетичний*, пов'язаний з необхідністю вивчення жанрового походження інструментального концерту;
- *історико-еволюційний*, викликаний розглядом інструментальних концертів різних музично-історичних епох;
- *соціокультурологічний*, дозволив розкрити обставини формування даного жанру;

- *семантичний*, посприяв виявленню позамузичного плану жанрового змісту інструментального концерту, його концептуальних чинників;
- *жанрово-стильовий*, спрямований на встановлення зв'язку між традицією інструментального концерту та авторським стилем Й. Брамса, його баченням обраного жанру;
- *компаративний*, обраний заради здійснення порівняння дії і форм прояву концертності і симфонічності у Фортепіанних концертах Й. Брамса, з одного боку, їх виконавських інтерпретацій, з іншого;
- *системний*, детермінований багаторівневістю проявів діалогу в інструментальному концерті.

Теоретична база дисертації охоплює коло досліджень, що відповідають фундаментальним напрямкам музичної науки, зокрема:

- *культури, історії і теорії музичного мистецтва* (Н. Ахмедходжаєва [6], М. Бахтін [7–9], Г. Ганзбург [22], В. Жаркова [32], І. Іванова [34], І. Іванова & А. Мізітова [35], В. Клименко [47], А. Мізітова [61], І. Польська [72], О. Рощенко [80], О. Садовнікова [86, 87], О. Самойленко [88], Н. Харнонкур [107], P. Badura-Skoda [121], P. Barbier [122], A. Carse [129], J. Herokoski [140], E. Kurth [146], J. Palacz [157], Ch. Rosen [163], J. Schmalfeldt [167], P. Smith [170]);
- *теорії та історії виконавства* (О. Антонова [2], Д. Вечер [20], А. Генкін [23, 24], І. Єргієв [29], М. Канерштейн [40], О. Катрич [41], М. Колесса [48], Г. Макаренко [55–58], В. Плужніков [71], О. Поляков [73], В. Приходько [74], М. Чернявська [112], П. Чернявський [113], E. Ansermet [119], Н. Dechant [132], L. Pozzi [160], B. Silvey [169]);
- *інтерпретології* (М. Бондаренко [12], Д. Вечер [19], Т. Веркіна [21], І. Кірчик [46], В. Москаленко [62–65], Ю. Ніколаєвська [66–70, 154], О. Пупіна [75], М. Пухляк [76], О. Самойленко [91], О. Сидоренко [93], Т. Сирятська [94], К. Тимофеева [101], E. & P. Badura-Skoda [120], R. Pascall & P. Weller [158]);

– *музичних форм і жанрів* (О. Антонова [1], К. Біла [10], О. Бурель [17, 18], І. Іванова & А. Мізітова [37], В. Ракочі [77–79], Ю. Рубанова [82], О. Самойленко [89], Г. Стахевич [97–99], І. Храмова [108], А. Цукер [109], С. Шип [115], Р. Böttinger [125], I. Fellingner [136], J. Koch [145], M. MacDonald [148], P. Mies [151]);

– *творчості Й. Брамса* (М. Бондаренко [13], Н. Кашкадамова [42], Я. Котенко [51], О. Лавриненко [53], Я. Торган [102], Н. Червинська [110, 111], С. Beyer [123], G. Bozarth [124], M. Calella [128], M. Collier [130], C. Dahlhaus [131], J. Dubiel [134], J. Dunn [135], H. Gal [137], K. Geiringer [138], F. Grasberger [139], J. Hepokoski [141], R. James [142], U. Mahlert [150], A. Morin & C. Beyer & R. Heuberger & J. Knorr [153], V. Rakochi [161], C. Reynolds [162], G. Schubert [168], D. Tovey [171], R. Vallis [172]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в наступному:

- в дисертації *вперше* запропонований системний підхід до діалогу в інструментальному концерті як багаторівневого явища, сутність якого полягає в його жанроутворюючій ролі в даному типі творів;
- виявлений позамузичний шар інструментального концерту, що складається з дихотомій конкуренція/кооперація, особистісне/колективне (соборне), які узагальнюються засобами композиторського і виконавського мистецтва через партнерські відносини соліста і диригента;
- доведено, що власне рішення Й. Брамса діалогу в обох Фортепіанних концертах обумовлено діалогічністю композиторського мислення їх автора, яке охарактеризоване як дихотомія своє/чуже;
- з цих позицій розкрита взаємодія концертного і симфонічного у Фортепіанних концертах Й. Брамса, що відбилося в композиційно-драматургічній логіці, що діє в кожній з частин обох циклів, заснованих на діалозі сольної та оркестрової партій;
- визначені шляхи реалізації авторської концепції діалогу у Фортепіанних концертах Й. Брамса в комунікативних стратегіях пар виконавців – піаністів і

диригентів, міжособистісні взаємини яких розкривають ключову жанрову дихотомію змагання/співучасть.

Уточнено:

- систематизовані і узагальнені наявні наукові погляди на концертну каденцію, завдяки чому виникла можливість окреслити типологічні ознаки і прояви цього явища.

Одержало подальшу розробку:

- висунуте наукове положення А. Мізітової про монодіалогічну природу інструментального концерту екстрапольовано на всі рівні діалогу у Фортепіанних концертах Й. Брамса.

Практичне значення отриманих результатів дослідження полягає у можливості використання його основних наукових положень і аналітичних матеріалів у академічних курсах «Історія зарубіжної музики», «Аналіз музичних творів», «Історія фортепіанного мистецтва» в системі середньої та вищої музичної освіти України, а також в класах фортепіано і диригування бакалаврату і магістратури та оркестрового класу для виконавців кафедр струнно-смичкових, духових і народних інструментів.

Апробація результатів дослідження. Обговорення дисертації відбувалось на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Основні положення та висновки роботи оприлюднені на міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференціях: Науково-практична конференція «Жінка за межами звичайного: Клара Шуман, Фанні Мендельсон, Марія Шимановська...» (Харків, 14.10.2018); XIX Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (Київ, 9-11.01.2019); XIX Міжнародна науково-творча конференція студентів та аспірантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 22-23.03.2019); XIX науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Динаміка становлення індивідуального музичного стилю: особистість, школа, напрямок, епоха» (Київ, 5-6.04.2019); III

Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 21-22.05.2022).

Публікації. Основні положення дисертації викладено у чотирьох одноосібних статтях, з яких 3 – у спеціальних виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України, та 1 стаття у фаховому періодичному зарубіжному виданні «*European Journal of Arts. Premier Publishing s.r.o.*» (Відень, Австрія).

Структура роботи. Дисертаційне дослідження складається з Анотації, Вступу, трьох основних розділів (9 підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел та Додатку. Загальний об'єм роботи складає 222 сторінок, з них основного тексту – 189 сторінок. Список використаних джерел налічує 172 позиції; з них 54 – іноземними мовами.

РОЗДІЛ 1

ДІАЛОГ У ЖАНРОВОМУ ПРОСТОРИ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КОНЦЕРТУ

1.1. Концертний діалог на перехресті наукових суджень

Знаковість ролі інструментального концерту для композиторської, виконавської, соціокультурної практики ХХ – початку ХХІ століття склала сприятливі умови для зростання музикознавчої уваги до всіх тих явищ, що знаходяться в художньому просторі цього жанру та перш за все – діалогу, який закладений в самих його основах. Поява у дослідницькому обігу сьогодення різноманітних підходів до вивчення концертного діалогу в купі зі вже отриманим досвідом свідчить про формування стійкого напрямку в науковому пізнанні, який можна умовно визначити поняттям «концертної діалогістики». Найчастіше вчені не обмежуються розумінням концертного діалогу як елементарного обміну репліками в процесі розгортання партнерської комунікації, але розглядають його під різними кутами зору – від тлумачення змісту самого поняття до засобів його опредметнення в концертних музичних зразках. Втім, якої б наукової стратегії не дотримувалися дослідники, в центрі їх уваги майже неодмінно опиняється дихотомія змагання/співучасть, як така, що розкриває сутність концертного діалогу в його різних вимірах: композиторському, виконавському, соціокультурному.

Примітно тяжіння музикознавців до тлумачення жанрового «імені» інструментального концерту як носія названої дихотомії. Відгукуючись на наявну в наукових джерелах дискусійність питання щодо етимології поняття «*concerto*», В. Ракочі вказує на довготривалість його значеннєвих мутацій відповідно до становлення типових властивостей самого жанру. Автор простежує, як формування концертності (прийому) змінювалося концертністю як принципом викладу музичного матеріалу, що в кінцевому рахунку привело до закріплення терміну «*concerto*» за певним жанром інструментальної музики. За В. Ракочі, його основу складають: «<...> співдія двох (інколи й більш)

сторін, але неодмінно *різних* за кількістю учасників; контраст звукових потужностей, технік гри і виконавських манер; неспинний вияв змагальності за імперативної участі оркестру» [77, с. 11]. Зрештою В. Ракочі доходить висновку про доцільність об'єднання трьох найбільш поширених версій тлумачення терміну «*concerto*» – змагатися, погоджуватися, спілкуватися, – «що віддзеркалює притаманне інструментальному концерту діалектичне поєднання суперництва і взаємодії» [77, с. 19].

На полісемію – в історичному зрізі – поняття «концерт» вказує також Б. Сюта. За зауваженням дослідника, попри те, що перший випадок позначення цим словом музичного твору датується 1553 роком, ще Й. С. Бах надавав йому поширеного значення, вживаючи, зокрема, як назву своїх кантат [100, с. 536]. Як пише В. Ньюмен/*W. S. Newman*, лише к 1750 р. під «концертом» почали розуміти «музичну композицію для інструментів, у якій сольний інструмент поєднується з оркестровим ансамблем», вступаючи у відносини чергування, змагання і сумісної гри» [154]. Серед інших якостей концерту дослідник називає тричастинний цикл з детермінованими формами кожної частини, відповідно, сонатною, тричастинною за схемою *A B A* (або варіаційною), рондо – *A B A C A*, а також інтеграцію циклу тонально і часто тематично [там само].

Наведена розшифровка позначки «концерт» включає в художню систему цього жанру його «ім'я», яке, таким чином, стає одним з її невід'ємних складників. Варто нагадати «формулу» жанрової моделі як такої, запропоновану І. Туковою. Дослідниця включає до неї наступне: назву жанру, притаманні йому композиційні схеми, склад виконавців, засоби виразності [103, с. 9]. Як бачимо на перше місце авторка вміщує жанрове «ім'я», що нібито «програмує» оперативні дії композитора, націлюючи його на інші параметри жанру, а також – слухача, який налаштовується на сприйняття твору певного типу. У випадку концерту показник «склад виконавців» корегується їх взаємодією, на що недвозначно вказує його жанрове «ім'я». Це спонукає вбачати у даному показнику ключовий, жанровизначальний чинник

виокремлення концерту із «сімейства» інших оркестрових жанрів, його самоідентифікації.

Не нехтуючи іншими складниками інваріанту розглядуваного типу твору, уточнимо, що характер спілкування соліста і оркестру впливає і на музичну форму конкретного опусу, і на його драматургію, і на комплекс виражальних засобів. «Види концертної драматургії, – зауважує Ся Мін/*Xia Ming*, – відрізняються формою і характером взаємодії соліста і оркестру». Переважання однієї з партій або їх збалансованість визначають тип конкретного концерту. Вчений виявляє три таких типи. До першого, у якому спостерігається домінування сольної партії, а оркестр виступає переважно як акомпанемент, автор відносить твори В. А. Моцарта. У другому типі, що відзначений «виразною пристрастністю драматизму і конфліктного розвитку» соліст і оркестр урівнюються «за силою і багатством засобів». Тут Ся Мін вважає засновником Л. Бетховена, а його послідовниками серед західних композиторів – Р. Шумана, Ф. Ліста і Б. Бартока. Третій тип складають такі концерти, в яких партія оркестру має «незначне переважання порівняно з партією фортепіано». Автор мотивує своє спостереження тим, що «барвистість, різноманітність і повнота тембрової насиченості [оркестру. – Д. К.] змагаються з фортепіано і трохи перевершує його в цих компонентах» [152, с. 23]. Тут дослідник наводить єдиний приклад: Й. Брамс [там само]. Звернемо увагу на обережні лексичні звороти, за допомогою яких музикознавець характеризує цей тип концерту, точніше – Концерти Й. Брамса: «незначне переважання», «трохи перевищує», що сприймається як сліди деякої внутрішньої полеміки автора щодо сутності Концертів німецького майстра.

Думку про первинну роль у жанровій структурі концерту діалогічних взаємин соліста і оркестру та їх вплив на її інші параметри висловлює В. Ньюмен [154]. За його словами, це стосується самої природи сольної партії, що майже примушує соліста на роль віртуоза, «щоб він міг на рівних змагатися зі своїм суперником – оркестром»; склад фактури (отже, виражальні засоби, за

I. Туровською); способи «розвитку музичного матеріалу відповідно до логіки музичної форми та навіть ширше – блокування розділів» у її середній «як у повторювальній експозиції» і змінах *tutti – soli*.

На залежність композиційно-структурних особливостей частин концертного циклу, особливо першої, від процесу спілкування соліста і оркестру звертає увагу С. Кіф/*S. Keefe*. Розглядаючи музичну критику кінці XVIII – початку XIX століття, дослідник виявляє у її тогочасних описах постійний збіг з уявленнями про взаємодію соліста і оркестру з наголосом на активну участь останнього. Причому в цих описах – «приховано або явно» – висловлюються думки про її гібридність, тобто злиття сонати і *ritornello* [144, с. 15–16]. Складається враження, що форма першої частини концерту, віддзеркалюючи домінування в класичних інструментальних жанрах сонатного *allegro*, пристосовує його до потреб розкриття діалогу соліста і оркестру.

Зауважимо, що становлення жанровизначального чинника концерту як продукту композиторської творчості здійснювалося в контексті виконавської практики і вкупі з її результатами. Д. Роуланд/*D. Rowland* [164] наводить такі аспекти процесу формування виконавської культури, як якість інструментів – оркестрових і сольного (фортепіано), розташування артистів на сцені, рівень технічної оснащення піаніста і майстерність оркестрової гри, диригентські функції, інтерпретовання як вірність авторському тексту або нехтування волею композитора т. ін. Останнє, на наш погляд, віддзеркалює не тільки стан композиторських і виконавчих відносин, але й закладену у структурі самого жанру інвенторність [78, с. 34] як прояв імпровізаційності.

Подана наукова інформація наводить на наступні міркування:

1. Значення «імені» інструментального концерту для розуміння його жанрової природи не обмежене «представницькою» функцією, що сприяє його відокремленню від інших типів інструментального висловлення.

2. У згорнутому вигляді воно містить знання про основні етапи становлення цього жанру, його пророчення з окремих явищ у художню

цілісність, шлях самоідентифікації, свої первинні смисли, тобто слугує його «пам'яттю».

3. Інструментальний концерт у своїх зрілих формах не позбавлений ані концертування як окремого прийому, ані концертування як засобу викладу музичного матеріалу, але перевтілює те й інше в особливий тип мислення – концертність, що реалізується в діалозі сторін спілкування, а в жанровому «імені» відбитий в дихотомії змагання/співучасть.

4. Показово, що протягом майже всієї історії інструментального концерту вчені змагаються у тлумаченні його «імені», намагаючись через нього знайти значеннєву формулу цього жанру. Та, як впливає з пропонованих ними версій, справа полягає не стільки у знайденні понятійного абсолюту на лексичному рівні, скільки у визнанні такою «формулою» самий діалог як феномен, відбитий в дихотомічності «іменної» форми позначення жанру.

5. Тим самим «концерт» вказує на сутнісну основу інструментального концерту, дає ключ до його жанрової програми, втіленої в систему художніх принципів, атрибутивних властивостей і смислів.

6. Це обумовлює бачення діалогу як універсалії, що діє на різних рівнях художнього твору такого типу, тобто, в його середині, і назовні, в народжуваному інструментальним концертом жанровому просторі.

Майже кожний дослідник, звертаючись до певних зразків інструментального концерту, прямо або опосередковано повідомляє про власне розуміння діалогу як такого. Цікаві думки стосовно сутності діалогу як засобу комунікації висловлюють К. МакІнніс/*C. MacInnis* і Дж. Портеллі/*J. P. Portelli* [149]. Розглядаючи діалог в області соціального, перш за все, особистісного спілкування, автори беззаперечно вважають його найбільш простим і ефективним шляхом до порозуміння сторін. Попри тези про те, що на противагу розмові, яка націлена на рівновагу, діалог заохочує її порушення, самий контекст, в якому він розгортається, та умови його розгортання передбачають узгодженість сторін. Дослідники вказують на

наступне: діалог здійснюється у дружній атмосфері; щоб він відбувся, залучені до нього учасники повинні бути відкриті і готові слухати іншого/інших, причому, якщо підказує логіка, – переглянути власну позицію; діалог уможливорює співрозмовників/співрозмовника одержати нове розуміння власної думки, а також думку інших/іншого; однією з умов реалізації діалогу є вимога однаково високої якості комунікантів; діалог є одним з надійніших способів переборення будь-яких бар'єрів і кордонів.

У широкому науково-методологічному контексті жанр концерту для 2-х фортепіано з оркестром розглядає І. Бурган. Музикознавиця виходить з тези про потребу в комунікації як визначальну для XXI століття. Тому «діалогічний тип взаємодії як між окремими індивідами, так і між соціальними групами, народами, культурами» набуває небувалої актуальності [16, с. 55]. Авторка тлумачить діалог як такий спосіб взаємин, який «визнає рівноцінність, рівну значущість сторін», через що його можна вважати «універсальним і необхідним типом спілкування» [там само]. Звертаючись до дихотомії «Я – Інший», І. Бурган підкреслює націленість діалогу на розкриття внутрішнього світу людини, формування її особистості, а також на міжкультурні стосунки [там само, с. 56]. Для підкреслення висловлених думок авторка посилається на концепції діалогу, що містяться у філософських і культурологічних роботах, особливо виділяючи теорію М. Бахтіна.

Відгукуючись на зроблене в процесі розгляду жанру концерту для 2-х фортепіано з оркестром зауваження І. Бурган стосовно можливості «авторитарного диктату» одного з учасників спілкування в умовах виконання сольо-оркестрового концерту [16, с. 58], доведеться визнати, що при всій своїй полемічності воно має деякі підстави. Дійсно, цей жанр має певну схильність до «синдрому єдиновладдя» через специфіку його діалогічної структури. Якщо, скажімо, ансамблева гра передбачає взаємини між окремими особистостями, то в сольо-оркестровому концерті – між різними формами музикування – сольним і колективним. Сольність за своєю природою потенційно відкрита для самовиявлення, виокремлення із загального

контексту, що дає їй носію – виконавцю – право на лідерську позицію. Щодо колективного музикування, то воно відрізняється численністю учасників і складністю відносин, потребує узгодження за допомогою єдиної творчої волі, персоніфікованої диригентом і символізованої знаком влади – диригентською паличкою. Водночас диригент покликаний налаштувати взаємини між солістом і оркестром, що зрештою дозволяє йому вважати себе головною «дійовою особою» концертного дійства. Так виникає змагання соліста і диригента за першість у виконавському процесі, націленому в кінцевому рахунку на презентацію певної художньої концепції, шлях інтерпретації конкретного композиторського твору. Цілком закономірно, що саме ці діалогічні стосунки обираються предметом вивчення дослідників.

Типологічні функції «музично-виконавського діалогу», що розуміється саме з позицій взаємин соліста і диригента, розглядає М. Марушко. Музикознавиця пропонує декілька класифікацій, які стосуються цього процесу і постаті диригента. Так, виділяються чотири типи діалогу. Перший з них – діалог згоди – заснований на наближенні сторін «в їх сполучі сумісно досягнути головного адресату (над-адресату) діалогу» [59, с. 365]. Другий тип – діалог розбіжностей, мотивований наміром утворити значну напругу, що пов'язано «з ініціальною виділеністю свідомостей кожного із суб'єктів діалогу» – найбільш популярний у слухачів, за зауваженням авторки [там само, с. 365–366]. Третій тип одержує дивну назву: «діалог глухих». Дослідниця характеризує його як «свідомо егоцентричну форму комунікації», що слугує основою «парадоксальних концепцій і неможливий в ансамблевому або оркестрово-симфонічному виконанні» [там само]. Проте, зауважує авторка, «як прерогатива зусиль музиканта-соліста, він здатний слугувати провідником нових полістилістичних – полісемантичних концепцій» [там само, с. 366]. Нарешті четвертий тип – діалог «за умовчанням», тобто такий, що «опосередковано здійснює зв'язок з традицією», в тому числі через «міметичне відтворення іншої, не своєї, музично-виконавської інтерпретації» [там само].

Ще одна класифікація, запропонована М. Марушко, стосується типів диригента, один з яких – диригенти, які націлені на відбиття інтерпретаційної концепції соліста, другий – ті, що схиляються до реалізації власної [там само, с. 369]. На наш погляд, тут йдеться про ієрархізацію відносин сторін всередині діалогу, при якій соліст підпорядковує власні наміри диригентським, але оскільки це здійснюється на конвенційних основах, шляхом добровільного відступлення соліста, діалогічна ситуація як дихотомія змагання/згода зберігається. Незалежно від позиювання диригента відносно соліста, авторка характеризує його як Архітектора, формоутворююча [там само, с. 373]. Водночас, вона вбачає в ньому організатора часу (темпоритму), вважаючи найважливішими якостями виконавського діалогу «передбачення» і «передчуття» руху, його тривалості і динаміки [там само, с. 375].

Постать диригента в його взаєминах із солістом притягує до себе ледь не основну увагу М. Павліш/*M. Pawlisz* [159]. Проводячи аналогію між виконанням інструментального (в даному разі, фортепіанно-оркестрового) концерту і театральною виставою, дослідниця відводить диригенту дві ролі: актора, що безпосередньо перебуває на сцені в певному образі-персонажі, та режисера, який одномоментно охоплює внутрішнім зором створювану за його власним задумом художню цілісність. Водночас, реалізація диригентом покладеної на нього відповідальності за естетичне враження від концертної події неможлива, на думку авторки, поза постійного контакту із солістом – творчою особистістю, інтерпретаційні наміри якої можуть не збігатися з диригентськими. Контактувати, вважає М. Павліш, це значить віддавати і отримувати, внаслідок чого виникає зустріч двох енергетичних потоків, спрямованих один до одного. Отже, робить висновок дослідниця, динамічний розвиток стосунків диригента і соліста вимагає від обох чіткого усвідомлення того, хто саме лідирує в ту чи іншу одиницю часу, що гарантує гарну координацію всіх елементів. Найбільш плідним, на наш погляд, є зауваження М. Павліш про залежність характеру взаємодії диригента і соліста від усвідомлення ними природи співвідношення партій солюючого інструменту і

оркестру, які відбиті в композиторському тексті. Це уможлиблює трактування виконавського діалогу в сольному-оркестровому концерті як чинника його інтерпретації.

Варто зазначити, що питання про виконавський аспект інструментального концерту не обмежений інтерпретаційним виміром. «Виконавський процес у музиці, – за слушною думкою О. Філатової, – не зводиться до його індивідуально-інтерпретуючих форм; навпаки, ці останні з’являються дуже пізно, тоді як виконавська природа музики з властивими їй діалогічними особливостями є первинною і основною» [104, с. 11]. Виходячи з цього, можна виявити у просторі інструментального концерту дві виконавські форми: умовно, внутрішньо-жанрову і власне інтерпретаційну. Перша з них склалася за часів становлення діалогічних засобів музикування і самого жанру, в результаті взаємодії цих процесів та зрештою перетворилася на «несучу основу» останнього, ознаку його генотипу. Інша комунікативна ситуація розкривається у виконавському вимірі цих стосунків. Так, якщо провідне місце в нотному тексті концерту належить сольній партії, це не знімає питання про інтерпретаційні ініціативи диригента (модус змагання), які він корелює з урахуванням починань соліста (модус співучасті). Першість диригента, що «грає на оркестрі» в концерті з вираженим акцентом на оркестровій партії (модус змагання) потребує водночас уваги до чинника солювання (модус співучасті). Нарешті, змагальні інтенції в концерті, націленому на партнерську рівноправність, висувають підвищені вимоги до взаєморозуміння диригента і соліста. Таким чином, виконавський діалог водночас і закладений в сольному-оркестровому концерті, як чи не визначальний засіб його саморозкриття, і має вихід у широке поле інтерпретаційної діяльності.

Підхоплюючи тезис Б. Асаф’єва щодо передування концерту симфонії в оволодінні діалектичним принципом музичного мислення, М. Боганча розмежовує діалектику і діалог як поняття «майже полярні» по значенню. Дослідниця мотивує свої міркування тим, що «діалектика як ідея розвитку, яка

реалізується через антитетичність «контраст–єдність», є за своєю сутністю протилежною діалогу – монологом як осередком в єдиній думці всього розмаїття її витоків» [11, с. 62]. На наш погляд, різниця між ними знаходиться дещо в іншій площині. Дійсно, і те, й інше має дуальну структуру, але з різними видами внутрішніх відносин і протікання процесу їх взаємодій. Перша – процес-розвиток – має спрямований характер і зрештою націлена, якщо використати гегелівську модель, до зняття антитетичності в синтезі сторін, у той час, як друга – процес-перебування – континуальна, відзначена константністю, адже одна його сторона невід’ємна від іншої. Інакше кажучи, в діалектиці дуальність переборюється; в діалозі – зберігається, тобто зберігається ситуація діалогу. Теж саме стосується принципів мислення, типових для симфонії і концерту.

Обидва названих жанри, дійсно, засновані на дуальності деяких начал. Проте, якщо симфонічність – носій діалектичності – спрямована на подолання цієї дуальності, що слугує рушійною силою композиційно-драматургічного процесу, то концертність опрідметнена в діалогічності та її послідовному розкритті. Показові розбіжності в підсумкових частинах концертного і симфонічного циклів. Якщо в фіналі концерту дихотомія змагання/співучасті максимально загострюється, досягаючи свого вищого піку з метою підкорити публіку сильною енергетикою подій, то в симфонії, навпаки, заключне «слово» покликане або пом’якшити будь-які протиріччя, або розв’язати їх, або подати їх у «знятому» вигляді, а в бетховенській моделі драматичної симфонії – проголосити вагому ідею загальнолюдського значення. Доречно також навести спостереження О. Самойленко стосовно нетотожності діалогу і діалектики в теорії М. Бахтіна, посилаючись на самого її автора. Як пише дослідниця, вчений «заперечує проти діалектичного підходу до світу героїв, до світу свідомості Достоевського, який не розкриває всю повноту діалогічного начала». Один з важливих аргументів на користь такої неповноти полягає в тому, що «навіть у межах окремих свідомостей діалектичний або антиномічний ряд – лише абстрактний момент, нерозривно сплетений з

іншими моментами цільної конкретної свідомості» [88, с. 25]. В інструментальному концерті таке «сплетіння» виражено через партнерський діалог як, за вдалим визначенням І. Седюка, «принцип мобільної рівноправності» [92, с. 8].

Під таким кутом зору «віртуозне» і «симфонічне» виходить за межі окремого твору як носія дихотомічної моделі, а сама ця модель розкриває свій жанровий потенціал назовні, в область її композиторської інтерпретації. Показово, що як тільки в концертному діалозі виявляються прикмети діалектичних відносин, такий твір відразу сприймається як симфонізований.

Зауважимо, що розведення «симфонічності» і «концертності» за критерієм притаманних їм способів мислення не включає їх взаємодій в єдиному просторі музичного тексту на засадах діалогічності. В. Ракочі вказує на притаманну моцартівській моделі концерту дихотомію «віртуозність» і «симфонічність» [77, с. 18]. Акцентуація однієї із сторін цієї дихотомії приводить до виникнення в пізнавальному плані до так званих «віртуозних» і «симфонізованих» концертів ¹. Необхідно, однак, наголосити, що і симфонізований концерт зберігає свої родові властивості – діалог учасників сольо-оркестрового, а також віртуозність партії соліста, незалежно від того, чи слугує вона засобом демонстрації вищої технічної майстерності або «працює» на створення концепції симфонічного плану.

Багатоаспектність проблематики, пов'язаної з концертним діалогом, обумовлює дискусійність питання про класифікацію даного типу творів. Визнаючи наявну наукову ситуацію щодо класифікації концерту дискусійною, В. Ракочі не відмовляється від використання понять, запропонованих іншими дослідниками, виділяючи «віртуозний» концерт (Ф. Шопен, Й. Н. Гуммель, Н. Паганіні), «симфонізований» (Другий концерт Й. Брамса) і біцентричний (концерти Л. Бетховена). Водночас дослідник пропонує власну класифікацію, засновану на комплексі різноманітних критеріїв відмінностей. Вчений

¹ Систематизація наявних класифікацій концерту за цим принципом здійснена в дисертаційному дослідженні О. Буреля [17, с. 75–78].

диференціює їх на дві великі групи, відповідно, концептуальні і конструктивні. До першої з них він залучає жанрові ознаки, поділяючи їх на назву *concerto* та власне жанрові прикмети; участь у складі вокального елемента; типи взаємодії сторін; види концерту; стильову епоху; «чистоту» жанру. Друга група включає варіанти реалізації композиторського задуму на практиці. Тут фігурують кількісні показники солістів і оркестрантів; солювання інструментів; інструментальний склад оркестру; кількість частин циклу; музична форма першої частини [79, с. 13–14]. Звернемо увагу на те, що в цій розлогії, багатоскладовій класифікації взаємини соліста і оркестру віднесено до першої групи критеріїв розбіжностей між різними типами концерту, тобто мислиться як носій концептуального чинника жанру. У коментарі до цього пункту класифікації В. Ракочі вказує на три можливих варіанта цих взаємодій, а саме – гармонічне співіснування, дискусія, їх діалектичне поєднання [там само, с. 17].

Своєрідний підхід до класифікації типів концертного діалогу демонструє на матеріалі *Maestoso* Першого концерту Дж. Данн/*J. Dunn* [135]. Автор розподіляє діалогічні прийоми, використані композитором, на чотири типи:

- 1) співробітництво, або єдиний ефект, що досягається через звернення до спільних тональностей, настрою, конфігурації, а також аналогічного матеріалу і виразної маркировки в обох партіях;
- 2) конфлікт, коли соліст і оркестр одночасно наділені різними ритмами або переривають один одного;
- 3) імітація, заснована на повторенні солістом музичного матеріалу, вже експонованого оркестром, або подібності фортепіанної і оркестрової фактури;
- 4) драма, що виникає в партії соліста через проведення власної, ще не показаної оркестром теми або ускладнення попередньої.

Зміна ролевих амплуа комунікантів визначає, за Дж. Данном, функціональну і драматургічну логіку розглянутого ним брамсівського *Maestoso*.

Найбільш послідовну розробку питання про типи діалогу соліста та оркестру отримало у дисертаційному дослідженні О. Антонової. Говорячи про ознаки концерту, музикознавиця наполягає на їхній взаємопов'язаності, що надає їм, на наш погляд, системний характер. Так, із принципу сольовання «впливає віртуозність та імпровізаційність партії соліста», а змагання його з оркестром «є наслідком втілення одночасно діалогічного та ігрового принципів» [1, с. 4]. Ключовим же фактором, що регулює ряд жанрових ознак концерту О. Антонова вважає принцип комунікації [там само]. У зв'язку з цим, авторка виділяє чотири типи діалогу: згоди диктумного типу, згоди модусного типу, розбіжності диктумного типу, розбіжності модусного типу [там само, с. 12]. Критеріями відмінностей між названими діалогами виступають єдність чи бінарність тематизму, а також характер відносин партій з цих позицій. Не менш істотна, за О. Антоною, роль дуєтів соліста та оркестру. Авторка виділяє тематичний дует – згоди та розбіжності, та нетематичний [там само, с. 13]. З функціональної точки зору дослідниця розрізняє у фактурі інструментального концерту тему-фон та тему-протискладання. Найбільш типовим для творів цього жанру О. Антонова вважає наступні різновиди дуєту: 1) тематичному голосу оркестру протистоять фігурації та пасажі соліста; 2) віртуозні пасажі соліста накладаються на акомпанемент оркестру. Дослідниця дає достатньо конкретну характеристику рівноправності партнерів. По вертикалі воно втілюється у всіх різновидах діалогу та дуєту «з функціонально тотожними голосами»; по горизонталі – у рівномірному розподілі тематичного «навантаження» між ними [там само, с. 14]. Тим самим відкривається можливість диференціації концертів на основі чітких критеріїв відмінностей, що базуються на фактурних та тематичних властивостях сольо-оркестрової комунікації.

З точки зору вивчення генотипу концерту становить значний інтерес науковий підхід до нього, що належить Н. Ахмедходжаєвій. Подібно до інших дослідників, авторка констатує його двозначність, але вбачає її не в плані дихотомії «спільництво – протистояння», а з позиції спорідненості концерту як дійства і як жанру. Медіатором між цими двома різнорівневими явищами Н. Ахмедходжаєва пропонує вважати концертування, яке реалізує принцип змагальності. Під «змаганням» розуміється як демонстрація високого професіоналізму та віртуозної майстерності виконавця, спрямована на їх оцінку публікою, так і як носій внутрішньожанрової якості [6, с. 6]. З метою поняттєвого поділу двох іпостасей концерту музикознавиця розмежовує концертування-діяльність, тобто, по суті, музичне виконавство, та концертування-мову, під якою маються на увазі засоби музичної виразності [там само, с. 7]. Такий хід наукових міркувань підводить Н. Ахмедходжаєву до висновку про жанроутворюючу функцію концертування, «в результаті дії якої на різних історичних етапах виникли хоровий, вокальний, вокально-інструментальний та інструментальний види концерту» [там само, с. 13–14]. Тим самим концерт як тип твору на жанровому рівні узагальнює концертну ситуацію, що об'єднує, згідно з Н. Ахмедходжаєвою, «усі форми публічно-художньої комунікації, засновані на безпосередньому контакті виконавців та слухачів (глядачів), і забезпечують кожному індивіду реалізацію двох найважливіших потреб – у художньому та соціальному спілкуванні» [там само, с. 7].

Продовжуючи виявлений ряд дихотомій – концертування-діяльність/концертування-мова, концерт – публічний вихід/концерт – жанр, Н. Ахмедходжаєва вказує на «концертне ядро суперечностей», що лежить в основі концертування. Музикознавиця визначає його парами-опозиціями «сольність – ансамблювання» та «змагання – згода» [там само, с. 8]. Тобто, на відміну від віртуального змагання (поза безпосереднього контакту з «суперниками», у свідомості самого виконавця) та реального, націленого на публіку, розрахованого на її порівняльні оцінювальні судження, в цьому

випадку мова йде про спілкування виконавців з композитором і між учасниками спільної гри. На основі цих антиномій Н. Ахмедходжаєва розрізняє три типи концертування: сольне, ансамблеве, сольо-ансамблеве. Останній з них, на думку авторки, найбільш послідовно втілюється в інструментальному концерті. На відміну від концертування-мови ансамблевого типу, з властивою йому рівноправністю функцій голосів, концертування-мова сольо-ансамблевого типу, у тому числі концерту, передбачає чітке протиставлення сольного та ансамблевого начал, хоча кожне з них «важливе не саме по собі, а як антитеза одного іншому» [там само, с. 9]. Цікаво, що у зв'язку з цим Н. Ахмедходжаєва вкрай обережно використовує поняття діалогу (за її висловом, «щось на зразок діалогу»), але все ж таки поділяє діалог-порівняння, діалог-доведення, діалог-згоду, діалог-суперечність [там само].

Чим же, згідно з цією авторкою, виділяється сольне начало на тлі ансамблевого у концертуванні третього типу? Музикознавиця неодноразово підкреслює важливість демонстраційного фактора в процесі концертного спілкування як для виконавця, так і для публіки. Мова йде не тільки про інтерпретаційну, а й про специфічно професійну сторону цього спілкування. Розглядаючи концертування в історичній проекції, Н. Ахмедходжаєва звертає увагу на реалізацію солістом в процесі виконавства своєї партії власних творчих і технічних резервів [там само, с. 11]. Зокрема, його виходи в антифонах, вважає авторка, можна розглядати «не тільки як спосіб тембрового контрастування, а і як явище якісно інше, у порівнянні зі співом хору, як уособлення сольного начала, на відміну від начала колективного» [там само, с. 11]. Носієм цієї іншої якості в антифонах виступає, крім самого факту сольності, мелізматичний спів, який і демонструє віртуозну майстерність виконавця [там само, с. 11]. Зрештою, «наочна технічна віртуозність стає жанрово специфічною якістю концерту» [там само, с. 15–16]. До інших доданків концертності Н. Ахмедходжаєва відносить професіоналізм, видовищність, гру [там само, с. 16].

Отже, якщо слідувати науковим положенням, висунутим Н. Ахмедходжаєвою, концерт являє собою іменне зображення концертної ситуації, тобто публічного виконання музичного твору інструментальним (хоровим, інструментально-хоровим) колективом з участю соліста. В цьому плані концерт-жанр виявляється найбільш послідовним та наочним втіленням ідеї концертування і концертного стилю. Звідси, очевидно, своєрідна риторичність концерту, що проявляється в зіставленні та протиставленні темброво-акустичних мас, яскравості подачі музичного матеріалу, віртуозності партії соліста, що вимагає найчастіше вищого ступеня технічної оснащеності, нерідко – плакатної ефектності «титульних» оркестрових (або сольних) тем та ін.

Як впливає зі здійсненого огляду наукових джерел, при всіх розбіжностях та навіть дискусійності дослідницьких суджень, вчені сходяться на тому, що визначальною властивістю концерту виступає партнерська участь у сольному-оркестровому дійстві. З'ясування конкретних форм концертного спілкування-діалогу на семантичному, композиційно-драматургічному та музично-мовному рівнях відкриває шлях до осмислення авторського розуміння жанру та композиторських завдань при звертанні до нього. У виконавському аспекті вивчення не лише диригентом, а й солістом усієї сольної-оркестрової партитури забезпечує коректну та адекватну інтерпретацію духовно-змістовної та художньої концепції автора музичного твору.

Важливим для розуміння сутності концертного діалогу уявляється з'ясування його семантичних і ролевих відношень з іншими властивостями розглядуваного жанру, перш за все – з грою. Розгляд концерту (і концертності) під знаком гри поряд з діалогом примушує повернутися до «іменної» дихотомії цього жанру – адже самі її лексичні складники мають примітний присмак ігрового начала. Звертаючись до нього як до феномену, дослідники підкреслюють його дуальність та навіть антиномічність. За слушними спостереженнями М. Епштейна, в англійській мові існують дві лексичні

форми поняття «гра»: «*play*» і «*game*». Як пояснює дослідник, перше – «це вільна гра, не пов’язана ніякими умовами, правилами»; друге – «це гра за правилами, про які заздалегідь домовляються між собою учасники». «*Play*» націлена на перетворення будь-яких життєвих обмежень; «*game*» – «значно більш організована, аніж навколишнє життя» [116, с. 281]. На внутрішню антиномічність гри з інших дослідницьких позицій вказує О. Самойленко. Розглядаючи в ігровому аспекті художню форму як таку, авторка вбачає в ній реалізацію опорної антиномії гри: «<...> умовне – безумвне (конвенційне – не-конвенційне, штучне, ілюзорне – «дійсне» реальне)» [166, с. 104–105].

Назвемо деякі форми існування гри в інструментальному концерті. Одна з них, максимально заявлена в партії соліста, розкривається в явищі віртуозності. З позицій одночасно діалогу і гри її тлумачить І. Бурган. За її уявленнями, агональність – це зрештою прояв прогресивного у собі, прагнення бути кращим не стільки за іншого, скільки за самого себе, спроба подолати бар’єри, які людина зазвичай сама собі ставить. Концерт, – продовжує дослідниця, – це завжди «на межі»: на межі можливостей, на межі дозволеного, на межі *ratio* та *emotio*. Це виклик собі, суспільству, комунікативним обмеженням. А його втілення здійснюється у формі діалогу» [15, с. 131]. Подана у такий спосіб гра, а фактично, якщо виходити з контексту наведених міркувань, гра/діалог, або діалог/гра означає, на наш погляд, ніщо інше, аніж «*virtus*», тобто «доблість» у змаганні за себе кращого, що дозволяє вважати віртуозність засобом втілення вказаної дихотомії.

У фокусі самоідентифікації особистості гру розглядає О. Самойленко. Як пише дослідниця, продуктивність гри – «результативність як досягнення людиною вищого <...> ступеня <...> самореалізації <...>, тобто пізнання і визволення своєї сутності, істинного буттєвого призначення, прилучення до вищого смислового порядку» [166, с. 104]. Як уявляється, в такому тлумаченні гри зашифрована її духовна, майже сакральна сутність. Щось подібне викривається також в роздумах про ідейно-змістовні можливості гри, які належать М. Епштейну. Літературознавець розглядає ігрове начало в

опозиції до серйозного. Виходячи з етимології цих понять, автор розшифровує «серйозність» як «тяжкість, тягар, вагу»; споконвічний сенс слова «гра» він вбачає у «хвалені та схильності до милосердя божества співом та танцем» або «священний трепет» [116, с. 299–300]. Отже, вважає вчений, «гра у порівнянні з серйозністю є тим самим, що “рух” у порівнянні з “тяжкістю”, але не просто рух, а немовби рух самого руху, зміна його напрямку, те, що краще за все характеризується словом “трепет”». На противагу цьому серйозність, хоча і «може виражатися в русі, але завжди односпрямованому <...>». Трепет же «є рух, що змінює свої полюси і вектори, спрямований вгору і вниз, праворуч і ліворуч, вперед і назад, що складається з одних поворотів» [там само, с. 300]. Як бачимо, вкладаючи в «серйозність» та «гру» етимологічно обумовлені значення, М. Епштейн не тільки не відмовляє останній у серйозності як носія високої змістовності, але й наділяє гру сакральним і навіть «космічним» змістом, адже у всіх її різновидах незмінно присутній тілесний та душевний священний трепет [там само, с. 300].

У контексті наведених міркувань «трансцендентна» віртуозність партії соліста в інструментальному концерті і її виконання теж набуває високого духовно-естетичного і особистісного смислу. Через притаманну їй акцентуацію «моторно-динамічної», «безпосередньо технологічної» сфери, вона виявляється «першим провідником ігрового призначення художньої форми і передумовою опосередкованої образної гри» [166, с. 105]. Зауважимо, що саме ця сфера виконання відбилася в бароковому інструментальному концерті, тобто майже у його витоків, через «загальні форми руху» і фігураційно-прелюдійний музичний матеріал в інтермедійних епізодах соліста, ставши одним із суттєвих факторів самоідентифікації цього жанру. Діалогічний потенціал віртуозності розкривається в особистісній ситуації «на межі» як змагання із собою «Іншим», виконавською традицією, віртуальними «суперниками», слухацькою аудиторією з метою її підкорення майстерністю і ентузіазмом виконавця. Отже, співвідношення діалогу і гри як родової приналежності інструментального концерту мають дзеркально-симетричний

характер. Діалог одночасно складає внутрішню структуру ігрового начала – та є засобом його самовиявлення. З позиції же гри – виступає як власна приналежність і спосіб своєї реалізації. Тим самим встановлюється дихотомічні відносини, засновані на принципі зворотнього зв'язку.

Всеприсутність діалогу в просторі інструментального концерту розповсюджується і на інші його властивості. Скориставшись їх «каталогізацією», здійсненою І. Польською на підґрунті наявних наукових матеріалів [72, с. 229], розглянемо деякі із згаданих дослідницею з додаванням інших.

Взаємодія діалогу і гри відбивається в притаманній інструментальному концерту *імпровізаційності*, що спирається на дихотомію *play/game* як втілення вільного висловлення в умовах виниклих у ході творчої практики правил. Інший вимір цієї взаємодії розкривається в *театральності* концертної події, де, подібно до сценічної вистави, «на очах» присутніх сперечаються/узгоджуються різні «персонажі». Націленість на яскраве враження слухацької аудиторії надає інструментальному концерту рис *риторичності*. Моделюючи діалогічність культури засобами музичного мистецтва, концертне виконання відбиває дихотомію сакральне/профанне, внаслідок чого набуває властивість *святковості*. Огляд наукових джерел і виниклі з цього приводу міркування щодо сутності й форм існування діалогу в інструментальному концерті дозволяють дійти наступного висновку. Оскільки діалог пронизує усі шари художнього простору цього жанру, включаючи виконавський і соціокультурний; оскільки він притаманний всім іншим властивостям творів даного типу, виступає їх спільною приналежністю, забезпечуючи системність їх відношень; нарешті, оскільки він, тим самим, виступає універсальним засобом буття інструментального концерту як родового феномену, – є всі підстави вважати діалог знаком вираження цього жанру, зафіксованим в його родовому «імені».

1.2. Специфіка діалогу в концертній каденції

Каденція соліста в інструментальному концерті постає феноменом, що акумулює всі його жанрові властивості. Вона є частиною діалогу-змагання; має екстравертну спрямованість, що надає їй рис театральності; націлена на сильний емоційний і енергетичний вплив на слухачську аудиторію, що обумовлює її риторичність; каденція передбачає демонстрацію віртуозності та імпровізаційної свободи висловлення і, нарешті, виступає апофеозом лідерства соліста, його «зоряною годиною». Проте, віддзеркалюючи типологічні ознаки сольного концерту, каденція неминуче підпорядковується еволюційним процесам, притаманним самому цьому жанру, отже примушена адаптуватися до змін в його середині, що сприяє її мінливості, унаслідок якої вона набуває різноманітних форм і драматургічних функцій, множинність котрих унеможливорює їх зведення до «загального знаменника». Не менш суттєвими причинами пластичності каденції як засобу висловлення є неоднозначність її ролі в різних видах сольного-оркестрового концерту. Націленість на лідерську позицію соліста в концертному діалозі програмує акцентування віртуозності, імпровізаційності, демонстраційності, що висуває на перший план в ситуації змагання спілкування соліста з інструментом, публікою і віртуальними «суперниками» – виконавцями цього ж твору. Це породжує сумніви композитора щодо необхідності за таких умов каденції як носія саме вказаних властивостей сольовання. Навпаки, в концертах, заснованих на паритетних відносинах комунікантів, тим більш, відзначених рисами симфонічності, каденція набуває значної питомої ваги як чинник, що дозволяє відмежувати даний твір від інших оркестрових композицій, перш за все – симфонії. У науковому пізнанні це приводить до формування багатошарового проблемного поля, що включає питання, пов'язані з відзначеними вище інваріантними показниками каденцій, їх авторством, засобами існування, приналежністю до письмової або/і усної культури музичного висловлення і, відповідно, композиторської та виконавської творчої діяльності. Не маючи на меті складання вичерпаної картини наявних

точок зору на феномен каденції і її місця в загальній структурі художнього тексту, наведемо деякі з них, що демонструють різновекторність музикознавчих позицій щодо цього предмету.

Органічний зв'язок каденції з сольо-оркестровим концертом як типом музичного твору спонукає дослідників розглядати її в контексті типологічних властивостей цього жанру. Так, за О. Самойленко, каденція – це знакове вираження сольності, «квінтесенція віртуозності», отже «момент найбільшого напруження зусиль соліста» [89, с. 11–12]. Додамо, що каденція – це найбільша «зона вільності» соліста, де він з найбільшою мірою «аргументації» доводить своє право на першість в змаганні з оркестром, відкритий прояв гри – «*play*», тобто з боку логіки розгортання партнерських відносин – його «п'ік».

Будучи однією з форм прояву діалогічних стосунків соліста і оркестру, каденція водночас складає одну із сторін спілкування зі слухачами. Саме так прочитується наступний вислів В. Ньюмена як продовження його міркувань стосовно функцій подвійної експозиції концертного циклу: «<...> щоб задовільнити відчутну потребу в більш блискучому фіналі тієї ж частини, концерт передбачає або принаймні запрошує [соліста до створення. – Д. К.] імпровізованої каденції ближче до її кінця – тривалий, вільний розквіт, що може продовжуватися до кількох хвилин». Дослідник вказує й на можливість появи коротшої каденції в «стратегічній точці» наступних частин [154].

Таким чином, виходячи з наведених наукових суджень, каденція виступає кульмінацією драматургічного процесу відповідної частини концертного циклу, вищим проявом сольності та ефектним завершенням змагального дійства. Показово, що О. Меркулов розглядає її з позиції правил риторики, відповідно до яких перед закінченням промови або текстового наративу вважалось за необхідне застосування якого-небудь прийому, здатного викликати сильне емоційне збудження реципієнтів. Виходячи з цього, вчений виявляє основоположні цілі артиста при виконанні каденції. А саме: здивувати аудиторію; максимально посилити враження від поданого твору; розкрити власне бачення його змісту; показати свою майстерність віртуоза –

володіння інструментом та мистецтвом композиції; продемонструвати винахідливість фантазії та зрештою – творче начало [60, с. 120–127]. Як бачимо, О. Меркулов, подібно до двох попередніх названих авторів, відводить каденції надзвичайно важливу роль в емоційному і художньому впливі концертного твору на аудиторію, а соліста наділяє повноваженнями майже відповідального за успішну комунікацію з публікою. Більш того, вчений наполягає на тому, що в каденції панує не композитор, а соліст: «Це сфера висловлення, сфера життєвих інтересів саме виконавця!» [там само, с. 131–132].

Виключне положення каденції в структурі сольо-оркестрового концерту, соліста як її репрезентанта спонукає дослідників до розгляду обставин складання музичного тексту такого роду. О. Меркулов, наприклад, вважає широко розповсюджене уявлення про каденцію як суцільну імпровізацію соліста, його спонтанний вислів «на очах аудиторії» міфом. Спираючись на документальні та теоретичні джерела доби бароко – класицизму, дослідник доводить існування майже традиції, за якої каденції писалися до концертного виступу та вивчалися напам'ять [там само, с. 109–110]. Тут виникають відразу два питання: про можливість вважати каденцію продуктом «усної» творчості або/одночас писемної традиції – і про авторство каденції в кожному окремому випадку та як таку. За спостереженням О. Меркулова, майже кожний автор, що має у своєму доробку значну кількість концертів, відповідно, залишив також численні зразки каденцій – або на окремих сторінках, або безпосередньо в тексті [там само, с. 110]. Отже, виявляється безпідставним ще один міф – про першість Л. Бетховена у відмові від імпровізованої каденції та фіксації в нотах власної композиторської волі. Як бачимо, хоча, згідно з наведеним вище твердженням вченого, каденція приналежна до інтересів виконавця, це не означає його переважного авторства цієї одиниці концертної форми; утім, зауважимо, що за часів бароко – класицизму, які розглядає О. Меркулов, історія музики ще не знала чіткої диференціації мистецтва композиції та виконавства.

На противагу О. Меркулову, що розглядає каденцію XVIII століття як цілісне явище, яке зберігає свої властивості та форми протягом всього цього часу, О. Фоменко розмежовує її на барокову та класичну, тобто вбачає в її існуванні еволюційні зміни. Зауважуючи, що каденція є особливою зоною концертного твору, та розглядаючи її як «елемент імпровізаційної культури, котрий відбивається в писемній фіксації», дослідниця відмічає «кардинальний злам в природі каденційних побудов, що полягає в поступовому, але неминучому переході каденції з меж імпровізаційної культури в суто писемну традицію» [105, с. 3]. На підґрунті вивчення каденцій до фортепіанних концертів віденських класиків авторка доходить висновку про еволюційну спрямованість цього феномену від барокового імпровізаційного музикування, через прояви розробковості сонатно-симфонічного стилю до епізоду, «за типом близькому до монологічного висловлення-роздуму, характерному для романтичної епохи» [там само, с. 6]. При цьому ранні каденції цього історичного часу виконані в більш імпровізаційній манері, пізні – наближаються до принципів «*opus*»-музики, тобто – як можна зрозуміти з контексту даного наукового тексту – структурованої композиції [там само]. Наявність фіксованих каденцій в фортепіанних концертах В. А. Моцарта відзначають Є. і П. Бадюра-Скода/*E. & P. Badura-Skoda*. Втім, вони вважають таку практику виключенням за його часів [120, с. 221], що дещо суперечить однолінійності розвитку каденції в період віденського класицизму, викреслену О. Фоменко. З О. Фоменко солідаризується Г. Стахевич. Втім, вона не відкидає імпровізаційності каденції у класичному концерті, вважаючи її «сполучною ланкою» між композиторською та власне імпровізаційною практиками, а самий цей інструментальний жанр – «зв'язком із традицією барокового музикування» [98]. Мабуть, ширше коло музичних прикладів та композиторських імен змогло б уточнити це питання. Водночас «мейнстрім» еволюції каденції в класико-романтичну епоху визначений названими дослідницями дуже слушно, про що свідчать аналітичні спостереження

М. Бондаренко щодо долі каденції та її форм у фортепіанному концерті ХІХ століття.

Зіставляючи дві авторські каденції до першої частини Четвертого фортепіанного концерту Л. Бетховена, М. Бондаренко виявляє тяжіння однієї з них до суто віртуозного, власне каденційного викладу музичного матеріалу, другої – до чітко структурованої композиції на темах головної та побічної партій, що, на думку дослідниці, є розвитком аналогічних тенденцій в Концертах В. А. Моцарта, відмічених Є. і П. Бадюра-Скода в уже згаданій вище монографії. М. Бондаренко не обмежується аналізом бетховенських каденцій, розширює поле музичних явищ та розглядає каденції до цього ж Концерту, що належать К. Рейнеке, Г. Бюлову, Е. д'Альберу, А. Рубінштейну, К. Шуман, Й. Брамсу, Ф. Бузоні, тобто композиторам різних стильових напрямків та періодів розвитку піанізму. Ця евристична спроба компаративного підходу до осмислення каденції як реалії творчої практики на матеріалі одного й того ж Концерту дозволяє авторці класифікувати дані зразки та виділити чотири їх типи. А саме: каденція-«твір»; каденція як органічна частина або фаза-стадія драматургічного розвитку; віртуозна каденція-«троп» (тобто, «вставка») переважно фігуративно-пасажного характеру; каденція, у якій сполучаються віртуозна імпровізаційність з композиційною підпорядкованістю [12, с. 56–60]. У першому випадку розкривається інше значення «*play*» – не як дієслова («грати»), а як іменника («п'єса»). Подібні аналітичні заходи вживає П. Міс/*P. Mies* [151], досліджуючи каденції Й. Брамса до Концертів В. А. Моцарта і Л. Бетховена та порівнюючи їх з належними авторам оригіналами. Вкажемо також на статтю, присвячену питанням співвідношення каденцій з основним музичним текстом твору іншого автора, Дж. Шмелфелда/*J. Schmalfeldt*, де розглядається каденція Л. Бетховена до Концерту *d-moll KV 466* В. А. Моцарта [167]. Обраний дослідниками ракурс наукового осмислення феномена каденції висвітлює ще один рівень концертного діалогу – між її автором і творцем концертного опусу.

Специфічну форму монологічного висловлення соліста М. Бондаренко викриває у Фортепіанних концертах Ф. Мендельсона. Розглядаючи драматургічний сюжет першої частини Концерту *g-moll*, авторка відмічає напружену кульмінаційну зону за участю обох учасників сольної-оркестрового спілкування, що явно підготовлює «пік» музичних подій: каденцію. Дійсно, пише дослідниця, композитор налаштовує слухачське очікування, підводячи до акорду *H-dur*, домінанти тональності другої частини циклу, з якого починається соло рояля. «Але яке! – викликає дослідниця. – Відразу ж змінюється внутрішній стан, характер музики. <...> Інтимність висловлення немов “випадає” з жанрового контексту твору, радше асоціюючись з ліричною мініатюрою, ніж з парадною репрезентативністю концерту». М. Бондаренко порівнює цей тип вираження з шуманівським *innere Stimme* та резюмує, що тут Поет на деякий час витискує Артиста [12, с. 128–129]. Щось подібне авторка спостерігає також в мендельсонівському Другому концерті, та це дозволяє їй охарактеризувати обидва названі опуси як «концерти без каденції» – поряд з творами Ф. Шопена [там само, с. 117].

Категоричність, з якою М. Бондаренко відмовляється від вживання поняття «каденція» відносно Концертів Ф. Мендельсона, дещо перегукується з висновком О. Меркулова стосовно П'ятого фортепіанного концерту Л. Бетховена. На думку вченого, композитор виписав у цьому творі «не каденцію, а відсутність каденції як такої!». Автор мотивує своє твердження, посилаючись на напис, зроблений Л. Бетховеном – «Не робити каденцій ...», – який, за спостереженням дослідника, означає лише те, що автор «виписав тут не власне каденцію», внаслідок чого у виконавців виникала спокуса зробити звичайну каденцію, оскільки без неї в ті часи концерт здавався неможливим [60, с. 70]. Щодо наявних каденцій Л. Бетховена, то, за О. Меркуловим – і з цим не можна не погодитися, – її зрілі зразки «виглядають революційними для свого часу: такої драматургічної насиченості та смислової вагомості в контексті цілого твору каденція ще не знала» [там само, с. 66]. З цих позицій досвід Л. Бетховена щодо розуміння даного феномену визначає межу між

концертом XVIII та XIX століть, виступаючи одним із симптомів перегляду його жанрової системи. Водночас ужиті композитором дії визначили перевагу творчої волі автора над її інтерпретатором.

Ще далі цим шляхом йде учень Л. Бетховена – Ф. Рис. За спостереженнями Г. Стахевич, монологічні висловлення соліста, які авторка іменує каденціями, можуть з'являтися в численних Фортепіанних концертах композитора в будь-якому місці музичної форми, якщо їх вимагає логіка драматургічного розвитку. Не відповідаючи риториці та побудові концертної композиції, тобто порушуючи правило, за яким такий вислів повинен відтягуватися на її останній розділ та передувати завершальному *tutti*, такі виходи, за висновками Г. Стахевич, відповідають функції каденції, а саме є носіями кульмінаційних подій, смислового акценту [99, с. 179].

На противагу Г. Стахевич, В. Ракочі неохочий вважати будь-який самостійний вихід соліста каденцією. Підкреслюючи, що «жодному іншому інструментальному жанру не властива така яскрава можливість виявити свою індивідуальність», дослідник уточнює: «Перед усім ідеться про каденцію, а також про наявність значної кількості сольних чи «напівсольних» епізодів, коли супровід оркестру мінімальний, фоновий: опора на довгі витримані тривалості, оркестрові педалі, що уможлиблює значну амплітуду *rubato* для соліста» [78, с. 42].

У Фортепіанних концертах Й. Брамса узагальнюються різні історичні підходи до феномену сольовання: поряд з монологіями, що вписані в розгортання драматургічного сюжету і можуть з'явитися на будь-якій стадії цього процесу, спостерігаються власне каденції, які займають відповідне смислу цього поняття місце в структурі окремих частин і зберігають імпровізаційно-віртуозну природу самого явища. При цьому форма цілого витримана в строгих рамках сталих композиційних принципів. На противагу цьому в Скрипковому концерті визначене лише місце для каденції, яка, відповідно до волі його адресата Й. Іоахима, передбачає імпровізацію (спонтанну або попередньо створену) виконавцем. В інструментальному

концерті ХХ століття, за спостереженням О.Самойленко, композиційна нестабільність, зокрема, розкривається в тлумаченні каденції, яка може виникати в різному вигляді в будь-яких розділах музичної форми [89]. З наведених прикладів випливає, що функції каденції як носія принципу сольності – поза участі оркестру – фактично зливається з монологічним засобом концертного висловлення, у зв'язку з чим виникає потреба в диференціації понять «каденція соліста» і «монолог соліста», як це фактично робить М. Бондаренко, розглядаючи Концерти Ф. Мендельсона [12]. З іншого боку, виявляється множинність форм прояву сольності в цьому жанрі, що розкриває потенційні можливості саморозкриття людської особистості, персоніфікованою солюючим інструментом.

Як бачимо, попри те, що каденція є майже знаковим явищем сольного концерту та займає постійне місце в композиції його окремих частин, перш за все, сонатного *allegro*, за своєю суттю вона є «змінною величиною» в контексті сталого нотно-музичного тексту. Вона відрізняється варіативністю аж до наявності примірників різних авторів і самого композитора; подвійним життям – поза опусу або всередині його; дуалістичністю форм буття – усної, імпровізаційної – і письмовою з ознаками імпровізаційності. Водночас мобільність каденції не обмежується її стосунками з усією партитурою концерту, але має властивість багатовимірності, охоплюючи такі чинники, як структурна і тематична організація, засіб монологічного висловлення і місце в композиційно-драматургічному сюжеті.

Таким чином, якщо вважати каденцією, узятою в історичній площині, будь-яку форму більш-менш розгорнутого сольного концертного висловлення поза участі оркестру, тоді виникає спонука до її класифікації за наступними критеріями:

- *авторство* (виконавця, творця концерту або іншого/інших композиторів);
- *зміст музичного матеріалу* (прелюдіяно-фігураційного або тематичного: запозиченого з даної частини циклу, з інших його частин або нового);
- *композиційна логіка* (суто імпровізаційна або близька до «орис»-музики);

- *засіб буття* (усний або письмовий – вміщення безпосередньо в нотний текст, чи зафіксованість як додаток, тобто спеціальне видання);
- *характер кульмінаційної вершини* (емоційно-образне напруження або найвища концентрація зусиль соліста щодо подолання «трансцендентних» віртуозних труднощів);
- *місце і функція в композиції та драматургічному процесі* («перемога» соліста в змаганні з оркестром або смисловий акцент, драматургічний «центр ваги»).

В наукових дослідженнях відбуваються суттєві розбіжності за всіма цими параметрами, що викликані змінністю їх значень у реальній композиторській та виконавській практиках. Вони розкривають мінливу природу каденції, її підпорядкованість логіці історичного розвитку сольного-оркестрового концерту, епохальними стильовими метаморфозами, індивідуальними творчими рішеннями. Попри мобільність типових характеристик каденції, вона має стабільні властивості, що дозволяє вбачати в ній особливе музичне явище. Пропонується наступне визначення каденції: *каденція є різновидом монологічного висловлення в будь-якій формі та будь-якого авторства, що акумулює сольне начало в концертному діалозі й наділене функцією драматургічного акценту в його розгортанні*. Отже, концертна каденція постає у вигляді поля взаємодії ймовірностей, що утворюють специфічний для цього явища «діалог можливостей».

Зауважимо, що в історії сольного-оркестрового концерту зустрічаються випадки, коли певний епізод у композиції окремої частини твору або навіть частина циклу за своїми ознаками нагадують каденцію, але за участю оркестру. В музичному мистецтві XIX століття подібне авторське рішення спостерігається у Віолончельному концерті *op. 129* Р. Шумана, де міститься епізод, який можна умовно позначити як «акомпановану каденцію». Концертні опуси XX століття подекуди включають цілі частини під назвою «Каденція», наприклад, Скрипкові концерти К. Вайля та А. Берга, в яких витримується притаманна жанру діалогічність соліста та оркестру. Підставою

для такого розширеного тлумачення цього явища слугують наявні в наведених прикладах таких його типологічних властивостей, як панування монологічності, опредметненої голосом соліста, імпровізаційна свобода висловлення, драматургічна акцентованість цього епізоду або частини в контексті цілого як осередку особистісного «слова», підвищена вага сольної партії в текстовому вимірі. Якщо в різновиді жанру, що тяжіє до акцентування сольної партії перманентне панування соліста обумовлює можливість відмови від каденції як надмірного засобу подання сольного начала, то заснованому на паритеті учасників комунікантів виведення на перший план в концертному діалозі монологічного висловлення сприймається як важлива подія в розгортанні музичного сюжету. Отже, в реальній композиторській практиці виникає досить розлога амплітуда розуміння каденції – від її ототожнення з повною емансипацією соліста від участі оркестрового комуніканта до компромісу з ним при домінуванні ролевої функції сольності.

1.3. Позамузичні підвалини інструментального концерту

Порівнюючи концерт і симфонію, В. Ракочі виходить з особливостей їх жанрового генезису: «<...> концерт – інструментальна музика, симфонія – театральна». Пояснюючи це твердження, дослідник пише: «Етимологічно симфонія пов'язана з драматичністю, сценічною дією, з програмою, викладеною вербально, зазначеною в назві, вона має [таку, – Д. К.] міцну жанрову основу, як опера і ораторія». На противагу симфонії, підкреслює автор, «витоки концерту – соната і *sinfonia*». Отже, «це непрограмні твори, не пов'язані зі сценічною дією, на титульній сторінці вказується кількість виконавців, а не сюжетні перипетії» [78, с. 56]. Тим самим, опера і ораторія, в першу чергу, перша з них, виступають трансляторами позамузичного смислу в область інструментального жанру, його контекстуальним полем. Щодо концерту, то його смислові координати вичитуються із суто музичних явищ, що потребує обрання допоміжних аналітичних заходів для розкриття позамузичного шару його жанрової семантики. У науковій літературі

позамузичне в інструментальному концерті розглядається з трьох позицій: герменевтичної, соціокультурної та інтерпретаційної. Перша з них була фактично розглянута нами в підрозділі 1.1. дисертації, де він пов'язаний з розшифруванням жанрового «імені» концерту. Додамо, що не меншої уваги дослідники приділяють поняттю «віртуоз». Зокрема, історію його розуміння від бароко до ХХ століття у контексті концертної практики обирає одним з ключових питань свого дослідження С. Д. Ліндемана/*S. D. Lindeman* [147], окремий розділ якого присвячений розквіту і падінню віртуозного концертування у виконавській практиці рубіжу ХVIII–ХІХ століття.

Другий з названих шляхів вивчення позамузичних чинників жанрового змісту концерту пов'язаний з осягненням його соціокультурних підвалин. «Історичне музикознавство, – пише А. Цукер, – вивчаючи закономірності формування та розвитку музичних жанрів, виходить переважно з уявлень про духовну сутність, ідеальну природу згаданих процесів. Вони осмислюються як продукт художньої діяльності, та при цьому часто залишаються “за кадром” умов, на підґрунті яких народились та з урахуванням яких сприймалися ті чи інші жанри. Насправді ж музика зазнавала на собі <...> усі наслідки не тільки духовних, але й тих чи інших матеріально-фізичних реалій» [109, с. 17]. Для доказу висунутого наукового положення А. Цукер наводить приклад, що належить до часу формування оперного жанру. Лідерство Флоренції в цьому процесі автор пояснює наявністю колосальних матеріально-фінансових ресурсів, що були у розпорядженні всього колективу творців музичних вистав. Адже опера у Флоренції «народжувалася в атмосфері придворно-аристократичної видовищної культури, що прагнула вразити слухачів-глядачів своїми чудовістю, пишністю та багатством» [там само, с. 18]. У протилежність цьому демократичний склад публіки, субсидування театрів конкуруючими між собою заможними, але все ж обмеженими в коштах венеціанцями оберталися відомими перепонами для вільної фантазії постановників і «штатного розкладу», що мало сприяло подібному розквіту опери [там само, с. 19]. Наведене наукове спостереження може слугувати

передумовою для розгляду не лише опери, але й жанру інструментального концерту в аспекті його соціокультурного походження, яке, з одного боку, сприяло його виникненню, з другого – створило глибинні пласти його художньо-естетичного змісту.

Як було продемонстровано в підрозділі 1.1 даної дисертації, дослідники цього жанру так чи інакше вказують на його діалогічну природу, а його діалогічність, опозиційність, дихотомічність вони схильні виводити зі слова «концерт», яке означає і змагання, і співучасть. З музичної точки зору спільне музикування виступає ядром художньої структури жанру, його сутнісною основою, що атрибутується різними способами спілкування співучасників/суперників, які обумовлюють принципи темо- та формоутворення, склад музичної тканини, звуко-акустичний образ твору. Оригінальний погляд на «змагання» (*concertato*) у музичному мистецтві з позамузичних позицій пропонує О. Рощенко. Дослідниця розповсюджує цей феномен на різні жанри художньої творчості. Вважаючи, що принцип концертного змагання сформувався в епоху Ренесансу, з його елінізмом, авторка розглядає *concerto* як міфологему-ідею, що є основою різних сюжетних мотивів. До них вона відносить любовне суперництво, що перетинається з ситуаціями переслідування та відмови від кохання, змагання в майстерності, красі, у боротьбі за владу та силу, та ін. [80, с. 417]. Міфологема суперництва, згідно з міркуваннями О. Рощенко, взаємодіє з ігровим началом – принципом, що особливо виразно виявляється в ритуалі, пісенних «конкурсах» та діонісійських діях [там само]. Отже, робить висновок музикознавиця, і концерт як жанр, і концертність як принцип «мають міфологічно-ритуальний, літературно-поетичний, сюжетний генезис, який неминуче позначається в музичному тексті» [там само, с. 422]. Дещо перегукується з думками О. Рощенко С. Біла, яка бачить в гри-концертуванні відбиття ігрових естетичних засад Ренесансу [10, с. 54]

Хід наукових міркувань О. Рощенко нашою на думку про те, що і над міфологічно-ритуальними, і над літературно-сюжетними початками існують

деякі універсалії самовідчуття людини у світі та людській спільноті, тобто архетипічні відносини, які отримують втілення та осмислення у різних художніх та соціокультурних формах. У жанрі концерту вони показані в дихотомії змагання/співучасть, що дала йому ім'я. Ця пара різноспрямованих, але взаємозалежних відносин склала, таким чином, генетичний код концерту, експлікований за допомогою зіставлення та протиставлення окремих інструментів, їх груп і всього складу. Симфонія, зберігши спадкоємні зв'язки з концертом через використання його фактурних і виконавських засобів, модифікувала їх у закони та правила симфонічної оркестровки, наділивши іншими функціями та підпорядкувавши іншим художньо-концептуальним завданням.

Трансформація викритої О. Рощенко античної міфологеми-ідеї у факт музичного мистецтва, а принципу концертності – в жанр концерту, її першооснову, сприяла – окрім власне художньо-естетичних обставин – виникла в епоху бароко соціокультурна ситуація, взята в сукупності її профанного і духовно-ментального вимірів. В. Жаркова вважає закономірним кристалізацію концерту у Венеції в саме цю історичну добу. У музичному житті цього міста, пише авторка, «панував дух змагання». Поживним середовищем для його актуалізації слугувала, на думку дослідниці, сама демократична атмосфера республіки, «яка передбачала боротьбу знатних аристократичних сімей під час виборів до Міської ради». Звідси – «всі особливості культурного життя міста несли відбиток змагання» [32, с. 26]. Така логіка міркувань підводить В. Жаркову до висновку про соціальну обумовленість формування в італійській культурі принципу концертності – одного з найголовніших, з точки зору авторки, нових принципів творчої практики XVII століття [там само]. Дослідниця бачить його прояви в різних протиставленнях: динамічних, просторових, ладових, жанрових, тембрових, логічних [там само], тобто в широкому сенсі – в діалогічності.

Не менш суттєвим у формуванні концертності, як впливає з контексту роздумів В. Жаркової, виявляється й інший фактор: розв'язання проблеми

узгодження приватних та суспільних інтересів як втілення діалогу людини та соціуму [там само]. І хоча музикознавиця не займається безпосередньо розшифровкою подвійного значення слова «концерт», напрошується висновок про причини присвоєння цього найменування жанру, в якому співіснують в дихотомії тяжіння/відштовхування прагнення до конкурентності та співпраці. Більш того, виходячи із спостережень О. Рощенко та В. Жаркової, можна виявити наявність глибокої запровадженості змагальності та співучасті нарівні в соціокультурній практиці та психологічному стані одиначної людини: воля до самовизначення, не лише протиставлена побудові до єднання, але й однаково залежна від нього. З цих позицій концерт є узагальненням на жанровому рівні засобами інструментального мистецтва однієї з базових констант соціально-особистісних відносин.

Зважаючи на наведену точку зору названих дослідниць, припустимо тлумачення концертності як одного з універсальних принципів новоєвропейської культури, що акумулюють співвідношення різновекторних засад соціальної практики, взаємодія яких виступає її рушійними силами. Музичний жанр, що виріс на основі концертності та успадкував кореневу частину імені цього принципу, став першою масштабною інструментальною концепцією, що узагальнила не тільки ситуацію змагання-співучасті, а й дуальну сутність світу.

Осягнення позамузичної складової інструментального концерту неможливо без звернення до тієї конкретно-історичної культури, явища і сама атмосфера якої не тільки сприяли кристалізації цього жанру, а й здобули «життя» в його типологічних властивостях та численних зразках, створених венеціанцем А. Вівальді. П. Барб'є/*P. Barbier* бачить у знаменитому маестро рідкісний зразок «повного злиття міста, людини та творчості, не тільки тому, що у Венеції він народився і прожив все життя, <...> але і насамперед – тому, що все в його інструментальній та вокальній творчості демонструвало ту жвавність і ті <...> фарби, які були притаманні текучій і прозорій Венеції» [122,

с. 18]. Вчений описує Венецію часів А. Вівальді як місто-свято: «<...> загалом майже півроку на рік були віддані найвільнішим і найрадіснішим розвагам» [там само, с. 72]. Квінтесенцією венеціанського духу, безперечно, були карнавали. Популяризувалися такі форми гри, як обов'язкове носіння маски, у тому числі в театрі, різноманітні травестії та перевтілення, любовні ігри, спортивні змагання. Як пише П. Барб'є, іноді глядачі приєднувалися до останніх «і приймалися метати в бійців черепицю, окріп, табуретки, домашнє начиння і все, що можна кинути» [там само, с. 76]. Всі ці контрасти, що захоплюють дух, буйні ритми, енергію та святковість тону А. Вівальді втілює у своїх концертах [там само, с. 120]. Резюмуючи свій опис Венеції, атмосфера якої увійшла в тіло і кров вівальдівських концертів, а з ними й в самий жанр, П. Барб'є відмічає загальнодоступність в цьому місті оперних театрів, карнавалів, релігійних церемоній, великих міських свят, оскільки у Венеції «колективні розваги» та «показова пишнота» були «природною частиною мистецтва жити» [там само, с. 224]. Додамо до цього, що саме у Венеції в 1637 році відкрився театр Сан-Кассіано, який започаткував новий напрям у музично-сценічному мистецтві та його функціонуванні, пов'язаний з комерціалізацією оперної справи, публічністю вистав та їх здійсненням у спеціально відведеній для цього будівлі, а також домінуванням видовищного начала.

«Ігроїзація» соціокультурних відносин і самого способу життя, святковість як характерна мета міста-республіки отримали художнє узагальнення засобами інструментальної музики у численних концертах А. Вівальді, який став справжнім класиком цього жанру, що має свою позамузичну семантику та комплекс композиційних та мовних засобів.

У видових реалізаціях концертного діалогу названі універсалії виступають у різних смислових модифікаціях та способах втілення в залежності від наявності/відсутності солюючих/концертуючих інструментів та їх ансамблевих груп/*concertino*. У сольному концерті моделюються такі відносини, як «індивідуальне – колективне», «особистісне – соборне»,

«одиничне – загальне», «приватне – суспільне», «людина («персона») – соціум, рок, світ» та інше. Характер цих відносин в їх художньому узагальненні у просторі сольо-оркестрового концерту підкоряються центральній дихотомії жанру, сторони якої складають неподільну цілісність, засновану на принципі комплементарності. За таких умов, діалог виявляється не тільки між солістом і оркестром, але й всередині кожної з цих партій. Так, В. Ракочі мислить концертний оркестр не монолітною масою, власне *tutti* як сумісну гру всього колективу музикантів, а як сторону виконання, відзначену диференціацією партитурних відносин. За визначенням дослідника, тут здійснюється «перегукування (прояв змагальності) між групами виконавців чи солістами», що скоординовано «зусиллями усіх музикантів» [77, с. 19]. Таким чином усередині оркестрової партії спостерігається мистецьке узагальнення різних видів соціальних стосунків під знаком змагання/співучасті.

У партії соліста, що є носієм людської особистості, діалогічні відносини виникають на декількох рівнях монологічного висловлення, складаючи дихотомії переживання/гри, споглядання/дієвості, сперечання/згоди, камерності/оркестральності, пасажно-фігураційного/мелодично оформленого тощо. Зрештою, складається ситуація, яку А. Мізітова у зв'язку саме із сольо-оркестровим твором (Скрипковим концертом Е. Денисова) визначає поняттям «монодіалог». Дослідниця виходить із природи цього жанру, в якому виклад художньої ідеї має форму висловлення. На думку авторки, саме слово «висловлення» «вказує на присутність іншого “Я” – реального чи гіпотетичного». У тому випадку, коли в монологі в ролі співрозмовника виступає віртуальний об'єкт, він позбавлений внутрішніх суперечностей, «оскільки слугує виразом певної точки зору»; якщо ж «в ролі опонента виявляється “моє інше Я”», єдина свідомість «розщеплюється на дві полярності, відбивають одне одного і спонукають до дії» [61, с. 187].

Питання про взаємини діалогу і монологу в різних наукових контекстах порушують також інші дослідники. У зв'язку з вивченням діалогу в камерно-

вокальному творі Н. Харандюк висуває поняття перехідних форм викладу музичного матеріалу: «діалогізований монолог» і «монологізований діалог» [106, с. 6]. І. Польська схильна вбачати в сольному фортепіанному виконанні «риси діалогу», мотивуючи свою думку багатоголосністю самого інструменту [72, с. 217]. Розгляд діалогу «як самодіалогу людської свідомості (мови, творчих форм т. ін.)», його «інтерсуб'єктивного аналізу» як соціо-психологічного феномену» пропонує О. Самойленко [88, с. 22]. Зазначимо також, що само- або монодіалог здавна засвоювався у мистецькій практиці. Достатньо згадати «Бути чи не бути» Гамлета, марні намагання в арії вердіївської Аїди узгоджити любов до вітчизни і коханої людини, Флорестана і Евсебія Р. Шумана – не кажучи вже про героїв Ф. Достоевського, творчість якого спонукала М. Бахтіна до обрання діалогу в якості предмета накового осмислення. Отже монодіалог – це діалог із самим собою, своїм «іншим Я».

А. Мізітова поширює поняття монодіалогу на всі різновиди концерту, однак, на наш погляд, найбільш рельєфно монодіалог проявляється в сольній «гілці» жанру, де монодіалогічність змикається з висловлюванням «від першої особи». Як найяскравіший приклад наведемо першу частину Другого фортепіанного концерту Й. Брамса, де тотальна діалогічність партії соліста визначає спрямованість драматургічного процесу.

У власне музичному плані концертний діалог екстраполюється на всі рівні нотного тексту – синтаксичний, композиційний, драматургічний, стилістичний, просторово-акустичний, тембровий, фактурний, тематичний, ритмічний, темпорально-кінетичний, – надаючи композитору та виконавцям майже безмежні можливості творчої ініціативи та образно-змістовних рішень, що відповідають реальним соціокультурним відносинам, які знайшли в цьому жанрі «знятий» вираз.

Очевидно, саме ігрові властивості концерту, «цей жанр, – за В. Ракочі, – не завжди перебував на високому щабелі в художній ієрархії жанрів». Дослідник наводить тезу про нього як «слухову розвагу», яка довгий час була поширена в розглядуваних вченим наукових джерелах [78, с. 40]. Не

вдаючись у дискусію з цією точкою зору, відзначимо інше: референтність ігрової атмосфери Венеції XVIII століття і ігрового складника жанру всього змісту концерту. Під таким кутом зору правомірно вважати інструментальний концерт способом перевтілення образу венеціанської культури епохи бароко в «готову» художню форму, завдяки чому властиві цьому образу риси набувають надісторичного, універсального сенсу і входять до «генетичного коду» даного жанру. Що стосується такої властивості концерту, як святковість, то вона вбирає в себе не тільки імпульси, котрі йдуть від атмосфери венеціанського *modus vivendi*, а й, з одного боку, від венеціанських традицій хорових антифонів у пишній обставі собору Св. Марка, з іншого – від глибоко прониклої в міський побут практики участі духових ансамблів у всіляких церемоніях та культово-ритуальних діях [95]. Не слід також забувати про вплив на інструментальну музику бароко *dramma per musica/opera*, розкішні спектаклі яких відкривалися нарядною інтрадою. Показово, що й інструментальні концерти наступних епох з перших звуків занурюють в атмосферу чогось значного, у зв'язку з чим рідкісні випадки камерного начала сприймаються як особливий композиторський прийом (наприклад, Четвертий фортепіанний концерт Л. Бетховена чи Другий Й. Брамса).

Позамузична структура інструментального концерту містить в собі ще один найважливіший пласт, пов'язаний з естетикою і поетикою бароко. М. Лобанова відмічає тотальну антиномічність цієї історичної епохи: «Універсум бароко – поле гри та боротьби протилежних начал». Добро і зло, згода і незгода, щастя і нещастя – «Єдність бароко знаходиться в осмисленні суперечностей, гармонія виявляється в конфліктності» [54, с. 55–57]. У такому контексті уявляється закономірним не тільки відкриття контрасту як одного з універсальних принципів організації в музиці, але і його зведення в абсолют в інструментальному концерті, де він охоплює всі рівні художнього тексту: тембровий, органологічний, акустично-звуковий, тематичний, архітектонічний, процесуальний.

Інша жанрова якість інструментального концерту – гра – також належить до типологічних властивостей бароко. Зокрема, М. Лобанова вказує на те, що гра визначає основний зміст барокового концертування: «Принцип “спільного звучання”, з яким спочатку пов’язувалась барокова багатовимірність, поступово був витіснений “суперечкою”, “боротьбою”» [там само, с. 74]. Не менш істотна особливість культури бароко, відзначена вченою – принцип *inventio*, – знайшла своє узагальнення у концертній імпровізаційності. Нарешті, отримали музичне втілення актуальні для епохи, що породила інструментальний концерт, уявлення про простір, час, рух та їх співвідношення [там само]. Таким чином, інструментальний концерт правомірно вважати концептуальним жанром, який презентує «від імені» епохи, що породила його. Показово, що у ХХ столітті явище необароко пов’язувалося чи не в першу чергу з творами такого типу.

Слід мати на увазі, що встановлені в ході наукового пізнання жанрові константи інструментального концерту, як і розглянуті в цьому підрозділі дисертації їх позамузичні прообрази, отримують множинне втілення в різних видах цього типу творів, у тому числі – у фортепіанному. Справедливо вказуючи на кінець ХVІІІ – першу половину ХІХ століття як час кристалізації цього жанру, Г. Стахевич віддає перевагу стильовому ракурсу дослідження, що дозволяє простежити взаємодії у творах різних авторів класичних і романтичних тенденцій [97]. Якщо ж розглядати фортепіанно-оркестровий концерт у його інваріантному вимірі, з охопленням всього ХІХ століття, тоді в якості його позамузичної домінанти слід назвати мінливість концепції людини, що визначила і вибір солюючого інструменту, і чисельність написаних зразків, і соціальну затребуваність створюваної композиторами та виконавцями-віртуозами продукції.

Власне, «відкриття світу і людини», за М. Лобановою [54, с. 32] здійснилося ще в бароковий період, що можна трактувати як пізнання дихотомічності загального/одиничного. В останні ж десятиліття ХVІІІ століття «одиничне» починає набувати значення «персонального» – процес,

наочно представлений операми В. А. Моцарта. Роль В. А. Моцарта у становленні фортепіанного концерту підкреслює В. Ракочі. З міркувань вченого випливає, що саме у моцартівських творах даного жанру відбулася трансформація зазначених вище соціокультурних взаємин в художньо-естетичну реальність. На думку дослідника, цьому сприяли здійснена майстром індивідуалізація партії соліста та створення багатобарвної палітри оркестрової, внаслідок чого отримала переконливе втілення ідея «один проти всіх» [77, с. 18].

В епоху романтизму на п'єдестал соціокультурних цінностей зійшла унікальна людська особистість, що вступила у складні стосунки зі світом і сама стала цілим світом. Фортепіанний концерт ідеально відповідав вирішенню завдання втілення багатовимірності самої особистості та її відносин з різними позаособистісними явищами, а історія його становлення, що сягає клавірних концертів Й. С. Баха, доводить правомірність бачення в концепції людини наріжний камінь позамузичного змісту жанру. Розглянутий під таким кутом зору фортепіанний концерт виявляє свою спорідненість, але не тотожність симфонії. Закладені в його генетичному коді суб'єкт-об'єктні, соціально-особистісні відносини специфікують формулу жанрового сенсу фортепіанного концерту, що виражається у концепції «людини-у-світі». До схожої характеристики концептуального смислу фортепіанного концерту схиляється В. Заранський. Дослідник виходить з уявлення про асиміляцію концертом жанрового потенціалу симфонії, «перетворившись в одну з найбільш розгорнутих та масштабних форм втілення Людини» [33, с. 3]. На нашу думку, враховуючи згадане вище відкриття епохою бароко феномену людини, концерт, що пережив становлення та кристалізацію в цей період, радше передував симфонії в інструментальному узагальненню названого феномену, а не успадкував або прищепив його до свого жанрового змісту, тому в єдиному історико-культурному зрізі музичного мистецтва останньої третини XVIII–XIX століття кожний з них зберіг власну версію цієї концепції. У будь-якому разі властива інструментальному концерту як родовому явищу

діалогічність отримує специфічну форму, набуваючи значення смислоутворюючого чинника на жанровому рівні.

Відомо, що фортепіанний концерт відзначений колосальною популярністю у композиторів, виконавців та публіки у ХІХ столітті. Починаючи з В. А. Моцарта, який віддав щедру данину цьому різновиду жанру, і протягом усієї епохи романтизму концерти з солістом-піаністом навіть кількісно превалювали у найвидатніших майстрів названого часу. Таку культурно-історичну ситуацію можна пояснити наступними факторами, а саме: 1. поліхромністю роялю, здатного досить успішно конкурувати з розмаїттям оркестрових барв; 2. його теситурними та звуковими можливостями, що не поступаються оркестру будь-якого складу; 3. властивою йому «двоїстістю», що дозволяє продукувати у рівній мірі тонкі обертони людської душі та героїку, інтимність монологічного висловлювання і грандіозність особистісних спонукань, делікатну сповідальність та віртуозний блиск, інтровертність та екстравертність вираження; 4. емблематичністю звукообразу фортепіано для музичного романтизму; 5. сприйняттям публікою виконавської віртуозності, в першу чергу, як піаністичної; 6. органічність інструменту для домашнього музикування; 7. відсутністю тембрових «дублерів» у симфонічній партитурі.

Утворювана за допомогою фортепіано небувала звукова реальність давала можливість створення багатовимірною, багатобарвного простору, що успішно суперничав з такою ж багатою тембровою палітрою та акустичним об'ємом симфонічного оркестру. Удосконалення самого інструменту дозволило розширити й коло оркестрових засобів, перетворюючи фортепіанний концерт на «героя» масових музичних дійств у великих концертних залах, тим самим, подією, що розкриває святкову складову жанру.

Слід зазначити, що «вибух» соціального та індивідуально-особистісного інтересу до фортепіано був підготовлений історією «входження» інших клавішних інструментів у музичний побут широких верств суспільства, точкою відліку якої слід вважати середину ХVІІІ століття. У цей час в

соціокультурній ієрархії європейських країн, як відомо, спостерігається зріст значущості тих верств суспільства, що в сучасній термінології позначається поняттям «середній клас». Бажання його представників не відставати від аристократії у культурних потребах стимулювало їх до засвоєння плодів музичного мистецтва, занять їм у часи дозвілля. Камерна атмосфера «дому» налаштовувала на довірливе спілкування з інструментом; втілення з його допомогою звучань, рівних за обсягом та багатобарвністю оркестру та хору – до яскравої риторики колективного висловлювання. Все це сприяло високому ступеню паритетної участі соліста-піаніста та оркестру у фортепіанному концерті, їх рівновазі у драматургічному процесі та одночасно – темброво-сонорної «поліфонічності» його протікання з розшаруванням звукового простору на два різні, але рівно поліхромні (хоча й не тотожні) пласти. Тим самим у фортепіанному концерті перетворилися два модули антифонарію: «двохорність» та зіставлення *tutti – solo*, що призвело до багатоплановості типів сольо-оркестрового діалогу.

Історія романтичного фортепіанного концерту пов'язана з таким соціокультурним явищем, як віртуозне виконавство і фігурою піаніста-віртуоза, що презентує його. А. Генкін характеризує естетичний ідеал «епохи віртуозів» як «фортепіанність» виконання, що реалізується «за допомогою піанізму», а носія цього ідеалу – як піаніста, здатного «з вищим ступенем майстерності» створювати «естетично досконалий світ рухомо-моторної та звукової пластики» [23, с. 137]. Враховуючи величезний попит на виступи піаністів-віртуозів, можна стверджувати, що їхня діяльність перевершує виконавську, власне музичну, перетворюючись на знакове явище соціокультурного життя та відображаючи сучасне соціальне замовлення. Одночасно, загальне захоплення грою на фортепіано, його глибоке впровадження у повсякденний побут, своєю чергою, стимулювало створення композицій концертно-віртуозного плану як «планки» виконавської майстерності. Згідно А. Генкіну, самовираження особистості відбувалося в

мистецтві такого плану за допомогою амплу артиста-віртуоза і мало екстравертну спрямованість [24, с. 73].

Що стосується концертного діалогу-змагання, то націленість піаніста на втілення особистісної рефлексії, з одного боку, ускладнення оркестрової партії, з іншого, перетворювали його на носія конфлікту симфонічного плану та дихотомія особистість/світ набувала напруженого драматичного характеру. Так віртуозність як гра та рефлексивність як переживання утворили семантичне поле фортепіанного концерту періоду його жанрової кристалізації, що відповідає кореневим початкам романтичної доби. Не буде перебільшенням вважати фортепіано музичною емблемою романтизму, а фортепіанний концерт – способом його самопізнання.

Таким чином, позамузичний зміст інструментального концерту склався в умовах формування деяких архетипічних соціокультурних відносин, що отримали формульне естетичне вираження у феномені діалогу. Актуалізація особистісного начала в системі цінностей певної історичної доби сприяла інтенсивному розвитку сольного-оркестрового концерту, серед різноманітних видів якого, починаючи з В. А. Моцарта, підвищеною увагою композиторів, виконавців і публіки став користуватися фортепіанний. Така ситуація невіддільна від обставин побутування фортепіано у музичній культурі, вдосконалення самого інструменту та розквіту концертної практики, пов'язаної з грою віртуозів та становленням романтичного мистецтва. Якщо інструментальний концерт у своїх загальних родових властивостях постає втіленням деяких універсальних соціокультурних відносин та показом дуальності самого буття, то сольний-оркестровий втілює концепцію «людина-у-світі», виступаючи однією з художньо-естетичних форм самопізнання новоєвропейської культури. Особливе місце у цьому ряду належить фортепіанному концерту, де темброва виділеність солюючого інструменту забезпечує максимально наочну реалізацію суб'єкт-об'єктних відносин.

Третій шлях вилучення позамузичного змісту концерту – інтерпретаційний – пов'язаний з тими експресивними і асоціативними

реакціями, які викликають його власне музичні властивості. Надаючи загальну характеристику цьому жанру, Ся Мін нібито намагається охопити всі його прояви. Дослідник характеризує концерт як жанр, структурні особливості якого пов'язані «з виявом особистісних якостей, розвинутою виконавською логікою, здатністю до передачі глибинних життєвих колізій «<...> єдиний складний організм, де переплітаються воля і прагнення всіх його учасників» [152, с. 23]. На думку вченого, у класичному фортепіанному концерті особа піаніста «візуально і виконавсько» контрастує оркестру, що сприймається як протиставлення індивідуальних та особистісних якостей «масовості» оркестру [там само].

На противагу Ся Міну, який впевнено визначає сутність концерту, С. П. Кіф вважає подібне завдання дещо проблематичним, адже на одному рівні її вирішити легко, на іншому – важко. Сам дослідник обирає шлях його характеристики в «найширшому розумінні», називаючи такі показники жанру, як взаємодію соліста і оркестру, можливість того та іншого продемонструвати свої технічні і музичні знання, потенційну паритетність комунікантів [144, с. 7]. Цікаво, однак, що наостанку своєї праці С. П. Кіф вдається в міркування саме позамузичного плану. Автор вказує на те, що сама взаємодія соліста і оркестру заохочує її антропоморфну інтерпретацію і наводить подібний приклад, що належить Г. Коху. Останній розглядав оркестрову і сольну частини (подвійну експозицію), а також репризу концертного сонатного *allegro* як тристоронню розповідь, у якій «оркестр розповідає [якусь, – Д. К.] історію, як він знає», а потім «розповідає» соліст свою версію; подалі ж, обидва нарешті «узгоджуються і синтезують». У заключній фразі С. П. Кіф висловлює впевненість, що жанрові властивості концерту будуть сприяти подальшим його «провокаційним інтерпретаціям» [144, с. 17–18].

Висновки до Розділу 1.

Узагальнення поданої наукової інформації уможливорює тлумачення концертного діалогу як носія множинних паритетних відносин, реалізованих

різнорівневими дихотоміями. Доведено, що такі взаємини зашифровані в самому «імені» інструментального концерту, діалогічність якого «програмує» її подальше розгортання, предметнюючись в численних явищах і у різних площинах жанрового простору. Найбільш буквальною значенням «діалогу» є дихотомія сольо-колективного музикування, втілена у взаєминах сольної і оркестрової партій. Питання, через що здійснюються ці взаємини, спонукає мислити концертний діалог як оперування на паритетних началах різними типами музичного матеріалу, засобами викладу, тембровими фарбами, акустичними об'ємами (О. Антонова, М. Боганча, В. Ракочі С. MacInnes & P. Portelli, S. D. Lindeman, S. P. Keefe, та ін.). Осягнення принципів співіснування різних архітектонічних і процесуальних засад концертного твору дозволила використовувати поняття «діалог» як засіб взаємодії концертності і симфонічності. Це коло явищ можна вважати власне музичним засобом буття концертного діалогу в його композиторському аспекті. Інший – виконавський – аспект має два виміри: внутрішньожанровий, як художнє узагальнення історично виниклої практики музикування, – і зовнішній, пов'язаний із «життям» концертного твору через інтерпретаційну діяльність соліста і диригента (М. Марушко, О. Філімонова, М. Pawlisz). Особливий вимір діалогу розкривається в соціокультурному контексті, де «концерт» обертається значеннями «події» (Н. Ахмедходжаєва, І. Бурган). Тут здійснюється перехід від діалогу як художнього явища до діалогу як взаємини через презентацію музичного твору – або його колективного складання в умовах сучасної культури (І. Бурган). Широке розуміння діалогу як конкретного явища дозволило розглянути з цих позицій концертну каденцію, мінлива природа якої заснована на дихотомічності її властивостей, що умовно визначено як «діалог можливостей» (або «діалог ймовірностей»).

Діалог як основоположне начало інструментального концерту підкоряє собі його інші якісні показники – гру, віртуозність, імпровізаційність, театральність, риторичність. Виявлені в даному розділі дисертації складні стосунки діалогу і гри (М. Епштейн, О. Самойленко,) довели діалогічність

природи останньої – не тільки з боку головної дихотомії змагання/співучасть, але й з боку її однакової націленості на вільне висловлення («*play*») і складання певних правил («*game*»). На нашу думку, подібний діалог відбиває дві сторони самого буття, пов'язані одночасно з прагненням підпорядкованості, структурованості, стабільності – та динамічності, розвитку, перетворення, прогресу. Тут викриваються позамузичні прообрази концертного діалогу (В. Жаркова, О. Рощенко, А. Цукер, Р. Barbier), що зрештою дозволяє визначити семантику сольно-оркестрового концерту як «людина-у-світі».

РОЗДІЛ 2

ДІАЛОГ У ПАРТИТУРІ ФОРТЕПІАННИХ КОНЦЕРТІВ Й. БРАМСА

2.1. Фортепіанні концерти Й. Брамса в аспекті діалогічності його композиторського мислення

Своєрідність Фортепіанних концертів Й. Брамса обумовлена специфікою його композиторського мислення як представника того періоду розвитку музичного мистецтва, коли воно промайнуло диференціовальну стадію становлення романтизму, його самовизначення та вступило до інтегровальної, націленої на включення одержаних здобутків у сукупний досвід попередніх творчих поколінь та історичних епох. Виникаюча в цей час саморефлексія музичної культури дозволяє визначити останній фазис її розвитку поняттям «пізнього романтизму», коли відбувається «згортання» класико-романтичної традиції в цілому, узагальнення вже сталого творчого досвіду як єдиного, що реалізується через множинне, та водночас пророцтво майбутнього. В композиторській практиці цей процес приймає різні форми. У Р. Вагнера він позначається за допомогою концепції міфотворчості [81], референціях з поезикою не-оперних жанрів і видів мистецтва [34]; у Ф. Ліста – у зверненні до образів європейської культури в симфонічних поемах [38], до недавнього минулого в «Роках мандрів» [31], культивуванні духовних жанрів [26], не кажучи вже про його численні фортепіанні транскрипції [52]. На цьому фоні своєю дещо сторонньою позицією виділяється Й. Брамс. Не тяжіючи ані до принципу програмності, ані до виходу за межі музичного мистецтва, ані до пропагувальної діяльності, він відбиває результати сукупного композиторського доробку класико-романтичної епохи, на підґрунті якого створює власний засіб художньої рефлексії, позначеного явищем «стильової множинності».

Це породжує деяку «вторинність» брамсівського висловлення, яка одержує чисельні наукові тлумачення, вельми суперечливі за своїми вихідними позиціями та мотивацією. Наприклад, відштовхуючись від

генераційного підходу до музично-історичного процесу, Г. Ганзбург відносить Й. Брамса (зауважимо, на відміну від Ф. Ліста і Р. Вагнера) до третього композиторського покоління романтичної епохи та, відповідно, до її останнього періоду, коли приналежні їй елементи музичної мови «настільки семантизуються», що «стає можливим відмовитися від будь-яких позамузичних допоміжних засобів» та «піднятися до високих духовних абстракцій “абсолютної” музики – “чистого” інструменталізму» [22, с. 13, с. 15]. Отже, за Г. Ганзбургом, третє покоління романтиків, до якого належить також Й. Брамс, приходить «на все готове» та використовує стійкий, загальноновживаний «музичний лексикон» [там само, с. 15]. У контексті такої логіки міркувань Й. Брамс виявляється композитором, який завершує романтичну епоху, а його творчість – її «останнім словом».

Властива музиці Й. Брамса «стильова множинність» спонукає до його сприйняття як попередника провідних тенденцій композиторської практики ХХ століття. Проте, на відміну, скажемо, від І. Стравінського, митець не мав на меті «реставрувати старі кораблі», згідно із загальновідомим виразом визначеного лідера неокласиків. Та справа не тільки в несхожості композиторських програм: всі посилання на відомі прообрази, якими відзначені твори Й. Брамса – при їх очевидних розбіжностях, здійснюються в межах єдиної звукової системи, ширше – культурної парадигми Нового часу; навпаки, майстри ХХ століття оперують реаліями попередніх епох як минулим, що потребує певних умов для їх входження в сучасний мистецький контекст. Тим самим «чуже» у Й. Брамса виступає як інше «своє», або «чуже-своє» – на противагу ситуації, що склалася в Новітні часи, для якої типовим є досить чіткий розподіл між «своїм» і «чужим».

Тим не менш, принцип «стильової множинності», притаманний пізньому романтику і композиторам наступної епохи, об’єктивно уможливорює використання для характеристики їх творів ідентичні наукові поняття. Так, О. Садовнікова вказує на знакову природу стилю Й. Брамса. Дослідниця висуває поняття знаковості, розуміючи під нею *«тип викладення, при якому*

кожна одиниця смислу є лише формулою, редуцією і передбачає обов'язкове розгортання, що відтворює у тексті ситуацію утворення знаку» [86, с. 66]. Наслідком «знаковості та стислості смислових одиниць» авторка вважає «збільшення концентрації подій в одиницю часу, тобто збільшення інформативної щільності смислу» [там само, с. 69]. Наведене спостереження, на наш погляд, впритул наближує брамсівське висловлення до подібних явищ композиторської практики ХХ століття. Передвісниками майбутнього уявляються також типи знаків, виявлених О. Садовніковою в музиці Й. Брамса. До них належать: «цитатний матеріал» (парафрази, ремінісценції «чужих» та власних творів); «стилістичні асоціації» («барокові», зокрема «бахівські», «ранньокласичні», «бетховенські», «шуманівські» та ін.); «створення за моделлю» (структурні типи певних художніх зразків) [там само, с. 74–75]. Попри очевидну спорідненість цих типів знаків з аналогічними в новітній музиці, не менше важливою є різниця між ними, на яку вказує науковиця, а саме – відсутність у творах Й. Брамса «лапок», що виділяють цитати та стилізації із загального тексту, внаслідок чого зникає ефект «чужого», адже «виключаються моменти, які дистанціюються та відсторонюються» [там само, с. 78]. Отже, знакові одиниці в музиці композитора можна охарактеризувати як вираження «свого» у формі «чужого» [87, с. 78]. Так виникає механізм утворення музичного тексту, що базується на принципі інтертекстуальності [там само, с. 78].

Принцип інтертекстуальності обраний універсальною призмою розгляду поліфонії Й. Брамса в дисертаційному дослідженні Н. Червинської. Подібно до О. Садовнікової, авторка не обмежується проєкцією цього явища у творах композитора на романтичний контекст, а поринає в глибини музичної історії – аж до часів суворого стилю. Зрештою, поліфонія Й. Брамса розкривається як багатопланове явище, що вміщує не лише власне поліфонічний комплекс явищ, але й «декілька “проінтонованих” світовідчужань: класицистський антропоцентризм, який презентує драматичного і вольового суб'єкта; романтизм, який означає палкого,

сповненого мук і психологічно “складного” суб’єкта; теоцентризм Високого Відродження; і, нарешті, релігійна догматика бароко, яка визначає експресивного суб’єкта віри» [111, с. 12]. Додамо, що подібну багаточаровість О. Садовнікова визначає поняттям «множинність» [86].

Питання про сутність брамсівської «вторинності» широко обговорюється музикознавцями Заходу. Дж. Бозарт/*G. S. Bozarth*, розглядаючи з цих позицій Перший концерт майстра, викриває витoki цього твору в композиціях Л. Бетховена і Р. Шумана, а також відзначає у ньому «крейслерівський» образ, що належить Е.-Т.-А. Гофману [124]. М. Калелла/*M. Calella* встановлює паралелі між концертними опусами Й. Брамса і його сучасника Ф. Хіллера [128]. Доволі часто в музикознавчій літературі містяться посилання на конкретні зразки Концертів Л. Бетховена як джерела творчого натхнення Й. Брамса. М. Колієр/*M. Collier* [130] вказує на спорідненість рондо-фіналів, відповідно, Третього концерту віденського класика і Першого – його романтичного нащадка та виявляє розбіжності між ними, що дозволяє встановити як зразок, на який спирався молодий автор, так і прояви його власної композиторської волі. Загострене формулювання питання про «вторинність» музики Й. Брамса пропонує Ч. Розен/*Ch. Rosen*, виносячи її в заголовок своєї статті – «Вплив: плагіаторство і натхнення», де автор розглядає природу музичного впливу і цитування [163]. Він доводить, що обидва Концерти Й. Брамса написані за моделлю бетховенських, відповідно, Перший – Третього, Другий – Четвертого і П’ятого, а також Скрипкового.

З наведеної наукової інформації впливає питання про діалогічність мислення Й. Брамса. Поверховий погляд на зафіксовану дослідниками «вторинність» одиниць, що входять в стильовий комплекс митця, нібито дозволяє відповісти на це питання позитивно. Саме такої точки зору додержується, наприклад, І. Храмова, яка вбачає в музичних текстах Й. Брамса «чужі голоси», що сперечаються та стикаються в думках [108]. Своєю чергою, Н. Червинська, розглядаючи моцартівську стилематику в

поліфонії композитора-романтика, використовує для визначення подібних запозичень поняття «діалогу», що відбувається між В. А. Моцартом та Й. Брамсом [111, с. 9], встановлюючи, тим самим, взаємозворотні смислові зв'язки між «діалогом» та «інтертекстуальністю». Навпаки, О. Садовнікова полемізує з таким поглядом, мотивуючи свою позицію відсутністю в музиці Й. Брамса дистанції «свого» та «чужого», адже на думку дослідниці, митець використовує «чуже» аналогічно тому, «як в поетичному мовленні ми користуємося звичними словами мови» [86, с. 78].

З метою висловлення власної думки стосовно брамсівської діалогічності варто притягнути деякі судження про міжтекстові контакти, що належать М. Бахтіну. Вчений розглядає їх як послідовність метаморфоз, вихідним моментом котрих виступає вербалізація позатекстових явищ, їх означування, середні стадії охоплюють накопичення материнських та «чужих» слів і фазис «свого – чужого», кінцеву – власні слова («так би мовити, з втратою лапок»), що мають творчий характер [7, с. 365].

Варто зазначити, що «голоси традицій» чутні у будь-якому музичному тексті як реалізація закону спадкоємності та прояви безперервності культури. Подібна «поліфонія» може бути також наслідком спеціального авторського завдання, як у вже згаданих вище неокласицистів ХХ століття, або з'являтися за асоціацією, наприклад, у творах Р. Шумана². Зовсім іншого значення та інших форм вона набуває у Й. Брамса, виступаючи однією з індивідуальних властивостей його естетики та композиторського мислення, засобом його ліричного – в широкому сенсі – висловлення й самопізнання. Пояснюючи сутність письменницького методу М. Достоевського з позицій діалогічності, М. Бахтін пише: «Я усвідомлюю себе і стаю самим собою, лише розкриваючи себе для іншого, через іншого і за допомогою іншого» [8, с. 311]. Репрезентатами «іншого» в музичних текстах Й. Брамса стають прикмети стильових комплексів («стилематики», за Н. Червинською) Г. Ф. Генделя, Й. С. Баха, Л. Бетховена, Р. Шумана та ін. Та йдеться не тільки про

² Про природу шуманівських цитат див. : [37].

«персоналії», а й про ті художні й духовні смисли епохи, які акумулювали геніальні особистості, типи свідомості, цим епохам притаманні, отже відбувається не лише діалог на рівні індивідуальностей, а також, і майже в першу чергу, на рівні різних свідомостей, відносно яких «власна свідомість тільки й може існувати» [там само, с. 313]. Саме пізнання самого себе через інші свідомості, на наш погляд, визначає діалогічність мислення Й. Брамса, що упредметнюється на всіх рівнях музичного тексту: від тематичних «схожостей», алюзій і цитат до глибинних його шарів.

У брамсівському тематизмі діалогічність викривається у двох основних формах: як очевидне посилання на зразки, що вже існують (наприклад, схожість головних тем Фортепіанних сонат *op. 1* і *op. 106* Й. Брамса і Л. Бетховена відповідно, або «майже-цитат» Четвертої симфонії Р. Шумана в Третій – його нащадка), – та накладання в одночасності елементів, запозичених з різних джерел. У першому випадку діалогічність слугує засобом образного контрастування, у другому – навпаки – у встановленні спільного в різному за походженнями з метою виявлення архетипових констант. Так, в процесі драматургічних перипетій в сонатному *allegro* Четвертої симфонії Й. Брамса крізь вихідну пісенну тему поступово проступає обрис хорального наспіву як її первинного прообразу. Композитор нібито заглиблюється в історію німецької культури, генезис хоралу, нагадуючи про його походження з пісенних жанрів, тобто зводить явища, що належать різним шарам цієї культури, до «загального знаменника», висвічуючи певний архетип її самосвідомості. Наочність цього накладання виражена через об'єднання в розглядуваній темі пісенних та барокових засобів викладення, відповідно, мелодії широкого дихання та принципу «ядро – розгортання». Розкриття подвійності жанрових джерел головної теми підкріплюється й фактурними засобами: гомофонний склад, що відзначений в партії струнних інструментів, сполучається з канонічно-імітаційними відгуками дерев'яних духових, подібно до гокету. Отже, виникає своєрідна форма барокового одночасного контрасту. Нарешті, аналізована тема виявляє своє цитатне походження з

хоралу «*Mein Jesu*» в репризі, а її бароковий нахил розкривається в кульмінації коди, де пісенні звороти стають основою канонічної імітації, яка виходить з глибини фактури на її поверхню.

Більш завуальовано зв'язок з хоральністю проявляється в головній темі сонатного *allegro* Першої симфонії Й. Брамса. Н. Червинська розглядає драматургію цього твору під знаком духовно-релігійних мотивів, обираючи хорал як основу усієї драматургії. Авторка також вказує на наявність в Симфонії композитора риторичних фігур – носіїв барокової системи смислоутворення – і висловлює думку про метафоричне значення поліфонічних прийомів, використаних композитором [110, с. 154–166].

Проникнення хоралу і хоральності до суто світської за своїм походженням і змістом жанру симфонії дає підстави до констатування ще однієї форми накладання різностильових і різноепохальних «матриць», унаслідок якого виникає специфічний різновид діалогу. Нагадаємо, що використання в симфоніях оригінальних хорових наспівів з драматургічними цілями розпочав Ф. Мендельсон в «Реформаційній» і «*Lobgesang*». За характеристикою І. Іванової, тут відбувається «вторинне» або «непряме» цитування, яке виникає «у тих випадках, коли композитори, що приналежні єдиній або спорідненій національним культурам, відтворюють фрагменти певного музичного тексту в аналогічних смислових контекстах: при цьому, питання про джерело творчого натхнення – оригінал чи його вдале використання – залишається відкритим» [34, с. 86]. У даному разі справа полягає в тому, що Ф. Мендельсон звернувся до того самого хоралу, який вже звучав у «Реформаційній» кантаті Й. С. Баха. Враховуючи те, що мендельсонівська Симфонія *d-moll* створювалася в період підготовки до виконання «Пасіонів за Матвієм», тобто ретельного вивчення композиторського доробку славетного кантора, виникає можливість встановити відразу й цитування хорального наспіву, й своєрідний діалог німецького романтика з видатним майстром барокової доби [там само]. Щодо аналогічної ситуації з хоралами та хоральністю в Симфоніях Й. Брамса, то тут

вже відбувається «багатоголосне» спілкування: з Й. С. Бахом, Ф. Мендельсоном й німецькою протестантською культурою в цілому.

Не менш показовий ланцюжок послань, звернутих в одночасність, спостерігається у вступі сонатного *allegro* Першої симфонії Й. Брамса. Рівномірна пульсація в басу відсилає відразу до двох прообразів. По-перше, вона нагадує наскрізний мотив П'ятої симфонії Л. Бетховена, а ще більш прозоро – із збереженням ритмічного малюнку – його ж «Аппассіонату». По-друге, виникають асоціації з першим хором із «Пасіонів за Матвієм» Й. С. Баха. Їх споріднює характер пульсації, відповідно, 6/8 і 12/8; одночасний контраст остинатного басу і складно організованої ритміки верхніх голосів; імітація крокування, нарешті, згущений трагізм емоційного стану нібито в очікуванні чогось страшного. У зв'язку з початком бахівського пасіону виникає досить цікава ситуація. Вона полягає в його можливому трактуванні як вірогідного прообразу вступу до сонатного *allegro* Четвертої симфонії Р. Шумана. Проводячи паралелі між цими музичними текстами, І. Іванова відзначає: «Остинатний рух, що утворює мелодичну лінію, організований у такий спосіб, що, всупереч виставленим 3/4, виникає пульсація 12/8 – розміру, в якому написаний хор-крокування на Голгофу. Як і Бах, Шуман використовує прийом поступового підключення голосів, що супроводжується неухильним розширенням звукового простору <...>» [34, с. 93]. В обох творах це народжує враження поступового прибування людського натовпу – учасника і свідка трагічної події загальнозначущого масштабу. Таким чином, у вступі сонатного *allegro* Першої симфонії Й. Брамса виникає «подвійна оптика», що набуває позачасового виміру і підіймає музичне висловлення до осягнення трагізму самого людського буття. Додамо, що вміщення в перші такти згаданої брамсівської Симфонії притаманної кульмінаціям високої точки драматургічної напруги породжує ефект «безпочаткового початку», продовження чогось, що насправді не викладалося. Такий прийом дещо нагадує біблійну «нескінченність» розповіді – за допомогою сполучника «і», який викликає враження довічно тривалого буття.

Наведені приклади накладання в музичних текстах Й. Брамса різних прообразів на підставі спорідненості їх деяких властивостей нагадує так званий підмальовок – прийом, добре знайомий кожному живописцеві: попереднє нанесення на полотно одного чи декількох тонів з наміром їх подальшого просвітлення крізь верхній шар фарб. Зрештою утворюється багат шаровий простір, усі пласти якого досить чітко виявляються, але не як незалежні складові, а у взаємодії, наслідком якої стає небувала якість, що не є ані зводом усього окремого, ані їх сумою. Екстраполюючи це явище на брамсівську діалогічність, слід відзначити, що паритетні чужі свідомості, виражені за допомогою певних стилєвих властивостей, «просвічують» у творах композитора через його власну, утворюють з нею неподільне ціле. Під таким кутом зору діалогічність виявляється монологізованою, внаслідок чого мислення Й. Брамса набуває монодіалогічного характеру. М. Бахтін спостерігає в письменницькій творчості процес поступового забування авторів – носіїв чужих слів. «Чужі слова, – зазначає вчений, – стають анонімними, *привласнюються*». Пояснюючи свою думку, дослідник пише: «Забуваються і первісні діалогічні відношення до чужих слів: вони нібито усмоктуються, вбираються в засвоєні чужі слова (проходячи через стадію “своїх-чужих слів”）」 [7, с. 366]. Отже, опозиція «чуже-своє», змінюється на «своє-чуже», тобто «чуже як своє», та нарешті утворює дихотомію «своє-своє». Тим самим діалог входить до монологу як відбиттю багатовимірної, діалогічної свідомості.

«Привласнення» чужих слів як прикмета і засіб їх монологізації спонукає до формування питання про конкретні прийоми, завдяки яким здійснюється цей процес, тобто про авторське начало в музиці Й. Брамса. Хрестоматійно відома схожість тем фіналів Дев'ятої симфонії Л. Бетховена і Першої – Й. Брамса заснована на подібності стилістики, образного змісту, загальній святковості та «колективності» звучання. Проте, на противагу віденському класикові, його романтичний нащадок не наділяє цю тему значенням смислової вершини свого твору, доручаючи цю роль так званій темі

«благої звістки» та завершальному хоралу, отже, змінює її драматургічну функцію. У головній темі сонатного *allegro* своєї Третьої симфонії композитор надає іншого змісту цитаті, запозиченої з *Larghetto* Першої симфонії та першої частини «Рейнської» симфонії Р. Шумана. У *Larghetto* вона з'являється перед репризою, висвітлена фарбою *G-dur* (основна тональність цієї частини *Es-dur*) та підсумовує усі метаморфози квартової інтонації. У сонатному *allegro* «Рейнської» симфонії ця ж тема (її можна вважати автоцитатою) знову з'являється в умовах драматургічного *diminuendo* і передує побічній партії репризи. Вона також народжується з квартового мотиву головної музичної думки цієї частини циклу, отже, виступає немовби відгуком на неї. В обох випадках теми проводяться в тихій звучності та мають характер *post scriptum*'а. У Й. Брамса вона перетворюється на вихідний тезис твору, слугує імпульсом для розгорнутого просування інтонаційного процесу, подана *f* і відзначена ремаркою *passionato*. Головне ж – композитор зіштовхує за принципом одночасного контрасту розглядувану низхідну тему в *F-dur* з *motto* в однойменному *f-moll*, що має висхідну спрямованість. Лише в останніх тактах коди шуманівська цитата повертає притаманну їй функцію *terminus*'а і досить тиху динаміку, а наприкінці фіналу вона ледь вгадується в мерехтливих *tremolo* струнних. Таким чином, в Симфонії Й. Брамса «чуже слово» цілковито перетворюється на «своє», стає «рушійною силою» власної драматургічної концепції, отже, попри збереження тематичних ознак оригіналу, немовби «забуває» про свого автора.

Третя симфонія взагалі сприймається в ретроспекції, як відгук-спомин про юнацьку «шуманіану» автора крізь призму свідомості зрілої людини. Це єдиний випадок відмови композитора від ігрової або жанрово-ігрової частини циклу, яка в тому чи іншому вигляді відповідає семантичному амплуа класичних менуетів і скерцо. Замість цього Й. Брамс пише *Poco Allegretto* в *c-moll*, засноване на темі *Romanze* з Четвертої симфонії Р. Шумана. Власне в мелодичному малюнку збігаються лише перші п'ять звуків у тій самій послідовності та ритмічні групи. Образну схожість між першоджерелом і його

привласненим варіантом можна визначити через поняття «минуле». Між тим, Й. Брамс суттєво переосмислює джерело свого натхнення, перетворюючи ліричну *оповідь Romanze* на ліричну *сповідь*. Замість ланцюжка коротких фраз композитор пише тему, що не позбавлена чисельних цезур, але завдяки внутрішньотематичному розвитку набуває широти дихання, розгортаючись у своєрідну «нескінченну мелодію».

Монодіалог стає неодмінною приналежністю Фортепіанних концертів Й. Брамса як водночас властивість його композиторського мислення і стилю та самого жанру. Тут немає наочно поданих цитат або алюзій, як у розглянутих брамсівських Симфоніях; радше можна констатувати наявність опрацьованих «чужих слів», оперування якими слугує важливим фактором образно-драматургічного процесу, що керується діалогом «різних свідомостей», втілених через прикмети різних історично-стильових видів висловлювання. Особливо це стосується **Першого концерту *d-moll op. 15***, написаного в той період, коли становлення творчої особистості Й. Брамса здійснювалося на шляху взаємодії двох іпостасей художника: звернення до «готових форм» мистецтва і їх підкорення власним ідеям.

Ясна прослуханість в цьому творі «голосів» композиторів минулого – недавнього і далекого – спонукає дослідників до пошуків усіляких паралелей між ними та «голосом» самого автора, що викриваються на різних рівнях музичного тексту Концерту. Підкреслюючи, що не всі теми фортепіанної партії притаманні також оркестровій, К. Гейрінгер/*K. Geiringer* проводить аналогію між даним опусом та Концертами Й. С. Баха, в яких «солюючий інструмент і оркестр розробляють різні теми» [138, с. 262–263]. Правомірність зіставлень такого роду дослідник підкріплює тим, що саме в період написання *op. 15* Й. Брамс вивчав твори лейпцизького кантора [там само, с. 263]. К. Гейрінгер наводить цікаві, частенько курйозні наміри інтерпретувати окремі частини Концерту під знаком програмності. Наприклад, в образах першої частини циклу вбачали невдалу спробу самогубства Р. Шумана. Шуманівські алюзії приписували також другій частині. Посилаючись на її

назву, яка спочатку містилася в рукописі («*Benedictus qui in venit nomine Domini*»/«Благословенний той, що з'явився від імені Господа»), прихильники позамузичних трактувань Концерту бачили відбиття поклоніння автора своєму старшому другові, до якого він звертався «Господь» [там само]³. Не погоджуючись з подібними тлумаченнями, музикознавець, однак, припускає зв'язок змісту другої частини Концерту з відношенням Й. Брамса до Клари. Учений наводить висловлення композитора, котре міститься в адресованому до неї листі: «Я пишу в м'яких тонах твій портрет, який повинен перетворитися на *Adagio*» [там само, с. 263–264].

Роздуми та асоціації «навкруги» шуманівського в Першому концерті Й. Брамса спостерігаються також в дослідженнях інших учених. Подвійну позицію в цьому питанні займає Я. Торган. Він вважає мало правдоподібним припущення про вплив на образно-емоційний світ брамсівського Концерту життєвої катастрофи його заступника і друга. Водночас, відзначаючи близькість початкових тем Фортепіанного концерту Й. Брамса і Скрипкового концерту Р. Шумана, вчений ставить собі питання, чи не був перший з них «задуманий як присвята Шуману» [102, с. 12]. У дослідника також виникає сумнів щодо правомірності асоціювання вихідної теми Першого концерту і головної теми Дев'ятої симфонії Л. Бетховена, оскільки в період роботи над Концертом ще у варіанті Сонати для 2-х фортепіано молодий автор не був знайомий з цим шедевром віденського класика [там само]. Більш правомірним Я. Торган вважає зіставлення головної теми Концерту Й. Брамса і так званого «заклику Голландця» з опери Р. Вагнера [там само].

Виходячи з монодіалогічних властивостей мислення Й. Брамса, доцільно розкрити підстави для визначених дослідниками подібностей між ініціальними темами творів Й. Брамса, Л. Бетховена, Р. Шумана, Р. Вагнера, крім тональності *d-moll*. Початок Концерту і Дев'ятої симфонії споріднені ремаркою *Maestoso*, що відразу налаштовує на риторичність авторського

³ За твердженням М. МакДональда/*M. MacDonald*, ці слова в автографі повної партитури підтекстовують перші такти теми скрипок і альтів таким чином, що їх можна співати [148, с. 161].

висловлення, відбиту в «титкульних» темах сонатних *allegro*. Проте, в Дев'ятій симфонії головна музична думка кристалізується в процесі її пошуку, як кульмінаційне проголошення, постулат, своєрідний «категоричний імператив». Вона являє собою карбовану мелодію в оформленні автентичного гармонічного звороту і нагадує філософсько-етичну формулу-максиму. Аналогічна тема в Концерті Й. Брамса подана відразу, поза попередньої підготовки, причому через відсутність тонічного акорду в першому такті та розвиваючий тип викладення вона не володіє властивістю самодостатнього тезису, а радше асоціюється з чимось первинно-стихійним або з біблійними образами страхітливої сили. Це перший випадок «безпочаткового початку» в оркестрових опусах Й. Брамса – прийом, що покликаний створити враження континуального стану буття.

Протиставлення енергетично насиченого тематизму розвиваючого типу і чітко структурованої пісенної мелодії притаманне експозиціям сонатних *allegro* Першого концерту Й. Брамса та Увертюри до «Летючого Голландця» Р. Вагнера. Водночас стилістика Увертюри однорідна, а її вихідний тематизм має програмно-зображальний характер, чого не спостерігається у творі Й. Брамса. До того ж «заклик Голландця», яким вона відкривається, відноситься до тієї семантичної сфери, яка у Р. Вагнера зазвичай пов'язана із завзятим волевиявленням особистості. На противагу цьому «титкульна» тема Концерту Й. Брамса явно відсилає до надособистісного начала через свою барокову пластику, хоча з точки зору виразових прийомів далека від втілення ідеї фатуму. Тим самим її контрастування з наступною пісенною поглиблюється за допомогою історично різних музичних ідей і закріпленої за ними семантики. До речі, «заклик Голландця» є інверсійним варіантом початкового звороту головної теми бетховенського сонатного *allegro*, що нібито «закільцьовує» наведені аналогії, адже й брамсівська включає у свою структуру ходи по звуках тризвуків, до того ж – додамо – загострений ритмічний малюнок, також притаманний іншим двом. Завдяки цим простим, на перший погляд, засобам усі три теми випромінюють потужну внутрішню

енергію, що відбиває гордовитий «німецький дух», та це і є, на наш погляд, виток утворюваних міжопусних аналогій.

Інша справа – схожість «титкульних» тем названих Концертів Й. Брамса і Р. Шумана. Робота першого з них над цим опусом в період загострення згубної хвороби, а потім і смерті імовірного адресата, близькість відносин композиторів, їх духовна та естетично-художня спорідненість і інші факти життєтворчості Й. Брамса спонукають до уважного розгляду цієї паралелі, тим паче, що молодий автор переступив поріг оселі Шуманів саме у той час, коли Роберт відпрацьовував згаданий Скрипковий концерт – останній значний за задумом оркестровий твір майстра. Близькість «титкульних» тем обох Концертів є разючою. Збігаються не тільки їх образний зміст, величність репрезентативної риторичності барокових – бахівських – зразків цього жанру, але і комплекс одиниць, з яких вони складаються: пунктирний ритм в неквапливому русі (у Р. Шумана – *In raftigem, nicht zu schnellen Tempo*, у Й. Брамса – нагадаємо – *Maestoso*), «страхітливі» трелі, потужні злети тиратоподібних пасажів, широкі декламаційні ходи в мелодиці – тобто все те, що й надає їм «присмаку» музики Й. С. Баха і Г. Ф. Генделя. Отже, тут спостерігається прийом «вторинного цитування», адже шуманівська стилізація музики бароко виступає чимось на кшталт «медіатора» між брамсівським і бароковим способами висловлювання. Фактично, Й. Брамс знову демонструє дію того засобу конструювання власної думки, яка вище була визначена поняттям підмальовок: крізь «голос» автора ясно прослухуються «голоси» Р. Шумана та майстрів позаминулої доби. Проте, Й. Брамс не цитує шуманівський твір, адже всі запозичені будівні одиниці вихідної теми Першого концерту складаються в зовсім іншу, в порівнянні з аналогом, структуру, перекомпонуються та одержують власні співвідношення і форми. Так, відрізняються якісні показники декламаційних зворотів: на противагу Р. Шуману, Й. Брамс густо виставляє трелі, відразу починає *zff* і з VI ступеня *d-moll* т. ін. Таким чином, виникає оригінальна тема, яку не має жодного приводу вважати цитатою. Зрештою, попри виявлену

діалогічність, відбувається процес монологізації, коли «чужі голоси» перетворюються на «підкоркові шари» авторської свідомості⁴.

Барокова стилістична лінія, що розпочинається в момент експонування головної теми брамсівського сонатного *allegro*, протягується далі в межах усіх трьох частин концертного циклу. Першим «репером» на цьому графіку стає перша із заключних тем експозиції соліста. У контурі її мелодичного малюнка вгадується початковий зворот хоралу «*Wer nur den lieben Gott lässt walten*»/«Хто тільки Богу коханому себе довіряє». Хоральність відчувається в акордовому складі цієї теми, а імітаційні прийоми викладу відсилають до поліфонічних прийомів бароко, образний зміст музики якого тут перетворюється на соборність, піднесеність над обтяжливістю буття, спрямованість до набуття внутрішньої гармонії. В *Adagio* барокові асоціації виникають через графіку східних-спадних зустрічних ліній, рівномірну ходу однакових тривалостей, імітаційні вступи голосів, що у сукупності створює образ земної або небесної благодаті. У *Rondo*-фіналі рефрен починається тим самим зворотом, яким була відзначена згадувана тема другої експозиції сонатного *allegro*, причому тут повертається мінорний лад оригінального наспіву. Сама танцювальність рефрену радше нагадує старовинні танці, що входили в сюїтні цикли. Подібна аналогія обумовлена викладом теми, де посилена дублюваннями мелодія в партії правої руки контрапунктично поєднується з типово «бахівським» прийомом загальних форм руху, в які вписані виразні інтонації. У центральній частині фіналу оркестру доручається вельми складне *fugato*, що перекидає місток до фіналів Другого, Четвертого і П'ятого Бранденбурзьких концертів Й. С. Баха.

Крім, умовно, барокової лінії, в Першому концерті Й. Брамса вирізняється, також умовно, романтична. Вона утворюється в сонатному *allegro* пісенною сполучною темою оркестрової експозиції та спорідненою з

⁴ Цікаві спостереження щодо завуальованих посилань на різні музичні джерела в Першому концерті Й. Брамса належать К. Рейнольдсу/*C. Reynolds*. У тому числі дослідник згадує «*Nachtlied*» *op.* 108 та «*Das Paradies und die Peri*» *op.* 50 Р. Шумана, хорал «*Freud dich sehr, o meine Seele*»/«Радій, душа моя», а також фінал бетховенського «*Fidelio*» [162]

нею за характером лірики побічною, «флорестанівською» сполучною другої експозиції, майже примарною побічною, а також мрійливою заключною з її закликami «інших світів». В *Adagio* лірика подекуди наближається до шопенівської, нагадуючи про ноктюрни польського майстра. У *Rondo* вона концентрується в епізоді *B-dur*, ідилічний характер якого контрастує наступному енергійно зарядженому *fugato*. Таким чином, «діалог стилістик» стає однією з провідних художніх ідей Першого концерту, то утворюючи драматургічний контрапункт, то виступаючи фактором, що стимулює виникнення усіляких колізій і конфліктних ситуацій.

У Другому фортепіанному концерті *B-dur op. 83* стратегія «діалогу стилістик» як послідовно витриманий принцип організації музичного сюжету не спостерігається, хоча знаки романтичної епохи подекуди розставлені. Це, перш за все, втілена за допомогою тембру валторни романтика далечини, що підкріплюється повнозвучним «шопенівським» довгим арпеджіо і прийомом «луни» в партії фортепіано. Починаючи сонатне *allegro*, названі засоби виразності задають тон усьому Концерту, в якому в широкоформатний епічний простір вписана лірико-драматична фабула, відзначена крутими поворотами, раптовими змінами емоційних станів, неочікуваними подіями, тобто всією атрибутикою романтичної літератури та оперних лібрето. Зрештою, при наявності крупного штриха в подачі музичного матеріалу, загальній масштабності творчого задуму, риторичній спрямованості авторського слова, десь в глибині особистісного вираження вгадуються відблиски флорестано-евзебіївського начала, а через нього – юнацьких вражень від романів Жана-Поля, захопленість якими Й. Брамса і Р. Шумана не в останню чергу відкрила їм взаємне віддзеркалення їх внутрішніх світів. Інтимний характер висловлення, притаманний *Andante* цього циклу, обумовлений також спорідненістю з деякими піснями Й. Брамса. За М. МакДональдом, тема віолончелі передбачає одну з пізніх *Lied* композитора – «*Immer leiser wird mein Schlummer*»/«Все тихіше стає моя дрімота» *op. 105* № 2. Водночас, дослідник посилається на К. Флороса, який виявив близькість

мелодії першого кларнета в епізоді *Fis-dur Andante* з наспівом пісні «*Todessehnen*»/«Туга за смертю» *op.* 86 № 6 зі словами «Отець Небесний, здалека твоє дитя благає» [148].

2.2. Концертність та симфонічність у Фортепіанних концертах Й. Брамса як тип діалогу

У науковій літературі спостерігаються досить суперечливі думки щодо якісних характеристик Фортепіанних концертів Й. Брамса в аспекті їх жанрового змісту. К. Беєр/*C. Beyer* називає їх симфоніями з облігатним фортепіано [123]. Інший дослідник, М. Калелла вказує на перегляд 1870-ті роки первісних негативних відгуків про цей твір, який тепер заслуговує на позитивну оцінку і сприймається як «симфонія з фортепіано *obligato*» [128]. Показовим також уявляється напрямок роздумів М. МакДональда про жанрову специфіку Концертів Й. Брамса, відбитий в назві статті автора «Завуальовані симфонії? Концерти» [148]. Очевидно, що наведені думки містять приховану дихотомію концертність/симфонічність. Це спонукає звернутися до порівняльних характеристик концерту та симфонії, що містяться у різних дослідницьких джерелах.

Морфологічно концерт належить до класу оркестрових творів. Наведений факт має принаймні дві смислові грані. Перша з них стосується оркестру як засобу викладення композиторської та виконавської думки. Примітно, що в деяких роботах з'являються такі визначення опусів, призначених для сольного інструменту і оркестру, які підкреслюють їх приналежність до оркестрової музики. Наприклад, О. Бурель використовує визначення «фортепіанно-оркестрові твори» [18]. Питання про іманентність оркестрового начала сольному концерту порушує І. Польська в контексті вивчення камерного ансамблю. Акцентуючи увагу на виконавському вимірі обраного предмету дослідження, авторка розглядає його у зв'язку з іншими видами інструментального музикування, в тому числі оркестровим, усередині якого, на її думку, здійснюється процес «становлення і кристалізації різних

самостійних жанрових сфер», відносячи до них камерно-оркестрову, оркестрово-симфонічну і концертну. Останню І. Польська визначає поняттям «концертування з оркестром», що стилістично і практично родинне до оркестрового і генетично зв'язано з ансамблевим [72, с. 220].

Становлення оркестру як призми для розгляду історії інструментального концерту обирає В. Ракочі. «Концертність, – пише вчений, – стала одним із суттєвих чинників еволюції оркестру загалом і найсуттєвішим для становлення самостійного (незалежного від сценічної дії чи релігійної церемонії) оркестру» [77, с. 19]. Екстраполюючи наведену думку на жанр інструментального концерту, можна дійти висновку, що наявність у його художній концепції оркестрового чинника сприяє його виведенню на рівень вищої форми інструментального узагальнення, наближаючи його до симфонії. Тут розкривається друга грань співвідносин концертності та симфонічності.

Зауважимо, що концертність – це мислення данностями, які складають узгоджену в часопросторі послідовність композиційно-драматургічних подій. Тому на тематичному рівні спостерігається переважання експозиційності, а розвиток здійснюється на основі показу різноманітного музичного матеріалу. Симфонічне – це мислення категоріями причинності та становлення, що опредметнюється в принципах цілепокладання і наскрізного композиційно-драматургічного розвитку. Водночас, на наш погляд, інструментальний концерт не поступається симфонії у здатності відтворювати образ буття на високому рівні художнього узагальнення, але здійснює це під іншим «кутом зору».

Нагадаємо плідну думку В. Ракочі про кореневі розбіжності між симфонією – з її театральним походженням, – і концерту, родовід якого сходить до сонати і *sinfonia* [78, с. 68]. Мабуть звідси виникає своєрідність музичної семантики концерту і симфонії: якщо у першому вона визначається діалогічними відносинами соліста (солістів) і оркестру, то у другій – своєрідною «сюжетністю», наскрізним просуванням тематичних подій. З іншого боку, тричастинність концерту, що споріднює його з сонатою і *sinfonia*,

несе у своєму геномі притаманний бароковому мисленню принцип сюїтності і просторово-часовий тип контрасту, тоді як чотиричастинний склад симфонії спирається на функціонально-ієрархічну системність відносин.

Розбіжності між концертом і симфонією на жанровому рівні не перешкоджають взаємообміну їх рисами в конкретному музичному тексті. Мається на увазі вторгнення концертності (концертування) в область симфонії (наприклад, у «Шотландській симфонії» Ф. Мендельсона та «Гарольда в Італії» Г. Берліоза) і так званої симфонізації концерту. Узагальнюючи сенс останнього поняття, вкладений у нього численними дослідниками, О. Бурель виділяє чотири ознаки цього процесу. Насамперед, йдеться про зближення концерту з симфонією в ідейно-образному плані, тобто надання концертному опусу семантичних і концептуальних властивостей симфонії. Далі називаються драматургічні та формотворчі принципи – проникнення в жанр концерту симфонічних методів розвитку та посилення конфліктних моментів ансамблевого діалогу; наявність інтонаційної спорідненості частин циклу; його кількісне розширення; виникнення тембрового розвитку всередині оркестрової партії. Симфонізація концерту відбувається також по лінії монументалізації форм побудови та засобів вираження, тобто укрупнення масштабів твору та збільшення його хронометражу, «зростання “силових” можливостей виконавського апарату», що дається взнаки «у збільшенні динамічної потужності солюючого фортепіано» (оркестральне трактування інструменту). Значно розширюється роль оркестру як носія тематичного матеріалу, виникає комплекс прийомів, за допомогою яких відбувається насиченість оркестрової партії тематизмом [17, с. 63–68].

Симфонізація концерту не призводить, однак, до його перетворення на симфонію і не скасовує відмінностей між цими жанрами, виділених В. Ракочі, оскільки зберігається принцип концертування, сольоно-колективний тип виконання, а весь композиційно-драматургічний процес міцно пов'язаний із різноманітними типами діалогічних відносин. Втім, в умовах симфонізації вони набувають інших якісних характеристик, що і відбувається у

Фортепіанних концертах Й. Брамса. Своєрідний «історизм» композитора, спрямованість його мислення на монологізацію стильового та культурного діалогу привели до схрещування, взаємопроникнення, узгодження двох концептуальних жанрів класико-романтичної епохи, кожний з яких у результаті свого самовизначення набув власну інваріантну форму. Так виникає діалог концертності і симфонічності, заснований на комплементарних началах. Подібно до того, як наведені вище «чужі» прообрази в аурі авторської рефлексії стають «своїми», симфонічність вписана в жанровий контекст Фортепіанних концертів майстра як його органічна приналежність.

Схожого висновку доходить М. МакДональд. Згідно з його припущенням, поширене уявлення про «жанрову двосмисленість» Концертів Й. Брамса стало наслідком характеристики Р. Шумана сонат юного композитора як «завуальованих симфоній». М. МакДональд вважає, що до стилю Й. Брамса «течуть потоки оркестрової, камерної та інструментальної музики, що знаходяться в надзвичайно близькому розташуванні: всі вони рівною мірою приймають участь в його особистому синтезі романтичних, класичних і передкласичних прийомів» [148, с. 156].

Симфонічне «прочитання» концертності відбувається на рівні ідейно-образної концепції, властивій кожному з брамсівських опусів. Значною мірою це проявляється в їх перших частинах, котрі сприймаються як драматургічний центр циклу, що притаманне і функціональній логіці симфонічних композицій Й. Брамса. Автор створює свій музичний Універсум за допомогою гнучких переходів від оповідності та епічно масштабного висловлювання до ліричного «слова», поданого в різних емоційно-семантичних модусах, і драматично гострих колізій, охоплюючи таким чином всі роди мистецтва і відповідно типи свідомості, способи осмислення себе-у-світі. Композитор додержується однієї із закономірностей концертного жанру, що полягає в багатотемності, множинності явищ, у чому виявляється один із суттєвих показників творів даного типу. Однак ця властивість концертної логіки ніде не постає у вигляді простого контрастного зіставлення тем і утворених ними епізодів, їх

чергування, але підпорядковується симфонічній логіці становлення музичної думки, цілепокладання, наскрізного просування драматургічного сюжету. Те ж саме стосується архітектонічних закономірностей сонатних *allegro* Концертів Й. Брамса. Автор воскрешає таку відмінну особливість перших частин барокових і класичних сольних-оркестрових творів, як принцип подвійної експозиції. Разом з тим, способи їх поєднання, тематичне наповнення, функції в композиційному-драматургічному контексті підпорядковуються ідеї наскрізного розвитку музичного та образного «сюжету», а концертність, зберігаючи всі свої жанрові ознаки, вступаючи в союз-співучасть із симфонічністю, набуває здатності втілення картини світу як множинності взаємопов'язаних явищ, їхньої єдності. Оскільки описана жанрова ситуація отримує особливу реалізацію у кожному з Концертів, доцільно розглянути їх сонатні *allegro* послідовно.

Згідно з класичними нормативами формоутворення, ці розділи циклу сольних-оркестрових концертів повинні містити обов'язкові три (або чотири) епізоди *tutti*. Й. Брамс дотримується такого алгоритму, однак не додержується його буквально, що відповідає креативно-імпровізаційній природі жанру, але в цьому випадку мотивується вторгненням законів симфонічної драматургії до зони концертності. Оркестрове *tutti* в сонатному *allegro* **Концерту d-moll**, заявлене у першій експозиції, замикає весь перший розділ композиції та репризу, тобто вміщено у нормативно встановлених внутрішніх межах форми. Однак, по-перше, виходи оркестру наприкінці експозиції та репризи здійснюються на фактурному фоні соліста, у дуеті з ним, по-друге, в цих випадках звучання оркестру позбавлене репрезентативної «плакатності» риторичної мови, по-третє, колективний співучасник за допомогою короткочасного концертування заявляє про себе в драматичних «проривах» (наприклад, перед сполучною темою другої експозиції – як продовження діалогу-зіткнення з фортепіано; тт. 120–125), або, навпаки, знімаючи напруження та гостроту виниклого конфлікту (як це відбувається в розробці в момент емоційного напруження її початкового розділу перед нагадування

роялем ліричної побічної теми; тт. 259–267) та ін. Такі «вільності» істотно порушують закладений у періодичній зміні *tutti – solo* принцип суміжності, послідовності, «одного після іншого» та забезпечують дію іншого, причинно-наслідкового принципу, звертання до якого призводить до міцного логічного єднання усіх фаз композиційно-драматургічного процесу.

Взаємопов'язаність ланок подієвої канви проявляється вже в оркестровій експозиції. Функційно вона слугує «драматургічною темою» сонатного *Maestoso* даного Концерту. Імперативно-надособистісна сила, що представлена головною темою, та ліричне особистісне начало як реакція на неї (акцентуація у сполучній темі інтонації благання) утворюють драматургічний конфлікт, виводячи на рівень великих побудов традиційну для головних тем симфонічних *allegro* опозицію «сильного» та «слабкого» елементів. Побічна тема, яку хочеться назвати «темою розради», знімає гостроту конфлікту, заокруглюючи перший цикл драматургічних подій. Повернення головної теми за допомогою прийому вторгнення дає поштовх до виникнення ще одного циклу, де після показу нового тематичного матеріалу та його мотивного розвитку, який перемикає в драматично дієву сферу, настає розрядка напруги у фанфарній заключній темі, що знаменує витіснення тривожних та ламентозних станів, посиленних мінорними фарбами (*d-moll – f-moll*), радісними емоціями та проголошенням *D-dur*. При цьому очевидне проміжне розрядження гостроти колізії внаслідок продовження в контрапунктичних голосах відтворення інтонаційно-ритмічних груп, що виникли в попередній, драматичній ланці розвитку. Як бачимо, в оркестровій експозиції встановлюється достатньо докладний подієвий план, заснований на принципі хвильового руху авторської думки, що відповідає симфонічному типу музичної логіки.

При переході в інший, особистісний вимір показу образних перипетій Й. Брамс знову уникає простого перемикання, суміжності двох експозицій, що коректує родову ознаку концерту, закладену в його генезі, а саме – антифонність, оперування різними акустично-звуковими обсягами.

«Безшовність» цього переходу досягається фактурними засобами: підхопленням у партії лівої руки фортепіано октавно-квінтової послідовності, що раніше становило остинатне тло, доручене віолончелям (тт. 76–82 і далі). Симфонічна континуальність музичного процесу, що виникає при цьому, не перешкоджає якісній зміні його просторової координати, яка тут виражена появою нового, відсутнього в оркестровій партитурі, інструментального тембру і майже абсолютної сольності.

Попри те, що головна тема другої експозиції виступає носієм нового образу і, на перший погляд, продовжує накопичення музичного матеріалу, що почав оркестр, у ній виявляються інтонаційні послідовності, вже залучені в драматичній частині першої експозиції. Мова йде про парні низхідні мотиви, що потенційно містять можливість вибуху експресії, який зрештою і відбувається в діалозі-зіткненні протилежних начал, персоніфікованих роялем та оркестром. Реакцією на це протистояння стає істотно змінена гармонічними ($D \rightarrow d\text{-moll}$ замість t у першій експозиції), динамічними (f замість p), ритмічними (восьмі замість четвертих у супроводі), фактурними (злети арпеджіо, ускладнених додатковими тонами, що змінюють остинато по звуках акордів) засобами сполучна тема. Як і в початковому виході оркестру, виникла драматургічна хвиля завершується зняттям напруги в побічній партії. Проте подальший перебіг подій не сходиться з властивим оркестровій партії через появу нової, хоральної теми. З'єднуючись із кличною, вона несе в собі мудрість та гармонію. Значущість цього результату підкреслюється його варіантним відтворенням оркестром на фоні різноманітних фігур фортепіано. Отже, *tutti*, як і впливає з логіки концертного сонатного *allegro*, завершує експозиційний розділ композиції, але в системі іншої, симфонічної.

Таким чином, концертна подвійна експозиція перетворюється у сонатному *allegro* розглядуваного циклу у два сполучених між собою концентричних кола, де друге постає варіантом першого із суттєво трансформованим тематизмом та новими тематичними ідеями. У кожному з них спостерігається єдина послідовність експонування тематичного матеріалу,

але його істотне переосмислення та рухливість сполучень партій фортепіано та оркестру забезпечують активність драматургічного розвитку. Третім таким концентричним колом стає розробка.

Як і оркестрова експозиція, вона починається з драматургічної «вершини-джерела», заснованої на мотивному розвитку вихідної думки сонатного *allegro*, імперативний характер якої посилюється через вписаність у діалог-зіткнення фортепіано та оркестру. Утворювана при цьому драматична ситуація накладає відбиток на образ розроблюваної теми, розкриваючи потенційно фатальні риси, що містяться в ній. Другий розділ розробки побудований на сполучній темі, дорученій фортепіано, яка не піддається суттєвому переосмисленню у порівнянні з її експозиційним варіантом, проте змінює свій характер відносно сольного проведення у початковому розділі сонатного *allegro*. Навпаки, побічна, що становить третій етап розробки, запроваджується за принципом драматургічного зсуву і перетворюється на пристрасний монолог фортепіано, який підхоплюється оркестром. Так само несподівано, за допомогою *subito*-контрасту в розробку включається скерцозний епізод в *H-dur*, у якому, однак, підхоплюються короткі звороти побічної теми. Багатоетапність центрального розділу сонатного *allegro*, звернення композитора до мотивно-тематичної роботи відсилають до традиції класичної симфонії; образні метаморфози тем, їх вміщення в нові контекстуальні умови, що змінюють їх смислове наповнення або коригують початкове, широко застосований прийом *subito*-контрасту, несподівані драматургічні зрушення успадковують особливості романтичної сюжетності, а так само раптове перемикання з пристрасного монолога-діалогу в легку скерцозність – епізоди в розробках романтичних балад та поем. Так заявляє про себе ще один спосіб існування брамсівського історизму, в якому сама традиція постає множинністю в єдності.

Ще одним «колом» проходження перетворених тематичних подій постає реприза. Логічні акценти тут виставлені таким чином, щоб висвітлити смислову арку між драматичними колізіями, пов'язаними з розвитком обох

головних тем, і «хоралом», що переходить у сигнальні формули заключної партії. Ці дві драматургічні опори прошаровуються проведенням побічної теми фортепіанної партії у варіанті, наближеному до первісного, але в *fis-moll*, відголоси якої готують заключний розділ репризи, що забарвлює музичне звучання променистим *D-dur*. У результаті виникає «тиха» кульмінація, яка знімає всі суперечності в ідеї «соборності» та гармонії природи. Тим самим, користуючись у розробці та репризі тим же тематичним матеріалом, що і в експозиції, майже не порушуючи черговості його появи, Й. Брамс за допомогою зміни смислових знаків встановлює нову систему драматургічних зв'язків, внаслідок чого зав'язується наскрізна сюжетна «інтрига». Спресовуючи в коді музичний матеріал, відзначений найбільшою драматичною напруженістю – звороти побічної теми у варіанті розробки, головного оркестрового образу, парні мотиви та їх першоджерело, – композитор немов повертається до думки про неминуче, яким відкривалося сонатне *allegro*, та одночасно забезпечує «цікавість продовження», начебто «розмикаючи» першу частину Концерту в цикл.

Створений в період інтенсивної роботи Й. Брамса в жанрі симфонії **Другий концерт** *B-dur op. 83* виявляє наочні прикмети зближення з нею. Включення в інструментальний цикл скерцо скоректувало стандартний алгоритм концертної композиції, замінивши його симфонічним, а істотне ускладнення партитури шляхом її тематичної насиченості та фактурної багатоплановості сприяло щільності діалогічних взаємодій. Одночасно Другий концерт відзначений емпатичним посиленням проявів концертності, що дозволяє дотримуватися балансу між носіями жанрової співучасті.

Сонатному *allegro* брамсівського Концерту властивий дух вільного творчого волевиявлення, фантазійності та навіть гри із звичними засобами висловлювання та формоутворення, що не перешкоджає епічній величності авторського висловлювання і його духовній моці. Головним «провинцем» усіляких «вільностей», що ускладнюють визначення внутрішніх меж розділів сонатної композиції, виявляється партія солюючого інструменту, виходи

якого завжди здаються непередбачуваними, що порушують звичний і тому очікуваний хід музичних подій. Противагою «флорестанівській» розкутості висловлювань фортепіано є партія оркестру. Не позбавлена ні ліричної рефлексивності, ні вибухового драматизму вона, все ж таки, наділяється функцією стримування вільного потоку образно-тематичних перипетій, підпорядкування дисциплінуючому началу конструювання форми, її архітектонічному впорядкуванню. З цією метою Й. Брамс звертається до закладеного в бароковому концерті та збереженому у класичному інваріанті жанру принципу періодичного повернення *tutti* з ідентичним матеріалом. У сонатному *allegro* Другого концерту таке *tutti* з'являється п'ять разів: на початку і наприкінці першої та другої експозицій, на межах розробки та репризи, репризи та коди. Завдяки такій періодичності вимальовується рельєфний структурний профіль музичної форми, у своїх опорних точках збігаючись з сонатною.

Не менш важливою розділювальною функцією наділяється тембр солюючої валторни. Він відкриває сонатне *allegro*, сигналізує про початок розробки, репризи та коди, незмінно зберігаючи задане при першій появі семантичне амплуа. Стабілізаційне значення даного тембру розкривається і на образно-драматургічному рівні музичного тексту, оскільки періодичне солювання валторни при безпосередній близькості *tutti* дозволяє зберегти двоїстість вихідної теми сонатного *allegro*: романтично мрійливу, відсторонену від участі в активних подій – і залученої до них як їх «дійова особа», незмінною і такою, що підлягає перетворенням. Водночас тембр валторни, що систематично нагадує про себе в вузлових моментах композиційно-драматургічного процесу, перегукує з баладно-поемним «словом розповідача», привносить у фабульну канву сонатного *allegro* Другого концерту властивості оповідальності.

Звернення до споконвічно жанрової подвійної експозиції дозволяє Й. Брамсу і в цьому випадку мислити системою взаємопов'язаних концентричних кіл, кожне з яких або засноване виключно на темах, що вже

звучали, але представлених у нових контекстуальних умовах, або включає ще не показані раніше. Перше концентричне коло – інтродукція сонатного *allegro* («передикт» до експозиції, за Я. Торганом [102, с. 19]), в якій, подібно до театрального прологу, показані теми – майбутні учасники драматургічних перипетій. Валторнова тема, що відкриває інтродукцію, стане «титкульним» образом оркестрової експозиції та набуде значення «роздільного знаку» музичної форми в її складній фабульній канві. Відповідь оркестру займе своє місце у головній партії другої експозиції. Тема драматургічного зсуву прозвучить у розробці та стане джерелом заключних партій обох експозицій. Одночасно в інтродукції демонструється той спосіб створення конфліктної ситуації, який неодноразово буде використовуватися і надалі, коли він постане не внаслідок зіткнення полярних начал, а як результат *subito*-контрасту, вторгнення пасіонарної енергії та драматизму в інші емоційні стани.

Як і в сонатному *allegro* попереднього Концерту, у першій частині даного Й. Брамса унікає простої суміжності розділів композиції. Так, драматургічний графік стадіально вибудованого фортепіанного соло спрямований від вибуху експресії, через розосередженість емоційної напруги, до динамічного *crescendo*, на гребені якого проголошується «титкульна» тема *tutti*. Оркестрова експозиція є досить компактною. Завдяки тривалому розсіюванню енергетичного посилення, заданого головною темою, у сполучній партії конфліктна ситуація між нею та ліричною побічною не виникає. Навпаки, заключна тема упроваджується за допомогою драматургічного зсуву, причому в ній залучені виразні засоби третьої теми інтродукції: швидкі, на кшталт тират, гамоподібні злети та спадання, гострий пунктирний ритм, посилений паузами всередині кожної групи. Продовженням цієї образної лінії слугує друге *tutti*, яке в купі з побічною і заключною партіями закріплює тональність *d-moll*. Зауважимо, що такі тональні «вільності» в сонатних експозиціях досить типові для Й. Брамса. Варто нагадати про поєднання *d-moll – f-moll* в його Першому концерті, *D-dur – fis-moll* у Другій симфонії та особливо *F-dur/f-moll – A-dur* у Третій.

На відміну від щільно скомпонованої оркестрової експозиції, фортепіанна – третє концентричне коло – відрізняється значною мірою фантазійності, імпровізаційної розкутості. Тривале мелодичне розгортання на матеріалі «титульної» теми, перекликання з оркестром, оркестрові репліки позбавляють головну партію чіткої структурованості та надають їй деяку фрагментарність, що компенсується лише єдністю музично-тематичних одиниць. Друга тема інтродукції виступає тут у ролі «відповіді», але відтворюється не повністю. Сполучна партія виділена з двох боків виразними мелодичними репліками і є своєрідним епізодом, основне призначення якого полягає в демонстрації різних фактурно-ігрових прийомів, спрямованих на розкриття віртуозних можливостей піаніста. Так концертне завдання коригує функціональний алгоритм сонатної експозиції – але й не скасовує його, оскільки тут у розосередженому вигляді нагадується «титульна» тема, а в репліці, що завершує сполучну партію, вимальовується обрис побічної теми в *F-dur*. Побічна партія теж націлена більше на завдання концертування фортепіано, ніж створення значної драматургічної противаги головної. Основні події – як в інтродукції та оркестровій експозиції – зберігаються до кінця розділу і також упродовжуються прийомом драматургічного зсуву. Тут проводиться нова тема, яка переходить в заключну тему оркестрової експозиції з наступним кульмінаційним розширенням на похідному музичному матеріалі, що виріс з початкової теми зсуву. Вища точка емоційної напруги пов'язана з проведенням третього *tutti* в *f-moll*, де після «титульної» теми в перетвореному, драматичному амплуа показана побічна оркестрової експозиції.

Четверте концентричне коло – розробка – відкривається темою валторни. Зберігаючи свій мрійливий характер, вона, однак, змінює своє ладове забарвлення, залишаючись у межах *f-moll*, яким завершувалася експозиція, що привносить до неї інші емоційні обертони. До того ж у продовженні мелодичної лінії, дорученої флейті та гобою, що дублюють валторну, з'являється раніше відсутня малосекундова інтонація. Валторна ж проспівує у

відповідь фрази другої теми інтродукції, після чого виникає драматургічний зсув на її третій темі, що отримує в зміненому контексті нове смислове наповнення. Отже, початковий розділ розробки постає варіантом інтродукції з іншими модальностями семантичних знаків, що логічно обумовлено драматичними колізіями останнього розділу експозиції. Тим самим домінує симфонічний принцип причино-наслідкових зв'язків.

На противагу інтродукції, де енергія драматичного зсуву швидко згорталася, в розробковому її варіанті напруга продовжує накопичуватися, супроводжуючись модуляцією з *f-moll* в *h-moll*, що надає цьому переходу передиктові властивості. Однак, ситуація очікування, яка народжується за допомогою такого зламу, не завершується проголошенням вагомої музичної думки, обриваючись на домінанті *h-moll*. Лише після здійсненої підготовки починається експонування нової теми, яка налаштовує на драматичну дієвість. Притаманні їй носії вольового начала – пунктирний ритм, ходи по ступеням тризвуків і септакордів – підкреслюються ремаркою *ben marcato*, при цьому аж до кульмінаційної вершини передбачається витриманість *p*, породжуючи стан тривожних очікувань. Поступове розширення динамічної шкали, що досягається не лише гучними, але й просторово-фактурними засобами, вінчається триразовим «викликанням» трихордового мотиву «титульної» теми: двічі на гармонії подвійної домінанті *h-moll*, втретє – на гармонії домінанті *B-dur*, що правомірно вважати четвертим *tutti*.

Тематична насиченість розробки, її складний тональний план із захопленням центрів тритонового співвідношення, безперервне оновлення подієвої канви, логічна супідрядність утворювальних нею розділів відповідають симфонічному началу в жанровому профілі Другого концерту.

Проведення трихордового мотиву «титульної» теми знаменує початок зони «тихого» передикту, що плавно переводить в репризу. Знову проспівує свою тему валторна (у дублі з кларнетами), їй відповідають спочатку рояль, потім оркестр з другою темою інтродукції, досить широко викладено музичний матеріал побічної партії другої експозиції, після чого нагадується –

в абсолютно перетвореному вигляді – третя тема інтродукції, поза драматургічного зсуву, який відтягнутий на максимально широку дистанцію від витриманих у м'яких, споглядальних тонах попередніх йому музичних ідей. Як бачимо, у п'ятому колі подій поєднуються риси репризи та інтродукції. «Титульна» тема в *tutti* зведена до фрагмента, винесена за його межі. Черговість подання музичного матеріалу спочатку відповідає встановленій в інтродукції; одночасно, валторнова мелодія – варіант «титульної» – займає її місце в якості головної, далі вміщена «відповідь» першого кола, яке у другій експозиції входило до головної партії, після чого порядок показу тем відновлюється. Втягування ознак інтродукції в зону репризи надають їй властивості коди, резюмування. З даного контексту випадає заключна партія, що втручається, як і в експозиції, без будь-якої підготовки (*b-moll*). Це останнє в цьому сонатному *allegro* драматичне висловлювання вимагає розрядки та закріплення носійної ідеї частини, що й відбувається у заключному шостому колі – коді. Знову подає голос валторна, але на цей раз їй відповідає її «двійник» – «титульна» тема, нагадується друга (відповідь) тема інтродукції та знову повертається тріумфальний образ у його споконвічній семантиці радості.

Резюмуючи аналітичні спостереження над сонатним *allegro* Другого концерту, можна дійти висновку про те, що Й. Брамс використовує схему-матрицю барокового жанру в якості «каркасу», який скріплює великі фази композиційно-драматургічного процесу, підпорядкованого принципам симфонічного розвитку. В результаті концертна багатотемність як множинність точок зору на світ перетворюється під знаком верховенства вищої єдності, на образно-семантичному рівні втіленого в гармонії природи та соборності як двох модальностей даної ідеї, що становлять вихідну та кінцеву точки брамсівського музичного оповідання.

Adagio D-dur Першого концерту витримане в традиціях, притаманних повільним частинам творів такого типу. Встановившись у концертах Й. С. Баха, поглиблено медитативне висловлювання закріпилося у класичних,

а у романтичних набуло й відтінку сповідальності. У брамсівському *Adagio* тривалий час панує споглядальність, яка змінюється станом психологічної напруги, що доходить до кульмінації, після чого все ніби розчиняється у часі та просторі. Так виникає досить складна подієва канва, що перетворює лірику *Adagio* на рід драматичної розповіді. Це зумовлює достатню міру свободи у вирішенні композитором складної тричастинної репризної форми, її наділеність наскрізним симфонічним розвитком. У першому розділі встановлюється алгоритм зміни оркестрових та сольних висловлювань, де увесь тематизм підпорядковується принципу мелодичного розгортання з чітко вираженим посиленням на бароковий. У багатотемному середньому розділі такий прийом дозволяє впорядкувати музичну структуру, подолати деяку «суміжність» у чергуванні тематизму, причому утримана тема оркестру виступає в ролі свого роду рефрену. Водночас саме цей рефрен виявляється причиною драматургічного зсуву – першої кульмінації даної частини циклу. Друга, генеральна, кульмінація міститься в репризі, де квартова інтонація теми оркестрового вступу несподівано перегукується із «кличною» заключною із сонатного *allegro*. Врівноважувачим началом виступає велика кода, що містить каденцію фортепіано та обрамлення, яке перекидає арку до початку *Adagio*.

Очевидно, що як і в сонатному *allegro*, концертний принцип *tutti – solo* упорядковує музичну форму, надаючи їй певної періодичності. Разом з тим, наскрізний композиційно-драматургічний розвиток, що ускладнює встановлення чітких меж в класичній тричастинній репризній формі, здійснюється відповідно до сонатно-симфонічного. Інакше кажучи, своєю архітектонічною стрункістю *Adagio* зобов'язане концертності, в той час, як процесуальність, що передбачає взаємодію різних станів, їх крещендування назустріч кульмінації та димінуендування після її проходження, – явно симфонічного походження.

Введення допоміжної частини в цикл Другого концерту, що наблизило його до симфонічного, примушує задатися питанням про причини подібного творчого рішення. На перший погляд, вони полягають у намірі Й. Брамса

симфонізувати Концерт, поставивши його в один ряд з власними симфоніями. Проте, при всій інтегративності мислення композитора він завжди додержувався збереження інваріантних меж обраного жанру, хоча й прищеплюючи до нього деякі властивості інших. До того ж, зусилля, які автор докладав для відмежування сонатного *allegro* Концерту від аналогічних частин симфоній, посилюючи саме концертні якості, як це було доведено вище, спонукає до пошуків іншої відповіді на задане питання. На нашу думку, включення скерцо до циклу Концерту мотивувалося недостатньою мірою контрасту між сонатним *allegro*, що попри наявні в ньому прориви драматичного начала і подієвості все ж таки тяжіло до встановлення гармонічного начала, і сповненим споглядального спокою *Andante*. Показово розміщення скерцо не на третій – за традицією – позиції в циклі, а на другій, тобто саме між сонатним *allegro* і *Andante*.

Allegro appassionato d-moll демонструє типові якості симфонічних скерцо: швидкий темп із досить високими швидкісними показниками (половинна з крапкою =76), остинатну пульсацію ритмічних одиниць у розмірі 3/4. Одночасно, Й. Брамс не дотримується «букви» композиційних закономірностей даного жанру і пише другу частину Концерту не у звичній складній тричастинній, а в сонатній формі, що включає і розробку, і великий епізод. В результаті відбувається накладання двох структурних матриць – сонатної та тричастинної, причому тричастинний епізод, що виникає після власне розробкового розділу, порушує інерцію сприйняття, налаштованого на повернення до матеріалу експозиції в репризі. Такий прийом дозволяє бачити в брамсівському скерцо відгуки романтичної програмності, надаючи йому подібність з концертними увертюрами Ф. Мендельсона. Вони виявляються в тематизмі епізоду, в крайніх частинах якого виникають такі типові романтичні риси, як рівномірний рух у швидкому темпі четвертих штрихом *staccato*; «мисливська» мелодія валторн – переклик з темою природи із сонатного *allegro*; контраст *p* у першому розділі та *f* у репризному, де звучання цього матеріалу підкреслює «бюргірське», «плебейське» начало, що викликає

асоціації з вагнерівськими «Майстерзингерами»; протиставлення динаміки за принципом антифону; нарешті – у палкості «визнань», якими відзначена середня частина епізоду із всією романтичною атрибутикою: інтонації «зітхання», «томління», довгі арпеджіо фортепіано та ін. Завдяки названим засобам, а також ладотональній фарбі *D-dur*, однойменної основній, епізод сприймається особливим світом, нагадуючи романтичний прийом «оповідання в оповіданні» та виводячи на поверхню схвильовано-баладний тон висловлювання, заданий в експозиції сонатної форми цього *Allegro appassionato*.

Названі особливості другої частини аналізованого твору дозволяють наголошувати на іншому аспекті у взаємодії в ньому симфонічності та концертності, представивши їх у ракурсі відносин драматично дієвого та ігрового начал. Строго кажучи, «скерцо» і є гра – тобто той вимір романтичного в мистецтві, яке поєднується з фантазійністю, фантастичністю, свободою авторського волевиявлення. Гра як особливий «кут зору» на світ легко входить у будь-який семантичний контекст, свідченням чого можуть слугувати драматичні симфонічні скерцо Л. Бетховена, казкова «ельфійність» музики Ф. Мендельсона, відчужена жанровість мефісто-образів Ф. Ліста. В цьому плані широка амплітуда гри виступає розпізнавальним знаком фортепіанних Скерцо Ф. Шопена, відмічених рисами інфернальності, баладної подієвості, драматизму, безтурботної безпосередності. У всіх названих та інших випадках ігрове начало пов'язано з яскравістю тематизму, його емоційним поданням, віртуозністю прийомів викладу, розкутістю висловлювання, несподіваністю контрастів та раптовістю перемикання у щось інше. Інакше кажучи, ігрова спрямованість скерцо за своєю природою близька до концертної. Показовий той сильний енергетичний вплив, який п'єси або частини циклу такого роду здійснюють на аудиторію. Не становить винятку й *Allegro appassionato* Другого концерту Й. Брамса, ефектно виділяючись на тлі сусідніх частин активністю руху та «флорестанівською», «манфредівською», «вертерівською» пристрастю висловлювання.

Тричастинна музична форма *Andante B-dur* відзначена наскрізним варіантним розвитком. В її першій частині простежується принцип подвійного експонування: після дворазового проведення теми оркестром і м'якого переходу у вільну варіацію – навіть імпровізацію – на неї грає соліст. Відсутність далі чітких меж форми компенсується варіантними повторами, одиницями яких виступають різного роду фігураційні прийоми в партії фортепіано і короткі репліки оркестру. Так, вичленований з теми початковий мотив, прикрашений треллю з наступним розсіюванням в арпеджіо, з'являється в тт. 36–37 і на тритон вище в тт. 43–44; обігравання цього мотиву в гронах акордових вертикалей спостерігається, відповідно, в тт. 38–41 і в тт. 45–47; широкі ходи по звуках різних інтервалів зустрічається в т. 41, потім – в тт. 48–49 та ін. Перший з наведених прикладів включає оркестрові репліки у різних звуковисотних умовах, але із збереженням інтонаційно-ритмічного малюнка.

Середній розділ *Andante – Più Adagio, Fis-dur* – сприймається як якийсь «стоп-кадр», в якому час немов анулюється, і все занурюється в нескінченне споглядання. Він увесь пронизаний короткими інтонаціями – «вигуками», «зітханнями», вкрай фрагментарний, а деякий рух здійснюється фактурно-гармонічними засобами: широкими арпеджіо, що створюють барвистий акустично-звуковий простір. Стиснена реприза нагадує вихідну тему та її деякі, вже знайомі варіанти, а кода – відтворює фрагмент середнього розділу. Як бачимо, Й. Брамс виявив себе мудрим стратегом, поставивши поруч полум'яно-неспокійне скерцо та повне умиротворення *Andante*.

Говорити про симфонічність у повільній частині Концерту не доводиться, оскільки суцільна варіативність музичної форми і її плинність, мають відношення швидше до камерних способів музикування, що відбивається й на концертних прийомах, немов звернених до витоків новоевропейського інструменталізму. Це стосується і динаміки, яка тут набуває багаторівневого характеру. Таким чином, дихотомія симфонічне/концертне в *Andante* Другого концерту підмінюється взаємодією

концертного та камерного, що лежить в першоосновах інструментальних жанрів, призначених для спільного музикування. Інакше кажучи, Й. Брамс знову заглиблюється в історію музики – до того коріння, з якого виростили різні гілки новоєвропейського інструменталізму.

Фінали обох Фортепіанних концертів Й. Брамса цілковито розкривають ігрове начало, закладене в змагальному принципі самого жанру, надаючи автору змогу розкрити власний інвенторський потенціал. Звертаючись до форми рондо в Першому концерті, автор ускладнює її за допомогою властивостей сонатно-симфонічного розвитку та певної міри фантазійності, не дотримуючись суворо обраної схеми-матриці та створюючи тим самим непередбачуваність поворотів музичного сюжету. Вже у першому показі рефрену (головної партії) поруч з експозиційністю викладу вихідної теми помітна тенденція до її розвитку. Весь цей розділ постає у вигляді трьох варіантів єдиного у своїх витоках музичного матеріалу, що ніби демонструють можливі шляхи роботи з ним. Перший з них – показ власне теми; другий – її подача з розмиканням у подальше мотивне розосередження; у третьому варіанті мотивний розвиток просякає вже у друге речення самої теми, і таким чином симфонічні прийоми організації тематичного процесу витісняють властиву рондо і жанру концерту експозиційність. Концертність ж мислення проявляється у своєрідному акустично-звуковому і динамічному *crescendo*. Так, вихідна тема подається сольюючим фортепіано; у другому варіанті до нього приєднується оркестр; третій – позначений ремаркою «*Tutti*», в якому тема та протискладання представлені численними дублюваннями. Отже, виникає стадіальний симфонічний розвиток, що здійснюється за допомогою ресурсів сонатного та одночасно концертного мислення.

Два наступні епізоди – на домінантовому басу побічної тональності *F-dur* – можна ідентифікувати, відповідно, із сполучною та побічною партіями. Відсутність рефрену між ними компенсується похідністю нового музичного образу – подібністю його початкового звороту та вихідної тематичної ідеї фіналу. В такому випадку спрацьовує прийом «ошуканого очікування»,

оскільки відтворення вже знайомої послідовності звуків, хоч і в іншій тональності, налаштовує на повторення рефрену, замість чого експонується інший музичний матеріал. Побічна тема побудована за принципом мелодичного розгортання, яким, як і в головній, наділяється друге речення. Очевидно, через спорідненості головної та побічної тем Й. Брамсу знадобився ще один епізод, що прошаровує попередній і подальше проведення рефрену у варіанті два і три (*Tutti*). Воно завершує експозиційну частину композиції, що дозволяє вбачати у ній ознаки рондо-сонати.

Центральний розділ фіналу включає великий багатоелементний епізод та власне розробкову частину. Епізод виділений тонально – *B-dur* – і складається із семантичної пари «лірика – дія», де другий компонент реалізований у вигляді *fugato* на темі ліричного. Відлуння цієї теми чути в розробковій частині на матеріалі головної партії, але в тональності побічної. Тим самим демонструється їх спорідненість, яка завдяки зміні звуковисотного положення теми рефрену немовби виходить тут на поверхню. З точки зору алгоритму заданої форми поява цієї теми дозволяє чітко відмежувати центральний епізод від попереднього та подальшого музичного матеріалу.

Розробкові процеси охоплюють головну та частково сполучну партії в репризі. У викладі тематизму чергуються фази його концентрації та розсіювання, унаслідок чого виникають дві драматургічні хвилі. Побічна партія гранично стиснута, навпаки, заключний розділ великий і багатоскладовий. Він включає *quasi Fantasia* – каденцію фортепіано, велику ремінісценцію ліричної теми центрального епізоду, багаторазові проведення фрагментів теми рефрену, швидкий рух по звуках тризвуку *D-dur* з вписаними в нього нагадуваннями про цю тему та ефектно завершується обома учасниками концертного дійства.

Фінал Другого концерту не має жанрового найменування *Rondo*, а його форма скоріше рондо-соната. Разом з тим, характер тематизму, розмаїття музичного матеріалу і його комбінування вказують на генетичний зв'язок з рондальними композиціями. Експозиція містить п'ять тем, що знаходяться у

відносинах доповнювального контрасту. Усі вони пов'язані за допомогою малосекундової інтонації чи пунктирної ритмічної фігури, джерелами яких є перша тема головної партії. Замість її очікуваного повторення після другої, розгортається великий розділ сполучної, що починається з початкового музичного матеріалу з наступним мотивним розвитком. Побічна та заключна партії поєднані тематично. Після проведення двох побічних тем у співвідношенні, що нагадує питально-відповідну структуру куплетного типу (двочастинна форма 16 + 16 тт.), з'являються типові для заключних партій кадансові мелодичні та гармонічні формули, після чого знову показані обидві побічні (друга – перша – друга), що прошаровуються матеріалом заключної. Очевидна комбінаторність тематичного плану, у результаті якої виникає розгорнутий побічно-заклучний розділ із тональними відносинами *a-moll – F-dur*, що підпорядковується ігровій логіці.

Проведення першої головної теми в кінці експозиції сигналізує про прояви у цій композиції властивостей рондо-сонати. Не роблячи цезуру, Й. Брамс відразу переходить до розробкової частини музичної форми, використовуючи прийом мотивного розвитку. Примітний передиктовий розділ розробки. Композитор нагадує другу головну тему, ніби натякає на настання репризи, але одночасно немовби «шукає» шлях до вихідної тональності. Зона опрацювання охоплює весь простір репризи до побічної партії, тобто фактично цей розділ починається нагадуванням основної теми, що відразу піддається розвитку, як це відбувалося в експозиції у сфері сполучної. Зрештою знову виникає ігровий прийом «ошуканих очікувань», коли вихідна тема наділяється певною непередбачуваністю, то проводячись повністю, то переростаючи у вільну побудову. У побічно-заклучному розділі повторюються вже використані в експозиції комбінації, але з тональними співвідношеннями *d-moll – B-dur*. У коді чітко виділені дві хвили, обидві побудовані на матеріалі основної теми.

З погляду взаємодії концертності та симфонічності фінал даного циклу сприймається дзеркальним відбиттям його сонатного *allegro*. Якщо у першій

частині висхідна до архітекtonіки концерту логіка музичної композиції поєднувалася з симфонічною масштабністю музично-драматургічного процесу, то в заключній, навпаки, досить ясно організована рондо-соната співіснує з його ігровою спрямованістю. Зауважимо, що акцентоване ігрове начало у фіналі відповідає родовим властивостям фортепіанного концерту, що не залишає ніякого сумніву у жанровій природі цього твору.

Як бачимо, «діалог-зустріч» двох концептуальних жанрів в аспекті формоутворення та загальної логіки організації художнього тексту здійснюється у Фортепіанних концертах Й. Брамса на основі взаємодоповнюваності, комплементарності, «співучасті», не вступаючи в конфлікт між собою і не виявляючи проявів несумісності. При цьому кожній частині того чи іншого циклу притаманні свої способи реалізації концертно-симфонічної єдності. У *Maestoso* Першого концерту, з його послідовно проведеним принципом цілепокладання, очевидна значна частка симфонічності; у сонатному *allegro* Другого – не менш виразно проглядають композиційні закономірності концерту, які постають не так результатом свідомого наміру автора, як вимушеною мірою, що дозволяє «закувати» фантазійність музичного сюжету в рамки суворої конструкції. В *Adagio* Концерту *d-moll* діалогічні відносини оркестрової та фортепіанної партій дозволяють спочатку розвести їх в драматургічному просторі з наступним поєднанням в «загальному слові» кульмінації. В *Andante* Концерту *B-dur* взагалі доцільніше вбачати взаємодію не концертності та симфонічності, а концертності та камерної ансамблевості. Що ж до фіналів, то ігрове начало проявляється в них як на рівні композиційного *inventio*, так і в образному плані. На особливу увагу заслуговує скерцо Другого концерту, де розкривається висхідна до симфонічних циклів Л. Бетховена амбівалентність романтичних способів висловлювання. Зрештою, «діалог-зустріч» концертності та симфонічності означає повернення до витоків, до того «протожанрового» ядра, з якого в історичному русі музичного мистецтва «проросли» і концерт, і

симфонія, і камерно-інструментальний ансамбль, в основі яких у різних формах та проявах закладено принцип діалогу.

2.3. Діалогічні відносини в партитурах Фортепіанних концертах Й. Брамса

Концертне змагання/співучасть постає у реальному фортепіано-оркестровому тексті у вигляді поєднання тембрового контрасту та акустичної єдності, концертування та узгодженості дій учасників діалогу. Тембровий контраст у фортепіанному концерті очевидний, закладений в його інструментально-рольовому складі та не потребує коментарів. Однак саме він спонукає звернутися до деяких особливостей індивідуального акустичного ідеалу Й. Брамса, вираженого як за допомогою комплексу прийомів оркестровки, так і за допомогою фортепіанної фактури.

Згідно з А. Карсом/*A. Carse*, за своєю індивідуальною оркестровою мовою Й. Брамс суттєво відрізнявся від магістральної, на думку дослідника, лістівсько-вагнерівської лінії в оркестровці, пов'язаної з розширенням її колористичної сторони. А. Карс відзначає такі індивідуальні особливості оркестровки Й. Брамса, як пристрась до подвоєння партій, з'єднання голосів, що перешкоджає створенню яскравого контрасту між інструментами та їх групами, проте, дозволяє йому реалізувати свою любов «до повних густих гармоній». Визнаючи, що оркестровка майстра «завжди велична та звучна», вчений, разом з тим, вважає її недоліком відсутність «світлих фарб та чарівності» [129, с. 254]. Не настільки категоричний у своїх судженнях про колористику Й. Брамса М. Шавінер. Виявляючи велику гнучкість митця в цьому питанні, дослідник висловлює думку про використання майстром «колористичних можливостей фактурного багатоголосся, а не “багатоцвіття” тембрів» [114, с. 16]. Темброво-акустичний ідеал Й. Брамса М. Шавінер бачить в масивності та об'ємності звучання, його рівності та злитості [там само]. Вчений висловлює принципово важливу думку, згідно з якою даний ідеал має для композитора універсальне значення і не залежить «від специфіки

реальних тембрів», що доводить його актуальність для будь-яких жанрових сфер творчості Й. Брамса [там само]. М. Шавінер у зв'язку з цим називає такі закономірності брамсівської фактури, «як «схильність до поліфонічного розшарування, широкоохопленість діапазону та його щільність, протилежний напрямок у русі голосів, поліритмія» [там само, с. 5]. Відзначаючи спільні тенденції Ф. Ліста та Й. Брамса до повнозвучності та широти діапазону, М. Шавінер зазначає наявність контрасту різних планів у першого з них та їх зв'язок у другого [там само, с. 8].

Універсальність акустичного ідеалу Й. Брамса забезпечує в його Фортепіанних концертах єдність звукового образу – при очевидних тембрових відмінностях інструментальних партій та шкалу їх «фактурного колориту». Як бачимо, тут знову проявляються монодіалогічні властивості мислення композитора, які полягають у приведенні множини до єдності. Ця ж універсальність дозволяє розпізнати авторство Й. Брамса у будь-якому його нотному тексті та при безпосередньому аудіосприйнятті. Додамо також, що індивідуальний акустичний ідеал композитора не в останню чергу провокує оцінку його Фортепіанних концертів як симфонізованих чи домінантно-оркестрових.

Зосередженість на акустичній стороні фактури не означає нехтування Й. Брамсом власне тембровими властивостями інструментів. Однак звернення до тієї чи іншої оркестрової фарби, як правило, має підлегле значення, виступаючи чинником музичного простору. Наприклад, вихідна тема *Maestoso* Першого концерту спочатку викладена в нижньому та середньому регістрах у вигляді чітко прокресленої лінії в октавному подвоєнні з треллю на тлі акордових педалей. У другому реченні вона теситурно розсувається, з'являється вже у подвійному октавному дублі та розширюється до меж всієї партитури з підключенням групи дерев'яних духових інструментів, що вступає до імітаційних відносини із струнними. У першому реченні також використовується канонічний вступ партій, і тим самим простір зростає не лише вгору, а й углибину – задача, яка вирішується силами всього оркестру.

Додамо, що струнні буквально скандують кожний звук мелодичної лінії, абсолютно втрачаючи свою традиційно кантиленну манеру інтонування. Вона повертається до них у сполучній темі, де мелодична лінія знову подана в октавному дублюванні перших скрипок та кларнетів, які точково супроводжуються альтами та флейтами з метою підкреслити виразний секстовий хід з подальшим поступовим хроматичним заповненням. Для створення дещо примарного, «нетутешнього» образу побічної теми Й. Брамс звертається до характерного для нього прийому октави з нижньою терцією, що виконується у вигляді *tremolo* у високому регістрі – третє амплуа струнних, – двічі подвоєних секстовими вторами фаготів та кларнетів. Якщо розглядати утворювану музичну тканину знизу вгору, то виявляється багатоскладова фактура в умовах тихої звучності – ще один улюблений прийом Й. Брамса.

Подібним чином побудовано простір головної теми фортепіанної експозиції. Спочатку вона викладена в нюансі *p* у терцієво-секстових дублюваннях в партії правої руки, однак поступово спрямовується вгору, завойовуючи ширшу амплітуду руху, і переходить вже в акорди, а потім у секстові дублі в обох партіях, здійснюючи підхід до спільного з оркестром канонічного проведення головної теми оркестрової експозиції.

Залучення до контексту фортепіано-оркестрового твору симфонічних композиційно-драматургічних принципів і особливості акустичного ідеалу Й. Брамса вносять свої корективи до дихотомії концертування/узгодженість. В експозиції сонатного *allegro* (*Maestoso*) **Першого концерту** спостерігається наступна послідовність *tutti* – *solo*: оркестр (без участі соліста, перша експозиція концертної сонатної форми) – соліст (з мінімальною участю оркестру в ролі звукових педалей, що відтіняють тембровий образ рояля, головна тема другої експозиції) – оркестр та соліст («титильна» тема у вигляді канонічної імітації) – соліст (з мінімальною участю оркестру: ритмічні остинатні групи, що відзначають долі такту, зрідка – акцентуація за допомогою дублювання експресивних інтонаційних оборотів, сполучна тема) – соліст та оркестр (репліки, запозичені з теми в дублі перших скрипок та

дерев'яних духових на фоні парних мотивів, побічна партія) – соліст (заключний розділ) – оркестр та соліст (повторення тематичного матеріалу оркестром на тлі фігурацій фортепіано).

З представленого сценарію експозиції видно, що Й. Брамс рівномірно розподіляє тематичні висловлювання комунікантів, наділяючи функцією концертування то оркестр, то фортепіано. При цьому очевидний діалог іншого рівня – двох свідомостей, через що, за винятком «титульної» теми, яка скрізь зберігає свій загрозливий характер, решта матеріалу переживає перетворення, з'являючись немовби в різних смислових і просторових вимірах. Задумливо-сумна, з нотками скарги-мольби сполучна тема першої експозиції в фортепіано-сольній версії звучить збуджено та пристрасно, чому чимало сприяє її витриманість на домінантовій гармонії; парні мотиви переосмислюються в медитативному ключі; побічна набуває примарних рис; заключна у викладі роля зовсім втрачає переможно-героїчний пафос, перетворюючись на мрійливо-ностальгічну; лише наприкінці цього розділу, передоручаючись оркестру, вона повертає вихідний стан. Звідси – значні розбіжності у драматургічних планах обох експозицій. Перша починалася з «вершини-джерела», неначе раптом; тепер «титульна» тема з'являється на гребені динамічного та енергетичного наростання. В оркестровому варіанті відгуком на неї слугує музичний образ тихої скарги з наступним «резюме»; у фортепіанному – пристрасний протест, а «резюме» набуває вкрай невизначений за своїм сенсом характер, функція ж узагальнення покладається на ще не озвучену думку, виражену за допомогою хоральної теми, у зв'язку з чим виникають доволі прозорі аналогії з бахівською традицією: виходом завдяки зверненню до хоралу на сакральний рівень пізнання, що часом стає «останнім словом» твору. У Й. Брамса хоральна тема плавно перетікає в романтичну «кличну», яка потім, в інтерпретації оркестру, зрештою доручається валторнам – тембру, міцно пов'язаному в музиці XIX – початку XX століття з «прекрасним далеко», недосяжним царством Абсолюту. Так

церковно-християнське та романтичне зближуються у своєму прагненні до чуттєво незбагненого.

У розробці сонатного *allegro* періодичність *tutti – solo* набуває характер відносно коротких реплік, або переростає в дуетні сполучення партій оркестру та фортепіано. У кожному з чотирьох її розділів (двох драматичних, розділених ліричним, і скерцозно-ігровому) віддається перевага якомусь одному типу діалогу. У першому розділі, який відкриває розробку прийомом драматургічної «вершини-джерела», панує діалог розбіжності диктумного типу (за О. Антоною). Реплікам соліста, що базуються на різних піаністичних формулах, протистоять оркестрові, які втілюють вихідний мелодичний зворот «титульної» теми, що відповідає принципу мотивної розробки симфонічних *allegro*. Подальше розпилення тематизму в партії оркестру підкріплює цю схожість. Правомірно вбачати в такій організації взаємодії *tutti – solo* концертний спосіб реалізації симфонічного розвитку, інтегрування родових рис двох жанрів.

Як і в експозиції, слідом за драматичним образом в розробці з'являється ліричний – діалог згоди обох партнерів за принципом подвійного контрапункту, що знаменує собою тимчасове вичерпання конфліктної ситуації. Третій розділ відкривається прийомом *subito*-контрасту: кульмінаційним проривом драматичного образу – перетвореної побічної теми. Вона проводиться так само, як і у ліричному відступі другого розділу, в подвійному контрапункті соліста та оркестру. Примітно, що загострення драматичного сюжету розробки обидва рази провокує соліст, виходом якого відкривається діалог розбіжності, відповідно, диктумного та модусного типів (за О. Антоною). Енергія драматичного образу швидко гасне у четвертому розділі розробки – скерцозному, де встановлюється дует згоди диктумного типу. Легкі пасажі фортепіано поєднуються з вільно інтерпретованими зворотами побічної теми.

У репризі черговість *tutti – solo* частково відновлюється. Але починається вона тим конфліктним, імітаційно викладеним діалогом, який

вперше виникає в експозиції соліста. Розгортання драматичного образу виливається в *tutti* з головною темою експозиції соліста у тому семантичному заломлені, у якому вона постала в оркестровому виході на початку першої частини Концерту. Відлуння «титольної» теми на фоні фортепіанних фігурацій, спад драматичної енергії готують проведення солістом його головної теми в первинному настрої, але в іншій фактурі та тональності *fis-moll*.⁵

Якщо у взаємодії фортепіано та оркестру розкривається діалогічна природа даного жанру, то в моменти концертування кожного з них – монодіалогічна. Це відбувається в тих фазах драматургічного процесу, де одному з комунікантів належить провідна роль у створенні музично-сюжетної лінії. Фактично монодіалогом постає оркестрова експозиція, де зав'язується вузол суперечностей, що слугує імпульсом до розгортання подальших подій. Навпаки, у заключній партії висловлювання оркестру має гармонізуючий характер, а контраст хоральної та «кличної» тем – доповнюючий. Цілком закономірно, що монологічне начало з найбільшою послідовністю простежується в партії солуючого інструменту – персоніфікації особистісної сторони концертної дихотомії. У сольних епізодах, де фортепіано постає в мінімальному спілкуванні з оркестром або за повного мовчання останнього, відбувається перемикання із зовнішнього драматургічного плану у внутрішній. Такі монологи ретельно готуються всією подієвою логікою, з одного боку, тембровою стратегією, про яку йшлося вище, – з іншого. Перше соло (з майже фоновою підтримкою оркестру) з'являється слідом за драматургічно розвиненим виходом оркестру. Нова, фортепіанна, темброва фарба і тип висловлювання – сольо-монологічний – визначають акцент на цьому моменті, перетворюючи його на важливу подію музичного сюжету. Іншою такою подією, пов'язаною з фортепіано, стає хоральна тема експозиції. Свого роду

⁵ Складність тонального плану сонатного *allegro* Концерту, притаманний йому поліцентризм гармонічних сполучень, що впливають на функціональну логіку його форми, пригортають до себе спеціальну увагу дослідників, зокрема, П. Бьоттінгера/*P. Böttinger* [125], Дж. Хепоківського/*J. Hepokoski* [141], К. Дальхауза/*C. Dahlhaus* [131] та ін.

монологом-речитативом солюючий інструмент відкриває розробку. В *H-dur*' ному епізоді рояль починає гру з оркестром, а потім відкриває репризу. В коді він же порушує стан спокою і залучає оркестр до гостро драматичного діалогу, що триває до останніх тактів *Maestoso*. Таким чином, за всією паритетністю учасників музичних подій, фортепіано постійно знаходиться в центрі уваги композитора, що слугує вагомим аргументом проти спроб тлумачення Першого концерту Й. Брамса як симфонії з облїгатним роялем.

Концертний симфонїзм Й. Брамса, що демонструється в сонатному *allegro*, обумовлює двояке трактування віртуозно-їгрових прийомів. Не ставлячи на чільне місце ефектність їх подачі в процесі виконання, композитор, однак, надїляє ці прийоми як тематичним, так і нетематичним змістом, що відповідає закладеному в природі концерту поєднанню інтонаційно концентрованих, структурованих та імпровізаційно-моторних способів висловлювання. У тематично оформленому матеріалі віртуозно-їгрові прийоми вписуються в його контекст в якості одного із засобів виразності, часом – найбільш «сильного». Тематичного трактування нерідко набувають фігурації та навіть пасажі, а також фактурне піднесення мелодичної ідеї – свого роду «фактурні теми». Власне моторика, що не має тематичних властивостей, постає у вигляді універсальних формул піанїзму XIX столїття. Так, головна тема другої експозиції зрештою вибухає стрімким злетом у діапазоні трьох з половиною октав арпеджіо в обох руках, що увінчуються проведенням «титульної» теми. Тремоло, трелї та триоктавні унісони *ff* створюють потужний звуковий образ, здатний суперничати із щільною фонікою, що займає весь теситурний простір партитури групи струнних.

У викладі сполучної теми експозиції фігурації в партії лївої руки виступають у функції фону, на якому видїляється мелодичний рельєф в партії правої. Проте інтонаційна виразність дозволяє вважати їх носїями тематичного змісту. Побїчна тема в синхронному русї обох рук являє собою серію арпеджіюваних фігур, верхні звуки яких утворюють мелодичну лінію. Виникає ефект «випливання» арпеджіо із звукових «точок», внаслідок чого

носієм образу стає тематичний комплекс, який складається з мелодії та її фактурно-гармонічного контексту. Розпорошення побічної теми силами оркестру супроводжується трелями, фігураційними зворотами в ролі фону і *quasi*-каденційним пасажем в партіях обох рук соліста. Складно організована музична тканина заключної партії включає три просторові пласти: тематичний і фоновий з розподілом акордів між другим та третім, включаючи широкі арпеджіо в партії лівої руки. При проведенні обох заключних тем оркестром фортепіано доручаються різноманітні віртуозно-ігрові формули – гамоподібні пасажі, ламані інтервали та арпеджіо, у тому числі у вигляді мелодично оформлених зворотів в синхронному русі обох рук, а потім подвійні ноти в правій руці на тлі різноманітно викладених довгих арпеджіо в лівій та ін. Таким чином, відбувається типовий для сольної-оркестрової партитури концерту розподіл функцій на тему та фон⁶.

З боку виявленої частоти зміни піаністичних формул показове поєднання третього та четвертого розділів розробки. У першому з них переважають октавні пасажі, які у другому чергуються у швидкому темпі з легкими фігурками шістнадцятими, що передаються з однієї руки до іншої. Підхід до кульмінації здійснюється октавним пасажем у діапазоні п'яти октав. Пасажна техніка різних видів широко застосовується у репризі – як у діалогічній ситуації, так і в дуетній. Не забуваючи про традицію розміщення у заключній частині сонатного *allegro* найбільш вираженого у віртуозному відношенні музичного матеріалу – каденції, Й. Брамс хоч і не передбачає наявності такої, проте витримує самий принцип. Йдеться про хід, в якому спочатку заявлена розробковість у партії оркестру швидко сходить нанівець, поступаючись місцем різноманітним пасажним прийомам, дорученим фортепіано.

⁶ Віртуозно-ігрові прийоми, вживані Й. Брамсом, здатні слугувати засобом створення конфліктної ситуації. Наприклад, на початку розробки соліст буквально зруйнує тишу, що встановилася наприкінці експозиції, переможним звучанням октавного пасажу в дусі лістівської «бравури», реакцією на який виступає оркестрова репліка із зворотом «титильної» теми.

Як бачимо, віртуозно-ігрове начало у сонатному *allegro* брамсівського Концерту має двовекторну семантичну спрямованість. З одного боку, воно націлене на реалізацію симфонічної ідеї, підкорюється концептуальності авторського задуму, з іншого – власне концертної, маркує демонстраційно-артистичну складову жанру; але й в тому, й в іншому разі входить у процес безперервного становлення та перетворення музичних ідей.

Подібно до партії соліста, оркестрова наділяється головним чином тематичною функцією. У дуетах з фортепіано оркестр лише трохи підфарбовує соноріку соло звуковими «точками», або проводить мелодичні контрапункти, темброво відтіняючи фоніку рояля, але не змішуючи фарби оркестрових та клавішного інструментів. Очевидна ретельність, з якою Й. Брамс розробляє партію оркестру: не тільки як партнера – суперника/співучасника соліста у фортепіанному концерті, але й як відносно самоцінної частини єдиного художнього задуму, в чому виявляється одна із граней симфонізації цього жанру. Важливо також відзначити відсутність у сонатному *allegro* типу дуету, при якому фортепіано доручаються пасажі та фігурації нетематичного характеру, а оркестру – гармонічна підтримка. Тематично значущий музичний матеріал утворює безперервну лінію розвитку, що нерідко сприймається як зневага Й. Брамса до піаністичної моторики, її повне підпорядкування симфонічному задуму. Таке враження обумовлено також тематичною насиченістю монологів рояля, що перемикають смисловий акцент з віртуозного начала на переважно лірико-медитативний. Наслідком цього рішення партії соліста виявляється проникнення в жанр фортепіанного концерту властивостей камерного висловлювання.

Із ще більшою наочністю інтеграція камерності, симфонічності та концертності, монологічності та діалогічності постає в *Adagio D-dur* Першого концерту. Як і в першій частині циклу, авторська стратегія в організації сольо-оркестрового діалогу спрямована на відокремлення виходів партнерів при безперервності образно-тематичного становлення. За традицією, основна увага приділяється ліричним монологам соліста, що відповідає семантиці

повільних розділів сонатно-симфонічних та концертних композицій. Виходи оркестру мають переважно гармонізуючий, «втішний» характер. У них чітко виражені барокові елементи композиторського стилю – як в образному, так і власне музичному плані. *Adagio* відкривається темою, що є зразком брамсівської фактурної графіки: зустрічний поступовий рух двох голосів – унісону скрипок та альтів низхідний, фаготів – висхідний. Рівномірність ритмічної пульсації надає утворюваному образу подібність з бахівськими, що відтворюють риторичну фігуру кроку. Поступово відбувається поліфонізація музичної тканини, яка характерна і для наступних виходів оркестру – ще одна точка дотику до мистецтва бароко⁷.

Крім чергування *tutti – solo*, в *Adagio* спостерігаються інші типи спілкування партнерів. Перший вихід соліста прошаровується реплікою духових, де флейти та кларнети проводять імітацію мотиву фортепіано, в той час, як фаготи та валторни нагадують вихідний зворот оркестрової теми, а потім виникає контрапункт віолончелей та контрабасів. «Втішний» коментар кларнетів після інтонаційно напруженої теми соліста у середньому розділі композиції підфарбовується фоновим матеріалом, дорученим фортепіано. У драматичній кульмінації у цій же частині музичної форми оркестр і соліст наділяються тематично-рівнозначними репліками в імітаційній манері, а у другій, генеральній, кульмінації партії учасників поєднуються як тема (оркестр) та фон (фортепіано).

Як і сонатне *allegro*, *Adagio* містить численні прояви віртуозно-концертного начала. У другій темі соліста орнаментально-фігураційна мелодія, яка нагадує ліричні висловлювання Ф. Шопена, поєднується з комплементарно оформленим фоном, що потребує хорошої розтяжки лівої руки. Аналогічний каденційним вставкам одноголосно викладений пасаж при

⁷ Аналогічні мелодико-фактурні прийоми використовуються і в сольних висловлюваннях фортепіано. Перший з них, що варіює і орнаментує оркестрову тему, заснований на паралельному русі септакордів у низхідному і висхідному напрямках, проте деяка відстороненість вихідного образу долається у звучанні фортепіано більш безпосереднім виразом емоційного начала завдяки затриманням, хроматичним ходам, широким інтервалам і розвороту мелодичної лінії. Принцип поступовості зберігається і в наступних виходах соліста.

переході до третьої теми трактується з драматургічних позицій, приводячи до нової, експресивної, музичної думки. При передачі тематичної ініціативи оркестру піаніст виконує низхідні арпеджіо, «що ллються», з обов'язковим використанням педалі. На цьому «обертоново-ілюзорному» тлі забарвлюються фарбами дерев'яних духових інструментів діалоги оркестрових пар. У кульмінації *Adagio*, поміщеної в репрізі, динамічно посилена, доручена обом групам духових вихідна тема цієї частини супроводжується широко викладеними арпеджіо тридцятьдругими тривалостями із зміною рук, кожне з яких завершується треллю в обох руках. При переході до коди виписана каденція, де віртуозні пасажі тридцятьдругими та трелі змінюються медитативною побудовою (*molto Adagio*) із застосуванням речитативно-декламаційних зворотів.

Відповідно до жанрової традиції, квінтесенцією концертної віртуозності постає фінальна частина циклу. У проведенні теми рефрену солістом, а з його участю – оркестру, активно використовується дрібна пальцева техніка, *legato* і *staccato*, ламані октави, широкі інтервали, арпеджіо, хроматичні гами в партіях обох рук, тремоло, акорди та октави. Між рефренами та епізодами піаністу доручаються *quasi*-каденційні зв'язки, тривалі трелі, комбінації різних ігрових формул. Кульмінацією цього віртуозно-концертного дійства слугує каденція соліста (*quasi Fantasia*), що готується класичною зупинкою на кадансовому квартсекстакорді, увінчаному ферматою. Немов компенсуючи відсутність віртуозної «вершини» у сонатному *allegro*, Й. Брамс поміщає в коді *Rondo* ще одну нетривалу каденцію. Подвійні трелі в обох руках і пасажі подвійними нотами з блиском завершують цей бенкет піаністичної вигадки.

Як і фортепіанне соло, оркестрова партія тематично насичена й дуже рідко зводиться до гармонічного супроводу. Основне навантаження лягає на групу струнних, що відсилає до барокової традиції. На наш погляд, перевага, що віддається смичковим, пояснюється необхідністю координації акустично-звукових властивостей оркестру та роялю. Щільність фортепіанної фоніки, що досягається тісним розташуванням фактурних голосів та переважанням *legato*,

вимагала аналогічної якості іншого учасника ансамблю. Струнним доручаються численні оркестрові соло в експонуванні музичних тем, у тому числі головної – в сонатному *allegro* та вихідної – в *Adagio*. У повторенні (після рояля) теми рефрену сама оркестрова партитура постає в діалозі, що нагадує про *concerto grosso*: перше речення грають смичкові, друге – *tutti*. З туттійним звучанням пов'язані кульмінації всіх частин (в *Adagio* – неповним), а в *Rondo* оркестр демонструє свої віртуозні можливості в стрімкому *fugato*.

Таким чином, у Першому фортепіанному концерті *op. 15* Й. Брамс дотримується таких законів жанру, як діалогічність у викладі музичного матеріалу і віртуозність партії рояля. Тематична щільність, властива сольної-оркестровій тканині твору, складний драматургічний профіль частин циклу, паритетність учасників ансамблю в композиційному розвитку підтверджують правомірність віднесення даного твору до симфонізованого різновиду концерту. Кожну частину циклу Й. Брамс насичує різними типами концертного діалогу, що відповідають різноманітним формам міжособистісної та соціальної комунікації. У композиційному масштабі встановлюється алгоритм чергування сольних та оркестрових виходів, що на глибинному рівні музичної структури, генетично, утримує закономірності організації барокової концертної форми. У семантичному плані розрізняються діалоги-розради, згоди, кульмінаційних проголошень, конфліктного протистояння-поєдинку, змагально-ігрові та ін. З погляду на тематизм партії соліста та оркестру найчастіше сполучаються на основі взаємодії образно індивідуалізованих музичних думок, завдяки чому віртуозно-концертні формули та прийоми стають чинниками глибокого, серйозного тону висловлення. Виняток становить *Rondo*, де піаністичні *inventio* та концертний діалог-гра визначають святковість атмосфери фінального дійства, незважаючи на мінорне забарвлення більшості рефренів. Але і тут є острівці ліричної мрійливості, що відтіняє простонародну жанровість ключової теми. Зрештою, різноманітність типів сольної-оркестрового діалогу стає найважливішим фактором образно-драматургічного сюжету, забезпечуючи ту багатомірність перебігу музичних

подій, що призводить до поліфонічності художнього цілого, передбачаючи власне симфонічні концепції Й. Брамса. Інакше кажучи, концертна діалогічність наділяється значенням провідника симфонічного принципу мислення, не втрачаючи своєї жанрової первинності.

У Другому фортепіанному концерті Й. Брамс дотримується того ж трактування жанру, що й у Першому. Відмінності між ними пролягають по лінії композиторського стилю, а також способів втілення обраного автором принципу діалогу-співучасті в умовах концертності та симфонічності.

Не менш суттєвим чинником відмінності Другого брамсівського концерту від Першого виступає активне вторгнення у фортепіанно-оркестрову партитуру камерного начала. Немов повертаючись до витоків жанру, композитор використовує прийоми ансамблевого письма і розширює зону концертування, укрупнюючи таким чином концертну складову жанрового «діалогу». Таке творче рішення є абсолютно мотивованим, оскільки контекст, в якому створювався Другий концерт, вимагав або розчинення в ньому художніх властивостей жанру, або, навпаки, їх акцентуація з метою відокремлення від цього контексту⁸. Вірний принципу *пов'язувати*, але не *змішувати*, породженому монодіалогічним характером свого мислення, Й. Брамс обирає завжди другий шлях, спрямований на взаємозбагачення жанрів при збереженні їх константних показників і типологічних властивостей.

Концертно-камерна складова жанрового «діалогу» Другого концерту запрограмована інтродукцією його сонатного *allegro*, в якій концертність отримує дещо несподіване трактування. Вихідна тема зовсім позбавлена риторичності «титкульних», хоча згодом набуває її та утримує впродовж усієї частини. Аж до драматургічного зсуву, що підводить до першого *tutti*, – каденції соліста, в музиці панує пасторально-ідилічний спокій: у перекликах «романтичної» валторни та фортепіано (принцип «відлуння»), що створює в

⁸ Варто нагадати, що в 1881 році, коли була закінчена робота над *op.* 83, Й. Брамс активно освоює різні жанри, так чи інакше пов'язані з участю симфонічного оркестру. Один за одним виникають такі твори, як Варіації на тему Й. Гайдна *op.* 56а (1873), Перша – *op.* 68 (1854–1876) і Друга – *op.* 73 (1877) симфонії, Скрипковий концерт *op.* 77 (1878), «Академічна святкова увертюра» *op.* 80 (1880), «Трагічна увертюра» *op.* 81 (1880) – тобто відбувається інтенсивна робота чи не у всіх жанрах симфонічної музики.

умовах акустики учасників діалогу абсолютно просторовий ефект на зразок старовинних антифонів або інструментальних пейзажів оперних творів XIX століття), а потім, як розширення просторово-картинних асоціацій, – у простій пісенній мелодії, майже наспіву, враховуючи її стислість, у викладі дерев'яних духових із струнними, що приєднуються до них. У світлі барокових жанрових традицій валторна і фортепіано сприймаються концертуючою групою, малий склад оркестру – з камерним *grosso*. Більш того, у дублюванні дерев'яних духових та струнних вгадується бароково-концертний принцип *repieno*. Втім, можливо, що тихий, споглядальний початок сонатного *allegro* Другого концерту навіяний аналогічним рішенням «зачину» першої частини Четвертого Л. Бетховена.

Концертно-камерне начало просякає безпосередньо в основну частину сонатного *allegro*, що проявляється насамперед у поверненнях пісенного варіанту «титульної» теми на стику його великих розділів. У всіх випадках він зберігає темброву фарбу валторни: солюючої, як і в інтродукції; на початку розробки, де відтворюються усі діалоги вступу; в октавному дублюванні з фаготом у перших тактах репризи, а потім – у нездійсненій імітації з гобоєм та кларнетом в коді. Це дозволяє вбачати у валторні концертуючий інструмент-супутник, тим більше, що двічі він подає свій голос в дуеті з фортепіано. Тим часом Й. Брамс не відмовляється від концертної риторики, що найбільш виразно розкривається в періодичних проголошеннях «титульної» теми в *tutti*.

Концертним розмахом відрізняється в *Allegro non troppo op. 83* партія фортепіано. Трагування рояля у брамсівському Другому концерті М. Бондаренко характеризує метафорою «інструмент-оркестр», вказуючи на рівноправність учасників концертного дійства, володіння ними рівноцінними можливостями для вираження змісту, що відповідає симфонічності задуму [12, с. 163]. На наш погляд, ця рівноправність у тій же мірі належить до акустичного об'єму оркестрової та фортепіанної фактури, її щільності, обертової насиченості та глибини. Водночас, у Другому концерті композитор досягає найвищого рівня технічної оснащеності партії соліста, що

розкривається у неймовірній винахідливості автора як у способах донесення музичного тематизму в структурованих і розвиваючих композиційних одиницях, так і в самостійних віртуозно-концертних фрагментах. Постійна зміна фортепіанної фактури, часто в стислих межах, дозволяє говорити про фактурний розвиток в партії соліста, що виявляє її суть як носія особистісного – ліричного та віртуозного – начала.

Наділеність фортепіано функцією ініціатора концертного діалогу опредметнюється своєрідністю форм і засобів його концертування. Лише в інтродукції воно пов'язано із цілковито сольним висловленням, відзначеним властивостями монодіалогу. Показово, що аналогічний матеріал у розробці поданий вже в умовах тембрового розмежування, коли стрімким арпеджіо рояля відповідають гостро ритмізовані малосекундові звороти струнних. Варто зазначити, що темброво-штрихові розбіжності між роялем і смичковими – відповідно, *legato* і *pizzicato* та *staccato* – закладені в сольному викладі цього діалогу в інтродукції, де названі артикуляційні засоби доручені роялю, нібито доводячи його універсалізм, здатність відбивати особливості гри на різних інструментах.

За винятком великої каденції напочатку сонатного *allegro*, в ньому відсутній цілковито сольний епізод фортепіано, що мав би таке саме драматургічне значення монологічного центру, як розділ заключної партії в експозиції *Maestoso* Першого концерту. Більш типовим для *Allegro non troppo* Другого виявляється така форма концертування фортепіано, що передбачає перерощення його соло в діалог, дует або різнотривалі репліки і «коментарі» оркестру. Саме так починається друга експозиція сонатного *allegro*. Партнерські стосунки тут розкриваються на фактурному та акустичному рівнях. Рояль відразу заявляє про себе як суперник, що не поступається звуковими можливостями оркестру. Його «промова» починається з такої самої риторичної подачі музичної думки, як і оркестрова напочатку першої експозиції. Щільні акорди в партіях обох руках, посилені октавними форшлагами, відтворюють вихідний зворот «титульної» теми *f*, що змінюється

імпровізаційними пасажами октав, і лише потім розгортається її прелюдійний варіант, який поступово починає підсвічуватись педалями духових і пасакалійним контрапунктом віолончелей *pizzicato*. Далі, як і у викладі головної теми солістом у *Maestoso* Першого концерту, починається активна взаємодія обох партнерів. Чітко окресленим мелодичним лініям оркестру протистоять октави та акорди фортепіано, швидко заповнюючи теситурний простір інструменту та демонструючи всю його обертонову міць, що свідчить про оркестральність трактування Й. Брамсом рояля, здатного помірятися силами з усією інструментальною масою оркестру. У цьому короткому діалозі соліст підключає віртуозно-моторні формули, завдяки яким не тільки демонструються концертні риси фортепіанного висловлювання, а й залучаються додаткові засоби створення акустичної повноти та заповненості музичного простору.

У розгорнутій сполучній партії повною мірою розкривається віртуозна сторона сольного концертування. Композитор послідовно змінює ігрові прийоми: низхідний октавний рух на тлі арпеджіо з широким розташуванням баса змінюється фактурним варіантом тієї ж ідеї, коли права рука швидко ковзає паралельними нонами у вигляді двоголосся від *des*⁴ до *c*. Після невеликого перепочинку виникає поєднання відразу кількох оригінальних фігур з елементами поліфонії. Подібного роду новації заповнюють весь простір сполучної партії, пов'язаний з виходами соліста. Лише одного разу він відгукується на заклик струнних вільною імітацією їхньої мелодичної фрази.

Тематична функція і монологічність висловлювання повертаються до соліста в бунтівливому наступному розділі. У ньому виділяються дві інтонаційні та фактурні ідеї: закута в акордово-арпеджійний комплекс мелодична лінія, і вона ж у вигляді чітко окреслених вертикалей, що перемежовуються зі стрімкими висхідними та низхідними пасажами. Втручання оркестру сприяє виникненню діалогу із солістом, а потім оркестр заволодіває мелодичним голосом фактури, залишаючи на долю фортепіано віртуозно-моторні прийоми, що виконують у цьому випадку функцію не лише

фактурного, а й драматургічного фону. Подальший розвиток віртуозно-піаністичними засобами цієї ідеї підводить до другої кульмінації в наступному *tutti*. Причому оркестр виконує не тільки головну, а й, умовно, побічну тему «своїї» експозиції, яка тут абсолютно перетворюється, наче підхоплюючи протестний тон висловлення, властивий солісту.

Нагнітання фактурних і віртуозно-технічних надмірностей особливо помітно у розробці, починаючи з розвиваючого розділу та досягаючи свого максимуму в скерцозно-драматичному епізоді, де мартелютні чергування акордів змінюються поєднанням арпеджіо у вигляді різновеликих інтервалів та швидких пасажів у правій. У контексті розробки мозаїчна структура фортепіанної партії виступає аналогом мотивного розвитку, порушуючи експозиційність, властиву епізодам у таких розділах сонатної форми. При всій участі оркестру, лідерську позицію в концертно-симфонічній партитурі тут займає піаніст.

На особливу увагу в рішенні фортепіанної партії заслуговують дві передиктові зони: перед репризою і перед кодою. З погляду на викладення музичного матеріалу соло являє собою інверсійне коливання терцій і секст, що створює враження тремтячої звукової аури. Оркестр грає довгі педалі, які виконують роль басової опори та одночасно «підфарбовують» партію соліста. Розширення звукового простору вгору, високий регістр фортепіанної клавіатури вимагають заповнення акустичного стовбура, внаслідок чого у різних групах оркестру проводяться мелодичні лінії, а у валторн з'являється головна тема. Так тихо і непомітно здійснюється переростання одного розділу музичної форми в інший. У передиктовій зоні до коди довге остинато в басу в украй низькому регістрі фортепіано, посилене трелями, поєднується з широкою дугою, змальованою за допомогою руху ламаними октавами. При неухильному *pp – diminuendo sempre* партії правої та лівої рук зближуються в зоні малої – контроктави, немовби стискаючи звуковий простір. Оркестр відгукується короткою реплікою валторни, а низьким струнним доручається мелодико-ритмічне остинато. Тим самим, різними засобами та з різними

семантичними знаками обидва рази створюється відчуття відключеного часу, чому значною мірою сприяють піаністичні прийоми швидше віртуозно-моторного, ніж власне тематичного плану⁹.

Поєднання самостійних виходів оркестру та умовно автономних – фортепіано утворює композиційний план сонатного *allegro* Другого концерту. На процесуальному рівні головним способом їхньої комунікації стає діалог реплік – у межах відносно великих (речення), але частіше найдрібніших синтаксичних одиниць (коротких фраз і навіть мотивів). Такий діалог спочатку виникає в головній партії другої експозиції, де першість оркестру у викладі її початкового мотиву «заперечується» багаторазовими його твердженнями у швидких зльотах тріолей солістом. У сполучній партії соло то включається, то виключається з ігрового процесу, змінюючи не тільки фактурну, але й ритмічну конфігурацію. В ансамблевому відношенні у цьому розділі відбувається змінність функцій партій учасників. Спочатку оркестр нагадує фрази вихідної теми, а соліст відповідає фігураційно-пасажним матеріалом. Потім і оркестр, і соліст обмінюються репліками, які претендують на тематичну значущість. Далі фортепіано в імпровізаційній манері імітує оркестрову фразу та ін. Швидкість зміни диспозиції партій, змінність функцій, насамперед у соліста, короткі втручання учасників у монолог партнера створюють враження «вписаності» фортепіано в масив оркестру. Проте, вторгнення оркестру в сольні висловлювання, що доручаються піаністу, дозволяють спостерігати протилежне: вплетення оркестру в масив фортепіано – «інструмент-оркестр». В результаті відбувається трансформація драматургічного обрису соліста. Якщо розглядати його як уособлення індивідуально-особистісного начала, то слід відзначити інший масштаб самої особистості, яку репрезентує соліст, у порівнянні з поетичними «героями» Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, Р. Шумана.

⁹ Як бачимо, Й. Брамс не відмовляється від поділу музичного матеріалу в партії соліста на тематичний і в широкому сенсі фігураційно-пасажний, що заповнює монологічні епізоди або епізоди, в яких основна увага приділяється фортепіано. При цьому, якщо в сполучній партії піаністична моторика несе в собі власне віртуозно-концертний посил, то в інших випадках, і не в останню чергу, в обох передиктах, вона наділяється образно-драматургічним, по суті тематичним значенням.

Висловлену думку підтверджують спостереження над другою частиною циклу (*Allegro appassionato, d-moll*), що виконує функції скерцо. В експозиції сонатної форми лідерську позицію займає фортепіано. Воно відразу вступає у гру та утримує першість протягом головної та сполучної партій. У першій з них оркестр нагадує про себе коротким підголоском альтів, віолончелей та контрабасів, «грудний» тембр яких кореспондує масивному *al fresco* рояля, який виконує тему щільними акордами у дублюванні партій обох рук. Власний голос оркестр подає в короткій репліці, що повторює початковий зворот вихідної музичної думки. У сполучному розділі експозиції оркестр другим драматургічним планом імітує ключові мотиви тематизму рояля (альти, віолончелі, контрабаси) та «тримає» гармонію (кларнети та фаготи). Звернімо увагу на панування темних фарб у групі струнних, що підкреслює суворий характер головної теми. Скрипки у високому регістрі, що грають в октаву з альтами без акордового супроводу, вперше з'являються в побічній партії, й колорит відразу світлішає, попри збереження мінорного ладу (*a-moll*). Більш поетичним стає і висловлювання соліста. Він швидко перехоплює тематичну ініціативу, відтісняючи оркестр на роль супроводу. У його версії побічна тема, розпочавшись у мрійливому тоні, що супроводжується «ноктюрновими» арпеджію, у своєму розвороті повертає солісту ту манеру висловлювання, яка була заявлена на початку другої частини циклу. Важлива зміна фактури, з її октавними басами, акордовою серединою та високим регістром верхнього мелодичного голосу. У заключній партії на матеріалі побічної як і раніше панує соліст. На наш погляд, такий розподіл функцій, при якому тематичне викладення і розвиток за рідкісним винятком покладено на соліста, пояснюється образністю, яку Й. Брамс обрав для скерцо. Цілком очевидно, що в ньому продовжено «бунтівну» лінію сонатного *allegro*, пов'язану переважно з партією рояля, внаслідок чого певною мірою можна говорити про її персоніфікацію.

Складнішим комунікативним рельєфом відзначено розробку скерцо. Її починають альти, віолончелі та контрабаси тризвучним ходом з головної теми

і як за естафетою передають фортепіано, що грає його в акордовому викладені прийомом *martellato*. Обрана композитором фактура солюючого інструменту, нюанс *ff* обумовлюють емпатичне звучання, потужніше, у порівнянні з октавними унісонами струнних. Здається, що рояль не просто перехоплює виконавську ініціативу, а й наполягає на своїх правах. Смичкові відразу йдуть на другий план, проводячи окремі звороти соліста. Звукова об'ємність фортепіано посилюється завдяки підключенню віртуозних пасажів, що сприймаються в такій ситуації «виплеском» колосальної емоційної енергії, відповідаючи ремарці *appassionato*, виставленої Й. Брамсом як сигнал до подальшого дійства.

Новий етап розробки постає в іншій ансамблевій конфігурації. Партитура є поєднанням діалогу – струнні та духові за участю валторн, з дуєтом – розвиток головної теми доручається оркестру, тоді як соліст виконує потужні хроматичні октавні ходи то у верхньому, то в максимально низькому регістрі. Так починається велика кульмінаційна зона, у якій провідна роль належить оркестру. Деякий час соліст супроводжує абсолютно перетворену побічну тему, що проводиться оркестром, підтримуючи її драматичне напруження мартельятними прийомами, потім поступається місцем оркестру, в партії якого обидві музичні ідеї експозиції залучаються до єдиного образно-драматургічного процесу.

Подібно до сонатного *allegro* першої частини Концерту, музична форма другої його частини вбирає елементи поємності. Так, у розробці скерцо вміщено великий, контрастний за змістом епізод на новому тематичному матеріалі. Його відкриває лаконічне фугато струнних і валторн у трохи повільнішому темпі, в ритмічному русі, не позбавленому рис танцювальності. На його хвилі експонується ще одна нова тема у щільному дублюванні оркестрових груп. Перехід до контрастної середини епізоду здійснює соліст. Його *sotto voce, pp, legato* паралельних октав, сприймаються як символи інших світів. Це перший і, по суті, єдиний у скерцо ліричний вихід соліста. Подальший діалог реплік оркестру і соліста переходить у їх дует, жоден з

учасників якого не наділений тематично оформленим матеріалом, після чого починається реприза епізоду. Цього разу музичний образ подано об'ємно. Тема доручена інструментам оркестру і дублюючому фортепіано з використанням інтервально-акордового *martellato*. На гребені загального тріумфування оркестр проводить кульмінаційну тему епізоду – вже поза участю фортепіано. Додамо, що в епізоді панують мажорні тональності, основна з яких – *D-dur*.

Перехід до репризи здійснює фортепіано у діалозі з оркестром. Соліст у тихій звучності починає «пробувати» головну тему, продовження якої після тривалої педалі дерев'яних духових і стретти струнних намагається відновити оркестр. Настала нарешті реприза цілком переосмислена з погляду партнерської комунікації та рольових функцій партнерів. Тепер головну тему проводять струнні, а солісту і контрабасам доручається підголосок. У кадансі оркестр та соліст дублюють один одного за принципом двохорності. Ускладнюються віртуозні завдання піаніста, завдяки чому партія соліста не перетворюється на додаткову групу оркестру. Побічна тема у першому проведенні цього разу доручена дерев'яним духовим, а її фортепіанний варіант перерозподілений між валторнами – мелодична лінія, та роялем – довгі арпеджіо. Однак аж до коди соліст знаходиться на першому плані, швидко переходячи від тематичної функції до віртуозних прийомів.

Нетривала кода зберігає ту ж диспозицію партій: тематичний матеріал доручається оркестру, солісту – у продовження віртуозної гри – відводиться роль супроводу. Починаючи з моменту розпилення тематизму в зоні побічної партії й до кінця скерцо фортепіанна партія фактично являє собою комплекс ігрових фігур, що швидко змінюють одна одну, у сукупності нагадуючи про суто концертний принцип накопичення до кінця частини найбільш яскравого виходу соліста. Говорити в цьому випадку про каденцію не доводиться, враховуючи активну участь оркестру, але такого тривалого віртуозно-концертного виступу соліста протягом скерцо не спостерігалось. Цілком очевидно, що друга частина концерту Й. Брамса всебічно втілює ігрове начало.

На семантичному рівні воно проявляється в межах демонізму першого елемента головної теми, прихованої танцювальності основної теми епізоду; у партії соліста – в різноманітності піаністичних фігур, що мають як образно-тематичне, так і віртуозно-концертне призначення; в інструментуванні – у «точкових» включеннях супутніх реплік, у «суперечці за першість» соліста та оркестру. Загальна ж стратегія розподілу партнерських ролей полягає у досягненні згоди учасників в кодї, при якому кожен з них виступає відповідно до своєї природи: тематичний діалог оркестру поєднується з імпровізаційно-віртуозним концертуванням соліста.

Імпровізаційність фортепіанної партії проявляється в *Andante (B-dur)*, що зумовлює чітку розділеність оркестру та соліста на два різні стилістичні простори. Втім, є всі підстави для констатації і третього концертуючого інструменту – віолончелі, подібно до того, як у сонатному *allegro* на роль соліста-супутника претендувала валторна. Швидкі зміни диспозицій провідних партій, їх короткі діалоги реплік, раптові виключення однієї з них з гри та включення до неї супутніх солістів, по-перше, нагадують про *concertino* у *concerto grosso*, по-друге, додають до концертного дійства риси камерного ансамблю. Концертно-ансамблевий синтез заявляє про себе в *Andante* наявністю чотирьох експозицій вихідної музичної думки. Перша з них – камерна, написана для віолончелі соло, групи віолончелей *divisi*, альтів та контрабасів. У поліфонічній музичній тканині виділяються лінії мелодичного рельєфу, контрапункту альтів, низхідних «кроків» частини віолончелей, другого голосу цієї ж групи, баса контрабасів. Ще більш диференційована фактура другої експозиції провідної теми, яка доручена «*grosso*». Третє її проведення повністю належить фортепіано, що розцвічує її складним орнаментом із зміною фактурних прийомів буквально в кожному такті. Нарешті, вчетверте тема доручається однотоковому *tutti*: рідкісний випадок гри всього оркестру в *Andante*.

Реакцією на драматизацію музичної образності стає нагадування основної теми *Andante* в однойменному *b-moll* камерним складом струнної

групи з довгими арпеджіо рояля, що готують головну подію цієї частини циклу: епізод *Più Adagio* в *Fis-dur*. Композитор втілює тут стан абсолютного спокою, занурення в споглядання, гри фарб, розкриваючи всі можливості обертової природи фоніки рояля. Оркестр, точніше його окремі голоси, додають до звукової акварелі, створюваної фортепіано, свій тембровий колорит. Віолончелі та контрабаси тягнуть тривалі педалі, забезпечуючи не лише міцність гармонічної опори, а й акустичну перспективу; дуету кларнетів відповідають з тим самим музичним матеріалом скрипки та альти. В цілому виникає ефект анулювання часу, розчинення у вічності, що підкріплюється завершенням повільної частини циклу, коли сольююча віолончель стрімко спрямовується в нижній регістр, а фортепіано – з глибин контроктави підноситься до третьої.

Камерне звучання *Andante* багато в чому обумовлено зміною образного амплуа основного соліста Концерту. Якщо в потужній сутичці сонатного *allegro* і скерцо відчувалося енергетичне напруження, властиве чоловічому началу, то в медитативній оазі повільної частини циклу панує споглядальність і делікатність висловлювання рояля, дбайливий дотик до клавіш, закликаючи уважно дослухатися до краси фортепіанних обертонів, ніжний спів звуку. Великим планом названі властивості поетичного амплуа фортепіано заявлені після виходу струнних в єдиному відведеному йому сольному епізоді. Рояль вступає у вигляді прелюдування: гри арпеджіо обома руками через всю клавіатуру, що викликає асоціацію з жанром ноктюрна. В імпровізованому поданні теми *Andante* співставлені різні види фактури – від двоголосся за моделлю «провідний голос – супровід» до поліфонізації музичної тканини. Агогічна свобода, властива імпровізації, запрограмована автором за допомогою постійної зміни ритмічних фігур та вуалювання метричної акцентності. Як і в сонатному *allegro* Другого концерту, сольний епізод на крещенованій хвилі підводить до коротких *tutti*, гучний вихід яких різко протистоїть попередній камерності. Енергетичний імпульс, що несе *tutti*, та мінорна фарба позначають зміну емоційного стану, його драматизацію, а в

композиційному відношенні – перехід до середньої частини *Andante*. Тут провідна роль, поза сумнівом, належить роялю. Трелі та стрімкі арпеджіо в обох руках змінюються акордовими послідовностями, мартелютними ланцюжками – арсеналом віртуозних прийомів¹⁰.

Немовби продовжуючи стан глибокої медитації епізоду *Più Adagio*, композитор починає репризу в тій же тональності *Fis-dur*, лише поступово відновлюючи основний *B-dur*. До викладу музичного матеріалу підключається фортепіано з короткими *quasi*-каденціями, під час виконання яких ясно прослуховується його дует із солюючою віолончеллю. У стадії кадансування віолончель вступає в діалог із солюючим гобоєм. Так було і в першому розділі *Andante*, але тепер до дуету приєднується третій учасник ансамблю: фортепіано, з поетичними різноспрямованими арпеджіо в широкому діапазоні, й дует переростає в фортепіанне тріо. У коді рояль створює витончений звуковий фон для солюючої віолончелі. Цей дует підфарбовується лише педалями валторн, альтів, віолончелей та контрабасів.

Підсумовуючи спостереження над *Andante* Другого концерту Й. Брамса, відзначимо майже повну відмову композитора від повноважних *tutti*, по суті, підміну діалогу фортепіано та оркестру його діалогом з оркестровими соло – як окремих інструментів, так і голосів чи груп. Антифон звукових масивів перетворюється на антифон фонік: кришталевій прозорості фортепіано та теплих фарб струнних, грудного тембру віолончелі та ніжного голосу гобоя, задумливого дуету кларнетів та м'яких умовлянь смичкових. Тембрової диференціації піддається звукообраз не тільки рояля, а й оркестрової партитури. Показово, що провідну позицію в струнній групі займають альти, віолончелі та контрабаси. Скрипки вступають у гру лише періодично і ніколи – у верхньому регістрі. У середньому розділі вони з'являються точково і лише у переході до епізоду *Più Adagio* тільки на один такт наділяються тематичною функцією. В результаті концертно-симфонічна партитура постає подібно до

¹⁰ Загальне враження імпровізаційності висловлювання не перешкоджає відчуттю певної періодичності у чергуванні піаністичних засобів, що в сукупності з переважно супровідною роллю окремих оркестрових голосів дозволяє вважати фортепіанне соло носієм особливого типу тематизму.

триярусної вертикалі: верхній регістр – дерев'яні духові, нижній – струнні з епізодичною появою скрипок, середній, що заповнює всю теситуру і з'єднує крайні реєстри – фортепіано. При цьому глибокі басы рояля кореспондують фоніці віолончелей та контрабасів, не зливаючись з нею, верхні звуки змагаються з дерев'яними духовими, але поза наслідуванням. Більш того, попри заперечення ролі головного соліста віолончеллю, саме в *Andante* фортепіано виявляє свою унікальну звукову природу з найбільшою послідовністю.

Allegretto grazioso, що завершує цикл, знаходиться цілком у зоні безтурботно-радісних настроїв, що відтіняються лише меланхолічними інтонаціями побічної теми. Проте, справа не лише в образному складі фіналу Другого концерту, а й у його концертній стихії. *Allegretto grazioso* демонструє такі родові властивості жанру, як гра, діалог-змагання, віртуозність та риси імпровізаційності партії соліста. Причому останні з них виступають у суто концертному призначенні, покликані розкрити артистичний темперамент піаніста, легкість та природність його спілкування з інструментом, а також – справити яскраве враження на публіку ефектністю та естрадним блиском подачі музичного матеріалу. Всі теми, які проводяться оркестром, супроводжуються формулами моторики, що свідчать про невичерпність брамсівської фантазії виконавця-піаніста. Найлегші арпеджіо, які передаються з однієї руки до іншої; невагомі, швидкоплинні гами паралельними терціями; *tremolo* на тлі арпеджіо *staccato*; мартельятні прийоми; гра подвійними нотами – такий далеко ще не повний реєстр технічних фігур, запропонованих композитором солісту. Автор не відмовляється і від можливості виведення на перший план віртуозно-імпровізаційних побудов. Найбільш значна з них за масштабом розташована у розробці, незадовго до репризи. Почавшись із другої частини головної теми, сольний (поза будь-якої участі оркестру) вихід рояля переростає у віртуозно-імпровізаційне висловлювання. У цій же манері соліст «відповідає» оркестру (також при його мовчанні), а безпосередньо перед репризою соліст виконує швидкі гами подвійними нотами в партії

правої руки на тлі ламаних арпеджіо в партії лівої, які переходять у тремоло у вкрай високому регістрі, що супроводжуються «пробігом» арпеджіо по всій теситурі інструменту. Якщо в перших двох частинах Другого концерту панував стиль *al fresco*, «силові» прийоми гри, розкриваючи міць і об'ємність фортепіанного звучання, що врівноважували акустичний масив оркестру, а в *Andante* рояль обертався поліхромністю своєї фоніки, відокремлюючись від оркестрових фарб, то у фіналі він постає у всьому різноманітті світлих, дзвінчатих тонів. У такому ракурсі висвічується важлива складова художнього задуму Й. Брамса у цьому творі: показати рояль у безлічі не лише комунікативних функцій, а й образних амплуа.

Дух концертного змагання встановлюється у фіналі циклу відразу, у викладенні головної партії. Починає її соліст зі скромним пунктиром контрапункту альтів. Тут же перша частина теми повторюється першими скрипками із збереженням контрапункту (дерев'яні духові, низькі струнні та другі скрипки). Передача музичної думки оркестру дозволяє солісту продемонструвати свою майстерність віртуоза. Аналогічно, але з інверсійним вступом партнерів, з'являється друга частина теми. У сполучній партії встановлюється діалог реплік, заснований на різних зворотах головної теми – один з рідкісних випадків тематичного спілкування оркестру та соліста у фіналі. Перша тема побічної партії також є діалогічною, проте цього разу у відносини комунікації вступають оркестрові групи таким чином, що мелодична лінія у своєму розгортанні переходить від дерев'яних духових до струнних і навпаки. Друга і третя побічні теми викладаються за аналогією з головною, а перша, що повернулася, перерозподіляється між дерев'яними духовими та фортепіано, які «доспівують» кінці фраз.

У розробці функцією тематичного розвитку наділяється оркестрова партія; соліст переважно виступає з пасажно-віртуозним матеріалом, лише іноді включаючись у проведення тематично значущих фрагментів головної партії. Кода відкривається каденційним (другим у фіналі) епізодом в октавно-акордовій фактурі, у продовження якого свої віртуозні можливості

розкривають струнні інструменти, що вступають «по естафеті» вниз по партитурі. Як і в *Andante*, композитор найчастіше вводить в гру окремі групи чи навіть голоси: участь у виконанні всього оркестру спостерігається лише у сполучній партії експозиції та репризи, у розробці (маршево перетворена головна тема), а також у коді. У зв'язку з цим говорити про композиційні розділи *tutti* навряд чи можливо через домінування досить рідких реплік оркестру. Найбільш протяжні виходи всього оркестру притаманні коді, завершуючи концерт тією риторикою, святковістю та енергією, без якої втрачаються важливі властивості жанру.

Висновки до Розділу 2

Й. Брамс належить до останньої генерації романтиків XIX століття. На той час класико-романтична культура вже сталася як феномен, що має власні духовно-естетичні ідеї та цінності. Розглянуті у сукупності своїх проявів, вони виступають у вигляді єдності множинного, внаслідок чого в художній свідомості виникає ситуація монодіалогу. У стильовій парадигмі творів Й. Брамса монодіалог відбивається в оперуванні одиницями сталого композиторського досвіду, що є носіями різних індивідуальних і епохальних змістів у межах єдиної музично-історичної традиції, у фокусі якої вони, не втрачаючи притаманних їм показників, викривають свою єдність. Погляд на традицію як єдність у множинності сприяє перетворенню в музичних текстах Й. Брамса «чужого» у «своє», дозволяє використовувати «чуже» в драматургічних і композиційних цілях, підкорюючи його конкретному індивідуальному авторському задуму. На жанровому рівні у Фортепіанних концертах композитора відбувається взаємодія концертності та симфонічності як діалог двох концептуальних інструментальних жанрів класико-романтичної епохи. Не відступаючи від типологічних властивостей фортепіанного концерту – принципу *tutti – solo*, багатотемності, віртуозності партії соліста, – Й. Брамс упроваджує в цю специфічну цілісність притаманні симфонії наскрізний драматургічний розвиток і причинно-наслідкові зв'язки. Викриті

співвідношення концертності та симфонічності визначені в дисертації поняттям комплементарності, провідником якої виступає діалог фортепіано та оркестру – носій інтонаційно-тематичного процесу. Водночас партія кожного з комунікантів насичена драматургічними колізіями, внаслідок чого набуває властивості монодіалогу, який, таким чином, розповсюджується на всі рівні музичного тексту.

РОЗДІЛ 3

ДІАЛОГ У ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ ФОРТЕПІАННИХ КОНЦЕРТІВ Й. БРАМСА

3.1. Міжособистісний діалог у виконанні сольо-оркестрових композицій і Фортепіанні концерти Й. Брамса

У сучасній теорії виконавства спостерігається актуалізація понять «енергія» та «синергія». Як інструменти пізнання вони застосовуються при вивченні феномену музиканта-артиста, його особистісного впливу на аудиторію, а також сутності та характеру взаємодій учасників камерно-інструментальних ансамблів – тобто аспектів даного виду діяльності, які так чи інакше причетні до проблеми комунікації у її спрямованості зовні – на віртуального чи реального реципієнта, і всередину – на творця/творців музично-інтерпретаційного продукту. Так, Т. Сирятська розглядає в якості «модусу» виконавської інтерпретації артистичну енергію, розшифровуючи сенс поняття, що вводиться нею, як «*феномен волевиявлення виконавця під час гри через увиразнення сили його темпераменту та духовного впливу на Іншого (реципієнта)*». Оскільки «виконавська енергія скерована темпераментом», вона «здатна виступити мірою змістовності тої чи іншої виконавської індивідуальності» [94, с. 7]. Зауважимо, що артистична енергія, випромінювана виконавцями, не тільки певним чином впливає на слухацьку аудиторію, але й викликає відповідь, в результаті чого виникає сполучення енергетичних потоків або енергетичний обмін, який можна позначити поняттям «енергетичного діалогу». Спільна дія доданків цього діалогу в самоорганізуючій системі комунікативних відносин між творцем інтерпретаційного продукту і його одержувачем, власне, і є «синергія».

І. Єргієв тлумачить «виконавську енергію» як «визначальний чинник впливу на аудиторію», як «підсумовуючий ефект взаємодії кількох видів виконавських енергій, який характеризується тим, що їх спільна енергетична дія істотно перевершує ефект кожного окремого виду» [29, с. 29–30]. Автор

виходить з ключових положень вчення Е. Курта/*E. Kurth*, що стосуються існування психічних напружень і двох типів енергій – кінетичної та потенційної. Проте, специфіка предмету його вивчення обумовлює появу власних визначень і видів енергії, що в сукупності становлять виконавську енергію. Перший з них – енергія переживання, детермінована «*психологічним типом* того чи іншого індивіда» [146, с. 33]. Тут очевидним є перетин з науковим положенням, яке розвивається Т. Сирятською, що стосується взаємозалежності характеру енергетичної напруги та особливостей темпераменту, відповідно його приналежності тому чи іншому типу інтерпретатора [94, с. 8]. Другим доданком виконавської синергії І. Єргієв вважає «*рух звукоінтонаційного потоку*», який «*електризується*» виконавцем за допомогою інтонування всієї «*нотної матриці <...>*, по горизонталі та вертикалі» [29, с. 35], тобто, очевидно, дію як кінетичної (мелодичної), так і потенційної (гармонічної), за Е. Куртом, енергії. Це дозволяє досліднику побачити в якості результату такої взаємодії «*енергетичну звукоінтонаційну художню форму*» [там само]. Нарешті, третій компонент виконавської синергії, згідно І. Єргієву, народжується з «*потоку дії*» граючого, тобто його «*музично-ігрових рухів*», які слугують як способами звукоутворення, так і «*органічним візуальним обрамленням звукоінтонаційного сенсу*» [там само, с. 36], тобто виступають у ролі двох різних (і навіть різнорівневих) факторів: технічного (моторно-адаптаційного) та комунікативного (спрямованість на аудиторію). Акцентуація другого з них спонукає І. Єргієва до розгляду понять «*артистизм*» та «*артистична енергія*», розроблених Т. Сирятською. В ході своїх міркувань І. Єргієв цитує даного автора в аспекті множинного прояву артистичної енергії на різних енергетичних рівнях – від виконавської емоції до проникнення «*в фундаментальні закони Всесвіту*» [там само, с. 38], що дозволяє йому відкоригувати термін Т. Сирятської, перетворивши його на поняття «*артистичної синергії*», а також зробити два висновки: про те, що остання займає «*у конфігурації артистизму центральне (осьове) місце*», виступає в ній «*системоутворюючим елементом*», а також про те, що

«набуваючи синергетичного характеру, <...> *«особистісна енергетична структура музичного образу <...> багаторазово посилює силу своєї дії на публіку»* [там само, с. 38], встановлення діалогу з нею.

Як бачимо, незважаючи на відмінності в ракурсах висвітлення виконавської проблематики, Т. Сирятська та І. Єргієв не мислять її розкриття поза комунікативного аспекту. Закономірно, що у полі зору вчених виявляється і саме концертне дійство – концерт-подія, публічна презентація музичного твору та його виконавської інтерпретації. У цьому плані заслуговує на увагу наукове осмислення даного явища, що міститься в дисертаційних дослідженнях (кандидатському та докторському) Д. Дятлова [28, 27]. У першому з них [28] автор обґрунтовує наукову евристичність дослідницького підходу до феномена концерту як відкритої синергетичної системи [там само, с. 6]. Її відкритість обумовлена нестійкістю, варіативністю виконавчого процесу, внаслідок чого збільшується роль випадковості [там само, с. 19]. Структура цієї системи, за Д. Дятловим, відрізняється динамічністю та складається з різних векторів взаємодій виконавця – «з текстом музичного твору, з публікою, що наповнює концертний зал, із самим залом, який має певні неповторні акустичні особливості, з інструментом, котрий володіє індивідуальними властивостями» [там само, с. 15]. Отже, йдеться не лише про відносини між суб'єктами – персональними та колективними – концертної події, але разом з тим – про обставини і умови її реалізації. Самий процес комунікації музиканта-артиста із слухачами має двобічний характер та протікає у вигляді енергетичних потоків [там само, с. 3]. Все це переконує в синергетичній природі концерту як системи, адже «синергія» в перекладі з грецької «означає сумісну діяльність, мислення або духовне прагнення до єдиної мети» [там само, с. 9]¹¹. Сутність цієї діяльності Д. Дятлов вбачає в утворенні через різноспрямовані енергії єдиного (соборного) буття, «що осягає художній предмет в його потаємній глибині» [там само, с. 13]. Це дає

¹¹Нагадаємо, що синергетика як сучасний науковий напрямок «виявляє та формулює загальні принципи самоорганізації, та засновані на ній еволюції будь-яких систем» [139].

досліднику право вважати концерт ідеальною, абсолютною формою презентації музичного твору, чим пояснюється його невмиручість в епоху розповсюдження технічних засобів фіксації та трансляції продуктів композиторської та виконавської діяльності [там само, с. 3].

Оскільки будь-яка думка або емоція є випромінювання енергії, що «перебуває у русі» [25, с. 27], Д. Дятлов правомірно приділяє значну увагу виконавській темпоральності. На думку автора, часова організація музичного простору, параметрами якого дослідник вважає громкісну динаміку, колористичні і звуковисотні відносини, – виступають ритмічне биття та метрична пульсація. Ієрархічності структури останньої протистоять засоби агогіки, чи не в першу чергу *rubato*, які надають висловлюванню жвавність, притаманну світу природи [28, с. 17]. Звідси випливає, що саме в музичному часі найбільш послідовно і наочно розкривається сутність синергії як «частотного» співпадіння джерела енергетичного імпульсу та його сприйняття. Цей процес Г. Грушко уподібнює хвилям, що викликають «“зворотні вібрації” в їх енергетичних полях» [25, с. 27]. Народжену на такому підґрунті комунікацію можна назвати «діалогом згоди», який М. Бахтін вважав однією з найважливіших форм діалогічних відносин [9, с. 281–307].

Глибинну розробку енергетичний підхід до концерту одержав у докторській дисертації Д. Дятлова [27]. Не маючи наміру докладно подати запропоновану дослідником наукову концепцію, вилучимо з неї деякі принципи, на наш погляд, положення. Перше. Творчість, у тому числі художня, подібно до усіх рівней ієрархії буття, є еволюція, становлення, спрямоване на «перехід від хаосу до порядку через вироблення нових структур» [там само, с. 13]. Отже, вона є самоорганізуючою відкритою системою. Такою системою мислиться й концерт, сутність якого полягає в співтворчості виконавця та публіки. Друге. «Виконавське мистецтво є не лише посередником між творцем-композитором та слухачем, наділяючись службово-підлеглою роллю. У ньому здійснюються творчі потенції всіх учасників музично-концертного виконання, від автора тексту й до його

виконавця і до слухача» [там само, с. 21]. Третє. Публічний концерт відчужує слухача від повсякденності, переміщує його в синергетичний вимір соборного спілкування [там само, с. 15], що схиляє до творчого саморозкриття в співучасті з виконавцем та іншими відвідувачами цієї події. Четверте. Народження нових опорядкованих структур здійснюється лише за умов творчого обміну між виконавством та сприйняттям презентованого музичного тексту [там само, с. 107]. У свою чергу, на публіку впливає енергетичний посыл, що виходить від виконавця, своєрідний «магнетизм», що інколи дозволяє «не помічати або не надавати значення технічній недосконалості піаніста» [там само, с. 14]. П'яте. Подібна ситуація доводить приналежність концерту до відкритих систем, головною ознакою яких є «обмін речовинами, енергією та інформацією з навколишнім середовищем» [там само, с. 99]. У даному випадку цим середовищем виступають як суб'єкти комунікації, так, що вже згадувалося вище, вся атрибутика концертного залу, сукупність котрих сприяє народженню синергетичного буття художнього образу.

На підставі поданої наукової інформації можна припустити, що жанр концерту узагальнює типологічні властивості концерту-події, тобто є відкритою самоорганізуючою системою, заснованою на взаємодії усіх складових синергетичної цілісності. Він підкреслено екстравертний, завжди спрямований на відкритий контакт із слухацькою аудиторією, її сильне враження та «завоювання». Тобто жанр концерту безумовно є «річчю-для-нас», що відбивається в його репрезентативності, театральності, ігровій природі та змагальності.

Не менш важливим проявом моделювання концертної синергії можна вважати притаманний жанру діалог соліста та оркестру, коли один з комунікантів немовби перетворюється на слухача іншого, зокрема при виконанні солістом каденції. У Концертах Й. Брамса, де спостерігаються досить розгорнуті оркестрові та фортепіанні виходи, увага партнера, що терміново виключений з безпосередньої участі в грі, до виступу іншого, стає одним з найзначніших чинників забезпечення континуальності композиційно-

драматургічного процесу. Завдяки їй виникає безперервність енергетичного потоку, його «перетікання» через межі структурних одиниць музичної форми, пов'язаних з реальними звучаннями або його відсутністю, тобто подолання відомої дискретності, притаманної провідному концертному принципу *tutti – solo*. В епізодах паузування партнер залишається усередині музичного звучання, насичується його енергією, перебуває у напруженому очікуванні свого повернення до гри, внаслідок чого накопичується потенційна енергія, що подалі, в момент вступу комуніканта, виливається в кінетичний рух.

Якщо синергія, що створює духовно-емоційну атмосферу концертної події, народжується у векторах відносин «артистичне волевиявлення» – «колективне (соборне) сприйняття», то у разі спільного виконання її джерелом стає взаємодія персональних синергій учасників. Проблему комунікації у фортепіано-скрипковому дуеті розглядає О. Сидоренко. На основі відмінностей у партнерських установах ансамблів авторка диференціює їх комунікативні зв'язки на два типи: діалог – «із збереженням індивідуальних манер виконавського висловлення», та синергію – «що активізує параметри мобільності індивідуальних виконавських стилів» [93, с. 8]. Перший з них, як впливає з наведених музикознавицею прикладів та коментарів до них, можливий при збереженні кожним інструменталістом власного звукового образу в умовах ідеальної злагодженості спільної гри [там само]. На нашу думку, такий діалог реалізує принцип комплементарності. Навпаки, партнери можуть демонструвати повне взаєморозуміння [там само, с. 9] – діалог згоди. Другий тип відносин ансамблів передбачає, по-перше, наявність великого досвіду спільних виступів двох значних музикантів, результатом чого виявляється максимальне зближення звукових образів інструментів, по-друге – загальну експресивну манеру комунікації у сценічному просторі [там само]. У термінах, запропонованих І. Єрґієвим для позначення доданків артистичної синергії, перший випадок є рух звукоінтонаційного потоку, що призводить до утворення енергетичної звукоінтонаційної форми; другий – прояв динаміки зовнішньої поведінки [29, с. 35, с. 39].

Найскладніша система відносин учасників музичного дійства спостерігається при виконанні твору у жанрі інструментального концерту. Графічно її можна представити у вигляді рівностороннього трикутника, де одна сторона з'єднує соліста та оркестр, друга – оркестр та диригента, третя – диригента та соліста. Відзначимо, однак, відмінності між, по-перше, домінантно-сольним та паритетним різновидами жанру, по-друге, між нотною партитурою та її звукоінтонаційним втіленням. Як було показано в процесі аналізу діалогічних сполучень фортепіано та оркестру у творах Й. Брамса, їх диференціація стосується переважно драматургічних показників – тембрової виділеності першого, його наділеності функцією носія індивідуально-особистісного начала, на противагу домінуванню групової або туттійною гри другого, що асоціюється з колективним. Що стосується значущості у створенні художнього цілого, то в цьому плані обидва компоненти сольної-оркестрової композиції однаково вагомі. Деяка інша ситуація складається у виконавській комунікації піаніста та оркестру, коли партитурні рядки перетворюються на акустичні феномени. Соліст знаходиться на авансцені, попереду оркестру і вже з цієї причини виявляється точкою у просторі, на якій фокусується увага глядацького залу. Оркестранти виступають із своїми інструментами, одним і тим же складом, що дозволяє в концерті, який часто підноситься, дотримуватися певного рівня і якості звучання. Піаніст – за винятком відомих нечисленних випадків – виходить на сцену з різними колективами і змушений адаптуватися до механіко-звукових особливостей різних роялів. Тим самим виникає необхідність пристосувати апробовану концепцію оркестрового виконання не лише до артистичної індивідуальності соліста, а й до об'єктивних обставин його висловлювання. У цьому сенсі піаніст набуває ексклюзивного права на становище головної персони концертного дійства, що значною мірою визначає якісні показники тієї синергії, яка народжується у діалозі соліста та оркестру.

Необхідно також розрізнити внесок соліста та оркестру в інтерпретацію концерту, що виходить із самого факту їх відмінностей по лінії «Я – ВОНИ».

Піаніст, вивчаючи не тільки свою, а й оркестрову партію, виробляє власне розуміння даного опусу, закладеної у ньому композиторської думки та ставлення до того й другого. По суті, звукове художнє ціле міститься у його свідомості, у віртуальній формі і потенційній смисловій єдності. У своєму предметному вираженні, кінетичному розгортанні даного сенсу це відношення – поза участю оркестру – постає у вибудовуванні власної партії при «домислюванні» всієї партитури. Інакше кажучи, соліст має можливість особистісного волевиявлення і право на це, обумовлене «правилами концертної гри». Що стосується артистів оркестру, то вони, як пише Е. Ансерме/*E. Ansermet*, теж «вкладають у виконання своє інтуїтивне розуміння сенсу музики <...>, але в цьому випадку це розуміння підпорядковане сенсу, який вкладає у виконання даного твору диригент». Йдеться не лише про гру всього колективу, а і його солістів, яка також спрямовується диригентом. «Іншими словами, – резюмує Е. Ансерме, – якщо вони насправді і є інтерпретаторами, то тільки інтерпретаторами *своєї власної партії*, і ця інтерпретація їм продиктована або, щонайменше, нав'язана диригентом» [119, с. 188]. Звідси можна дійти висновку про те, що оркестр, будучи рівноправним учасником виконання фортепіанного концерту, не виступає інтерпретатором ні партитурного цілого, ні його частини, отже, з таких позицій його роль в презентації художнього цілого істотно відрізняється від вкладу соліста.

Посилаючись на висловлювання відомих диригентів ХХ століття, В. Плужніков виводить у даному виді діяльності низку опозицій: «<...> професії та мистецтва, ремесла та творчості, техніки та виразності». З урахуванням спеціалізації диригентського «інструменту» та обумовленим нею комплексом оперативних дій ці опозиції, вважає дослідник, можуть бути в сукупності осмислені «як управління – інтерпретація, де другий компонент виступає спільним знаменником усієї системи виконавських мистецтв, перший – виділяє диригування з неї» [71, с. 31]. В. Плужніков наводить цікаві думки щодо цього представників диригентського «цеху», в яких автор вбачає

прояв антиномії вимог дотримання композиторського тексту та «налаштування» оркестру на потрібну диригенту «інтонаційно-звукову “тональність”» як «відправного моменту» у характеристиці даної діяльності [там само, с. 22]. На наш погляд, тут можна говорити про дію двох видів артистичної енергії: інтелектуально-аналітичної та експресивної.

Таким чином, інтерпретаційне рішення концертного опусу належить двом персонам: солісту та диригенту. Їхня діяльність спрямована на осмислення та тлумачення всього твору, у сукупності всіх його доданків, що підкріплюється знанням сольної-оркестрової партитури, тоді як артисти музичного колективу знають лише свої голоси і, тим самим, «не можуть *a priori* усвідомити свою роль в ансамблі» [119, с. 114]. Отже, у виконанні концерту соліст та диригент опиняються перед необхідністю узгодження своїх намірів. Виникає аналогія з ансамблевою грою, проте, щонайменше очевидні розбіжності у міжособистісній комунікації партнерів-інструменталістів, з одного боку, соліста та диригента, з іншого. І справа не в тому, що другий з них не має доступу до джерела звуковидобування, бо він «грає на оркестрі», але швидше в його особливій функції одноосібного управління всім інтерпретаційним дійством. При цьому в просторі сцени він займає місце другого плану, позаду піаніста, що у сприйнятті публіки може символізувати його підпорядкованість піаністу в ієрархії «табелі про ранги». Не менш істотна «непідвладність» диригента солісту, з яким йому доводиться йти на певний компроміс. Показово, що роль диригента в сольній-оркестровому концерті обрана предметом статті Б. Сілвея/*B. Silvey* & Д. Спрінгера/*D. Springer* [169]. Особливо важливим є питанням про координацію інтерпретаційних рішень Фортепіанних концертів Й. Брамса, з властивим їм великими оркестровими виходами та причинно-наслідковими зв'язками між діалогічно пов'язаними взаємопереходами від *tutti* до *solo* і навпаки.

Чи не найважливішим чинником в узгодженості дій піаніста і диригента є організація музичного часу. У виконавській темпоральності О. Пупіна розрізняє темп, агогіку та метроритм, які в сукупності визначають

індивідуальне висловлювання виконавця [75, с. 118]. Питання музичної кінетики в контексті виконання симфонічних творів активно обговорюється диригентами. Зокрема, Н. Харнонкур, досліджуючи історію позначення темпу, вказує на зв'язок швидкісних словесних показників з якісними показниками тривалостей різної величини, що у XVII столітті вилилося у своєрідну тавтологію, коли поява ремарок *lento*, *presro*, *allegro* лише підтверджувала (вербалізувала) графічний «образ нот». У наступному столітті ця каузальність, за спостереженням автора, набуває нових форм: композитори могли приймати тільки ті фігури (групи нот), «що становили відправний пункт для вибору властивого темпу». У зв'язку з цим, Н. Харнонкур розводить позначення темпу і метра як явищ, що належать різним часовим сферам: «такт (метр) є точно вимірним [раціональним – примітка ред.], темп же – невимірним (нераціональним) і мусить від чогось відштовхуватися». Інакше кажучи, згідно з Н. Харнонкуром, темп «не виникає з означення метру, навіть якщо зазначений при ньому словесно» [107, с. 45–46]. Дослідник також звертає увагу на залежність темпу від інших факторів музичної презентації: з одного боку, від акустики залу та чисельності хору чи оркестру, з іншого боку – від характеру артикуляції. «Гра ансамблю, яка відзначається багатством артикуляції, – вважає диригент, – видається швидшою й жвавішою, ніж ансамблю, що грає широко та одноманітно» [там само, с. 46–47].

Значну увагу феномену музичного часу приділяє Е. Ансерме. Диригент переконаний в тому, що «темп не є швидкістю», що він являє собою енергетичну якість музичного руху, яка залежить від значення одиниці тривалості <...>» [119, с. 189–190]. Щодо ритму, то він, згідно з Е. Ансерме, «є структурою тривалостей, що прокладає мелодичний шлях у часі <...>» [там само, с. 189]. Автор пропонує ритмічне трактування поняття «каданс», полемізуючи з його німецьким тлумаченням як суто гармонічного явища, протиставляючи терміну «такт». «Німецькою, – пише Е. Ансерме, – наприклад, ніколи не говорять про ритмічний каданс, говорять завжди тільки

про такт [*mesure*], але *такт* являє собою *статичну* міру, тоді як каданс – міра *енергетична*» [там само, с. 185].

Безсумнівно, для обох диригентів, чиї міркування про музичну темпоральність були частково наведені, дане питання має не стільки теоретичне, скільки практичне значення, тобто виникає як узагальнення їхніх власних спостережень у процесі виконавської інтерпретації симфонічних творів. Особливої гостроти воно набуває у зв'язку з концертними опусами, де окрім художньо-творчих завдань, актуалізуються й інші, у тому числі необхідність обрання таких часових показників, які б надали піаністу максимальну міру комфортності в реалізації віртуозного складника його партії. Те саме стосується вибудовування агогічного плану твору, окремих частин циклу та складових їх розділів. Видається доцільним обрати фактор протікання музичного часу в якості інструменту аналізу виконавського діалогу в інтерпретації Фортепіанних концертів Й. Брамса, тим більш, що сам автор був заклопотаний цим питанням у виконавському аспекті [158].

Темпова шкала у рамках кожного з цих циклів не передбачає високих швидкостей. Навіть фінали – квінтесенція віртуозності, кульмінаційний розділ виступу, покликаний вразити публіку, як то диктує традиція, – композитор пише в дуже помірних темпах: *Allegro non troppo* у Першому концерті, *Allegretto* з додаванням характеристичного позначення *grazioso* у Другому. Слід зазначити, що Й. Брамс взагалі не тяжіє до надшвидких темпів. Якщо терміни *Allegro assai* або *Presto* все ж рекомендуються ним, то майже обов'язково – із застереженням: *non troppo*. Наприклад, авторське побажання *Agitato* у *Capriccio op. 16 № 5* відразу супроводжується ремаркою *ma non troppo presto*; аналогічно Рапсодію *op. 79 № 2* слід грати *Molto passionato, ma non troppo allegro*. Досить рідкісний випадок у темпових уподобаннях композитора – *Presto energico* у *Capriccio op. 116 № 1*, а у ранній період творчості – *Vivace* у Вальсі *op. 39 № 6*, у якому виконавець може показати свою віртуозність. Щось подібне спостерігається і у великих симфонічних полотнах Й. Брамса, де лише двічі швидкісне позначення *Allegro* посилюється

додатковими ремарками, що уточнюють емоційний тонус тієї чи іншої частини: бетховенське *con brio* у сонатному *allegro* Третьої симфонії та *con spirito* в ефектному фіналі Другої. При цьому перші частини Другої та Четвертої симфонії – *Allegro non troppo*.

Наведені приклади певною мірою проливають світло на брамсівське відчуття музичного часу, а слідом за тим – і на своєрідність його експресії, оскільки деяке гальмування швидкості розгортання кінетичної енергії поєднане з її потенційною емоційно-сисловою зарядженістю. Специфічна темпоральність Й. Брамса отримує своє абсолютне вираження в його пізніх фортепіанних мініатюрах, проте енергетична насиченість брамсівських музичних «послань» проявляється тією чи іншою мірою у всіх творах майстра, включаючи Фортепіанні концерти.

Індивідуальні властивості темпоральності композитора розкриваються також в метроритмічному аспекті, зокрема у зв'язку зі швидкістю руху. Ця проблема заслуговує на систематичне дослідження; тут звернемо увагу на два моменти. Ритмічна пульсація та метрична акцентуація часом виявляються чи не головними носіями музичного образу, як це відбувається, наприклад, у сонатному *allegro* Першої симфонії, у вступі якого остинатне биття трізвучних груп у партіях контрабасів, литавр і контрфаготу слугує одним з тематично значущих елементів мотивного комплексу, що утворює горизонталь і вертикаль оркестрової фактури, а у розділі *Allegro* ця ж пульсація, що витримується у всіх трьох розділах сонатної форми, забезпечує одночасно високий тонус психічної напруги, монолітну єдність композиції та енергетичну насиченість музичного розгортання. Ще однією особливістю темпоральності у творах Й. Брамса можна вважати виникаюче в результаті стиснення історичного досвіду в єдність розуміння музичного часу: його темпово-швидкісних показників та сполучення різних тривалостей, що забезпечує динаміку музичного руху, мінливість часового рельєфу при стабільності обраної темпоральної одиниці. Звідси – при всіх образних контрастах, що іноді доходять до антитези, у сонатних *allegro* обох Концертів

Й. Брамс лише одного разу змінює швидкість руху, позначену відповідною ремаркою: у заключних розділах експозиції та репризи Першого. Композитор так само чинить і в симфоніях, що виділяє його серед інших симфоністів того часу, зокрема, Ф. Ліста та П. Чайковського. Показово, що коли в *Allegro con brio* Третьої симфонії йому знадобилося створити контраст руху, він змінив у побічній партії метр (9/4 замість 6/4), а у невеликому епізоді розробки виписав мелодію валторни великими тривалостями, внаслідок чого такт тут стає вимірювальною одиницею часу. При цьому темп – швидкість руху – ніде не змінюється. Що ж до Концертів, навіть «рапсодичність» сонатного *allegro* Другого не призвела до суттєвих агогічних змін, які б могли з'явитися в авторських ремарках. У даному випадку витриманість темпу виступає одним з чинників єдності багатоподієвого цілого.

Сонатне *allegro* **Першого концерту** не має темпового позначення. Й. Брамс обмежується вказівкою характеру висловлювання: *Maestoso*, яке, наприклад, у Першому концерті Ф. Шопена та його ж Сонатах №№ 1 і 3 пов'язане з визначенням темпу – *Allegro*. Слово *Maestoso* перекладається як «велично», «урочисто» [110], однак у різних смислових контекстах цей ряд можна продовжити, додавши до нього «помпезно», «плакатно», «вагомо» та ін. Для образів такого роду австро-німецькі композитори-романтики користувалися лексемою «*Feierlich*», що збігається з *Maestoso* у значенні «урочисто», але має й інший семантичний відтінок – «святково» і навіть «церемоніально». Якщо ж мати на увазі подібну ремарку до четвертої частини Третьої симфонії Р. Шумана, *Adagio* Сьомої та Дев'ятої симфоній А. Брукнера і першої частини його ж Дев'ятої, то стає очевидним, що їх «святковість» пов'язана з особливим станом духа, що підносить людину над суєтністю земних пристрастей і звертає його до вічності. У наведених прикладах «церемоніальність» – друге значення «*Feierlich*» – набуває майже сакрального значення. Й. Брамс не вживає поняття «*Feierlich*», віддаючи перевагу італійському *Maestoso*. Однак очевидно, що вже перша, оркестрова, тема Концерту виходить за межі образного світу індивіда як приватної особи,

повідомляючи про щось надзвичайне, грандіозне. Від неї перекидається гігантська арка до хоральної заключної теми другої експозиції, *Poco più moderato* якої дає підказку до темпового рівня сонатного *allegro*.

Швидкісні показники вихідної теми певним чином скоординовані з одиницями руху головної теми другої експозиції. На противагу великим тривалостям оркестрової, вона виписана переважно восьмими, тобто співвідношення реальної швидкості обох задано метроритмом. Якщо перша тема грається досить швидко – у межах *Allegro*, тоді образ, що несе піаніст, набуває кантиленного забарвлення та характеру схвильованого висловлювання. У разі помірнішого темпу, наприклад, *Allegro non troppo*, соліст отримує можливість проартикулювати парні мотиви, внаслідок чого лірика визнання, що виникає у першому випадку, змінюється лірикою роздумів, не втрачаючи експресії але надаючи їй те *Maestoso*, яке виставлене авторською ремаркою. Тим самим у темпоральному відношенні можна виявити три опорні смислові точки: головна тема першої експозиції, головна ж – другої, перша заключна тема. Часове співвідношення цих точок залежить від його узгодження солістом з диригентом, причому вирішення даного питання може відбутися як на користь першого, так і другого. Можливий також третій варіант, коли, не знайшовши компромісу, кожен з них дотримується свого плану. До того ж у разі обрання диригентом досить повільного темпу піаніст в змозі, не збільшуючи швидкість руху, досягти такого ж ефекту засобами агогіки, зокрема *tempo rubato*.

Слід зазначити метроритмічні особливості пісенних тем в оркестровому та фортепіанному варіантах. Всі вони в першій експозиції мають «втягнутий» рельєф, відкриваючись протяжним звуком, що займає більше половини такту. В експозиції соліста одна з них пожвавлюється фігураціями супроводу, викладеними восьмими, друга – дрібниться повторами, що заповнюють такт та вимальовується у верхніх звуках арпеджіованого руху. Завдяки названим засобам досягається значна темпоральна амплітуда поза зовнішніх – темпово-швидкісних – змін. Отже, протягом усього першого розділу сонатної форми

зберігається часовимірною одиницею, яка встановлюється диригентом у вихідній темі¹². Особливо важливим є збереження часовимірної одиниці в епізоді прориву перетвореної першої ліричної теми у розробці, «флорестанівська» пристрасність якої спонукає до прискорення темпу, а також у кульмінації, що збігається з початком репризи, де головну тему першої експозиції викладає піаніст. Як бачимо, часті зміни типів руху, зумовлені мінливістю метроритмічного рельєфу, не потребують додаткових засобів для створення динамічного перебігу музичних подій і, отже, темпової градації. Тому настільки необхідний вибір часовимірної одиниці, встановленої в ініціальной темі. З урахуванням виконаних аналітичних спостережень такою доцільно представити пів-такт.

Зберігаючи в *Adagio* той самий розмір, що і в *Maestoso* – 6/4, Й. Брамс, водночас, змінює відчуття ритмічної пульсації і проводить вихідну, оркестрову, тему рівними «кроками» четвертних тривалостей. Задана композитором ритмічна пульсація витримується у всіх варіантах проведення ініціальной теми в реально виписаних лініях басу, проте в партії фортепіано рух пожвавлюється через появу парних мотивів восьмими, синкопами і в цілому – оновленням ритмічних фігур. Так одночасно досягається і єдність часового потоку, і контраст за рахунок темпорально і, як наслідок, енергетично різного його протікання¹³.

У викладі другої теми першого розділу складної тричастинної репризної форми панує партія фортепіано, тому піаніст може вільніше організовувати музичний час. Однак Й. Брамс ніби застерігає виконавця від надмірного свавілля, закладаючи у фортепіанну фактуру інший тип темпоральності в порівнянні з першою темою і її варіантами, тому піаніст має лише відтворити

¹² Зауважимо, що величезність оркестрової експозиції, її драматургічна цілісність та насиченість подіями дещо ускладнюють можливість передбачення виходу соліста. Це справжнє «царство диригента», де він, по суті, отримує право на висловлення власного ставлення до музики, і це провокує виконавців на реалізацію діалогу, заснованого на принципі додатковості.

¹³ Як і в *Maestoso*, швидкісні показники часу у виконавській інтерпретації диктуються тим – більш дрібним – характером руху, який притаманний партії соліста і від якого залежить темп, що обирається диригентом для вихідної теми. У цьому разі забезпечується єдиний рівень психологічної напруги з певним його посиленням в монологічних висловлюваннях.

ритмічну поліфонію триголосої (а з урахуванням прийому комплементарної ритміки і чотироголосої) музичної тканини. Не менш важливим фактором гальмування кінетики через посилення потенційної енергії виступає збереження рівномірної поступовості в лінії басу і подальшому «відгуку» оркестру, що ніби підкреслює необхідність дотримання тієї пульсації руху, яка закладена в початковій темі *Adagio*.

«Кроковість» властива і басовому голосу середньої теми *Adagio*, однак рівномірність руху змінюється синкопою, що відразу сигналізує про появу нового виміру часового потоку та енергетичного випромінювання. Параболічність ритмічного малюнку мелодичного рельєфу в сукупності з інтенсивним інтонаційним розвитком призводять до концентрації музичного часу, що слугує поштовхом до розгортання драматичної події¹⁴.

У репризі *Adagio* піаніст знову виходить на перший план, несподівано «руйнуючи» споглядальність вихідного образу. У цей момент знову відбувається граничне стиснення музичного часу: поступовість руху переноситься у верхній голос, лінія якого подвоюється секстами і хроматизується, що в умовах дублювання у чотириголосої фактурі забезпечує психологічну напруженість висловлювання, об'єктивно не вимагаючи від піаніста будь-яких додаткових темпоральних засобів. У завдання диригента входить рельєфне проведення теми оркестром з метою звернути на неї увагу, поки соліст виконує розкішні арпеджіо в широкому діапазоні, щоб не порушити драматургічний рельєф, вибудований композитором. Те саме стосується вступу оркестру після каденції соліста. Звідси випливає, що окрім витриманості заданої першою темою *Adagio* ритмічної пульсації, виникає необхідність організації діалогу комунікантів в єдину логічну лінію, збереження ситуації спілкування, незважаючи на значне розширення кількісних та якісних показників монологічного начала.

¹⁴ Весь середній розділ «належить» піаністу; на долю оркестру залишається проведення «втішної» теми і участь у пасіонарному діалозі, що мотивує повернення монологу, який вже звучав, у вигляді його варіанту. Така ситуація знімає питання про партнерські відносини диригента та піаніста, і завдання першого з них зводиться до забезпечення драматургічного зв'язку між монологом соліста та «коментарями» оркестру, які не повинні відходити на другий план під час фігураційних пасажів.

У *Rondo*, де концертне змагання/співучасть бере гору над принципами симфонічної драматургії, інтерпретаційні завдання відступають перед віртуозними, прагненням демонстрації майстерності піаніста, оркестру та диригента. Швидкість і характер руху задає соліст, що викладає рефрен, часовимірною одиницею якого слугує остинатно витримана фігура з чотирьох звуків, яка диктує свою пульсацію в партії піаніста при повторенні цієї ж теми оркестром. Ця пульсація, то «невидимим метрономом», то у явленному виді пронизує всі епізоди, включаючи оркестрове фугато, і витримується до кадансової зони коди. В даному випадку диригент виступає значною мірою у ролі регулятора змагального дійства, що енергійно «підживлює» учасників змагання і забезпечує за допомогою жесту ідеальну витриманість темпорального рівня.

У **Другому фортепіанному концерті** Й. Брамс виставляє метрономічні показники швидкості темпу і дещо змінює загальну темпоральну стратегію. Відповідно до тлумачення партнерських функцій у формовибудуванні окремих частин цього циклу композитор наділяє оркестр і соліста різними часовими характеристиками. В усіх *tutti* витримана чітка метричність, що спостерігається вже в межах інтродукції, а потім – протягом усієї першої експозиції. Це не заважає різноманітності якісних параметрів ритмічного руху як фактора образної індивідуалізації, але завжди витримується на певному рівні музичної вертикалі. Так, головна тема відрізняється рухом енергійного крокування з підкресленням кожної долі в розмірі *C*; синкопований малюнок верхнів голосів сполучної супроводжується тріольною пульсацією; «витягнуті» з сильної долі такту по горизонталі мелодичні фрази побічної також «накладаються» на ритмічну пульсацію басів. Лише в заключній партії здійснюється зсув з першої на четверту долю такту, але самий пружний остинатний ритм забезпечує чітку акцентність всередині метричної сітки. Навпаки, виходи соліста завжди пов'язані з можливістю агогічної і метроритмічної свободи, що відповідає його функції носія «рапсодичності» висловлення. Лише в перегуках-діалогах з оркестром, які утворюють

конфліктну ситуацію, котра потребує енергетичної напруги, внутрішньої зосередженості і концентрації сил, партія соліста стає вольовою і підкоряється суворій акцентності. Такі моменти в другій експозиції зустрічаються двічі: як прорив оркестрової головної теми, де партнери нібито змагаються за право на власне «слово», та особливо – у зоні заключної партії, відзначеної високим ступенем драматизму. Таким чином, і з боку часових відносин оркестр виступає в ролі дисциплінуючого начала, гарантуючи цілісність художнього висловлення.

Дещо інша ситуація виникає в розробці, де притаманні даному розділу сонатної форми прийоми розвитку потребують ідеальної синхронізації партнерів. Так, матеріал «вибуху» з інтродукції розподіляється між солістами і оркестром таким чином, що малосекундові мотиви, доручені колективному учасникові діалогу, з'являються в момент переходу арпеджіо піаніста в останній тон, отже, повинен бути точно розрахований і вказаний диригентом. Подалі ж секундові звороти припадають на кожну долю такту в ямбічному ритмі, в той час як в партії соліста вони мають синкопований характер. Тут діалог відбувається на короткій дистанції у вигляді обміну малими структурними одиницями, що також вимагає від виконавців ідеальної збалансованості дій. Аналогічний момент є також у репрізі. Отже, виникає алгоритм зміни темпоральної розосередженості і концентрованості.

В *Allegro appassionato* обраний композитором жанр скерцо, з притаманним йому тридольним рухом, забезпечує рівномірність розподілення часу між учасниками виконання. Разом з цим, ліричний склад тематизму налаштовує на відхилення від магістральної темпоральної лінії. Особливо це стосується середнього епізоду, де панує соліст. Показово, що, наприклад, експонуючи побічну тему – оркестром, а потім солістом, – автор відмовляється від супроводжуючої метричної пульсації. В *Andante*, де час подекуди завмирає, оркестр повертає собі функцію централізуючого фактора, і лише в *Fis-dur*'ному епізоді набуває плинності, цілковито підкоряючись темпоральним відчуттям піаніста. У фіналі конфігурація часу вибудовується у відповідності

до багатоепізодності музичної форми. В таких умовах стає особливо необхідною витриманість вказаного темпу і єдиної метричної пульсації, що забезпечується в нотному тексті різними видами остинатності, закладеної або в самому тематизмі, або в супроводжуючих голосах, що виконують роль «метронома».

Представлений аналіз музично-часового процесу в Концертах, заснований на вивченні швидкісних та метроритмічних показників нотного тексту, не мислиться як якась модель «ідеальної» інтерпретації даних творів, а лише вказує на наявність тих об'єктивних факторів, які можуть слугувати відправним моментом для організації виконавського діалогу між його конкретними учасниками. Для вивчення цього питання у дисертації залучаються інтерпретації брамсівських творів, що належать К. Цимерману – Л. Бернстайну, Д. Баренбойму – С. Челібідаке.

3.2. Комунікативна стратегія у презентаціях Фортепіанних концертів Й. Брамса К. Цимермана і Л. Бернстайна: діалог-співучість

Комунікативна стратегія – наукове поняття, запропоноване Ю. Ніколаєвською для визначення однієї з ключових категорій інтерпретології. Згідно з поданою дослідницею дефініцією, комунікативна стратегія – «це множинність способів реалізації інтерпретувального мислення і створення простору спілкування» [68, с. 14]. У нашій дисертації під «простором спілкування» розуміється синергетичне поле, що виникає через особливості інтерпретувального мислення піаніста і диригента, яке опредметнюється у процесуально-темпоральному вимірі презентованих творів. Оціночними показниками результату дії комунікативних стратегій обраних пар музикантів слугує дихотомія змагання/співучість, що розкриває двомірність концертного діалогу і двозначність «імені» самого жанру.

Авторська ремарка до сонатного *allegro* Першого концерту – *Maestoso* – позбавляє виконавців окреслених темпових граней, що дає право інтерпретаторам варіювати темп у межах швидкості, яка б не виходила за межі

етосу музики. Вибір диригентом темпоральних показників, відповідних, на його думку, емоційно-психологічному змісту композиторського висловлювання, визначає і характер його виконавського прочитання. Л. Бернстайн схиляється до темпу *Allegro* ($\text{♩}=150$), що відразу встановлює спрямованість руху, яка сприяє безперервності музично-драматургічного процесу. Інтерпретаційні наміри диригента розкриваються з першого ж його жесту. Варто відзначити полемічність питання про сутність і функціональну роль пластики «виконавця на оркестрі» в диригентському середовищі. В. Плужніков наводить судження з цього приводу В. Фуртвенглера, Б. Хайкіна, Ш. Мюнша, І. Мусіна, Г. Караяна та ін. [71, с. 25–30], різноманіття яких не перешкоджає виявленню пари-опозиції, що включає уявлення про жест диригента як фактора конструювання («артикулювання») музичної мови та способу донесення за допомогою пластики власного емоційного ставлення до її змісту. У першому випадку синергетичне ціле засноване на «здатності мислити в одному напрямку» диригента – оркестру – піаніста – публіки, в іншому – на «співчутті». Зрозуміло, що ці відмінності не слід абсолютизувати, оскільки «однаково мислити» у комунікативному процесі виконання-сприйняття майже неможливо через його емоційну забарвленість, а «співчуття» жодним чином не скасовує володіння просторово-часовою організацією композиції. Проте, досить повчальними є приклади акцентуації у висловлюваннях диригентів однієї зі складових названої опозиції. Так, Б. Смірнов називає диригентську техніку художньою, маючи на увазі виразність рухів диригента, що «проживає» виконувану музику [96]. Навпаки, Е. Ансерме глибоко переконаний у тому, що єдине призначення диригентського жесту – виявлятися «одразу й в певному місці» та бути «однозначним і простим». Музикант пов'язує диригентський жест з темпоральною стороною виконуваного твору, тобто «тим внутрішнім началом музики, яке називають її “темпом” і яке, власне, є специфічною швидкістю <...> її гармонічних напруг» [119, с. 74–75].

Немовби підтверджуючи наведене судження Е. Ансерме, Л. Бернстайн відмовляється від традиційного ауфтакта та задає імпульс руху за допомогою «змаху», породжуючи ефект раптовості у повній відповідності до характеру вихідної теми Концерту. Нагадаємо, що композитор одразу пише *ff* і замість мінорного тонічного тризвуку виставляє мажорний секстакорд шостого ступеня, створюючи враження «безпочаткового начала», відсутності «першої сторінки». Розуміння часу не як метра, а як руху проявляється й у властивій Л. Бернстайну манері тактування. Він відмовляється від показу класичної схеми, хоча його жест дає ясне уявлення про поділ такту на два удари – поза дроблення окремих долей, що обумовлено динамічним, «живим» відчуттям часу, з одного боку, важливістю тих чи інших мотивів та інтервалів, особливо якщо вони приводять у нову гармонію, з іншого¹⁵.

Сполучна тема звучить в трактуванні Л. Бернстайна дещо стриманіше за рухом, хоча темп не змінюється, що досягається засобами агогіки. Диригент мислить цю тему не в горизонтальній площині рухів, а у вертикальній проекції, відгукуючись на її інтонаційно-гармонічну подієвість, що відповідає ремарці *espressivo*. Побічній темі, що плавно впливає з попередньої, диригент надає більше руху, щоб знову увірватися у вихідну тему сонатного *allegro*. Її він проводить так само марковано, виконуючи всі авторські штрихи. Амплітуда жесту досить значна, що властиво заданому Й. Брамсом характеру музики. Кульмінація подається рельєфно, з максимально ритмічно опуклим показом кличних реплік валторн. Всупереч тому, що *dim.* виставлено композитором лише в кінці 6-го від кінця оркестрової експозиції такту, диригент починає його на такт раніше, підкреслюючи імітації поступово згасних сигнальних зворотів, їх просторового віддалення – в той момент, коли вони починаються (від гармонії *g-moll*). Поступове згортання звучності готує вихід соліста, націлюючи увагу слухачів на цю подію.

¹⁵ Так, наприклад, диригент показує окремими рухами низхідну зигзагоподібну по малюнку послідовність інтервалів після двотактових трелей: у перших скрипок (В 6 – ч 5 – зб 4), у перших та других скрипок (В 6 – м 6 – В 6), потім у гобоя, кларнета, валторни та альтів, які грають в унісон (В 6 – В 6 – ч 5). Всю вихідну тему диригент підносить досить вагомо та марковано, підкреслюючи всі авторські штрихи, проте злітний характер руху забезпечує її цілеспрямованість.

Обрана Л. Бернстайном стратегія спрямованого часу дозволяє йому драматургічно осмислити оркестрову експозицію як масштабну інтродукцію, що передує цьому ключовому моменту початкової фази музичного «сюжету». К. Цимерман влітає своє соло в темповому плані абсолютно природно, підхоплюючи збудований диригентом не тільки часовий, але й логічний ланцюг музичних образів, хоча при іншому самовідчутті піаніста. Попри викладення теми дрібними тривалостями, К. Цимерман інтонує її досить стримано, насичуючи енергією тривалого розгортання, що сприяє об'єднанню 27-тактового побудування в одну фразу. Тим самим авторська ремарка *espressivo* трактується ним поза можливою тут декламаційністю: це саме ліричний образ, що підкреслюється м'яким туше піаніста. Абсолютно точний розрахунок солістом наростання звучності готує динамічну вершину цієї фрази та підводить до оркестрового виходу у момент виникнення головної теми I експозиції. У штриховому відношенні діалог між солістом і оркестром йде в одному напрямку. К. Цимерман маркованим звуком неначе закріплює той характер музичного образу, який був заявлений в оркестровій версії цієї теми. Відбувається свого роду імітація одного й того ж матеріалу, але вже в іншій, тембровій площині. Сполучну партію піаніст починає на *f* і витриманим звуком, відгукуючись на авторську вказівку *espressivo* та енергетичний тонус, заданий оркестровим *tutti*¹⁶. Вся побічна партія проходить у тому образно-психологічному ключі, який обирає піаніст: він визначає спрямованість фрази, звукову градацію, а Л. Бернстайн дуже точно відгукується на задум піаніста.

Сольний епізод, *Poco più moderato*, К. Цимерман грає в темпі $J=90$, у спокійному русі, поза інтонаційною та агогічною деталізацією. У другій частині сольного епізоду, відгукуючись на зміни в ритмічній організації нотного тексту, К. Цимерман пожвавлює рух як внутрішнє «життя» фактури. Темп трохи змінюється ($J=95$), однак, для плавного переходу до вступу

¹⁶ Лише у 5-му такті теми, після закріплення на вершині *cis*²⁻³, К. Цимерман робить тривале звукове згортання, таким чином, розмежовуючи тему на два різні типи висловлювання. Друге з них відрізняється більшої трепетністю та стриманістю в емоційному плані, що досягається завдяки теситурному розсуненню, яке піаніст точно відтворює, збалансовуючи функції кожної руки між собою.

оркестру піаніст повертається у вихідний темп сольного епізоду, завдяки чому забезпечується єдиний перебіг музичної думки. Дуже точне оркестрове «перехоплення» робить Л. Бернстайн. Що стосується наступного матеріалу цього розділу, то тут змінюється роль виконавців: диригент задає рух і агогічні моменти, а піаніст лише йде за заданим напрямком¹⁷. На завершення експозиції диригент застосовує значне згортання звучності, а також невелике уповільнення, розсуваючи час та готуючи розробку.

Насичена численними діалогами розробка трактується обома інтерпретаторами під знаком симфонічної конфліктності. Прагнення кожного партнера сказати своє «слово» проявляється у перших тактах цього розділу сонатного *allegro*. Попри авторську ремарку *Tempo I*, піаніст обирає більш повільний темп: $J=135$, даючи свідомості можливість занурення у цей потік звуків і відмовляючись від бравурності, на яку провокують октавні подвоєння в обох партіях рук. На противагу піаністу, диригент бере темп $J=140$, внаслідок чого конфлікт проявляється і на темпоральному рівні: К. Цимерман за допомогою агогіки розтягує у своїх репліках час, Л. Бернстайн – стискає. Уточнимо, що піаніст грає свої фактурно-ритмічні фігури в декламаційній манері, водночас витримуючи метричну сітку, без агогічних вільностей.

Інша ситуація складається в проведенні сполучної теми оркестрової експозиції. Її поліфонізований виклад, зіставлення «темних» фарб низьких струнних і світлих – в октавному двоголоссі рояля – вимагають бездоганної часової узгодженості дій піаніста та диригента (темп $J=135$). Драматургічний зсув на матеріалі перетвореної побічної теми, що супроводжується появою більш дрібних тривалостей, внутрішньотактових і міжтактових синкоп, штрих *staccato* в партіях рояля та оркестру, канонічна імітація в їх діалозі, раптові *f*,

¹⁷ Варто також відзначити темповий план інтерпретації двох комунікантів: хоральна тема, яка була експонована в сольному фортепіанному епізоді, в оркестровому викладі набуває іншого часового стану – вона йде вперед, вибудовуючись не за вертикальними поступливими мотивами, а в горизонтальну мелодичну лінію. Тобто відбувається зміна функцій музичного матеріалу, коли в фортепіанному викладі теми спостерігається часовий контраст, а в оркестровій версії аналогічних тем диригент зосереджує увагу на зміні ритмічного малюнку. У момент діалогу сольюючої валторни та фортепіано ніяких часових зрушень не відбувається попри те, що на закладену в фортепіанній партії пульсацію, К. Цимерман, не порушуючи її, здійснює точні звукові «підхоплення» і спирається на час, який задає валторна.

фарби *h-moll* вносять істотний контраст в організацію музичного часу в самому нотному тексті, припускаючи стрімкий характер виконання. К. Цимерман, який відкриває цей епізод, грає його майже *portato*, посилюючи вказаний автором штрих і зсуваючи темп ($\text{♩}=145$). Точний звуковий баланс допомагає розшарувати двоголосся між роялем та оркестром в епізоді *leggiere*. З цього моменту і до кінця розробки часові координати обох партій синхронізуються. В епізоді *leggiere* чітко прослуховується діалог-дует «арфових» арпеджіо і легких стакатних злетів фортепіано та легатних, мелодійних реплік оркестру, скерцозності та лірики (звороти побічної теми в *H-dur*). Ні піаніст, ні диригент не допускають тут агогічної свободи, демонструючи повну єдність виконавських енергій. Так само синхронно інтерпретатори підсилюють гучну динаміку в межах передикту та роблять невелике уповільнення на акордово-гармонічному остинато, що готує кульмінаційну вершину, з якої починається реприза сонатного *allegro*¹⁸.

Темп трохи стриманіший, ніж в експозиції: $\text{♩}=145$. Піаніст докладає тут максимум зусиль, щоб гідно протистояти оркестровій масі – не лише в тематично подібних фрагментах, але й в октавних каскадах, що нагадують про початок розробки, та стрімких гамоподібних злетах. Оркестр з великим енергетичним напруженням грає перетворену головну тему фортепіанної експозиції, роблячи невелике заокруглення динаміки та темпу в останньому такті, перед появою піаніста. К. Цимерман, підхоплюючи темпоритм оркестру, робить невелике уповільнення, ніби поступово скидає напруженість висловлювання після потужного вступу репризи. Однак наступна репліка оркестру знову повертає головну тему експозиції в колишнє темпове середовище поза будь-яких агогічних відхилень, надаючи право на це солісту¹⁹.

¹⁸ У Й. Брамса відсутня така вказівка, оскільки очікування майбутньої події досить точно міститься в комплексі засобів виразності: сигнальні формули в тріольному ритмі, акордові перегуки рояля та оркестру, *ff*, домінантова гармонія, звуковисотна та ритмічна остинатність.

¹⁹ Головна партія фортепіанної експозиції, яка в репризі забарвлена тонами іншої тональності (*fis-moll*), виконується К. Цимерманом більш деталізовано: якщо в експозиції він мислить довгою лінією, то тут – скоріше мотивами. Аналогічна ситуація спостерігається і в побічній партії, яка щодо руху контрастує в

Сольний епізод, *Poco più moderato*, в репризі піаніст грає трохи рухливіше, в темпі $\text{♩}=95$, але при цьому в розміреному русі. Тема, позбавлена будь-яких агогічних надмірностей, проходить досить поступово, вибудовуючи гармонічну конструкцію хорального складу. Точна збалансованість мелодичних голосів дозволяє підносити музичну думку широкими фразами, чому сприяє також неквапливе відчуття часу. В іншому темпоральному вимірі представлена друга тема сольного епізоду. Спираючись на метро-ритмічні фігури, що з'являються при зміні фактури, піаніст прямує немовби вперед, нібито підкорюючись тому заклику, який закладено в кличній інтонації. Весь наступний розділ проходить в єдиному русі.

Кода звучить у виконавців досить енергійно; складається відчуття ніби час стискається. У темпоральному плані авторська вказівка *Tempo I poco più animato* трохи порушується. Якщо напочатку експозиції та репризи встановлені темпи, відповідно, $\text{♩}=150$ і $\text{♩}=145$, то в коді темповий показник досягає $\text{♩}=155$, що, очевидно, пов'язано з авторською ремаркою – *più agitato*. В цілому ж такі часові параметри між початком експозиції, репризи та коди можна віднести до *rubato* піаніста на найвищому рівні – в масштабах всієї частини. Майже миттєво К. Цимерман робить динамічне розгортання у заключному розділі сонатного *allegro*, до якого приєднується оркестр. Разом з тим, піаніст грає коду без емпатичної подачі почуттів, ніби врівноважуючи той розпал подій, які відбувалися в розробці та репризі. Тим самим кода відповідає своєму функціонально-логічному призначенню підсумка музичного процесу, що більшою мірою кореспондує з призначенням заключних розділів сонатних *allegro* класичних симфоній, ніж концертів. Водночас така стратегія дозволяє плавно перейти до *Adagio* як другого «акту» драматургічних подій. Постійна спрямованість вперед, «сухі», енергійні імпульси, які періодично посиляються оркестром, чіткі октави та артикульовані пасажі піаніста, позбавлені емоційного перевантаження, – все

порівнянні з її викладом в експозиції. В результаті виникає ніби дзеркальне відбиття часових координат: головної та побічної партій експозиції і репризи у темповому плані.

це сприяє доведенню інструментальної драми сонатного *allegro* до вищої кульмінаційної стадії, суміщеною з розв'язкою-резюме, а виконавську концепцію піаніста і диригента – до повного вичерпання.

Для *Adagio* другої частини Л. Бернстайн обирає швидкісний показник $\text{♩} = 60$. Завдяки властивому диригенту мисленню протяжними фразами, мелодичний рух набуває спрямованого характеру, не «зависаючи» на кожній долі, що дуже складно в такому темпі. Цілком зрозумілі енергетичні імпульси, що посиляються ним оркестру: окремим жестом диригент показує вступ інструментальних соло зі своїми репліками. Перед виходом піаніста Л. Бернстайн робить невелике *ritenuto*, не обумовлене автором, але доречне з двох причин. Перша з них полягає в особливостях взаємодії рояля та оркестру, чий зони концертування чітко розділені за принципом *tutti – solo*; друга – зміні ритмічного малюнку та використанні восьмих тривалостей в партії соліста, що саме по собі сприяє більш динамічному відчуттю музичного часу, і для того, аби зберегти заданий диригентом тон висловлювання, К. Цимерман починає свій вихід дещо повільніше: $\text{♩} = 50$. Для досягнення плавності переходу від *tutti* до *solo* диригент вживає *diminuendo*, що є цілком виправданим і логічним. Установка виконавців на створення «нескінченного» композиційно-драматургічного процесу проявляється й надалі: оркестровий і фортепіанний тематизм ніби впливають один з одного, внаслідок чого межі музичної форми стають проникливими, а концертний діалог набуває наскрізного характеру.

Цілеспрямованість образно-тематичного розвитку не виключає його деталізації, що здійснюється гнучкою темповою динамікою та агогічним нюансуванням. Вже у першій своїй фразі піаніст демонструє пластичність мелодичного руху завдяки тому, що дослуховує один звук і підхоплює наступний у межах згасання попереднього. В репліці-відповіді оркестру диригент ще більше «розсуває» час, даючи можливість прослухати тембрально контрастний мотив флейт і кларнетів, викладений восьмими, і контрапункт валторни та фаготів, що грають четвертними, а потім – динамічно диференційовану поліфонізовану тканину, де партія струнної групи, що

вступила, позначена вказівкою *pp* – тихіше, ніж попередній зворот. Перехоплюючи ініціативу, піаніст пожвавлює рух, повертаючи йому спрямований характер відповідно до розгортання ясно проінтонованої музикантом мелодичної лінії.

Варто зазначити, що в *Adagio* у фокусі уваги Й. Брамса найчастіше виявляється фортепіано, завдяки чому саме піаніст диктує темп, стратегію часу. Фактично сольні епізоди складають драматургічний стрижень цієї частини, тому від того, як мислить зв'язок між своїми виходами соліст, залежить цілісність художньої концепції. Висока майстерність К. Цимермана у володінні *rubato* дозволяє йому допускати часові зміщення, не втрачаючи при цьому єдиної думки. Коливання руху музичних подій з боку темпоральності, логічні зв'язки між сольними висловлюваннями надають монологу соліста властивості діалогічності. Тим самим концертний діалог набуває монодіалогічного виміру.

На піаніста спрямована й увага диригента. Він проводить оркестрові репліки неквапливо, немов вслухуючись у поліфонічне плетіння голосів, що несуть «слова» втіхи та мудрого прийняття життя. Лише одного разу оркестр проголошує ідею протесту, коли довірлива пісенна тема кларнетів несподівано перетворюється на вираження відчаю і пристрасті, вступаючи в безпосередній діалог реплік з фортепіано. Попри те, що тема доручається солістам оркестру, К. Цимерман все ж таки наділяє свою партію вагомою роллю: по-перше, він задає темп, який – і тут треба віддати належне диригенту – продовжений бездоганно точно; по-друге, саме піаніст «тримає» пульсацію, без огляду на гармонічні фігурації, які створюють опору для солюючих інструментів. Попри потужне контрастне висловлювання оркестру і піаніста, на невеликому часовому відрізку темпоритм не змінюється.

Стримано та масштабно обидва інтерпретатори вибудовують кульмінаційну зону у репризі. Підхід до неї здійснює піаніст. Він значно більше уповільнює швидкість руху ($\downarrow = 45$) та його характер, неначе декламуючи кожну вертикаль. Коли вступає, а потім тягне довгу ноту оркестр,

піаніст ще більше розсуває межі часу, з певною тенутністю вимовляючи всі восьмі ноти, не підпорядковуючи їх четвертним, а виводячи як окрему лінію. Оркестрову тему Л. Бернстайн проводить в темпі, заданому піаністом. Звернемо увагу на об'ємний шляхетний звук і відсутність будь-якої метушливості, побудову чіткого балансу між оркестровими інструментами. Всі фігурації піаніст чітко розподіляє за довжиною оркестрових звуків, не порушуючи загальної пульсації, а створюючи обертонову хвилю. Фортепіанні трелі на третій долі К. Цимерман грає з невеликим *crescendo* та, таким чином, додатковими вібраціями посилює звучність.

Каденцію К. Цимерман позбавляє будь-якої показної віртуозності. Точно артикульовані трелі у поєднанні з пасажними тридцятьдругими утворюють єдиний рельєф з чітко окресленими регістровими планами. У такті, позначеному ремаркою *molto Adagio*, він розширює першу низхідну групу з восьмих, майже прирівнюючи час їх звучання до четвертних. Цей останній у цій частині циклу спалах експресії швидко гасне, й оркестр повертає первісний стан спокою та умиротворення, трохи стримуючи початковий темп: $J=55$.

Енергетичний тонус у *Rondo* задає піаніст. Відповідно до виставленого композитором темпу – *Allegro non troppo*, К. Цимерман обирає швидкісний показник $J=90$. Характер руху визначається вживаним виконавцем штрихом: чітким і «сухим». У сукупності з відсутністю педалі це надає темі рефрену пружність, музичній мові – зібраність, зосередженість, сконцентрованість в подачі основної думки фіналу. Названі якості гри К. Цимермана сприяють уподібненню теми рефрену до ригурнелей в швидких частинах барокових концертів, спорідненість з якими підкреслюється двоголосною фактурою, що складається з теми-мелодії та мелодизованого контрапункту. Дотримуючись манери комунікації з солістом, що встановилася в попередніх частинах циклу, Л. Бернстайн веде оркестровий вихід за участю соліста – повторення рефрену *tutti* – в абсолютній відповідності до намірів К. Цимермана. Це особливо важливо з двох причин. По-перше, «барокове» двоголосся тепер отримує подвійний темброво-звуковий вимір, оскільки оркестру доручається

провідний мелодико-тематичний голос, піаністу – контрапунктичний. По-друге, фортепіано швидко перехоплює ініціативу, вступаючи з партнером до імітаційного діалогу. Так вибудовується безперервна лінія взаємодій комунікантів, що потребує максимальної збалансованості їх дій та намірів.

У епізоді I (сполучна партія) характер руху суттєво змінюється. Проте, гра К. Цимермана не піддається жодним темповим відхиленням. Попри всі ритмічні та фактурні зміни, піаніст впевнено дотримується пульсу лінії шістнадцятих. Завдяки цьому підголосок, закладений у партії соліста і рельєфно показаний в оркестровій, проводиться комунікантами, точно збігаючись за вертикаллю. В епізоді II (побічна партія, *F-dur*) виникає складна часова організація, що потребує від виконавців особливої уваги. Партитура вибудовується з декількох фактурних ліній, кожна з яких має власний метро-ритмічний малюнок. Фортепіанний бас містить остинатний рух шістнадцятими, який встановився у рефрені, але всі окремі фігури зміщені на одну восьму, що відбивається в їх запису через тактову риску. Тим самим виникає зсув відносно метричної сітки. Теж саме спостерігається в інших партіях – правої руки фортепіано, ліній всередині струнної групи, валторн, – де відсутність збігу метричних і ритмічних акцентів приймає вигляд внутрішньотактових і міжтактових синкоп. Третій вимір сольної-оркестрової партитури містить інтервальні сполучення, які відмічають сильну і слабку доли такту, допомагаючи регуляції акцентності відповідно метричної сітки. У таких умовах будь-які агогічні «вільності» загрожують втратою ритмічної синхронізації фортепіанної та оркестрової партій. Розуміючи це, виконавці чітко додержуються метричної пульсації, причому Л. Бернстайн точно і опукло «розмічає» її акцентність, що гарантує абсолютно ритмічну узгодженість виконавців у цьому епізоді. На нашу думку, тут розгортається діалог-гра – не лише піаніста і диригента, але й виконавців і композитора. З іншого боку, «ігроїзація» фіналу відбиває жанрову семантику концерту.

Приєм синкопування продовжено в епізоді III, де він виникає завдяки лігатурі, в тому числі об'єднанню звуків через тактову риску у вигляді

затримань. Тут ритмічне «завдання» виконує тільки диригент поза участі партії соліста, демонструючи блискуче володіння почуттям музичного часу. У заключній партії повертається первісна метрична пульсація, що витримується навіть у каденційних виходах піаніста, який відмовляється тут від агогічної свободи. Таким чином, ця пульсація стає одним з чинників безперервності музичного процесу як базису, на якому розгортається подієва «інтрига» фіналу.

Певним відступом від магістрального річища протікання часу є епізод *B-dur* у розробці, відтінений активним і енергетично наповненим рефреном, яким відкривається ця частина сонатної форми. Наче відгукуючись на раптовий перехід від шістнадцятих до половинних тривалостей К. Цимерман бере більш спокійний темп ($\text{♩}=80$), налаштовуючи на споглядальний, світлий характер висловлювання. Так само веде оркестровий варіант теми (*Des-dur*) Л. Бернстайн, внутрішнє «життя» якої надають улюблені Й. Брамсом міжтактові синкопи. В оркестровому *fugato* диригент повертає початковий темп ($\text{♩}=90$), а також – чіткий штрих, що відсилає до артикуляційних особливостей музичного мовлення барокової доби. Можна дійти висновку про прочитання виконавцями фіналу як наслідку брамсівського моделювання барокової традиції не тільки в її нотно-текстових артефактах, але й в самій риториці висловлювання.

Зміна ладотонального забарвлення початкових тактів рефрену в партії піаніста (*F-dur*) спричиняє лише перетворення звукового плану та подачу матеріалу за допомогою м'якого туше. Л. Бернстайн дає солісту можливість блискуче провести свою партію, лише відтіняючи різні піаністичні формули короткими мелодичними фразами. К. Цимерман, зі свого боку, ніби «купається» у цій фарбі і теситурному розташуванні, роблячи невеликі динамічні згини²⁰.

²⁰ Наприклад, у кличному висхідному стакатному фрагменті звук більш дзвінкий, а у наступних низхідних фігураціях піаніст пом'якшує динаміку, створюючи «діалог характерів» всередині однієї фрази. У тактах, де з'являється тремоло у партії лівої руки, піаніст робить невеликі акценти на перших долях, показуючи хроматичний хід і одночасно основу гармонії.

Теми рефрену у передиктовій зоні розробки (її кульмінація) подана виконавським дуєтом марткатно, зі значним ущільненням штриха, що обтяжує рух. З тим же енергетичним запалом відтворюється теми рефрену та побічна у репризі. Особливо важко і потужно піаніст проводить другу з них, до чого його спонукають зміна ладотональності (*d-moll*) та авторська ремарка *con passione*. Таким чином, починаючи з передиктової зони розробки, поступово витримується високий градус напруги із збереженням взятого після *fugato* темпу і наскрізної ритмічної пульсації. На цій хвилі злітають звороти теми рефрену в партії оркестру, де на останніх двох акордах диригент робить значне розширення, таким чином підготовуючи *Cadenza quasi Fantasia*. Цей епізод насичений агогічними відхиленнями ²¹, що спровоковано, по-перше, брамсівською ремаркою *quasi Fantasia*, по-друге, фактурним і динамічним різноманіттям матеріалу та й самою традицією виконання таких розділів. Диригент проводить вихід оркестру в більш спокійному русі відносно рефрену ($\text{♩}=70$), роблячи певний відступ перед кодою, що обумовлено ремінісценцією теми епізоду в розробці.

Coda вельми насичена авторськими темповими змінами. Розділ *Meno mosso* витримується у попередньому темпі. Наступний епізод – *Più animato* – піаніст грає швидше: $\text{♩}=85$. Тут спостерігається ще одне підтвердження лідерської ролі піаніста: у перших тактах оркестр починає грати в іншій пульсації, але швидко підхоплює заданий піаністом характер руху. Музичний матеріал звучить в обох інтерпретаторів з хорошою артикуляцією та в активному тонусі. Фортепіанну *Cadenza ad lib.* К. Цимерман починає набагато швидше відносно темпового показника Коди ²². Немов підхоплений енергетичною хвилею *Cadenza* і знову підкоряючись ініціувальній волі

²¹ Піаніст досить вільно проводить висхідні обороти фортепіанної партії; він робить невеликі розширення перших долей на кожному з цих підйомів, демонструючи гармонічний план. Істотне уповільнення піаніст робить у тт. 15–19, заокруглюючи фразу перед виходом у наступних тактах до трелей, які виписані з поступовим зменшенням тривалостей. У фрагменті з трелями соліст завдяки пожвавленню октав у партії лівої руки потроху повертає рух.

²² Виконавши в тт. 5–11 брамсівську вимогу *sostenuto*, у наступних тактах піаніст робить велике *molto accelerando*, виводячи рух на новий темповий рівень. *Tempo I*, яке йде потім, навпаки, не витримується.

піаніста, диригент прискорює швидкість руху до $\text{♩}=100$, і останні такти Концерту проводяться у повній згоді партнерів, стрімко та енергійно.

Подієва насиченість та багатовимірність емоційних станів, притаманні **Другому концерту** Й. Брамса, обумовили складність його темпоральної організації, вибудованої К. Цимерманом та Л. Бернстайном. У сонатному *Allegro non troppo* виникає розгорнута темпова шкала, яка сприяє акцентуації композиційно-драматургічного процесу, його поворотів і стадіального протікання. Автор виставляє темповий показник $\text{♩}=92$ і не змінює його протягом цієї частини циклу. Всупереч цьому, диригент обирає швидкісний показник $\text{♩}=65$, що уможлиблює сконцентрованість уваги на вихідному тезисі сонатного *allegro* як носія романтичної споглядальності. Дещо жвавіше він проводить наступний вихід оркестру: $\text{♩}=77$, але подалі повертається початковий рух $\text{♩}=65$. Тим самим диригент заокруглює подання ідилічного образу, надаючи йому функцію *initio* сонатного *allegro*. Драматургічний зсув, пов'язаний з монологом соліста, подається К. Цимерманом як неочікуваний вибух пристрастей. Саме тут встановлюється темп $\text{♩}=92$, рекомендований автором для всієї цієї частини циклу. Мінливість настроїв, що зафіксована в нотному тексті, відтворюється піаністом за допомогою низки темпоральних засобів. Протягом сольного висловлення швидкісні показники коливаються в значній амплітуді: $\text{♩}=92$, $\text{♩}=65$, $\text{♩}=77$. На якісні характеристики часу також впливають штрихові і агогічні прийоми – загострене взяття *staccat'* них звуків, що сприяє виникненню почуття стиснутого часу; акцентування довготривалих акордів як опорних смислових точок (тт. 19–22) та ін. В останньому випадку музикант виконує побажання автора (ремарка *ben poco sostenuto*).

Прискорення в кінці сольного епізоду готує початок оркестрової експозиції, яку Л. Бернстайн починає досить стримано – $\text{♩}=85$, відтіняючи за принципом антитези імпульсивність особистісного висловлення. Не втрачаючи відчуття цілеспрямованості, диригент м'яко підкреслює переходи від одного емоційного стану до іншого, використовуючи зміну швидкісних

показників. Ланцюжок синкопованих мотивів у сполучній партії, контрастуючий чітко метричній ході головної теми, він грає з невеликим відтягненням, навпаки, «польотність» почуттів у побічній підкреслює значним прискоренням ($\text{♩}=90$). У кінці цього розділу рух дещо розширюється, щоб підкреслити домінантову гармонію *d-moll*, яка немовби завмирає в очікуванні майбутніх подій. Ними стає драматургічний зсув заключної партії, яка в купі з наступним проголошенням головної теми в *d-moll* завершують експозицію в тому ж темпі $\text{♩}=85$, в якому вона починалася.

Фортепіанну експозицію К. Цимерман починає в такому самому темпі, однак міцне звучання кожного аккорду в широкій теситурі складає враження уповільнення руху. Чотиритактовий епізод піаніст грає агогічно вільно, гальмуючи його в останньому такті з метою підкреслити домінантову гармонію перед початком свого варіанту головної теми. Її ліризація досягається, крім усього іншого, зниженням темпового рівня – $\text{♩}=80$ замість $\text{♩}=85$ попереднього²³. «Розбухання» динаміки і розростання теситури забезпечує цілеспрямоване просування до кульмінації – діалогу-змагання партнерів у силі та акустичній об'ємності звучання. Нова серія діалогів, заснованих на передачі мелодичної лінії від оркестрової групи до фортепіано, виконується відповідно настанові на узгодження, тому витримана в єдиному русі з невеликими агогічними відхиленнями від акцентної пульсації. На цьому фоні виділяється перехід до побічної партії, де комуніканти обмінюються короткими, розділеними паузами мотивами. Диригент максимально точно вибудовує цю пульсуючу лінію з «пунктиром» *staccato*. Візуально це відбивається у відносно неширокій амплітуді диригентського жесту, за допомогою якого Л. Бернстайн посиляє «точкові» імпульси, адресовані оркестру перед кожною реплікою, відходячи від метричної сітки, але координуючи свої дії з пунктирною інтонацією піаніста.

²³ Відчуття стриманості швидкості руху виникає також через чітку артикульованість тріольних мотивів, що перед вступом оркестру з головною темою набувають декламаційного характеру.

Значне темпове «просідання» здійснюється, починаючи з проведення первинної теми сонатного *allegro* на початку розробки. Виконавці майже точно відтворюють темпоральну конфігурацію інтродукції, що мотивується композиційно-драматургічною логікою цієї частини циклу, відповідно до чого повертається й первинний швидкісні показники: $\text{♩}=65 \rightarrow \text{♩}=92$. Деталізований діалог фортепіано та оркестру, що охоплює розробку, починаючи з проведення матеріалу драматургічного зсуву інтродукції, її охопленість пунктирним ритмом виключають будь-які агогічні відхилення, які могли б порушити збалансованість ансамблевих партій. Поступове нарощення гучності динаміки і енергетичного напруження підводять до проголошення оркестром вихідного мотиву головної теми. Значимість цього кульмінаційного моменту підкреслюється стриманням темпу з вишкою $\text{♩}=72 \rightarrow \text{♩}=65 \rightarrow \text{♩}=72$. Вслуховання піаніста в гармонічні послідовності, викладені у вигляді арпеджіо, спонукають його до стримання швидкості руху, що відповідає поступовому встановленню споглядальної образності. Таке емоційне і швидкісне *diminuendo* обумовлює уповільнення темпу до $\text{♩}=57$, що знижує темпоральні показники початку репризи в порівнянні з викладенням аналогічного матеріалу в інтродукції і розробці. Оркестрова тема, як і у згаданих розділах, подається Л. Бернстайном жвавіше: $\text{♩}=72$. Найбільший часовий зсув відбувається в сольному епізоді – проведенні першої теми заключної партії, що відповідає зсуву драматургічному. К. Цимерман починає його з суттєвим відтягненням руху, підкреслюючи цю «сюжетну» подію. Відчуття деякого зниження швидкості досягається подалі через «витягування» музичної думки в довгу горизонталь, що породжує ефект безперервного звукового потоку. В цілому тут спостерігається менше агогічних деталей, ніж в експозиції, отже драматургічні якості даного соло піаніст переосмислює. Складається враження, що К. Цимерман мислить заключну партію репризи як найбільш «сильний», кульмінаційний момент у розгортанні музичних подій, отже – усього сонатного *allegro*. Вищої точки енергетична напруга досягає в

інтерпретації піаніста, починаючи з емоційно артикульованого проведення епізоду *ben marcato*. У вершинному за своєю значимістю трельному спуску К. Цимерман демонструє свої віртуозні і динамічно-звукові можливості, спираючись на ритмічні чинники – акцентовані синкопи і подвійно пунктирний ритм. Таким чином, якісні властивості темпоральності проявляються тут не в швидкісному вимірі, а за допомогою динамічних, ритмічних, акустичних, артикуляційних прийомів. Подальший динамічний спад витриманий в одному русі протягом початкової стадії коди, де знову повертаються тематичні та образні ідеї інтродукції. Темпоральний план коди в цілому збігається з часовим сценарієм репризи. Інтерпретаційні наміри виконавців радше спрямовані на акустично-динамічний чинник. Не втрачаючи драматургічної перспективи, виконавці демонструють цілеспрямованість протікання музичних подій, ніби нанизуючи на єдиний стрижень звукові контрасти, що запрограмовані змінами тематичного матеріалу. Диригент чітко витримує метричну пульсацію, а піаніст точно вписує в часові акценти різноманітні фактурні прийоми.

Allegro appassionato К. Цимерман починає, додержуючись композиторського показника темпу: половинна з крапкою =76. Він проводить усю першу фразу з акцентуванням половинних нот, при цьому дроблення фрази не відчувається, оскільки інтонаційні блоки (такти) нашаровуються одне на одне та вибудовуються із спрямованістю вперед. Цьому сприяє і засіб організації диригентом синкопованого руху в партії оркестру як імпульсу для піаніста, що створює відчуття енергетичної напруженості музичного часу. Другу фразу головної теми починає оркестр, додержуючись інтерпретаційного рішення соліста в першій. Перед початком побічної партії виконавці синхронно роблять *ritenuto*, відзначаючи межу між розділами експозиції. Цей ліричний епізод викладений в більш спокійному русі при основній одиниці пульсації половинна з крапкою =55. Л. Бернстайн проводить оркестровий варіант побічної теми поза будь-яких агогічних нюансів, навпаки, піаніст вживає в партії лівої руки невелике *crescendo*, спрямовуючи рух до її

кульмінації. В середині розділу побічної партії виконавці дещо пожвавлюють рух, вибудовуючи хвилеподібні звукові підйоми, що пов'язано з розвитком вихідного мотиву головної теми і *quasi*-мартелятним викладенням фактури в партії фортепіано. Початок репризи інтерпретатори готують синхронно виконаним динамічним згортанням. Сама реприза у виконавців енергетично більш напружена: емоційне натягнення розкривається з більшою силою, акценти звучать *espress.*, причому перед декількома з них з'являються невеличкі часові відтягування, а рух дрібними тривалостями набуває спрямованого характеру.

Розвиваючий розділ розробки інтерпретатори проводять в єдиному динамічному і темповому балансі. Попри всі складнощі композиторського викладу, К. Цимерман концентрує свою увагу на довжині музичної побудови. Високі гучні показники, крупна фактура, відсутність динамічних спадів та часових відхилень сприяють витриманості виконавцями єдності музичної думки. В епізоді розробки тон задає оркестр. Диригент проводить мажорну тему з новим швидкісним показником: половинна з крапкою =60. Характер стаккатного штриха, попри його гостроту, відрізняється щільним звучанням. У момент появи синкоп Л. Бернстайн дробить жест на третій долі, при цьому додержуючись схеми на один змах. Завершує оркестровий вихід диригент невеликим *ritenuto*, розподіляючи його на чотири такти і тим самим заокруглюючи висловлену думку. Партія фортепіано складає контраст оркестровій. Піаніст додержується вказаного композитором динамічного нюансування і штрихової рівності. Складність фактурних прийомів, широке теситурне розташування, різноспрямованість голосів приводять до вірогідному в таких умовах уповільненню або продовженню заданої оркестром пульсації. Навпаки, підкорюючись власному тлумаченню драматургічної ролі цього фрагменту, піаніст грає його навіть дещо швидше: половинна з крапкою =70. Оркестр у своїх репліках продовжує обрану раніше пульсацію з часовою одиницею половинна з крапкою =60. Наступне сольне висловлювання піаніст проводить в темпо-ритмі, встановленому диригентом.

М'яким, але при цьому міцним звуком, легатним штрихом, К. Цимерман грає центральну тему епізоду. В партії лівої руки піаніст створює ефект динамічних хвиль, що не перешкоджає інтонаційній та агогічній деталізації мелодії, завдяки чому виникає просторово-часовий контрапункт у вигляді двох фактурних обривів. Диригент, продовжуючи пульсацію, запропоновану солістом, починає стискувати час у своїй короткій репліці, на що відгукується піаніст, та знов виниклу *D-dur*'ну тему виконавці проводять в більш швидкому, порівняно з первинним варіантом, темпі: половинна з крапкою =66. В останніх тактах епізоду Л. Бернстайн робить розширення через продовження акордів на сильних долях тактів, та вже в кадансі уповільнює рух до половинної з крапкою =51. Піаніст починає зв'язку стрімким темповим злетом, розподіляючи прискорення вгору по теситурі, після чого диригент підхоплює ініціативу піаніста, поступово підводячи темп до первинного.

Головна тема репризи повертається із швидкісним показником половинна з крапкою =76, оркестровий варіант та побічна – в більш спокійному темпі у порівнянні з експозицією: половинна з крапкою =52. При переході до середини побічної партії, де піаніст залишається майже поза підтримки оркестру, він починає пошваблювати темп. Це часове *crescendo* витримується до кінця коди – аж до половинної з крапкою =79. Попри усі технічні складнощі, дуже швидкому темпі піаніст утримує широке охоплення думки, вибудовуючи коду як драматургічно напружене ядро.

Попри виставлений Й. Брамсом швидкісний показник *Andante* – $\text{♩}=92$, Л. Бернстайн починає цю частину циклу в іншому темповому річищі: $\text{♩}=60$. Концертмейстер групи віолончелей, якому тут доручене соло, ще більше уповільнює рух завдяки його розширенню наприкінці першого речення, де на домінантовому звуці f^1 міститься кульмінація, підкріплена знаком *f*. У другому проведенні теми (скрипки з фаготами) диригент прямує вперед, немовби компенсуючи часове розширення в першому. У наступному мелодичному розгортанні Л. Бернстайн розподіляє часовий план таким чином, що мікро-відтягування, пов'язані з відгуком інтерпретатора на деталі партитури (крупні

синкопи, низхідний рух, динамічні нюанси), не створюють відчуття часового гальмування, але зрештою приводять до темпу $\text{♩}=45$ в момент вступу піаніста. К. Цимерман, роблячи на другій половині такту *ritardando*, тим самим створює додаткове часове розширення. Далі, з *in tempo*, піаніст бере темп $\text{♩}=55$, проте, вловити метричну пульсацію виявляється важко, оскільки інтерпретатор вельми вільно трактує весь сольний епізод, відштовхуючись не від часового чинника, а радше від гармонічного і мелодичного, до чого схиляє орнаментування вихідної теми *Andante*. До того ж, агогіка слугує піаністові засобом композиційного членування звукового простору. Так, в першому реченні музикант спочатку підживлює рух, спрямовуючись вперед, а перед другим дещо розширює його, дозволяючи акустичній хвилі розгорнутися і охопити широку теситуру. Аналогічне розширення припадає на гармонію зменшеного септакорду з наступним поверненням до вихідного темпу епізоду. В цілому піаніст у своєму соло дотримується прийому *rubato*.

У драматичному епізоді, попри наявність віртуозності фортепіанної фактури, обидва інтерпретатори витримують єдину пульсацію. Невеликі відтягування виконавці використовують в момент виникнення тематичного контрасту, після патетичних висловлювань рояля, що акустично дозволяє дослухати останній акорд і налаштуватися на інший характер музичного образу. У кінці цього розділу піаніст робить значне уповільнення, дозволяючи відзвучати акордам в нижньому регістрі і пом'якшуючи перехід до нового. Таке трактування створює певну дзеркальну ситуацію: до того диригент знижував темпову пульсацію перед вступом рояля, тепер це робить піаніст. Як наслідок, оркестр вступає у повільному темпі: $\text{♩}=45$. Останні чотири такти перед середнім розділом, у відповідності до ремарки *rit. molto*, виконавці значно уповільнюють рух, створюючи відчуття зупинки часу. Такий ефект пов'язаний також з тим, що диригент розділяє мотиви невеликим люфтом, повністю «знімаючи» оркестр. Результатом поступового звукового і темпового згортання стає епізод *Più Adagio*, який поданий в ще більш

стриманому русі: $\text{♩}=42$. У сукупності з іншими чинниками це складає враження занурення до спокою і споглядання чогось майже нематеріального. Абсолютно точний баланс між виконавцями породжує ілюзію висловлювання однієї людини. Виникає відчуття, що гармонічно та інтонаційно інтерпретатори мислять однаково.

Попри єдиний рівень динаміки, виписаної композитором, піаністу вдається створити всередині своєї партії, не порушуючи загальної акустичної картини, розшарування двох ліній. З урахуванням того, що партія лівої руки виписана більш дрібними нотами й до того ж охоплює нижні регістри, К. Цимерман вибудовує єдину звукову хвилю, яка слугує функціональною основою і гармонічним заповненням фактурної вертикалі, як для партії правої руки, так і для мелодичних голосів оркестру. Що до партії правої руки, то тут піаністу вдається абсолютно точно у просторово-часовому відношенні, спираючись на інтервальні тяжіння, викреслити нерозривну лінію з мелодією в партії оркестру. Перед другим проведенням теми виконавці ще більш розчиняють звук, досягаючи майже *pppp*, та розширюють час. У її викладені інтерпретатори додержуються швидкісного показника $\text{♩}=40$. Тут піаніст виводить на перший план середній голос, вибудовуючи час навколо цих звуків, у цілому ж відсутні значні розбіжності з першим показом теми – ані темпові, ані динамічні. Усі мікро-відтягування пов'язані з відчуттям інтервальних тяжінь піаніста, які він проектує в часовому полі.

В *Темпо I* (реприза) Л. Бернстайн повертається до вихідної пульсації $\text{♩}=45$. Тут спостерігається цілеспрямованість руху, лише перед появою *B-dur* виникає деяке відтягнення. Подалі оркестр проводить тему, в метро-ритмічній межі якої влітає свої трелі та арпеджію піаніст. Незначне розширення робить диригент при виникненні синкоп, які виступають, згідно задуму інтерпретатора, певним стримуючим моментом. Арпеджіювані послідовності в партії фортепіано К. Цимерман підкоряє низхідній лінії басових струнних, відзначаючи лише м'яким стакато чверті в партії правої руки, тим самим створюючи ефект «маятника». Кульмінаційний момент репризи піаніст готує

за допомогою ущільнення звуку, а межу цього розділу виконавці підкреслюють агогічним розширенням в очікуванні початку коди. Наприкінці коди, в сольних *quasi*-каденційних репліках К. Цимерман дещо пожвавлює рух, відзначаючи кожен зміну гармонії. Та лише перед останньою треллю він розтягує час, аби позначити домінуючу. Останній такт *Andante* музиканти виконують вкрай повільно, розчиняючи звук.

Фінал виконавці починають енергетичною атакою, додержуючись темпової авторської ремарки $\text{♩}=104$. К. Цимерман грає легким штрихом в достатньо спокійному русі. Оркестр відтворює головну тему у тому ж ключі, що й піаніст, хоча стакатний штрих звучить гостріше. Друге речення теми соліст починає з невеликого розгойдування, спираючись на першу долю такту; йому вторить оркестр, але більш рельєфно виділяючи сильні доли. У другому проведенні інтерпретатори додають звучність, пожвавлюють рух та стрімко входять в кульмінацію з пульсацією $\text{♩}=108$. Піаніст подає свої репліки коротким штрихом, але через використання педалі мотив збирається в єдину звукову хвилю.

Першу побічну тему в *a-moll* оркестр проводить в більш спокійному русі ($\text{♩}=95$), що не виключає експресивності висловлення. Тут піаніст підкорюється мелодиці оркестру; створюючи лише звуковий контраст, він робить акцент на перших долях такту, підкреслюючи гармонічні тяжіння в оркестровій партії. Невелике темпове нарощування припадає на друге проведення теми. Мажорну зв'язку піаніст грає в пульсації $\text{♩}=104$, потім йому вторить оркестр, вживаючи в останньому такті невелике *ritenuto*. Друга побічна тема *F-dur* звучить легко, у скерцозному характері. Варто відзначити піаністичну спритність К. Цимермана, який попри технічні складнощі, відбиті в нотному тексті, виконує все вкрай точно, легко та витончено. На противагу диригенту, піаніст спирається не на першу долю, а на другу, та зв'язує легатним штрихом дрібні ноти з октавою. Отже, одна і та ж сама тема одержує інтерпретаційну різноманітність в рамках єдиного варіанта авторського тексту. При поверненні

першої побічної теми виконавці стримують темп, роблячи це поступово протягом шести тактів через невеликі «зависання» піаніста на секстах перед розв'язанням домінанти. Незважаючи на контрастний характер другої побічної теми, виконавці зберігають швидкісний показник – $\text{♩}=95$. У наступній зв'язці темп поступово нарощується, що дозволяє плавно здійснити перехід до головної теми, повернувши її первісний темп – $\text{♩}=104$. Тут досягається ідеальна ритмічна синхронізація сольної і оркестрової партій, чому сприяє акцентуація піаністом басових нот, що дозволяє чітко прослухати метричні акценти. Лише наприкінці цього епізоду К. Цимерман стискає час, посилюючи дію виписаного в тексті скорочення тривалостей і порушення меж тактів. Оркестр підхоплює цю ініціативу, що приводить до нового темпового показника. Як наслідок спрямованості вперед епізод *fis-moll* піаніст грає в темпі $\text{♩}=110$. Однак, відразу після такту, на який припадає домінантова гармонія, К. Цимерман повертається до попереднього темпу $\text{♩}=104$. Усі подальші агогічні коливання також пов'язані зі зміною звуковисотним одиниць. Так, септакорд на домінантовому басу *b-moll* виконавець виділяє певним часовим розширенням, даючи гармонії можливість відлунати. Сольний момент К. Цимерман розділяє на дві динамічні хвилі, всередині кожної з яких відбуваються різні часові мікро-події у вигляді темпових вилок.

Основну тему в репризі інтерпретатори проводять швидше, ніж в експозиції, зсуваючи темп до $\text{♩}=110$. Подалі весь часовий процес проходить без змін аж до підготовки побічної теми, де піаніст уповільнює темп. Побічна тема проводиться в її первинному русі. Більш стрімко піаніст грає свою версію, водночас додаючи їй гучність та чіткість штриха. Незважаючи на фактурну складність, він дуже вправно справляється з нею в досить швидкому темпі $\text{♩}=104$ та уповільнює рух лише в останньому такті цієї теми. Поява другої побічної теми супроводжується зміною часового показника $\text{♩}=110$, а потім швидкість знижується в середньому до $\text{♩}=95$ через розширення секундових інтонацій, розписаних поперемінно між партіями фортепіано та оркестру.

Загальне експресивно-образне *diminuendo* приводить до уповільнення темпу, а після виходу піаніста із тремоло встановлюється споглядальний стан, відтіняючи емоційну налаштованість коди.

У завершальному розділі фіналу панують бадьорий тонус і активна пульсація $\text{♩}=138 - \text{♩}=141$. Фактурна різноманітність припускає відступ від єдиної метричної канви, через що виникають миттєві мікро-прискорення, які й обумовлюють енергійну та вольову подачу коди. Останні два такти музиканти грають із значним відтягуванням, затверджуючи основну тональність і насичуючи завершення усього циклу монументальним розмахом. В цілому у фіналі вся увага зосереджена на піаністі. Як результат інтерпретаційний бік музики напряму пов'язаний з власними уявленнями К. Цимермана: його темповими включеннями, відгуками на інтонаційні структури, гармонічний план, весь комплекс яких відзначений агогічною свободою. Щодо диригента, то тут здійснюється абсолютно точне злиття з рішеннями піаніста. Л. Бернстайн миттєво відгукується на всі інтерпретаційні ініціативи, запропоновані солістом, при цьому не зменшуючи ролі оркестру. Під його керуванням колективний учасник виконання не акомпанує, але постійно знаходиться у «зв'язці» з піаністом, виступаючи не суперником, а однодумцем. Тим самим встановлюється ідеальний інтерпретаційний баланс між диригентом та піаністом, коли перший підхоплює та розвиває ідею другого в повній згоді з ним.

3.3. Змінність комунікативних стратегій в інтерпретаціях Фортепіанних концертів Й. Брамса Д. Баренбойма і С. Челібідаке

«Титульну тему» сонатного *allegro* Першого концерту С. Челібідаке підносить вагомо, імперативно. Диригент обирає швидкісний показник $\text{♩}=140$, тобто темп, дещо швидший, ніж *Allegro*, але мислить напівтактами, про що свідчить його жест – за дводольною схемою, з наочним підкресленням першої та четвертої долей такту. Виклад наступних тем оркестрової експозиції витримано у тих самих кількісних межах при заданій нотним текстом зміні

ритмічного биття, яка в купі з іншими засобами виразності забезпечує природність відчуття часового контрасту. Лише наприкінці композиційних одиниць С. Челібідаке трохи стримує темп, що зумовлено завданнями ліплення музичної форми та акцентуації функційно-гармонічних тяжінь у кадансах. Тим самим, підкреслена артикульованість висловлювання, прийнята диригентом у проведенні «титульної» теми, поширюється на всю оркестрову експозицію, забезпечуючи її цілісність та бездоганність логіки побудови. Складається враження, що диригент прагне «заокруглити» вихід оркестру, не деталізуючи музичне висловлювання, щоб увагу слухачів націлити на вступ у концертне дійство соліста.

Д. Баренбойм не змінює темп, запропонований С. Челібідаке, проте грає свою тему дуже експресивно, згідно з авторською ремаркою. Він не відмовляється і від запропонованої диригентом у проведенні головної теми оркестрової експозиції вагомості висловлювання, що також сприяє маркованості руху²⁴. Вторгнення головної теми оркестрової експозиції відзначено першою тематично паритетною грою учасників виконання і, отже, – взаємодією енергій диригента та соліста як рівноправних творців єдиного музичного образу. Обидва інтерпретатори проводять тему імпульсивно, з чітко акцентованими ступенями тризвуків, завдяки чому канонічні імітації перетворюються на конфліктне зіткнення соліста та оркестру. Дещо знижує силу енергетичного напорю в репліках піаніста виконання Д. Баренбоймом трелей у верхніх нотах октавних вертикалей, які через їх тематичну складність перетворюються майже у *martellato*.

Вірний своїй стратегії, спрямованій на ясну роздільність музичної форми, С. Челібідаке не витримує виставлене композитором *ff* до самого кінця оркестрового висловлювання, внаслідок чого доручена солісту сполучна тема

²⁴ Цьому сприяє об'єднання секундних ходів не в одну горизонтальну лінію, а у вигляді парних мотивів, що з особливою виразністю прослуховується у низхідній лінії з паралельних акордів і в секстових подвоєннях мелодії. У цьому випадку піаніст буквально прочитує короткі ліги, виставлені у нотному тексті. Навпаки, такий же підхід до арпеджіо при підготовці драматичного «вибуху», що повертає вихідний тезис сонатного *allegro*, явно суперечить авторським вказівкам грати групу з дев'яти нот під однією лігою, внаслідок чого арпеджіо і попередня тема виявляються пов'язаними єдиним відчуттям часу, хоча насправді вони покликані підвести до драматургічного зсуву швидкою широкою хвилею з тріольною пульсацією.

(з делікатним супроводом оркестру) швидше перемикає в інший образно-емоційний простір і характер руху, ніж служить відповіддю імперативу попереднього. Немовби компенсуючи певну розосередженість драматургічного потоку, Д. Баренбойм відразу починає свою тему дуже потужно, відгукуючись на авторську ремарку *espressivo*, у результаті чого за ступенем енергетичної зарядженості звучання рояля не поступається щойно завершеному висловлюванню *tutti*. Водночас в партії лівої руки фігураційна лінія подається піаністом із рухом, з рельєфним показом дрібних інтонаційних груп. Тим самим складається подвійна часова «сітка»: агогічні відхилення у верхньому голосі – ритмічна пульсація в нижньому. Піаніст вибудовує темпоральний план цього епізоду за принципом «вершини-джерела». Він бере темп $J=140$, потім у тт. 7–8 дещо згортає динаміку, готуючи повторення сполучної теми в *e-moll*. Нова образно-емоційна фарба, що виникає у цьому її варіанті, зумовлює зниження енергетичного «градуса» і уповільнення темпу, який тепер відповідає $J=133$. До того ж піаніст робить значні *diminuendo* і *rallentando*, створюючи ефект «згортання» теми. Оркестр повертає попередній темп ($J=140$) і підводить до побічної партії.

Якщо порівняти її виклад піаністом і диригентом – в оркестровій експозиції, то стануть очевидними відмінності у їхньому відчутті музичного часу. С. Челібідаке обирає швидкісний показник $J=130$, Д. Баренбойм – $J=135$. Можливо тут вдається в знаки зміна гармонічної фарби: *f-moll* замість попереднього *b-moll*. Проте набагато важливіше просторове переосмислення побічної теми. В оркестровій версії вона має лінійну графіку, а у фортепіанній – вписана у пульсуючих тріолях. Отже, інше відчуття часу породжує сама фактура, що обирається композитором.

Перехоплюючи тематичну ініціативу після закінчення побічної теми піаністом, диригент відновлює вихідний темп сонатного *allegro*, пожвавлюваний лише ритмічною пульсацією у супроводі, яка встановилась у фортепіанній партії. Лише в останніх тактах Д. Баренбойм робить суттєве

уповільнення, органічно підводячи до головної драматургічної події експозиції: епізоду *Poco più moderato* (заключної теми соліста). У його викладі композитором піаністу надано повну свободу, яка не сковується відсутніми тут «упорядкованими» метричними акцентами оркестру, і Д. Баренбойм достатньо цим користується. Він встановлює досить неквапливо-помірний темп: $J=90$, тобто трохи швидше за позначку *Moderato* за метрономом $J=88$, що дозволяє йому максимально деталізувати музичний текст. Попри те, що композитор пише *p* упродовж дев'яти тактів, додаючи динамічні вилки, піаніст грає досить гнучко; те саме стосується темпоральної сторони виконання. Плавність та широту звучання хоральної теми піаніст замінює нестабільністю ритму, а з динамічної сторони він вибудовує значну градацію, що йде всупереч з авторською вказівкою. Друга тема сольного епізоду – «кличного» характеру – також виконується Д. Баренбоймом ритмічно вкрай нестійко, хоча агогічна пластичність закладена у самій поліритмії, не вимагаючи жодних інших виразних засобів.

Оцінюючи інтерпретацію Д. Баренбоймом заключного розділу сольної експозиції, можна висунути низку припущень про її мотивацію. Насамперед, хоральна тема мислиться піаністом не як підсумок образно-драматургічного спалаху-діалогу з оркестром перед сполучною темою, але постає у вигляді ланцюга ліричних, інтимно-особистісних висловлювань. Тим самим реалізується функція соліста як лідера, першого серед рівних у змаганні/співучасті з оркестром, яка в жанрі концерту зазвичай асоціюється з каденцією, що і показано у розглядуваному трактуванні *solo* Д. Баренбоймом. Стає очевидним його розуміння концерту для фортепіано з оркестром як поля багатопланового висловлювання соліста – оркестральних, з одного боку, концептуальних, з іншого, можливостей інструменту. Здається, таке відношення до сонатного *allegro* Першого концерту Й. Брамса пояснює той часовий «контрапункт», який в експозиції даної частини циклу демонструють піаніст та диригент. Якщо для С. Челібідаке витриманість взятої часової одиниці слугує гарантією цілеспрямованості композиційно-драматургічного

процесу, то Д. Баренбойм вбачає у виконуваній музиці різноманіття проявів «внутрішньої людини», що дає йому право вільного розпорядження музичним часом. З іншого боку, у сукупності двох виконавських прагнень розкриваються дві грані духовного світу молодого Й. Брамса: його «крейслеріанство», «вертеріанство» – і сувора дисципліна вираження почуттів²⁵.

Резюмуючи зроблені аналітичні спостереження, можна помітити певну закономірність у спілкуванні Д. Баренбойма і С. Челібідаке. Доти як в партитурі «сфери їх впливу» територіально розведені, що виявляється або в неучасті одного з них у виконанні, або супроводжувальній (гармонічній і метричній) ролі оркестру, відмінності в їхніх індивідуальних відчуттях музичного часу мають «комплементарний» характер і навіть дозволяють загострити опозицію особистісного та колективного начал. Там же, де лідерська роль відводиться оркестру як носія тематичного начала, а піаністу доручається фоновий матеріал, ці відмінності даються взнаки.

Розробку відкриває соліст, і це дає йому певне право на свавілля. Всупереч виставленій автором ремарці *Tempo I*, Д. Баренбойм сміливо бере темп $\text{♩}=150$ замість $\text{♩}=140$ початкового. Проте, справа не тільки в порушенні авторської волі, а й у відсутності темпоральної єдності. Музикант грає то важко, то гальмуючи рух, то більш стрімко. При цьому С. Челібідаке ритмічно і точно в темповому відношенні перехоплює репліки піаніста. Немовби не помічаючи походження свого соло з «кличної» інтонації заключної теми, піаніст подає його у вигляді бравурного віртуозного пасажу, швидко і голосно,

²⁵ Лідерську позицію Д. Баренбойм не здає і надалі. С. Челібідаке робить дуже точне темпове «підхоплення» фортепіанної лінії, продовжуючи музичний процес і плавно виводячи на перший план оркестр. У цьому ж русі диригент проводить хоральну тему, не допускаючи агогічних вільностей та дроблення мелодичної фрази. Проте, Д. Баренбойм починає «гальмувати» оркестр, граючи свою партію в іншому темпо-ритмі, підпорядковуючи йому оркестрову, попри те, що йому доручені фігураційні групи восьмих, що виконують в музичному просторі роль фону, на якому вимальовуються як рельєф теми заключного розділу, через що диригент немає права підкоритись волі соліста. Через розбалансованість часових показників вся ця частина експозиції – після сольного епізоду і до розробки – звучить незібрано, аж до того, що в деяких моментах піаніст розходиться з оркестром. Лише перед заключним виходом оркестру обом виконавцям вдається знайти єдину пульсацію. В результаті зазначених перипетій заключний розділ експозиції, покликаний заокруглити початковий етап концертного дійства, відтінити наступний «вибух» розробки, виявляється дещо невизначеним, позбавленим покладених на нього образно-драматургічних і функціонально-композиційних функцій.

не мислячи як інтонаційно значущий фрагмент. Та ж манера виконання зберігається і далі, в репліках-відповідях рояля оркестру²⁶. Складається враження націленості Д. Баренбойма на досягнення максимальної оркестральності звучання інструменту в його рівноправному протистоянні акустичній масі колективного учасника концертного змагання, що набуває тут напруженість та енергетичну гостроту конфлікту симфонічного масштабу. Так відбувається перетворення концертного антифону в зіткненні двох воель, чому чималою мірою сприяє темпоральна різноспрямованість інтерпретацій соліста та диригента. Якщо один з них немовби персоніфікує ідею вільного самоствердження, інший – проголошує непорушність імперативного начала.

Ліричну тему виконавці проводять в узгодженому характері руху, в якому ясно прослухані імітаційні переклики. Піаніст знову виявляє прагнення до зближення звукових образів рояля та оркестру, а саме – групи струнних. Він грає щільним звуком, лише акцентує затакти з метою підкреслити функціонально-гармонічні тяжіння низхідних секундових мотивів і загострити їхню експресію.

У драматургічному зрушенні на матеріалі суттєво трансформованої побічної теми змінюється часова одиниця: два метричні акценти, що витримувалися протягом всього сонатного *allegro*, відступають перед шестидольною пульсацією²⁷. Витриманість акцентів дозволяє Д. Баренбойму злагоджено провести цю тему з оркестром, чому сприяє диригентська точність: використовуючи схеми на 2 удари, С. Челібідаке дробить 3-ю і 6-у долі в такті. Шестидольне биття зберігається і в скерцозному епізоді, де партитура чітко розділена на два тематично значущі пласти: у рояля – діалог швидких фігурок *leggiero* та октавних злетів *staccato*, в оркестру – уривчасті репліки альтів і ліричні відгуки скрипок на матеріалі побічної теми в мажорі.

²⁶ Так, позначені лігами октавні рухи звучать важко через перебільшені й часто використовувані динамічні вилки, причому відеозапис дозволяє помітити, що піаніст грає їх майже *portato*, а злет до кульмінаційного наповнення головного тезису першої частини Концерту трактується ним в дусі звичайного арпеджіо.

²⁷ До того ж Й. Брамс виставляє синкопи на, відповідно, 3-й–4-й і 6-й–1-й долях такту. Звідси – відбувається «злам» встановленого руху та елементи полїритмії.

Попри невелике *tenuto*, яке роблять виконавці перед наступним епізодом, він проводиться без зміни темпу в єдиній пульсації.

Перехід до репризи не піддається у виконавців будь-яким темповим коливанням. Лише в останніх двох тактах передиктової зони піаніст і диригент роблять невелике *ritenuto*, готуючи та окреслюючи межі побудови форми і приводячи у репризу. Якщо розробка йшла у швидшому темпі, то у репризі соліст, що відкриває її темою *propositio*, встановлює і характер пульсації, і трохи більш стриманий темп: $\text{♩} = 145$. Тут знову проявляється сильна енергетика Д. Баренбойма. Він грає шалено, навіть люто, перебільшено уривчастим штрихом, не дбаючи про цілісність мелодичної фрази. На противагу такій емоційній, декламаційній манері подачі музичного образу оркестр під керуванням С. Челібідаке звучить стриманіше і радше значно, аніж наступально. Тим самим кожна репліка у канонічній імітації набуває «персоніфікованих» рис, посилюючи ту опозицію особистісного і колективного начал, яка більшою чи меншою мірою простежується у розглядуваній інтерпретації протягом всього сонатного *allegro*.

Головну тему другої експозиції, яка в репризі доручається оркестру, С. Челібідаке проводить трохи швидше: $\text{♩} = 150$. Соліст підхоплює заданий темп; тільки в останньому такті, перед другою реплікою оркестру, Д. Баренбойм робить невелике *ritenuto*, акцентуючи ритмічно зміщений, синкопований підголосок. У наступній репліці оркестру С. Челібідаке відгукується на цю відтяжку для того, щоб заспокоїти рух і плавно підвести до первісної пульсації у головній темі піаніста, яка проводиться в початковому темпі. Починаючи з т. 7, Д. Баренбойм розширює час, готуючи перехід до побічної партії. Нагадаємо, що головна та побічна теми в репризі звучать в однаковій, але не основній тональності *fis-moll*. Тому піаніст подає цю тему стриманіше від попередньої – $\text{♩} = 130$, що дозволяє спокійно проінтонувати видозмінену тему, приховану у синкопах. В останньому такті перед своїм *solo* піаніст робить уповільнення, готуючи новий темп наступного епізоду. У цілому вся ця частина репризи представляє інтерпретаторів в новому ракурсі:

згладжені переходи, повільний рух, змінність відчуття часу дозволяють контрастно зіставити теми експозиції і репризи, наділивши їх зовсім іншим станом та образно-емоційною аурую. В репризі у виконанні Д. Баренбойма та С. Челібідаке відчувається щільний контакт: «градус» енергетики піаніста дещо знижується, і протистояння партнерів втрачає свою гостроту.

Разом з тим, у сольному епізоді піаніст, як і раніше, відчуває себе вільним у своєму творчому волевиявленні, організуючи музично-часовий процес відповідно не лише власне образним, але й піаністичним завданням. Хоральну тему Д. Баренбойм грає трохи стриманіше, ніж в експозиції, можливо, відгукуючись на нову ладову фарбу (*D-dur*). Однак, постійні емоційні «сплески» дещо нівелюють монолітність висловлювання – як і в аналогічному епізоді експозиції. У «кличній» темі Д. Баренбойм зосереджується не так на часових – метро-ритмічних – особливостях, як на звуковій і моторно-віртуозній реалізації фактури, що ще раз переконливо свідчить про його сприйняття даного твору насамперед як концепції концертного плану. Оркестр виконує своє подальше *solo* у відповідності з ремаркою *dolce*, виставлену у фортепіанному соло, але не виконану піаністом. Її змісту відповідає диригентський жест: м'який, у неширокій амплітуді, що породжує враження «зависання» рухів рук. Причому С. Челібідаке показує кожну долю такту, дотримуючись метричної пульсації теми. Піаніст, який потім підключається до оркестру, підкорюється характеру метричного биття, пропонованому диригентом. Тут виконавці демонструють повне взаєморозуміння.

Коду, попри ремарку *Tempo I Poco più animato*, піаніст не повертає до початкового темпу. Д. Баренбойм мислить *animato* як «швидше», до того ж ремарка *più agitato*, починаючи з т. 3, трактується ним як «ще жвавіше». В результаті темп досягає $J=160$, значно перевищуючи всі попередні швидкісні показники. Тут Д. Баренбойм знову займає провідну позицію. Звукова палітра у піаніста зводиться до дуже потужного звучання, а детальне акцентування сприяє частому дробленню ритмічних одиниць, що виявляє його увагу лише до технічної сторони виконання. У свою чергу, С. Челібідаке додержується

орієнтиру піаніста, хоча і робить невелику відтяжку у тт. 16–17, випереджаючи найефектніший з погляду концертності вихід соліста, що дозволяє Д. Баренбойму повністю зануритись в стихію віртуозної моторики. У момент пропуску 2-ї та 5-ї долей такту в тематизмі оркестру саме піаніст покликаний забезпечити метричну пульсацію, на що ясно вказують виставлені автором акценти на названих звуках 1-й, 2-й, 4-й, 5-й тріольних груп у пасажах, доручених солісту. Маючи бездоганне почуття часової періодичності, С. Челібідаке і тут повною мірою демонструє його, не чекаючи допомоги від партнера. Так до кінця сонатного *allegro* витримується «єдність та боротьба протилежностей», посилюючи гостроту драматичних колізій, закладену в нотному тексті.

Adagio С. Челібідаке починає в спокійному, повільному русі, майже точно за метрономом ($\text{♩} = 55$). Д. Баренбойм плавно підхоплює заданий диригентом емоційний стан. Притаманний піаністу інтерес до мікроінтонаційних подій у розгортанні музичної думки та фактурним деталям, мотивований у цьому випадку просторово-часовою структурою нотного тексту, не призводить до втрати спрямованого руху і ритмічної пульсації, що дозволяє органічно передати «естафету» оркестру. С. Челібідаке, як і завжди, трохи розширює час, відмічаючи тим самим межю музичної форми: перше речення теми соліста. На сприйняття музичного часу у другому реченні теми соліста впливає низка інтерпретаційних факторів. Піаніст грає його більш щільним звуком, рельєфно показуючи мелодичну лінію баса, в якій відтворюється початковий зворот вихідної мелодії струнних; значно подає лінії, утворені восьмими і четвертними, штрихом *tenuto*, що нагадує храмову промову проповідника, покликану якомога вагомніше і переконливо донести до пастви кожне слово істини. Така манера виконання призводить до деякої швидкісної відтяжки в кульмінаційному моменті розгортання теми, що збігається з крайніми точками її просторової теситури. Так само логічні *diminuendo* та *ritenuto* на останній долі всієї побудови як результату просторового згортання музичного висловлювання та його повернення до

початкового умиротвореного стану. Диригент додержується інтерпретаційних ідей соліста, роблячи невеликі розширення кожної четвертої та відмічаючи таким чином межі першої теми *Adagio*.

Перше речення другої теми піаніст проводить відповідно до авторської ремарки *dolce*, чому сприяє точне відтворення ним просторово-часових параметрів музичної тканини²⁸. Пронизана малосекундовими інтонаціями, відзначена внутрішньотактовими та міжтактовими синкопами лінія верхнього голосу схиляє до певної агогічної гнучкості, а в момент відзначеної автором кульмінації – до невеликого *ritenuto*. В партії лівої руки синкопований характер верхнього голосу (тенора) не перешкоджає рівномірному руху, що стабілізує ритмічну пульсацію. Очевидно, що у цьому випадку Д. Баренбойм ставить до організації часу цілком раціонально, не дозволяючи собі зайвої розкутості, яка спостерігалася в аналогічних у ритмічному відношенні фрагментах сонатного *Allegro*²⁹. Репліка-відповідь оркестру проводиться диригентом у тій же манері, що й попередні. У другому реченні розглядуваної теми піаніст зберігає обраний комплекс виконавських засобів; деяка зміна стосується посилення уваги до середніх голосів, які подаються більш рельєфно.

Драматургічні події середнього розділу спонукають Д. Баренбойма дещо зрушити швидкість руху – до $J=60$, що дозволяє розкрити всі інтервальні та ритмічні деталі експонованої теми. У момент вступу оркестру піаніст відходить на другий план та створює гармонічне тло для кларнетового соло. У розробковому фрагменті обидва виконавці мислять мотиви, що розвивають і перетворюють оркестрову тему, в єдиному смисловому комплексі з супутнім голосом, *staccato* якого грається сухо та чітко, з точним дотриманням ритмічної пульсації. Діалог згоди партнерів змінюється в репризі їхньою персоніфікацією: друге речення теми соліста подається, згідно з авторськими приписами, на вищому рівні динаміки (*f* замість початкового *poco f*), в

²⁸ Д. Баренбойм чітко викреслює чотири фактурні лінії, збалансованість яких забезпечується їхньою співвіднесеністю з ритмічним та мелодичним малюнком у партії правої руки.

²⁹ Можливо, це пояснюється характером емоційного стану, втіленого в *Adagio*, що вимагає внутрішньої зібраності та «проживання» кожної музичної миті.

декламаційній манері, що викликає відчуття часового гальмування, значущості кожного пережитого моменту. Навпаки, оркестрова тема звучить умиростворено, повертаючи свій початковий характер і у такий спосіб виступаючи завершальним висловлюванням після драматично насичених колізій середнього розділу. Цей стан С. Челібідаке зберігає у проведенні оркестрової теми, що відкриває репризу. Д. Баренбойм також починає своє соло спокійно, дотримуючись авторської вказівки *dolce*, однак у т. 3 робить значне *crescendo* (ремарка *molto cresc.*) та стрімко вривається в кульмінацію, де розсуває міць фортепіано до меж оркестрового звучання. Тут тема подається щільним звуком, піаніст спирається буквально на кожну четверть, вимовляючи свою промову максимально важким штрихом *tenuto*. Хоч така виконавська подача передбачає певну частку агогічної свободи, музикант точно «відміряє» рівномірний рух четвертними тривалостями, що дозволяє йому витримувати ту внутрішню зосередженість медитативного висловлювання, яка притаманна образно-емоційному світу *Adagio*.

Кульмінація побудована виконавцями у повній єдності відчуття характеру руху. С. Челібідаке потужно та урочисто проводить вихідну тему *Adagio*, Д. Баренбойм точно укладається в довгих арпеджіо і нотах з трелями в задану диригентом метричну сітку. Так само злагоджено виконане вказане автором згортання гучності звучання. Вибрана піаністом прониклива манера піднесення сольної теми – з чуйним інтонуванням інтервальних ходів поза втратою мислення єдиною мелодичною лінією, відсутність різкої зміни нюансів, «легатність» музичної мови – сприяють «безшовному» протіканню сольного-колективного висловлювання: діалогу фортепіано та оркестру, а потім – розчиненню тематизму в *Cadenza*. Трелі у виконанні Д. Баренбойма створюють ефект мерехтіння, виникає відчуття єдиного, безперервно тремтячого потоку енергії. Оскільки *Cadenza* виписана *ad libitum*, то піаніст дозволяє собі в трелях прискорити рух до $\text{♩} = 80$ і трохи стиснути час. Тут розкривається друга, у порівнянні з першою частиною, сторона творчої

індивідуальності музиканта – тонко інтонуючого інтерпретатора, який чуйно відчуває музичний рух.

С. Челібідаке у своїй характерній манері точно підхоплює і продовжує емоційний стан, створений Д. Баренбоймом, та завершує *Adagio* неквапливо, наче розчиняючись у кожній вертикалі. Властиві диригенту внутрішня зосередженість, спокійна споглядальність, дбайливе ставлення до звукової матерії дозволяють йому дещо приборкати шалений темперамент соліста, внаслідок чого в цій частині циклу вони виступають уже не суперниками – як у сонатному *allegro*, – а як партнери, що спільно вибудовують емоційно-образну драматургію музичного процесу³⁰.

Темп для головної теми *Rondo* Д. Баренбойм бере швидкий: $\downarrow = 95$. Піаніст грає її з певним романтичним запалом, мислить фактуру як мелодичний рельєф і супровід, а не контрапункт, всі затакти виконує стисло, що призводить до нестійкого темпо-ритму. Навпаки, оркестр проводить тему рефрену сухо у штриховому плані. В результаті головний образ фіналу набуває подвійного смислового виміру. В епізоді I (сполучна тема) піаніст точно відгукується на репліки оркестру, неначе підтримує його. Ремарку *espressivo*, якою помічений епізод II (побічна тема у *F-dur*), піаніст розглядає буквально, одразу розширюючи амплітуду звучання³¹. Поступовість побудови мотивів, тривале динамічне наростання, елемент камерності в партитурі (дуєт фортепіано з віолончеллю) – все це має провокувати створення істотного контрасту з рефреном, але в даному виконанні побічна партія швидше викладається в «ключі» рефрену. Оркестр, який починає епізод III (заклучна партія), пом'якшує амплітуду звуку та нормалізує пульсацію. На піку оркестрового *crescendo* міцним звуком вривається піаніст. Попри акцентовані синкопи у низхідному хроматичному пасажі, він звучить у Д. Баренбойма як одна потужна хвиля, що є результатом стрімкого зльоту, який зробив оркестр.

³⁰ До речі, в *Adagio* цього досягти набагато складніше, ніж в *Maestoso*, через рясність сольних висловлювань, які повинні логічно вписатися в послідовність тематичних подій.

³¹ Шістнадцяті партії лівої руки піаніста постійно створюють відчуття прискорення. Вкрай гострий штрих, яким грає Д. Баренбойм, стискає час, і тема постає в іншому образі, у порівнянні з авторською ідеєю: адже Й. Брамс дуже точно розмежовує штрих, протиставляючи співучу партію правої руки стакатній партії лівої.

Фрагмент, де піаніст залишається один (тт. 21–32 заключної партії), соліст підносить вельми стримано, уникаючи поділу тріолей на різні доли, ніби трохи відтягує час перед виникненням нового рефрену, що повертає початкове амплуа теми. Тут, як і раніше, немає цілісності в плані штрихового балансу між двома інтерпретаторами – адже Д. Баренбойм мислить рефрен з погляду на технічну складову, концентруючи увагу на віртуозній стороні. В епізоді *B-dur* обидва інтерпретатори чуйно відгукуються на виникнення нової тональності. Туше соліста пом'якшується, і фарба набуває певної легкості. У дуеті з валторною піаніст точно у часовому відношенні вибудовує фігурації, спираючись на синкоповану фразу солюючого інструменту. Оркестрове *fugato* С. Челібідаке проводить суворо, без темпових відхилень, спираючись на кожен такт, аби не спровокувати темпові коливання і не зруйнувати музичну конструкцію. У наступному епізоді в *F-dur* піаніст пом'якшує туше, порівняно з попереднім, відгукуючись на нову ладотональну фарбу та теситурне розташування. Лише з 13-го такту цього епізоду Д. Баренбойм повертається до щільного тону звучання, що обумовлено фактурною різноманітністю: появою арпеджіо тридцятьдругими та октав. У рефрені (головна тема в репризі) піаніст ще більше розсуває межі звучності, демонструючи оркестральність звучання фортепіано. Побічна тема, помічена ремаркою *con passione*, виконується піаністом насиченим потужним легатним звуком. В октавному фрагменті Д. Баренбойм, підкреслюючи інтерваліку фортепіанної партії, робить додаткові акценти майже на кожній долі такту, змінюючи авторські ліги. Оркестр стрімкими злетами впродовж 6 тактів готує довгоочікувану каденцію всієї частини.

Сольний вислів піаніста звучить вільно внаслідок опори Д. Баренбойма не на метричну структуру такту, а на обертонову хвилю. У кульмінаційній побудові піаніст розширює темпову грань, відгукуючись на гармонічні зсуви, додаткову альтерацію, інтервальні побудови в нотному тексті. Оркестр, що вступив після каденції, повертає пульсацію та *A tempo*. Лише наприкінці *Meno mosso* піаніст скорочує час, щоб підготуватись до *Più animato*. Кода звучить

компактно, в хорошому тонусі, міцним звуком, створюючи вагому завершальну точку циклу. Панівний злагоджений ансамбль між інтерпретаторами дозволяє провести коду на одному диханні.

Швидкісний показник, якого додержуються Д. Баренбойм і С. Челібідаке напочатку *Allegro non troppo* першої частини **Другого концерту**, збігається з обраним К. Цимерманом і Л. Бернстайном: $\text{♩}=65$, замість авторського $\text{♩}=92$. Дуєт валторни і фортепіано, а також вихід оркестру витримані поза агогічних відступів за винятком кадансів. Встановлений енергетичний тонус прийомом *subito*-контрасту змінюється в монолозі соліста. Д. Баренбойм починає його вкрай бравурно, патетично і проводить із значними штриховими та темпоральними вільностями. Так, він ігнорує рекомендоване автором протиставлення арпеджіо *legato* і малосекундових, виділених штилями мотивів *staccato*, об'єднуючи їх педаллю, що створює ефект акустичних хвиль. Часова шкала коливається залежно від зміни фактурних та гармонічних умов у межах $\text{♩}=95 - \text{♩}=75 - \text{♩}=45 - \text{♩}=75$. Суттєвим гальмуванням руху і гучноголосим *ff* піаніст готує тріумфальну подачу оркестром «титульної» теми. С. Челібідаке виводить музичний рух на новий темповий рівень: $\text{♩}=82$, але все ж таки відхиляючись від авторського. Диригент використовує темпоральні засоби для рельєфного показу найважливіших подій експозиції, знижуючи швидкісні показники темпу протягом сполучної партії та готуючи побічну, яка подана повільніше від головної: $\text{♩}=75$. Лише в кадансі він трохи відтягує рух, підкріплюючи драматургічний зсув у заключній, де поступово нарощується темп, і в кульмінаційному проголошенні «титульної» теми в *d-moll* повертається вихідний часовий рівень експозиції: $\text{♩}=82$.

Д. Баренбойм починає фортепіанну експозицію, дотримуючись темпового курсу, заданого диригентом. Гнучкість висловлення досягається засобами не агогіки, а гучнісного нюансування у відповідності до авторських вказівок: *cresc. poco a poco, dim.* Завдяки динамічним перемиканням піаніст

підкреслює контраст між ефектним початком свого соло та м'яким, співучим проведенням власне теми. Міцне нарощення акустичного об'єму приводить до такого рівня звучання, що дозволяє роялю виступати гідним суперником оркестру. У розгорнутій сполучній партії виконавці суворо додержуються темпу, в якому здійснювався їх діалог у головній. За винятком деяких коливань руху – між $\text{♩}=85$ і $\text{♩}=82$, значні часові відхилення не спостерігаються, лише в деяких моментах піаніст всередині фрази удається до певних агогічних відхилень. Те саме відноситься також і до побічної партії. Останній розділ фортепіанної експозиції Д. Баренбойм починає з невеличким відтягуванням на перших акордах, демонструючи тим самим широту фактури, міць звуку, а також появу нового структурного ланцюжка, але далі витримує заданий темпо-ритм $\text{♩}=85$, трохи гальмуючи його на межах композиційних одиниць. Пристрасно, навіть несамовито Д. Баренбойм починає пасажі, об'єднуючи кожний педаллю, що викликає враження вихору, а наступні пунктирні акорди грає сухим та підкреслено відривчастим штрихом. Такої ж манери виконання диригент додержується в оркестрових репліках. Наступну, маркатну тему піаніст починає в більш стриманому темпі ($\text{♩}=80$), потроху стискаючи час (у другому реченні), що в момент зміни фактурно-ритмічної ситуації, якою відзначена кульмінація, досягає $\text{♩}=90$. Тут швидкісна ініціатива цілковито належить піаністу, а на долю оркестру припадає підтримка метричних акцентів. Сумісними зусиллями виконавці підводять музичний процес до наступного проголошення «титульної» теми в *Des-dur* ($\text{♩}=85$).

Повернення музичного матеріалу та подієвої канви інтродукції у вступі розробки супроводжується встановленням первісного темпу сонатного *allegro*. Прискорення руху, яке спостерігається, починаючи із сумісного виконання початкових тактів фортепіанного соло, вміщеного перед оркестровою експозицією, доводить швидкісний рівень до $\text{♩}=85$, тобто жвавіший, ніж в експозиції. Головне «завдання» у взаємодії піаніста і диригента протягом усієї розробки пов'язане з частими змінами фактурно-ритмічного малюнку, в тому

числі вживанням синкоп, пунктирних фігур, тріольно-секстових сполучень з пропуском акцентованих долей такту. Оскільки ці зміни кожного разу містяться в партії соліста, саме він визначає характер і частоту метричної пульсації, створюючи часовий малюнок для оркестрових реплік. Очевидна першість соліста програмує панування в спілкуванні Д. Баренбойма і С. Челібідаке піаніста, а майстерність диригента тут розкривається в точній реакції на ініціативи партнера. Навпаки, при поверненні вихідного мотиву «титульної» теми, якому передують неочікуваний «вибух» мартелятних октав соліста, а потім другої головної теми вже піаніст прислухається до характеру руху мелодичного голосу в партії оркестру, точно вписуючись в його часову течію. У фігураційній зв'язці Д. Баренбойм поступово стримує рух, через що повернення до вихідного темпового показника на початку репризи – $\text{♩}=65$ – відбувається цілком органічно.

Подальші дії комунікантів у репризи принципово не відрізняються від продемонстрованих в експозиції. Відзначимо лише емоційність часових і штрихових прийомів, вжитих піаністом в заключній партії: відтягування руху в кадансах обох речень першої теми та клиноподібно загострене *staccato* в другій. В коді Д. Баренбойм і С. Челібідаке досягають майже ідеальної узгодженості в обміні репліками та сумісній грі. Деяке синхронне пожвавлення темпу підводить до часового показника $\text{♩}=90$, який дещо перевищує швидкість проведення «титульної» теми в першій експозиції.

Другу частину концертного циклу – *Allegro appassionato* – Д. Баренбойм починає у відповідності до темпового композиторського позначення: половинна з крапкою $\text{♩}=76$. Попри незмінність виставленого *ff*, піаніст усередині першої фрази робить *diminuendo*, а вже з наступного такту відбувається швидке *crescendo*. Подібна динамічна агогіка пов'язана, скоріш за все, з бажанням піаніста більш опукло окреслити мелодичний рельєф головної теми. Диригент так само акцентовано подає синкоповану лінію басів, надаючи музичному образу ще більший енергетичний натиск. У кадансі виконавці заокруглюють звучність і уповільнюють темп, підготовлюючи

появу побічної теми. С. Челібідаке проводить її у спокійнішому русі (половинна з крапкою =50) поза агогічних коливань, лише в останніх тактах ще більше стримуючи темп. Піаніст подає свій варіант побічної теми дещо рухливіше (половинна з крапкою =55), підкоряючи всі голоси тематичному малюнку мелодичного рельєфу. У середній частині побічної партії Д. Баренбойм стискує час, що, вірогідно, обумовлено розвиваючим характером цього розділу, заснованому на вихідному мотиві головної теми. Коротку варійовану репризу побічної партії піаніст грає в первісному русі цього розділу: половинна з крапкою =55.

На початку розробки С. Челібідаке прискорює темп (половинна з крапкою =72) та в усьому цьому розділі аж до появи епізоду виконавці витримують єдиний динамічний і темповий баланс. В інтерпретації піаніста і диригента розробка подана як драматично напружений центр скерцо. Вихідну тему епізоду С. Челібідаке грає у зниженому темповому русі: половинна з крапкою =52. Сольна зв'язка мислиться Д. Баренбоймом жвавіше: половинна з крапкою =60; особливу увагу він приділяє вибудуванню вертикалей у різноспрямованих лініях у партіях обох рук. Відгуки оркестру, навпаки, лунають в умовах більш стриманого руху, який задає диригент: половинна з крапкою =45. Враховуючи наявність довготривалих акордів на початку кожного такту, що змінюють рівномірну ходу восьмими, реальний вимір темпу виявляється ще повільнішим. Свою тему піаніст починає у тому ж темпі, але з деяким пожвавленням руху. Цьому сприяють й ритмічні умови викладення музичної думки, де всі великі тривалості в мелодії заповнюються дрібними нотами в арпеджіо басового голосу.

Починаючи з повернення матеріалу, який передував фортепіанному соло, виконавці вдаються до прискорення руху і починають репризу епізоду з показником половинна з крапкою =55, але закінчують дещо повільніше: половинна з крапкою =52, виставляючи тим самим смислову арку до аналогічних реплік оркестру з середньої частини даного розділу розробки. Навпаки, у зв'язці-переході до репризи всього скерцо відбувається

прискорення темпу, досягаючи половинної з крапкою =68 в проведенні головної теми. Втім, реприза подана в темповому відношенні ширше за експозицію: половинна з крапкою =68 замість половинна з крапкою =72. Іншому відчуттю часу також сприяє манера виконання піаніста, який грає підкреслено маркатним звуком, акцентуючи довгі тривалості. Акустична масштабність, темпова рівність в інтерпретації піаніста і диригента сприяють, з одного боку, посиленню експресії у подачі головної теми, порівняно з експозицією, з іншого – розмежуванню крайніх розділів сонатної композиції та виникненню ще однієї драматургічної кульмінації скерцо. Невеличке уповільнення темпу підводить до побічної партії. Тут виконавці повертаються до швидкісних показників, притаманних презентації цього розділу в експозиції: половинна з крапкою =50. Однак через відсутність в ньому репризи та продовження мотивного розвитку, яким була відзначена його середина в експозиції, за ініціативою Д. Баренбойма темп безперервно зростає і досягає половинної з крапкою =79.

Кода в цілому побудована саме на відчутті часу піаніста, та диригент вимушений підкоритися темпераменту соліста: адже С. Челібідаке починає коду ледь стриманіше. Важливо все ж таки відзначити, що попри фактурні складнощі другої частини концерту, Д. Баренбойм грає міцно, вільно, додержуючись балансу як усередині своєї партії, так і в тандемі з диригентом, розкриваючи при цьому всю темброво-акустичну палітру звукового об'єму інструмента.

Третю частину циклу диригент починає у русі ♩=65, що відрізняється від його авторського бачення: *Andante* ♩=84. Першу фразу С. Челібідаке проводить в помірному русі, підкоряючи його фразеруванню мелодії солюючою віолончеллю. Виконавець вживає деякі агогічні – відтягування швидкості в кульмінації, та динамічні – невеличкі *diminuendo* на четвертих долях такту і наприкінці ансамблевого висловлювання віолончелі – прийоми. В оркестровому викладені диригент проводить тему в більш спокійному русі: ♩=60. Із зміною динаміки С. Челібідаке ще трохи заспокоює рух: ♩=58. Перед

вступом фортепіанної партії диригент використовує уповільнення на другій половині останнього такту, відмежовуючи експонування теми від її варіанта.

Піаніст продовжує грати у тому ж характері, але при цьому ще більш уповільнює пульсацію. Д. Баренбойм починає свій виклад музичного матеріалу м'яким звуком, створюючи засобами динаміки на верхніх нотах ефект його розчинення. Водночас виконавець вживає прийом часового зависання на двох четвертних нотах, через що виникає невелике авторське *rit.* Протягом цих вступних двох тактів Д. Баренбойм мислить у вкрай спокійному русі: $\text{♩}=50$. Сольний епізод піаніст починає, відповідно до авторської вказівки, *in tempo*, тобто $\text{♩}=58$. Однак тонка агогічна, фактурна та інтонаційна деталізація, притаманна грі музиканта, а також брамсівське *cresc.* в останніх тактах, що супроводжує секвенційний розвиток мелодії, стимулюють прискорення руху до $\text{♩}=66$, в якому за волею диригента вступає оркестр. Новий варіант теми майже цілковито належить солісту, який демонструє тут майстерність інтонування в умовах складних фактурно-піаністичних завдань, що дозволяє зберегти зв'язок своєрідно орнаментованої теми з її першоджерелом. Щодо темпових показників, то вони коливаються між $\text{♩}=66$ – $\text{♩}=70$; лише в кадансі встановлюється первісний темп цього епізоду. Оркестр вступає у спокійній пульсації – $\text{♩}=50$, після чого піаніст додатково розширює часові межі, уповільнюючи кожну свою репліку. Як результат таких часових подій *Più Adagio* середнього розділу цієї частини циклу проводить в пульсації $\text{♩}=45$. У балансовому співвідношенні диригент цілковито підкорюється фортепіанному проведенню.

Д. Баренбойм чітко розмежовує фактуру на дві площини, кожна з яких одержує власне образне забарвлення. Мелодія, вміщена в партію правої руки, нібито підноситься над усіма партитурними голосами. Підкорена їй в балансовому плані партія лівої руки, окрім заповнення гармонічної вертикалі у вигляді довгих арпеджіо, утворює всередині кожного такту звукові хвилі. Попри дуже повільний темп, виконавці не втрачають цілісної лінії фрази,

зависаючи на останніх нотах кадансу. Друге проведення фрази лунає ще ширше у часовому просторі: $\text{♩}=40$, особливо в останніх тактах, де звук стихає, а рух начебто зупиняється через розчинення пульсуючої одиниці.

Внаслідок такого згортання темпорального плану тему в репризі диригент проводить спокійніше від первісного варіанту: $\text{♩}=58$. Лише з появою фортепіано рух трохи пожвавлюється. Таку ініціативу підхоплює виконавець соло віолончелі, але із вступом групи духових інструментів диригент відтягує час, зрівноважуючи рух. Новий сплеск невеликого темпового пожвавлення передує брамсівському *rit.*, що готує ремінісценцію теми середнього розділу *Andante. Più Adagio* лунає ще спокійніше, ніж вперше: $\text{♩}=40$. Піаніст на останніх октавах в початкових двох тактах робить *rallentando*, хоча подібні ремарки в тексті відсутні. Трельний фрагмент Д. Баренбойм проводить з опорою на кожну ноту мелодичної лінії, причому прискорює темп до $\text{♩}=60$. Проте на домінантовій гармонії в кадансі піаніст і віолончеліст уповільнюють рух, відповідно до знаку фермати, і на тонічному акорді, що в партії піаніста розкладений подвійними нотами вгору в обсязі $B_1 - b^3$, повертають неквапливий рух *Più Adagio*.

Фінал Другого концерту *Allegretto grazioso*, позначений в партитурі темпом $\text{♩}=104$, піаніст починає дещо стриманіше: $\text{♩}=92$. Д. Баренбойм проводить тему м'яким штрихом, інтонаційно збираючи фразу в єдину лінію, що створює співучий витончений характер висловлювання. Оркестр підхоплює задану пульсацію і в тій самій манері проводить головну тему, а піаніст точно вписує свої арпеджіо в її метро-ритмічний малюнок. У другому реченні теми виконавці абсолютно синхронно грають терцієво-секстові втори, що утворюються мелодичними лініями перших скрипок і партії правої руки фортепіано. Пасажний зліт в зоні кадансу Д. Баренбойм виконує, суворо координуючи його з оркестровим ритмом. У сполучній партії піаніст загострює вказаний в партитурі стакатний штрих, нібито імітуючи *pizz.* других скрипок і альтів. Під час короткого концертування оркестру диригент трохи

прискорює рух, який досягає в кульмінації $\text{♩}=97$, що супроводжується збільшенням акустичної амплітуди. Лише перед початком побічної партії піаніст вживає невеличке уповільнення на арпеджіованих акордах, продовжуючи їх звучання за допомогою педалі з метою заокруглити зону панування головної теми. Темп проведення побічної теми ледь жвавіший, але характер висловлення більш спокійний. Тут знову виконавці демонструють ідеальну синхронізацію музичного часу по вертикалі, попри поліритмічне сполучення оркестрової та фортепіанної партій. Подібної стратегії комуніканти додержуються і далі. Деякі темпові коливання виникають як композиційно-драматургічний чинник у повній згоді піаніста і диригента. Так, перед другою побічною темою С. Челібідаке притримує рух, а піаніст підхоплює ініціативу, експонуючи нову музичну думку з початковим швидкісним показником фіналу: $\text{♩}=92$. Навпаки, в кульмінаційній зоні розробки темп досягає $\text{♩}=104$, слугуючи, поряд з іншими чинниками, засобом акцентування драматургічно важливої події. *Quasi*-каденція виділена Д. Баренбоймом темповим показником головної теми: $\text{♩}=92$. Піаніст промовляє свій монолог м'яким туше і легким звуком, рельєфно інтонуючи мелодичну лінію першого пальця. У темпоральному відношенні музикант додержується авторських вказівок, виконуючи *rit.* в кадансі та *in tempo* перед вступом оркестру, який диригент мислить в тій самій пульсації, але трохи прискорюючи: $\text{♩}=95$. Перехід до репризи також відзначений ремарками *rit.* та *in tempo*, внаслідок чого реприза головної теми проводиться жвавіше, ніж в експозиції, зберігаючи досягнений наприкінці розробки часовий рівень. При переході до першої побічної теми Д. Баренбойм ще більше зсуває темп, а потім гальмує рух, аби почати новий розділ у межах його первинної швидкості: $\text{♩}=95$. Перетворена третя тема побічної партії подана Д. Баренбоймом в емпатичному характері, що відповідає ремарці *ben marc.* У сукупності з акцентованими синкопами та нюансом *f* це надає часу властивість важкості,

чим підкреслюється подальше викладення цієї ж теми в основному вигляді ($\text{♩}=92$).

Темпоральні засоби дозволяють підсилити контраст між зворотами першої побічної теми, де виконавці синхронно знижують часову планку до $\text{♩}=80$, та початком коди – $\text{♩}=120$ – в партії фортепіано. Д. Баренбойм стрімким швидкісним *crescendo* доводить темп до брамсівського $\text{♩}=138$, та в цей момент вступає оркестр. Пульсація в коді проходить без змін, з точним дотриманням усіх штрихових і динамічних нюансів. Д. Баренбойм і С. Челібідаке проводять цей розділ з єдиним часовим відчуттям, лише на останніх двох акордах виконавці дещо стримують рух, тим самим ставлячи крапку на тонічному акорді *B-dur*.

Висновки до Розділу 3

На відміну від діалогу соліст – оркестр, особистісне – колективне (соборне), відбитого у партитурі будь-якого сольного-оркестрового твору, в даному разі фортепіанного концерту, у виконавському вимірі актуалізований міжособистісний діалог, персоніфікований постатями соліста-піаніста і диригента. Його сутність полягає у взаєминах як артистичних енергій та особливостей інтерпретаційного мислення обох фігурантів, так і в їх розумінні своїх ролевих функцій в партнерському спілкуванні, залежно від умов, у яких розгортається діалог соліста-піаніста – і оркестру, зафіксований в партитурі. Саме останнє, зрештою, визначає характер комунікативної стратегії, обраний обома/кожним виконавцями/виконавцем для презентації певного концертного твору, в результаті чого виникає діалог-співучасть або діалог-змагання. Індексом того чи іншого діалогу слугує чинник темпоральності, пов'язаний як із швидкісним показником, ритмічною організацією, відчуттям часової пульсації, так і з динамічною шкалою, складом фактури, артикуляційно-штриховою культурою тощо.

З особливою гостротою питання ролевих функцій піаніста і диригента стає при обранні ними комунікативної стратегії у виконанні Фортепіанних

концертів Й. Брамса через їх складний жанровий зміст. К. Цимерман і Л. Бернстайн прочитують їх під знаком узгодженості концертного і симфонічного, що обумовлює виникнення між ними діалогу-співучасті. У темпоральному плані вони додержуються певної одиниці часової пульсації, що втримується протягом всієї частини концертного циклу. Величиною змінною виступають деякі відхилення від швидкісного показника, що якнайбільше викликано завданням вибудовування композиційно-драматургічного процесу, з одного боку, підготовки сольного виходу піаніста, з іншого. К. Цимерман в усіх своїх соло грає з певною мірою агогічної свободи, але ніколи не вдається до крайнощів, узгоджуючи часові параметри виконання із загальним темпоральним контекстом. Складніша ситуація виникає у взаєминах Д. Баренбойма і С. Челібідаке. Шалений артистичний темперамент піаніста зустрічає опір з боку стриманої, дбайливої манери висловлення диригента. У Другому концерті, де ролеві функції фортепіано і оркестру диференційовані в самій партитурі та імпульс до розгортання композиційно-драматургічного процесу належить піаністові, енергетичні розбіжності виконавців не заважають узгодженості інтерпретаційних намірів обох музикантів. Як свідчить аналіз їх виступу з цим твором, С. Челібідаке з властивою йому мудрістю і самодисципліною весь час прислухається до темпоральних ідей піаніста та разом з тим ретельно спостерігає за збереженням стрижневої одиниці пульсації. З іншого боку, значна питома вага сольних висловів піаніста у Другому концерті, де Д. Баренбойм має можливість в повній мірі розкрити свою артистичну індивідуальність і найвищу піаністичну майстерність, дозволяє йому в сумісній грі з оркестром додержуватися паритетності та часової синхронності. Отже, тут виконавці демонструють діалог-співучасть. У Першому ж концерті, за винятком *Adagio*, де ролеві функції піаніста і диригента та зони концертування фортепіано і оркестру розділені, С. Челібідаке весь час намагається вибудувати єдину темпоральну, і як наслідок, композиційно-драматургічну лінію, Д. Баренбойм же, навпаки, усіма засобами піанізму підкреслює концертний «ген» цього

твору, сольно-монологічну складову жанру, що подекуди приводить до певної розбалансованості часового параметру виконання. Фактично, тут діють дві комунікативні стратегії: піаніста і диригента, що обумовлює появу діалогу-змагання – не тільки двох творчих воль, але й особливостей інтерпретаційного мислення, ширше – розуміння жанрового змісту виконуваної композиції.

ВИСНОВКИ

1. Діалог як невід'ємна приналежність інструментального концерту займає чільне місце в музикознавчих дослідженнях. У деяких з них діалог розглядається в контексті загальних питань, пов'язаних із данним жанром, його історією і типологією (О. Антонова, М. Боганча, О. Бурель, В. Ракочі, Г. Стахевич, S. D. Lindeman, Xia Ming, W. S. Newman, D. Rowland, S. P. Keefe); інші обирають його предметом спеціального розгляду (І. Бурган, М. Марушко, О. Філатова, М. Pawlisz), намагаючись виявити ті складові інструментального концерту, які допускають їх атестацію як діалогічних. Систематизація одержаної наукової інформації з цього приводу виявила наполегливість, з якою вчені намагаються розкрити найбільш адекватний, на їх думку, зміст жанрового «імені» інструментального концерту (І. Бурган, В. Ракочі, Б. Сюта, W. S. Newman). Порівняння запропонованих авторами варіантів перекладу лексеми *concerto* і похідних від неї слів наводить на думку, що всі вони складають дихотомічні структури, засновані на паритетних відносинах сторін. Тим самим, незважаючи на розбіжності в семантичних тлумаченнях «іменних» лексем інструментального концерту, незмінними залишаються їх діалогічні стосунки. Це наділяє поняття «діалог» програмним для даного жанру значенням і дозволяє під його знаком розглядувати саму художню будову такого типу творів, визнаючи їм різні, часом різновимірні, різнорядні явища.

2. Правомірність висунутої думки підкріплюється широтою контексту, в яких концертний діалог вивчається в музикознавчих джерелах. Так, вирізняються три дослідницьких аспекти: композиторський (О. Антонова, О. Бурган, О. Бурель, В. Ракочі, Г. Стахевич, S. D. Lindeman, Xia Ming, W. S. Newman), виконавський (О. Бурган, М. Марушко, М. Pawlisz), соціокультурний, що специфізує діалог як предмет аналітичного розгляду. В першому випадку розглядаються діалоги партій концертантів з фактурно-тематичних (О. Антонова) і функціональних (І. Бурган, О. Бурель, В. Ракочі) позицій. У виконавському аспекті вивчаються взаємини соліста і диригента

(М. Марушко, М. Pawlisz); у соціокультурному – концерт як подія (Н. Ахмедходжаєва, І. Бурган). Очевидно, що вивчення кожної з цих форм існування діалогу потребує вживання відповідних оперативних одиниць, які не завжди підкоряються ключовій для інструментального концерту в цілому дихотомії змагання/співучасть, але всі вони засновані на діалогічному принципі паритетності сторін. Те ж саме стосується відносин діалогу з іншими властивостями даного жанру – грою, віртуозністю, імпровізаційністю, театральністю, риторичністю. З'ясовано, що всі вони відзначені внутрішніми діалогічними відносинами. Нарешті, виконавський і соціокультурний діалоги не є чимось абсолютно зовнішнім відносно самого жанру як художньої цілісності (О. Філатова), але в опосередкованому вигляді акумульовані в ньому, адже становлення цього явища відбувалося в умовах формування практики сумісного інструментального музикування в присутності слухацької аудиторії і в перетвореному вигляді постали складниками творів такого типу. Оскільки діалог проникає в усі шари жанрового простору інструментального концерту, його властивості, форми побутування, в тому числі засобами композиції (О. Філатова), його можна вважати жанроутворюючим чинником цього художнього явища.

3. Широке тлумачення концертного діалогу, не обмежене його розумінням як взаємини комунікантів, сприяло виявленню специфіки діалогу в каденції соліста. Запропонована в дисертації класифікація її властивостей, здійснена на підставі наявних суджень про них (М. Бондаренко, О. Меркулов, О. Самойленко, Г. Стахевич, Е. & Р. Badura-Skoda), уможливила визначення притаманного каденції діалог як «діалог можливостей». Таке уявлення закріплене в висунутій в дисертації дефініції цього явища.

4. Виходячи з того, що будь-який музичний жанр пов'язаний з певним соціокультурним і історичним контекстом, розглянуті діалогічні відносини, що типізували час становлення інструментального концерту і відбилися в його подальшому розвитку. В цьому зв'язку в дисертації наводяться дихотомії конкурентність/кооперація, індивідуальне/колективне, одиничне/соборне,

особливе/загальне тощо та висловлюється думка про вплив історичних змін в системі актуальних цінностей на розквіт фортепіанно-оркестрового різновиду жанру. Серед історичних умов, що сприяли цьому процесу названі темброво-акустичні особливості солюючого інструменту, його відсутність у складі оркестру, глибинне проникнення в усі сфери музичного побуту романтичної епохи, а також висунення на вищий щабель ціннісної вертикалі людської особистості, що відбилося в загостренні сольо-оркестрового змагання і надало можливості визначити семантику інструментального концерту такого типу як концепцію «людини-в-світі».

5. Виявлені форми концертного діалогу мають інваріантний характер. У композиторській свідомості вони набувають допоміжних, притаманних даній творчій індивідуальності. З метою знайдення пояснення жанрових особливостей Фортепіанних концертів Й. Брамса обрано дихотомію своє/чуже, як таку, що визначає суттєву властивість його авторського мислення. Вивчені з цього приводу наукові джерела (О. Садовнікова, І. Храмова, Н. Червинська, G. S. Vozarth, M. Calella, M. Collier, Ch. Rosen) виявили дискусійність даного питання. Для його розв'язання в дисертації залучаються деякі положення теорії діалогу, що належить М. Бахтіну. Доведено, що брамсівські «подібності» породжені його розумінням традиції як цілісного континууму, єдність у множинних виявленнях, що принципово відрізняється від метода неокласицизму з притаманним йому відношеннями до неї як минулого, підкресленим дистанціюванням від нього (О. Самойленко). Для демонстрації дії механізму переходу «чужого» у «своє» виникла необхідність розширення аналітичного матеріалу, що обумовило звернення до Симфоній Й. Брамса, де цей перехід здійснюється на тематичному рівні, набуваючи наочності, а також порівняння сонатних *allegro* Першого фортепіанного концерту Й. Брамса і Скрипкового – Р. Шумана. Така процедура дозволяє охарактеризувати мислення композитора через поняття діалогу, а з урахуванням перетворення «чужого» у «своє» – монодіалогом.

6. Подібний погляд уможливив зняття дискусійності з питання про жанровий зміст Фортепіанних концертів Й. Брамса (Я. Торган, С. Веєр, М. Салла, М. МакДоналд та ін.). Тут виділені два напрями міркувань: з боку носіїв партнерських взаємин – та в аспекті концертності і симфонічності. У першому випадку здійснюється розмежування ансамблевого і концертного діалогу на підставі розбіжностей притаманних їм форм музикування. Якщо в ансамблі відбувається міжособистісне спілкування, то в концерті діалог розгортається в дихотомії сольне (особистісне)/колективне. Отже, виникає специфічний тип «концертно-оркестрового музикування» (І. Польська). Інший ракурс розгляду діалогу у Фортепіанних концертах Й. Брамса – концертність і симфонічність – дозволяє встановити такі стосунки між ними, які позначені двозначністю, коли власні прикмети одного явища слугують засобом реалізації другого. Зберігаючи принцип концертування, перегуки комунікантів, контрастність різних епізодів музичної форми, багатотемність і багатоподієвість, Й. Брамс підкоряє їх логіці «просування до цілі».

7. Провідником подібних взаємин стає діалог соліста і оркестру, що діє як на тематичному, так й на композиційно-драматургічному рівнях. Виявляється, що в кожному з Концертів цей процес має власний алгоритм через функціональні розбіжності, якими наділені кожна з партій.

8. При розгляді діалогу у виконавському аспекті формулюється питання про носіїв інтерпретаційних концепцій презентованих творів. При всій евристичності наявних дослідницьких підходів до його розв'язання (М. Марушко, М. Pawlisz), вони потребували деяких уточнень. Пропонується уявлення про спілкування всіх учасників виконання сольного-оркестрового (в даному разі – фортепіанного) концерту як рівнобічний трикутник, «прокреслений» між солістом, оркестром і диригентом. При цьому оркестрові музиканти наділені вельми обмеженими репліками у своїй творчій ініціативі, підкорюючись визначальній волі диригента (Е. Ансермет). Він і є сумісно із солістом автором виконавської концепції сольного-оркестрового концерту. Тут розкриваються обидві сторони «іменної» дихотомії жанру, адже об'єктивно в

інтерпретаційному процесі соліст і диригент виступають конкурентами у відстоюванні власної точки зору на нього (модус змагання), водночас з метою досягнення естетичної досконалості виконання і налаштування емоційно-енергетичного контакту із слухацькою аудиторією вони вимушені досягнути узгодження своїх дій (модус співучасті).

9. Реальні шляхи до встановлення рівноваги між «змаганнями» і «співучастю», здійснені солістом і диригентом в інтерпретації обох Фортепіанних концертів Й. Брамса, простежені на матеріалі порівняльної характеристики творчих заходів двох пар музикантів, відповідно, К. Цимермана і Л. Бернштейна та Д. Баренбойма і С. Челібідаке. Зазначимо, що відмінності між двома діалогами і навіть – у другому випадку – між взаєминами соліста і диригента в кожному з брамсівських Концертів, мотивовані різним розумінням виконавців жанрової природи презентованих творів, тобто співвідношення концертності і симфонічності. Якщо К. Цимерман і Л. Бернштейн убачають в цих складових, умовно, «діалог згоди», що відбивається в їх стосунках, то Д. Баренбойм і С. Челібідаке в швидких частинах Першого концерту явно знаходяться на різних позиціях в цьому питанні. Складається враження, що цьому піаністу «тісно» у рамках заявленої автором концертності, і він нібито побоюється перетворення цього опусу на «симфонію з облігатним фортепіано» (С. Beyer). С. Челібідаке ж чітко додержується композиторського задуму і намагається стримати активність партнера. У Другому концерті, де ініціальна роль належить фортепіано, між названими музикантами налагоджується повне взаєморозуміння.

10. Таким чином, родовою особливістю інструментального концерту, його жанроутворюючим чинником постає діалог, що приймає різні форми і міститься на усіх рівнях музичного тексту, охоплює позамузичний шар жанрового змісту і знаходить вихід до виконавської і соціокультурної діяльності, одночасно відбиваючи її досвід. До загальножанрових рівнів діалогу відносяться: ментальний (діалогічність людської свідомості та самого буття); історико-типологічний (епохальні контексти); соціокультурний

(суб'єкт-об'єктні та суб'єкт-суб'єктні стосунки). В індивідуально-авторській свідомості Й. Брамса загальножанрові показники багаторівневості діалогу конкретизуються і відбиваються в принципах композиторського мислення (діалог «свого» і «чужого»); жанровому змісті (концертність і симфонічність); виконавсько-інтерпретаційному процесі (комунікативні стратегії піаніста і диригента), потенційно закладених в нотному тексті. За умов багаторівневості діалогу в інструментальному концерті, що не обмежується сферою людських стосунків, але охоплює будь-які двосторонні відносини, засновані на паритетності сторін, поняття «діалог» виявляється узагальнюючим терміном, використання якого дозволяє абстрагуватися від предметної дотичності окремих явищ і мислити їх як систему відповідностей в єдиному часопросторі матеріально-духовного світу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонова Е. Г. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Киев, 1989. 19 с.
2. Антонова Е. Роль диалога в исполнительской ситуации инструментального концерта. *Проблемы музыкального исполнительства*. Киев, 1989. С. 43–57.
3. Антонова О. Перший фортепіанний концерт Едварда МакДауелла: біля витоків американської історії жанру. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 136. Київ, 2023. С. 165–178.
4. Антонова О. Скрипковий концерт Джан Карло Менотті: на перетині оперного та інструментального жанрів. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 135. Київ, 2022. С. 81–95.
5. Антонова О. Г. Інструментальний концерт у творчості Франсіса Пуленка : проєкції жанру. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2020. № 1 (46). С. 43–55.
6. Ахмедходжаева Н. М. Теоретические проблемы концертности и концертирования в музыкальном искусстве : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Ташкент, 1985. 21 с.
7. Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук. *Эстетика словесного творчества* / М. Бахтин. Искусство, 1979. С. 360–373.
8. Бахтин М. М. К переработке книги о Достоевском. *Эстетика словесного творчества* / М. Бахтин. Искусство, 1979. С. 308–327.
9. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа. *Эстетика словесного творчества* / М. Бахтин. Искусство, 1979. С. 281–307.
10. Біла К. С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів

- Л. М. Колодуба) : монографія. Київ–Ніжин : ПП Лисенко М. М., 2011. 140 с.
11. Боганча М. Методологические основы изучения феномена концертности как жанрово-стилевого комплекса. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 42. Харків, 2015. С. 56–67.
 12. Бондаренко М. В. Каденция солиста в фокусе взаимодействия композиторского и исполнительского творчества (на материале западноевропейского фортепианного концерта XIX века) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Харьков, 2008. 209 с.
 13. Бондаренко М. В. Фортепіанна творчість Йоганнеса Брамса як одна з невід'ємних сторінок світової піаністичної культури. *Музичне і театральне мистецтво України в дослідженнях молодих мистецтвознавців* : матеріали Всеукр. наук.-тв. конф. студентів та аспірантів. Харків : Харківський державний інститут мистецтв імені І. П. Котляревського, 2002. 74 с.
 14. Бурган І. О. «Діалог-концертування» і комунікативна складова в культурі : концерти для двох фортепіано з оркестром Фелікса Мендельсона-Бартольді. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2018. №3 (40). С. 95–110.
 15. Бурган І. О. Культурний діалог у сучасній теорії та практиці концертування. *Часопис Національної музичної академії імені І. П. Чайковського*. 2019. №1 (42). С. 123–134.
 16. Бурган І. О. Теорія діалогу як засіб дослідження концерту для двох фортепіано з оркестром. *Майстеріум*. 2018. Вип. 71. Культурологія. С. 55–60.
 17. Бурель А. В. Инструментальные концерты К. Сенс-Санса в контексте французской жанровой традиции XIX – начала XX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Харьков, 2017. 225 с.

18. Бурель А. В. О Габриже Пьерне и его фортепианно-оркестровых сочинениях. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 16. С. 170–189.
19. Вечер Д. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Київ, 2007. 20 с.
20. Вечер Д. Музыкальное произведение в системе исполнительского анализа. *Молоді музикознавці України* : тези всеукр. наук.-теорет. студент. конф. Харків, 1999. С. 9–10.
21. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одеса, 2008. 20 с.
22. Ганзбург Г. Три покоління композиторів-романтиків і їх відношення до синтетическим жанрам. *Ференц Ліст і проблеми синтезу мистецтв* : зб. науч. тр. Харьков : РА – Каравелла, 2002. С. 12–24.
23. Генкін А. Естетичні основи «чистого» піанізму в етюдах та вправах Карла Черні : монографія. Харків : Мачулін, 2019. 304 с.
24. Генкін А. Особливості піанізму в етюдах і вправах Карла Черні : монографія. Харків : Мачулін, 2020. 248 с.
25. Грушко Г. И. Синергетические аспекты музыкальных стилей. Истоки, 2006. 88 с.
26. Деркун Ю. Дві версії «Stabat mater» в ораторії Ліста «Христос». *Ференц Ліст і проблеми синтезу мистецтв* : зб. наук. пр. Харків : Каравелла, 2002. С. 101–106.
27. Дятлов Д. А. Исполнительская интерпретация фортепианной музыки: теория и практика : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02, 2015. 270 с.
28. Дятлов Д. А. Концерт как феномен творчества (на примере фортепианного исполнительства) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02, 2007. 181 с.

- 29.Ергиев И. Исполнительская синергия как главный системообразующий элемент артистического универсума. *Наук. вісн. нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2013. Вип. 107. С. 28–40.
- 30.Ефименко А. Г. «Немецкий реквием» И. Брамса в контексте процесса романтической трансформации жанра. *Проблемная аура австро-германского романтизма* : сб. науч. тр. Киев, 1993. С. 42–59.
- 31.Жабинський К. «Роки мандрів» Ференца Ліста : від Байрона до Гьоте. *Ференц Лист і проблеми синтезу мистецтв* : зб. наук. пр. Харків : РА – Каравелла, 2002. С. 62–76.
- 32.Жаркова В. Два взгляда на «праздничное» в музыкальной практике XVII века. *Київське музикознавство*. 2012. Вип. 41. С. 19–28.
- 33.Заранський В. І. Український скрипковий концерт. Тенденції жанрово-стильової динаміки : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17:00:03 / Київ, 2001. 20 с.
- 34.Иванова И. Л. Музыкальные реминисценции Барокко в произведениях австрийских и немецких композиторов романтической эпохи. *Аспекти історичного музикознавства*. 2016. Вип. 7. С. 81–98.
- 35.Иванова И. Л., Мизитова А. А. Принцип цитирования в произведениях Шумана. *Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы*. Харьков : Каравелла, 1997. С. 154–159.
- 36.Иванова І. Жанрова поетика «Парсифаля» Р. Вагнера в контексті ідеї Gesamtkunstwerk. *Аспекти історичного музикознавства*. 2021. Вип. XXIV. С. 7–36.
- 37.Иванова І. Л., Мізітова А. А. Інструментальний концерт 80-х років : деякі тенденції розвитку жанру (на прикладі творів композиторів харківської школи). *Музична Харківщина*. 1992. С. 50–61.
- 38.Каверина Л. К. Симфонические поэмы Ф. Листа «Орфей», «Прометей»: к трактовке античного мифа. *Ференц Лист и проблемы синтеза искусств* / сб. науч. тр. Харьков : Каравелла, 2002. С. 55–61.

- 39.Казимиrowa Н. Бах і Брамс : романтизм та його джерела. *Українська фортеп'янна музика та виконавсько-стильові особливості, зв'язки з музичною культурою Західної Європи* : матеріали наук.-практ. конф. Асоціації піаністів-педагогів України. Львів, 1994. С. 19–26.
- 40.Канерштейн М. Вопросы дирижирования. Музыка, 1965. 221 с.
- 41.Катрич О. Музично-виконавський архетип як стильове підґрунтя явищ музично-виконавської творчості. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2004. Вип. 37. С. 177–183.
- 42.Кашкадамова Н. Йоганнес Брамс. *Історія фортеп'янного мистецтва* : підручник. Тернопіль : Астон, 2006. С. 326–363.
- 43.Кашуба Д. Каденція в сольо-оркестровому концерті на перехресті наукових поглядів. *Аспекти історичного музикознавства*. 2021. Вип. XXV. С. 87–105.
- 44.Кашуба Д. Перший фортеп'янный концерт Й. Брамса та Скрипковий концерт Р. Шумана : присвята чи ремінісценція? *Київське музикознавство: Культурологія та мистецтво*. 2019. № 58. С. 102–113.
- 45.Кашуба Д. Прояви камерності в жанрово-стильовому полі Фортеп'янних концертів Йоганнеса Брамса. *Аспекти історичного музикознавства*. 2019. Вип. XVI. С. 207–224.
- 46.Кірчик І. До проблеми музично-часової організації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2002. Вип. 20. С. 55–64.
- 47.Клименко В. Б. Ігрові структури в музиці : естетика, типологія, художня практика : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02 / Київ, 1999. 19 с.
- 48.Колесса Н. Основы техники дирижирования. Київ : Муз. Україна, 1981. 208 с.
- 49.Копелюк О. О. Перший концерт для фортеп'яно з оркестром Івана Карабиця в умовах оновлення концертного жанру в Україні. *Проблеми*

- взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2020. Вип. 56. С. 8–29.
- 50.Копелюк О. О. Феноменологія стилю як музикознавчий дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2019. Вип. 55. С. 7–21.
- 51.Котенко Я. М. Творчість Й. Брамса в дослідженнях західних музикознавців : нові аспекти аналізу. *Мистецтвознавчі записки*. Київ : Міленіум, 2010. Вип. 18. С. 89–97.
- 52.Лаврик Н., Строчан Н. Фортепіанні транскрипції в музично-просвітницькій діяльності Ференца Ліста. *Ференц Ліст і проблеми синтезу мистецтв*. Харків : Каравелла, 2002. С. 151–155.
- 53.Лавриненко О. Про деякі новаторські риси симфоній Брамса (до 150-річчя від дня народження композитора). *Українське музикознавство*. Київ, 1983. Вип. 18. С. 73–79.
- 54.Лобанова М. Западноевропейское музыкальное Барокко : проблемы эстетики и поэтики. *Музыка*, 1994. 320 с.
- 55.Макаренко Г. Виховання оперно-симфонічного диригента : досвід останніх десятиліть. *Вісник Львівської академії мистецтв*. 2002. Вип. 13. С. 50–62.
- 56.Макаренко Г. Диригентське мистецтво як об'єкт теоретичного аналізу. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2003. № 3. С. 19–26.
- 57.Макаренко Г. Ритм в процесі диригентської творчості. *Метроритм-2* : кол. монографія. Київ : Національна академія наук України, 2005. С. 53–58.
- 58.Макаренко Г. Творчість диригента : естетико-мистецтвознавчі виміри : монографія. Київ : Факт, 2005. 328 с.
- 59.Марушко М. Типологические функции музыкально-исполнительского диалога и современная исполнительская практика. *Музичне мистецтво і культура*. 2015. Вип. 21. С. 364–375.

60. Меркулов А. Каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма : учеб. пособ. Дека-ДС, 2014. 160 с.
61. Мизитова А. Смысловые обертоны Концерта для скрипки с оркестром Эдисона Денисова. *Київське музикознавство*. 2004. Вип. 15. С. 186–194.
62. Москаленко В. Г. Про розуміння музичного твору. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2002. Вип. 20. С. 3–13.
63. Москаленко В. Г. Про специфіку музичної інтерпретації. *Лекції з музичної інтерпретації* : навч. посіб. Київ : Клякса, 2013. С. 7–34.
64. Москаленко В. Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації: дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.02 / Київ, 1994. 212 с.
65. Москаленко В. Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.02 / Київ, 1994. 25 с.
66. Ніколаєвська Ю. В. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2017. Вип. 10. С. 180–198.
67. Ніколаєвська Ю. В. Комунікативна стратегія як проблема інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2017. Вип. 46. С. 94–110.
68. Ніколаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ – початку ХХІ ст.) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / Одеса, 2021. 36 с.
69. Ніколаєвська Ю. В. Нові виміри музикознавства ХХІ століття: досвід моделювання інтерпретативної теорії музичної комунікації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, Вип. 131. с 8–25.
70. Ніколаєвська Ю. В. *Nomo interpretatus* в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. Харків : Факт, 2020. 576 с.

71. Плужников В. Н. Професія дирижера і пути її формування в західноєвропейській театральній-концертній практиці ХІХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків, 2006. 237 с.
72. Польська І. Камерний ансамбль : Історія, теорія, естетика. Харків : ХГАК, 2001. 396 с.
73. Поляков О. Язык дирижирования. Київ : Муз. Україна, 1987. 95 с.
74. Приходько В. І. Ісполнительський аналіз фактури : *Теорія і історія музикального мистецтва*. Київ : Київська державна консерваторія, 1989. С. 49–58.
75. Пушина Л. А. Ісполнительське претворення художественного світу «Третього року странствий Ф. Ліста» : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків, 2015. 240 с.
76. Пухляк М. Музикальне змагання як форма творчої реалізації в сучасних культурних умовах. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2008. Вип. 71. С. 110–123.
77. Ракочі В. О. Інструментальний концерт ХVІІ – ХVІІІ століття: генеза, класифікація, оркестр : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / Одеса, 2021. 37 с.
78. Ракочі В. О. Інструментальний концерт ХVІІ – ХVІІІ століття : генеза, класифікація, оркестр : дис. д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / Одеса, 2021. 625 с.
79. Ракочі В. О. Інструментальний концерт: проблеми класифікації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2021. Вип. 60. С. 7–35.
80. Рощенко О. Принцип concertato та його роль у favola in musica Клаудіо Монтеверді «Орфей». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2010. Вип. 89. С. 415–429.

- 81.Рощенко О. Сакральна топоніміка у драматургії вагнерівського «Лоенгріна» (Міфологічні студії). *Українська книга про Ріхарда Вагнера*. Київ : ІПСМ України, 2022. С. 234–318.
- 82.Рубанова Ю. Жанрово-стилеві особливості сонат Й. Брамса (исполнительский анализ) *Наукові асамблеї* : матеріали магістр. читань / відп. ред. Л. В. Шаповалова. 2007. С. 215–227.
- 83.Савченко Г. С. Багатофігурність в оркестровому письмі І. Ф. Стравінського неокласичного періоду (на прикладі балету «Аполлон Мусагет»). *Аспекти історичного музикознавства*. 2020. Вип. XIX-XX. С. 189–205.
- 84.Савченко Г. С. Деякі особливості оркестрового письма А. Берга у світлі культурно-парадигмальних змін першої половини ХХ століття. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро : Грані, 2020. Вип. 19 (№ 2). С. 95–104.
- 85.Савченко Г. С. Темброво-фактурна структура ранніх оркестрових творів І. Ф. Стравінського (від симфонії *Es-dur* до балету «Жар-птиця»). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків : ХДАДМ, 2019. № 4. С. 71–76.
- 86.Садовникова Е. С. Авторский стиль Й. Брамса (теоретико-методологический и аналитический аспекты) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Харьков, 2007. 220 с.
- 87.Садовнікова О. С. Авторський стиль Й. Брамса (теоретико-методологічний та аналітичний аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків, 2007. 18 с.
- 88.Самойленко А. Музыкознание и методология гуманитарного знания. Проблема диалога : монографія. Одеса : Астропринт, 2002. 243 с.
- 89.Самойленко Е. М. Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А. Эшпая : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02, 2003. 26 с.

- 90.Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції: монографія. Одеса : Гельветика, 2020. 236 с.
- 91.Самойленко О. Теорія музикознавчої інтерпретації як напрям сучасної герменевтики. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2011. Вип. 95. С. 3–11.
- 92.Седюк І. Тенденції розвитку ансамблю для двох фортепіано в музиці ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Харків, 2018. 20 с.
- 93.Сидоренко О. Ю. Індивідуальний виконавський стиль в системі ансамблевого музикування (на прикладі камерної скрипкової сонати) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків, 2018. 17 с.
- 94.Сирятська Т. О. Виконавська інтерпретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків, 2008. 18 с.
- 95.Слупський В. В. Становлення та розвиток ансамблю мідних духових інструментів від витоків до кінця ХVІІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків, 2018. 19 с.
- 96.Смирнов Б. О Художественное технике дирижёра (теоретические заметки). *Муз. академия*. 2004. № 3. С. 145–147.
- 97.Стахевич Г. О. Фортепіанний концерт ХVІІІ – ХІХ століть : стильові трансформації жанру. *Молодий вчений*. 2018. № 6 (58). С. 87–91.
- 98.Стахевич Г. О. Фортепіанний концерт у контексті стильових процесів першої третини ХІХ ст. (на матеріалі творчості Й. Н. Гуммеля, І. Мошелеса та Ф. Риса) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Суми, 2019. 20 с.
- 99.Стахевич Г. О. Фортепіанний концерт у контексті стильових процесів першої третини ХІХ ст. (на матеріалі творчості Й. Н. Гуммеля, І. Мошелеса та Ф. Риса) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Суми, 2019. 285 с.

100. Сюта Б. Концерт. *Українська музична енциклопедія*. Т. 2. С. 535–537.
101. Тимофеева К. Интерпретология в системе современного музыкознания. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2011. Вип. 31. С. 117–186.
102. Торган Я. Э. Фортепианные концерты Брамса в свете эволюции данного жанра в первой половине XIX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Киев, 1978. 24 с.
103. Тукова І. Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини XX ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Київ, 2003. 19 с.
104. Філатова О. О. Жанровий генезис виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Одеса, 2005. 15 с.
105. Фоменко Е. С. Каденция в фортепианном концерте эпохи венского классицизма: историко-источниковедческий анализ : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02, 2006. 23 с.
106. Харандюк Н. Т. Діалог як принцип жанроутворення та форма буття камерно-вокального твору (теоретичний та виконавський аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Львів, 2011. 19 с.
107. Харнонкур Н. Музыка як мова звуків : науково-популярне видання. Суми : Собор, 2002. 184 с.
108. Храмова И. М. Камерно-инструментальные ансамбли Брамса. Трактовка жанра и драматургии : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Киев, 1989. 22 с.
109. Цукер А. Эстетико-теоретические вопросы музыкальных жанров в работах А. Н. Сохора : сорок лет спустя. *Аспекти історичного музикознавства*. 2012. Вип. 5. С. 14–29.

110. Червинская Н. Духовная лирика в Первой симфонии И. Брамса. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2009. Вип. 25. С. 154–166.
111. Червинська Н. В. Інтертекстуальний простір поліфонії Й. Брамса : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків, 2012. 16 с.
112. Чернявська М. С. Епоха романтизму в фортепіанній музиці (до проблеми різноманіття фортепіанних стилів ХІХ століття). *Теоретичні питання культури, освіти та виховання*. 2002. Вип. 20. С. 186–191.
113. Чернявский П. Особенности фортепианной фактуры как отражение принципа дуэтности во Втором концерте И. Брамса. *Четверті магістерські читання : Матеріали наук.-тв. конф., 28-29 квіт. 2009 року*. Харків : Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2009. С. 142–149.
114. Шавинер М. А. Темброво-колористическое свойства фортепианной фактуры И. Брамса : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02, 1987. 20 с.
115. Шип С. Музична форма: від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 367 с.
116. Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX-XX века. Сов. писатель, 1988. 416 с.
117. Юсин Г. М. Творчество И. Брамса и традиции эпохи барокко: культурный историзм композитора-романтика. *Проблемная аура австро-немецкого романтизма* : зб. науч. тр. Киев : Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1993. С. 21–41.
118. Aleksandrova O.; Samoilenko O.; Osadcha S.; Grybynenko J.; Nosulya A. Composer's philosophy: the interdependence between worldview and writing technique. WISDOM, 2021. Vol. 20, Issue 4, pp. 158–165
119. Ansermet E. *Ecrits sur la musique*, édition par J. C. Piguet. Neuchâtel : La Vanonneire, 1971. 253 p.

120. Badura-Skoda E., Badura-Skoda P. Mozart-Interpretation. Leipzig : Deutscher Verlag für Musik, 1957. 347 S.
121. Badura-Skoda P. Fehler-Fehler! Einige Anmerkungen zu weitverbreiteten Fehlern in klassischen Notenausgaben. *Österreichische Musikzeitschrift*. 1987. Vol 42, No 2–3 (February–March). S. 92–98.
122. Barbier P. La Venise de Vivaldi, musique et fêtes baroques. Paris : Grasset, 2002. 280 p.
123. Beyer C. Klavierkonzert in D-moll. op. 15. *Musiker und ihre Werke. Johannes Brahms*. Leipzig, 1897. S. 250–265.
124. Bozarth G. S. Brahms's First Piano Concerto op. 15: Genesis and Meaning. *Beiträge zur Geschichte des Konzerts: Festschrift Siegfried Kross zum 60. Geburtstag* / ed. Reinmar Emans and Matthias Wendt. Bonn : Gudrun Schröder, 1990. S. 211–247.
125. Böttinger P. Jahre der Krise, Krise der Form: Beobachtungen am 1. Satz des Klavierkonzertes op. 15 von Johannes Brahms. *Aimez-vous Brahms "the Progressive"?* / ed. Heinz-Klaus Metzger and Rainer Riehn. München, 1989. S. 41–68.
126. Brahms J. Klavierkonzert №1. Partitur / [Einleitung] W. Altmann. Leipzig : Peters, 1954. 175 S.
127. Brahms J. Klavierkonzert №2. Partitur / [Einleitung] W. Altmann. Leipzig : Peters, 1954. 205 S.
128. Calella M. Gattung und Erwartung : Brahms, das Leipziger Gewandhaus und der Misserfolg des Klavierkonzerts op. 15. *Parnassum. A Journal of Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music*. 2004. No 2. P. 31–60.
129. Carse A. The History of Orchestration. New York : Dover Publications, 1964. 348 p.
130. Collier M. The Rondo Movements of Beethoven's Concerto No. 3 in C Minor, op. 37, and Brahms's Concerto No. 1 in D Minor, op. 15:

- A Comparative Analysis. *Theory and Practice*. 1978. Vol. 3, No 1 (February). P. 5–15.
131. Dahlhaus C. Johannes Brahms : Klavierkonzert Nr. 1 d-Moll, op. 15. München : Fink, 1965. 35 S.
132. Dechant H. Dirigieren. Zur Theorie und Praxis der Musikinterpretation. Wien, Herder, 1985. 448 s.
133. Dovzhynets I., Govoruchina N., Kopeliuk O., Ovchar O., Drach I. Musical projects in Ukraine of the XXI century as trends in contemporary art. *Amazonia Investiga*, 11(54), pp. 256–263.
134. Dubiel J. Contradictory Criteria in a Work of Brahms. *Brahms Studies*. 1994. P. 81–110.
135. Dunn J. The Role of the Piano in the First Movement of Brahms's Piano Concerto in D Minor, Op. 15. McGill University Schulich School of Music/DMus, Piano Performance. 2020. 22 p. URL: <http://www.cfmta.org/docs/essays/Brahms-Essay.Role-of-the-Piano.pdf>.
136. Fellingner I. Brahms und die Gattung des Instrumentalkonzerts. Beiträge zur Geschichte des Konzerts: Festschrift Siegfried Kross zum 60. Geburtstag, ed. Reinmar Emans and Matthias Wendt. Bonn: Gudrun Schröder, 1990. S. 201–209.
137. Gal H. Brahms, Wagner, Verdi : Drei Meister, drei Welten. Frankfurt am Main : S. Fischer, 1975. 573 p.
138. Geiringer K. Brahms, His Life And Work. Boston : Houghton Mifflin, 1936. 398 p.
139. Grasberger F. Johannes Brahms. Variationen um sein Wesen. Wien : Kaltschmid, 1952. 465 s.
140. Hepokoski J. Beethoven Reception: The Symphonic Tradition; in *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, ed. Jim Samson . Cambridge: Cambridge University Press, 2002. P. 424-459.
141. Hepokoski J. Monumentality and Formal Processes in the First Movement of Brahms's Piano Concerto No. 1 in D Minor. op. 15. *Expressive*

- Intersections in Brahms. Essays in Analysis and Meaning* / edited by Heather Platt and Peter H. Smith. Bloomington : Indiana University Press, 2012. P. 217–251.
142. James R. A. Johannes Brahms: Concerto No. 1 in D Minor, Op. 15. Stanford, 1981. 56 p. Tese (Doutorado em Música). Departamento de Música, Universidade de Stanford, 1981.
143. Kashuba D. Musical and extramusical in genre structure of instrumental concerto. *The European Journal of Arts*. Premier Publishing s.r.o. Vienna. № 4. 2021. P. 32–39.
144. Keefe S. Theories of the concerto from the eighteenth century to the present day. *The Cambridge Companion to the Concerto* (Cambridge Companions to Music). Cambridge : Cambridge University Press, 2005. P. 7–18.
145. Koch J. Das Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts und die Kategorie des Symphonischen: Zur Kompositions- und Rezeptionsgeschichte der Gattung von Mozart bis Brahms. Sinzig : Studio, 2001. 382 p. (Musik und Musikanschauung im 19 Jahrhundert. Studien und Quellen, Bd. 8.).
146. Kurth E. Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners “Tristan”. Bern : P. Haupt, 1920. 540 s.
147. Lindeman S. The nineteenth-century piano concerto. *The Cambridge Companion to the Concerto* (Cambridge Companions to Music). Cambridge : Cambridge University Press, 2005. P. 93–117.
148. MacDonald M. Veiled symphonies? *The Concertos. The Cambridge Companion to Brahms* / ed. Michael Musgrave. Cambridge and New York : Cambridge University Press, 1999. P. 156–170.
149. MacInnis C., Portelli J. P. Dialogue as research. *Journal of Thought* 37(2). Caddo Gap Press, 2002. P. 33–44.
150. Mahlert U. Johannes Brahms : Klavierkonzert B-Dur op. 83. München: Wilhelm Fink, 1994. 129 p. (Meisterwerke der Musik. Werkmonographien zur Musikgeschichte, 63, ed. Hermann Danuser).

151. Mies P. Das Konzert im 19. [i.e. neunzehnten] Jahrhundert: Studien zu Formen und Kadenzten. Bonn : Bouvier, 1972. 94 p. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, 126.).
152. Xia Ming. Evolution of the Genre of the Piano Concerto. *Artistic culture. Topical issues*. 2022. Vol. 18. № 2. P. 22–29.
153. Morin A., Beyer C., Heuberger R., Knorr J. Johannes Brahms. Erläuterung seiner Bedeutendsten Werke. Frankfurt a. M. : Kumpf & Reis, 1897. 307 s.
154. Newman W. S. Concerto. *Encyclopedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/art/concerto-music>.
155. Nikolayevska Yu. Contonation and communicative strategies mechanisms of the 21st century music analysis. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики*. 2018. Вип. 49. С. 36–46.
156. Nikolaievska Yu., Shapovalova L., Mykhailova N., Romaniuk I., KHutorska A. Vocal and choir performance in the music and theater university (psychological and communicative aspects) // *Ad Alta: Journal of interdisciplinary research*. Special Issue No.: 11/02/XX. (Vol. 11, Issue 2, Special issue XX.). pp. 141–146.
157. Palacz J. Early Italian keyboard concertos by Francesco Durante. *Roczniki Humanistyczne*. 2021. Vol 69. No 12. P. 9–20.
158. Pascall R., Weller P. Flexible Tempo and Nuancing in Orchestral Music : Understanding Brahms's View of Interpretation. His Second Piano Concerto and Fourth Symphony. *Performing Brahms. Early Evidence of Performance Style* / hg. von Michael Musgrave und Bernard D. Sherman. Cambridge, 2003. P. 220–243.
159. Pawlisz M. Rola fortepianu i orkiestry w procesie budowania narracji w I Koncercie fortepianowym d-moll op. 15 Johanna Brahmisa. 2015. 45 p. URL: https://www.academia.edu/27373485/_PRACA_LICENCJACKA_Rola_fortepianu_i_orkiestry_w_procesie_budowania_narracji_w_I_Koncercie_fortepi

[anowym d moll op 15 Johannes Brahms Analiza interpretacja oraz realizacja w %C5%9Bwietle pracy dyrygenta z solist%C4%85.](#)

160. Pozzi L. G. O Concerto n° 1 para piano e orquestra de Johannes Brahms : de sua criação à construção da performance. São Paulo : Tese (Doutorado) submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música – ECA/USP, 2017. 16 p.
161. Rakochi V. Orchestration as a Means of the Synthesis of Classical and Romantic Approaches in Brahms' Second Piano Concerto. *Musicological Annual*. 2021. Vol 57. № 1. P. 25–63.
162. Reynolds C. A Choral Symphony by Brahms? *19th-Century Music*. 1985. Vol. 9/1 (Summer). P. 3–25.
163. Rosen Ch. Influence: Plagiarism and Inspiration. *19th-Century Music*. 1980. Vol. 4/2 (Fall). P. 87–100. (Reprinted in *Critical Entertainments: Music Old and New*. Cambridge and London : Harvard University Press, 2000. P. 127–145).
164. Rowland D. Performance practices in the nineteenth-century concerto. *The Cambridge companion to the concerto. Cambridge Companions Series*. Cambridge : Cambridge University Press, 2005. P. 227–246.
165. Samoilenko O., Osadcha S., Chernoiwanenko A., Grybynenko J., Ovsyannikova-Trel O. Musical composition as metonymy of culture and the subject of musicological studies. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 2022. Vol.12, Issue 1, Special Issue 25, pp. 190–192.
166. Samoylenko A. The Game Category in the Context of Epistemological Tendencies in Musicology Discourse. *Past & Present*. 2018. Vol. 241. Issue 1. P. 101–114.
167. Schmalfeldt J. Beethoven's "Violation" : His Cadenza for the First Movement of Mozart's Concerto in D Minor, K. 466. *Music Theory Spectrum*. 2017. Vol 39, No 1. P. 1–17.

168. Schubert G. Themes and Double Themes: The Problem of the Symphonic in Brahms. *19th-Century Music*. 1994. Vol 18. No 1. P. 10–23.
169. Silvey B. A., Springer D. G. The Role of Accompaniment Quality in Band Directors' Evaluations of Solo Instrumental Performance. *Journal of Research in Music Education*. 2020. Vol 67. No 4. P. 481–493.
170. Smith P. H. Schumann's A-minor Mood Late-Style Dialectics in the First Movement of the Cello Concerto. *Journal of Music Theory*. 2016. Vol. 60. No. 1. P. 51–88.
171. Tovey D. F. Brahms. *Essays in Musical Analysis*. Vol. 3. Concertos. London : Oxford University Press, 1935. P. 114–147.
172. Vallis R. A Study of Late Baroque Instrumental Style in the Piano Concertos of Brahms. Ph.D. diss., New York University, 1978. 204 p.

ДОДАТКИ

Додаток А – Список опублікованих праць за темою дисертації

1. Кашуба Д. Перший фортепіанний концерт Й. Брамса та Скрипковий концерт Р. Шумана: присвята чи ремінісценція? *Київське музикознавство: Культурологія та мистецтво*: зб. ст. 2019. №58. С. 102–113.
2. Кашуба Д. Прояви камерності в жанрово-стильовому полі Фортепіанних концертів Йоганнеса Брамса. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського. 2019. №XVI. С. 207–224.
3. Кашуба Д. Каденція в сольному-оркестровому концерті на перехресті наукових поглядів. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського. 2021. №XXV. С. 87–105.
4. Kashuba Denys. Musical and extramusical in genre structure of instrumental concerto. *The European Journal of Arts*. Premier Publishing s.r.o. Vienna. №4. 2021. P. 32–39.

**Додаток Б – Основні положення дослідження у формі усної доповіді
викладено на таких конференціях**

1. Науково-практична конференція «Жінка за межами звичайного: Клара Шуман, Фанні Мендельсон, Марія Шимановська...» (Харків, 14.10.2018);
2. XIX Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (Київ, 9–11.01.2019);
3. XIX Міжнародна науково-творча конференція студентів та аспірантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 22–23.03.2019);
4. XIX науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Динаміка становлення індивідуального музичного стилю: особистість, школа, напрямок, епоха» (Київ, 5–6.04.2019);
5. III Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 21–22.05.2022).

**Додаток В – Список використаних у дисертації відеозаписів виконань
Фортепіанних концертів Й. Брамса**

1. Відеозапис Концерту № 1 *op.* 15 та Концерту № 2 *op.* 83 у виконанні К. Цимермана та Л. Бернстайна:
<https://www.youtube.com/watch?v=arKoBwtmuX0&t=206s>
2. Відеозапис Концерту № 1 *op.* 15 у виконанні Д. Баренбойма та С. Челібідаке:
<https://www.youtube.com/watch?v=KE93NdTBBvc&t=2846s>
3. Відеозапис Концерту № 2 *op.* 83 у виконанні Д. Баренбойма та С. Челібідаке:
<https://www.youtube.com/watch?v=nWPDSCANItc&t=1778s>