

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра оперно-симфонічного диригування

**КОНЦЕРТ ДЛЯ ГОБОЯ ТА ФАГОТУ З КАМЕРНИМ
ОРКЕСТРОМ С. ТУРНЄЄВА:
КОМПОЗИТОРСЬКА ТА ДИРИГЕНТСЬКА
ІНТЕРПРЕТАЦІЯ**

**Магістерська кваліфікаційна робота
ЛЯШКО ВІТАЛІЯ ВІКТОРОВИЧА**

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, доцент

ЯГОДЗИНСЬКА Ірина Олександрівна

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



Ляшко В. В.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ПОДВІЙНИЙ КОНЦЕРТ В ДИРИГЕНТСЬКІЙ ТА КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ПРАКТИЦІ.....	7
1.1. Диригентська інтерпретація концертного твору.....	8
1.2. Подвійний концерт та концерт для двох духових з оркестром в композиторській практиці.....	16
Висновки до Розділу 1.....	25
РОЗДІЛ 2. КОНЦЕРТ ДЛЯ ГОБОЯ ТА ФАГОТУ З ОРКЕСТРОМ С. ТУРНЄЄВА ТА ЙОГО ДИРИГЕНТСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ.....	27
2.1. Драматургічно-композиційні особливості Концерту С. Турнєєва.....	31
2.2. Диригентська інтерпретація Концерту С. Турнєєва.....	43
Висновки до Розділу 2.....	46
ВИСНОВКИ.....	49
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	56

ВСТУП

Актуальність теми. Концерти для кількох солістів входять в композиторську та виконавську практику епохи бароко, вільно поєднуючись в жанрі *concerto grosso*, прикладом чого є твори Й. С. Баха, А. Вівальді. Разом із тим, як правило, духові в таких творах солують поряд із смичковими, в той час як використання виключно двох дерев'яних або мідних солістів майже не розповсюджене. В епоху класицизму, коли жанр *concerto grosso* поступається сольному концерту, подібні темброві сполучення взагалі не зустрічаються, та й сам жанр подвійного концерту мало цікавить композиторів. Залишається він мало висвітленим і в музикознавчих працях. І, якщо концерти для двох фортепіано або інших тембрових поєднань ще епізодично привертають увагу дослідників, зокрема І. Зінків [22], О. Синельникову [56], І. Тайманова [62], то для духових – ні. Разом із тим, наявність подібних зразків в композиторській практиці ХХ століття (Д. Лігеті, С. Турнеєв) побуджує до аналітичного осмислення подібних творів.

В свою чергу, диригентська інтерпретація подвійних концертів, питання якої на сьогоднішній день залишається повною *terra incognita*, вимагає пошуків шляхів переконливого втілення композиторського задуму і певних принципів його реалізації.

Все це вимагає дослідження як композиційно-драматургічних, так і виконавських завдань в подвійних концертах, що й зумовлює *актуальність* заявленої теми.

Мета дослідження полягає у виявленні композиційно-драматургічних принципів Концерту для гобоя та фаготу з оркестром (1990) С. Турнеєва, основних виконавських завдань, що стоять перед диригентом та шляхів інтерпретації цього твору, що реалізується за допомогою наступних **завдань**:

- розглянути основну методичну літературу, присвячену специфіці диригентської інтерпретації симфонічних та концертних жанрів;
- переглянути ключові принципи диригентської інтерпретації музичного твору;

- проаналізувати зразки подвійних концертів за участю духових інструментів в західноєвропейській музиці, зокрема твори А. Вівальді, Д. Лігеті;
- виконати композиційний аналіз Концерту для гобоя та фаготу з оркестром (1990) С. Турнєєва;
- визначити основні драматургічні принципи Концерту для гобоя та фаготу з оркестром (1990) С. Турнєєва;
- розкрити специфіку взаємодії солістів та солістів з оркестром в Концерті для гобоя та фаготу з оркестром (1990) С. Турнєєва;
- намітити шляхи диригентської інтерпретації Концерту для гобоя та фаготу з оркестром (1990) С. Турнєєва;
- узагальнити спостереження в висновках.

Об'єктом дослідження виступає – жанр подвійного концерту, **його предметом** – диригентська інтерпретація подвійного концерту.

Матеріалом дослідження виступають партитури та аудіозаписи Концерту для гобоя та фаготу з оркестром G-dur А. Вівальді, Концерту для флейти гобоя з оркестром (1972) Д. Лігеті, Концерту для гобоя та фаготу з оркестром (1990) С. Турнєєва.

Відповідно до поставлених завдань у роботі використовуються такі **методи дослідження**:

- *історико-типологічний* – окреслює траєкторію розвитку жанру подвійного концерту
- *органологічний* – розкриває специфіку зміни побудови духових інструментів як фактору еволюції їх віртуозно-технічних якостей та формування відповідного матеріалу;
- *жанровий* – моделює типову структуру подвійного концерту;
- *структурно-функціональний* – стосується компонентів композиторського тексту (тематизм, форма, співвідношення солістів між собою та з оркестром);

- *порівняльний* – допомагає виявити спільні риси подвійних концертів та розкрити специфіку трактовки кожним з композиторів;
- *виконавський* – дозволяє виявити можливі шляхи інтепретації Концерту для гобоя та фаготу з оркестром С. Турнеєва.

Теоретичну базу роботи складають дослідження, присвячені питанням:

- *теорії диригентської діяльності* (Г. Єржемський, Р. Кан-Шпейер, Г. Макаренко, І. Мусін);
- *диригентської інтерпретації музичного твору* (А. Афанасьєва, О. В. Дараган, В. Каюков, О. Мамченко, І. Монахова, І. Мусін);
- *історії та теорії виконавства на духових інструментах* (В. Апатський, В. Богданов, І. Віскова, О. Кізіляєв, С. Левін, Ш. Палтаджян, О. Пастухов, В. Попов, В. Старко, Р. Терехіна, Ю. Усов);
- *жанру концерту* (О. Антонова, І. Зінків, А. Мініч, В. Мочурад, І. Остромигильський, О. Синельникова, М. Тараканов);

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що в роботі вперше пропонується аналіз Концерту для гобоя та фаготу з оркестром (1990) С. Турнеєва та його диригентської інтерпретації.

Практичне значення: матеріали дослідження можуть бути використані в подальших наукових розробках, присвячених жанру подвійного концерту, творчості С. Турнеєва, у виконавській практиці гобоїстів, фаготистів, диригентів, а також у теоретичних курсах з «Історії оркестрових стилів», «Історія української музики», «Аналіз музичних творів» для вищих спеціалізованих музичних закладів. Окремі положення роботи можуть бути застосовані як методичний матеріал в педагогічній роботі в класах камерного ансамблю. Дослідження також може бути корисним для виконавців-солістів та оркестрантів, які формують свій репертуар на основі сучасної української музики.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, двох розділів, висновків. У вступі обґрунтовується актуальність, мета, об'єкт та предмет дослідження, окреслюються його завдання. Розділ 1 присвячено

розгляду специфіки диригентської інтерпретації музичного твору (1.1.), а також історії подвійного концерту за участю кількох духових солістів (1.2.). Розділ 2 – присвячено аналізу композиційно-драматургічних та виконавських особливостей Концерту для гобоя та фаготу з оркестром (1990) С. Турнєєва.

У висновках підсумовуються результати дослідження. Загальний обсяг роботи – 63 сторінки, з них основного тексту – 55. Список використаних джерел включає 73 позиції.

РОЗДІЛ 1

ПОДВІЙНИЙ КОНЦЕРТ В ДИРИГЕНТСЬКІЙ ТА КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ПРАКТИЦІ

Диригентська діяльність нерідко визначається дослідниками як «найскладніша з усіх професій музичного виконавства» [42, с. 187]. Це обумовлено тим, що диригент не тільки працює над своєю власною майстерністю, але керує колективом музикантів (хор, оркестр, тощо). Саме тому диригентська інтерпретація повинна оцінюватися і з точки зору його взаємодії з колективом, і прочитання партитури, і суто диригентської техніки.

Г. Єржемський визначає диригування як багатофункційну професію, яка включає в себе цілий комплекс видів діяльності, зокрема інтерпретаційна (аналітична); виконавська (евірістична); керуюча (реалізуюча); репетиційна (педагогічна) і організаційна (планувальна) діяльність [20, с. 8]. Як бачимо, дослідник розділяє інтерпретацію та виконавство як такі, що йдуть послідовно. Важлива роль належить в діяльності диригента позамузичним завданням.

На думку М. О. Науменко, диригентська діяльність включає музично-теоретичний, інтерпретаційно-виконавський, психолого-педагогічний та організаційно-управлінський аспекти, що «проявляються у вигляді органічного синтезу в процесі керування колективним музичним виконанням» [41, с. 150].

З позиції Ю. Лошкова [29] диригентська інтерпретація включає особисте осмислення, практичне втілення в роботі з музичним колективом та публічне виконання інтерпретованого твору.

Оцінюючи диригентську інтерпретацію з точки зору чотирьох складових інтерпретації (суб'єкт, об'єкт, процес, результат), І. Парфентьєва специфізує їх в контексті диригентської діяльності наступним чином. Об'єктом, на її думку, виступає «синтетичний текст музичного твору», а саме первинний або авторський [46, с. 203]. Процес розкривається у становленні художньої концепції твору. Ця процесуальна сторона має три стадії –

аналізуюча, репетиційна та виконавська [46, с. 203]. Результатом роботи повстає виконавчий або вторинний текст твору, що існує в «уявній» (самостійна стадія), «реальній» (репетиції) і «завершеній» формах (концерт) [там само].

Отже, інтерпретаторська діяльність диригента є багатокomпонентною і складною, що вимагає такого ж поетапного її аналізу - від оригінального, первинного тексту до його вторинного рівня.

Найбільш активно дослідники розробляють питання диригентської інтерпретації хорових творів, що відбилося в роботах Л. Немцової [42], стаття якої концентрується на особливостях художньо-вольового впливу диригента, О. Нікітюк [43], яка окреслює «диригентський простір хормейстера»; Г. Савельєвої [53], яка розглядає стиль діяльності диригента-хормейстера, Н. Величко [6] та інших, в той час як сфера симфонічного диригування є висвітленою значно меншою мірою.

1.1. Диригентська інтерпретація концертного твору

Питання диригентської інтерпретації концертного твору є достатньо нерозробленим у музичній практиці. Разом із тим є достатня кількість досліджень, присвячених аналізу оперно-симфонічних та симфонічних творів, які мають ряд схожих із концертом параметрів. Оглянемо, на що саме звертають дослідники диригентської інтерпретації.

Є дослідники, які пропонують дуже узагальнені параметри, по яких оцінюється інтерпретація диригента. Їх критерії дуже важко застосувати до митців та творів, які не мають стабільної естетичної оцінки. Так, М. Тесленко стверджує, що провідною метою диригента є «донести виправдано і логічно думку композитора» [66]. При цьому, «щоб виявити свою концепцію, йому необхідно відійти від звичних норм виконавства, залишаючись при цьому адекватному нотному тексту» [66]. Це можливо лише по відношенню до тих творів, які мають свій інтерпретаторський еталон, а для більшості зразків сучасної музики, яка не має численних виконавських версії, як, наприклад, Концерт С. Турнеєва, його застосувати доволі важко.

Інші дослідники спираються на об'єктивні методи оцінки інтерпретації. Так, М. Федоров [69] використовує методи спектрального аналізу звуку при вивченні слухового сприйняття оркестрового тембру; мікшування частот для виявлення можливості диригентського управління оркестровим тембром; аудиторна оцінка, яка включає в себе анкетування та констатацію якостей об'єму, світла; а також статистичний метод для підрахування результатів експерименту. Разом із тим, він оцінює і художні засоби музичної виразності, якими повстають динаміка, агогіка, оркестровий тембр, темп, штрихи. Аналізуючи диригентський стиль С. В. Рахманінова, він вказує на те, що «одним із головних досягнень диригентської його творчості можна вважати неповторну агогіку» [69, с. 18]. Крім того, в оркестрі С. В. Рахманінова можна виявити два типи legato: традиційне, тобто із чіткою звуковисотною гранню між з'єднуваними тонам і специфічне для смичкових інструментів, при якому названа грань відсутня. Другий спосіб виконання межує із glissando. В результаті він робить висновок, що творчий портрет С. В. Рахманінова – диригента відзначає «скромність жесту, а звідси прагнення максимально міцно тримати контакт з виконавцями, не „розмиваючи” точку і не допускаючи „безопорних” жестів» [69, с. 18]. Він працює не «великими мазками», а використовує «тонко деталізовану» штрихову палітру.

Розглянемо, на які параметри звертає увагу О. Соболев в своїй фундаментальній праці, присвяченій диригентській діяльності М. Плетньова [60]. Особливої уваги дослідник приділяє П'ятій симфонії П. Чайковського, на прикладі якої він розглядає творчу еволюцію його диригентського стилю. Він визначає концепцію кожної з версій. Так, у ранній переважає лірико-драматичний характер виконання, що «виявилось в прагненні диригента посилити контраст між ліричними, світлими і трагічними, роковими образними сферами симфонії» [60, с. 60]. Точно відтворюючи авторський текст, він концентрується на найдрібніших деталях – не тільки в плані співставлення темпів, але й динаміки, штрихів, тембрової диференціації та вибудовування оркестрового балансу.

Аналізуючи кожну з версій М. Плетньова звертає увагу, як на метрономічний параметр (в зоні головної партії), трактовку акордового супроводу у смичкових та його співвідношення з темою. Він приходить до висновку, що у пізнішій версії диригент «підкреслює та посилює темброву диференціацію оркестрових функцій», а також прагне виявити «ускладнення фактури за допомогою детального і виразного фразування» [60, с. 60]. В версії 2010 року відзначається і більша континуальність фразування, витoki якої – у вокальному інтонуванні. Ще один важливий висновок, до якого приходить дослідник – це два фразування, які характеризують різні виконавські версії: «співставлення динамічних пластів (по два такти), що надає йому певну дискретність» і другий відзначений горизонтальним динамічним, розвитком та континуальністю (по 4 такти) [60, с. 70]. Саме на взаємодії континуального та дискретного будується не тільки інтерпретація, але й сама музична форма і різні типи мислення (наприклад, мислення Сходу та Заходу), отже ця характеристика може виступати універсальною при оцінці диригентської інтерпретації.

Якщо пара «континуальне – дискретне» виступають певними музичними універсаліями, то «принцип зміни фокусної відстані», який надалі описує О. Соболев є доволі специфічним. Це формулювання самого М. Плетньова. За його визначенням, це нагадує «процес фокусування різкості зображення при фото та відео зйомці». Зокрема, «для того, щоб детальніше розглянути той чи інший об'єкт фотозйомки, его доцільно наблизити за допомогою об'єктиву, встановивши необхідну різкість зображення. Такий саме принцип розповсюджується і при виконанні музичного епізоду» [60, с. 29]. Ці ідеї диригента, які отримали розповсюдження в сучасному цифровому світі – екрани смартфонів, планшетів та комп'ютерів мають інструменти наближення – віддалення для концентрації на певному фрагменті зображення чи тексту, втім це стосується переважно візуальних мистецтв чи літератури, в той час як для музики як мистецтва часового виміру такі метафори застосовуються доволі рідко. Це свідчить про те, що диригент

мислить партитуру не тільки в часі, але й в просторі. Ідея «наближення», за О. Соболевим, реалізується в «більшій деталізації виконання», і, навпаки, «віддалення» – в меншій деталізації [60, с. 30]. Таким чином, йдеться фактично про «тривимірність» партитури. Не тільки горизонталь та вертикаль, але й простір, як третій вимір знаходиться у фокусі уваги диригента.

Висновки щодо еволюції диригентського стилю М. Плетньова включають шлях до «більш природнього та виразного фразування, тяжіння до крупних мелодичних ліній», «посилення драматичного контрасту в гострому протиставленні двох сфер (в трактовці 2010 року) – ліричної та трагічної» [60, с. 83]. Більша природність досягається ним і через використання принципів вокального інтонування, в той час як ясність артикулювання, підкреслена темброва диференціація, контрастність раптових темпо-ритмічних співставлень посилюють драматичну складову його виконавства.

Після порівняння виконавських версій М. Плетньова різних творів (О. Скрейбін, С. Рахманінов), О. Соболев резюмує, що для його інтерпретації характерні такі провідні риси, як 1) наспівне і виразне звучання оркестру; 2) виявлення в оркестровому колориті численних відтінків, а також яскрава темброва і динамічна диференціація оркестрових функцій 3) глибоке, загострене почуття хвилювання, що втілюється «як через сполучення темпів, так і в принципі фразування» [60, с. 160], 4) ясність та логічність у вибудові загальної драматургії циклу, відчуття цілісності форми 5) «нездоланий» та динамічний рух уперед, що об'єднує усі частини циклу 6) гострий драматичний контраст, який втілюється у фразуванні, поєднанні темпів, розстановці цезур та акцентів. Більшість із названих О. Соболевим параметрів можуть бути застосовані і при аналізі диригентської інтерпретації концертного твору.

Аналіз індивідуального стилю того чи іншого диригента є цікавим аспектом дослідження диригентської інтерпретації, цікавим є і оцінка його

діяльності з точки зору образу самого диригента як певної особистості, шляхів його взаємодії із оркестром.

Відповідно до цього диригенти як виконавці розподіляються на різні амплуа, які розглядаються в ряді праць, зокрема О. Драган [16; 17], В. Каюкова [25], О. Мамченка [31]. Так, В. Каюков, аналізуючи класифікації виконавських типів, які наводять С. Н. Василенко, Г. Л. Єржемський, М. А. Римський-Корсаков, відзначає, що вони всі «далекі від культурологічного бачення проблеми» [25, с. 61]. До таких формальних типів відносяться «ремісники-управляючі», «диригенти-ілюстратори», «диригенти-реставратори» та «диригенти-творці». Перші характеризуються підпорядкуванням діяльності меті організації музичних завдань, тобто підтримування темпу, сумісних дій, виконання ритмічних відтінків та нюансів. Для ілюстраторів, в свою чергу характерне тяжіння «жесто-пластичному управлінню, яке чимось схоже на балет» [25, с. 61]. «Реставратори» характеризуються домінуванням теоретичного (аналітичного) типу мислення, чиє головне завдання – це відтуорення аутентичних авторських вказівок в їх початковому вигляді. Останній тип, диригенти-творці, в основі діяльності кладуть «внутрішнє виконавство» [там само] і тісну творчу взаємодію із оркестром. Розглядаючи постать Х. Г. фон Бюлова (1830 - 1894) як прототипа всіх наступних диригентів, В. Каюков характеризує його як тип «диригента-диктатора» [25, с. 62]. На думку дослідника, до такої концепції діяльності диригента привели життєві обставини. «Понівечений деспотичними батьками і безсердям великого композитора [Вагнера], фон Бюлов відтворив їх варварське спілкування з ним уже в відношеннях із своїми оркестрами», - приходить до висновку музикознавець. Продовження ідеї «диктатора», на його думку, ілюструє діяльність А. Тосканіні.

Інший тип, який представив послідовник фон Бюлова Ф. Вейнгартнер – це диригент-діяч [25, с. 63]. Його характеризує схильність до різноманітних не музичних виступів, інтелектуальних диспутів, судових процесів. Будучи

п'ятикратно одружений, Ф. Вейнгартнер писав статті та памфлети з різноманітних приводів.

Такого видатного диригента, як В. Фуртвенглер В. Каюков прираховує до іншого типу – інтелектуально-поетичного [25, с. 63]. Його характеризували глибина трактовок та «захоплюючий артистизм» виконання [25, с. 64]. Визначною рисою його діяльності було й те, що свої концертні партитури В. Фуртвенглер вивчав напам'ять і пізніше диригував із закритими очима. Цікавою була і його техніка диригування – не «квадратна», а вільна, що включало як свободу рук, так і усього корпусу. Серед типів які виділяє В. Каюков в XX столітті – це «диригент – бізнесмен і шоумен» [25, с. 65]. До такого типу він відносить діяльність Г. фон Караяна. Критики відзначували його вміння «влаштувати театральний спектакль на подіумі». Серед новітніх типів також виділяється і тип «мандрівного» диригента, прикладом якого є японський диригент Сейджи Озава. Його мандри, на думку В. Каюкова є результатом «феноментальної енергії та фізичного здоров'я» [25, с. 66]. Останній тип, втілений у постаті англійського диригента Сеймона Реттла ілюструє різновид класичного диригента – музика є його основною сферою діяльності, він постійно живе в одному місті і головним критерієм успішного виступу вважає найкращим чином вивчену нотну партитуру. Таким чином, В. Каюков ілюструє найбільш розгорнуту класифікацію, яка розкриває і психологічні, і комунікативні аспекти взаємодії диригента із оркестром (та публікою), а також їх відношення до музики.

Схожу класифікацію пропонує В. Рожок [51], спираючись на взаємодію диригента із колективом. Він виділяє такі типи як: диригент – вождь, - ментор, - батько, партнер.

Диференціюючи диригентів з точки хору архетипів музично-виконавського мислення О. Катрич [24] та В. Драган [17] схилиються до поділу виконавців на «аполонічний музично-виконавський архетип», який тяжіє до пропорційності, симетрії, довершеності, оповідності в способу викладення матеріалу. Інший тип – діонісійський, в свою чергу,

характеризується динамізмом, тяжінням до наскрізної трактовки музичної форми. Третій виконавський тип – орфічний - характеризується поєднанням рис перших двох типів, які знаходяться в балансі.

Амплуа диригента не в останню чергу залежить і від самої партитури композитора. Усіх композиторів умовно поділяють на 2 групи: тих, хто мислить оркестрально та чиї партитури звучать самі по собі і в динамічному, і тембровому балансі, як, наприклад, партитури О. Глазунова, Стравінського; і композитори, «музичні образи яких належить згодом втілити в оркестрові тембри посередництвом диригента-інтерпретатора» [28, с. 4]. До другої групи О. Конорева відносить твори К. Дебюссі.

Аналізуючи партитури К. Дебюссі, О. Конорева оглядає їх по таких параметрах як темп, який у випадку французького композитора «не слід сприймати буквально», специфіку форми, зокрема стирання граней, а також поєднання ознак різних форм. Наступний параметр – це нюансування, яке у Дебюссі характеризується розмаїттям та мінливістю. Останнім вона виділяє тембр, і зауважує, що в сфері оркестрового колориту «Дебюссі здійснив найбільш значний переворот» [28, с. 13]. Так, у К. Дебюссі можуть розмиватися рольові пріоритети між інструментами, і одну мелодію композитор може передавати спочатку ріжку, потім скрипці, потім, наприклад, флейті. Таке новаторське використання тембрів, на думку дослідниці, ставить перед диригентом проблему пошуку вірного співвідношення фону і мелодичної лінії в фактурі оркестру [28, с. 14].

Оцінюючи інтерпретації «Пелеаса та Мелізанди» К. Дебюссі, О. Конорева робить висновок, що сутність символістської драми найкраще вдалося втілити А. Клюїтансу із «оксамитовим» звучанням та «дихаючою фактурою», в якій чутно кожен мотив, при цьому динаміка в межах *pp* – *mf* «допомагає співакам артикулювати, не форсуючи звук» [28, с. 19 -20]. П. Булез обирає іншу динамічну градацію і мислить більш крупною формою сцен, не приділяючи уваги тексту. В цьому, на думку О. Коноревої,

позначається досвід роботи П. Булеза з операми Вагнера, і недостатньо відтворює специфіку символістської драми.

Серед небагатьох зразків оцінки диригентської інтерпретації жанру концерту – стаття В. Врублевського [9], в якій дослідник розкриває особливості диригентської інтерпретації Концерту № 2 для віолончелі з оркестром Геннадія Ляшенка. Серед виконавських параметрів, на які дослідник звертає увагу – часові межі звучання твору. Втім, такий критерій цінний лише тоді, коли можна порівняти декілька різних підходів. В залежності від часу, на думку В. Врублевського, формуються різні драматургічні концепції. Так, у виконанні А. Власенка – утворюється «драматургія конфліктного типу зі спрямованістю до кінця твору», а у виконанні В. Блінова основою концепції є «лірико-драматична трактовка з тяжінням до трагізму» [9, с. 64].

Іншим важливим параметром є ступінь контрастності розділів композиції, «загостреність градації між повільними та швидкими розділами форми» [там само] та увага до всіх подій музичної тканини. Такий деталізований підхід характерний, на думку В. Врублевського, для В. Блінова, в той час як А. Власенко ілюструє зглажування меж між розділами, «переважає моторика, а не інтонаційне начало» [9, с. 64]. Вияв специфіки тематичного розвитку, а саме трансформацій початкової теми краще вдається висвітлити В. Блінову.

Щодо діалогу соліста з оркестром, то у В. Блінова він може виступати фоном, «анти-героєм», в той час як провідна роль належить все ж таки віолончелі, яка виступає «голосом автора» [9, с. 65]. У А. Власенка, на думку дослідника «віолончель і оркестр виступають на рівних позиціях, при цьому відсутній момент змагальності між ними», а також «є відчуття того, що оркестр залучає соліста в свій образ світу» [9, с. 675]. В версії А. Власенка «соліст не може вирватися із заданої диригентом сітки, немає відчуття свободи в даній каденції, в результаті чого виразність проголошення значно знижується» [9, с. 65].

Отже, незважаючи на панівну роль особистості диригента в створенні тієї чи іншої трактовки твору суттєву роль відіграє і специфіка самої партитури. Оцінюючи переконливість тієї чи іншої версії, треба обов'язково зважувати і на естетичні, і на філософські концепції композитора –автора партитури.

1.2. Подвійний концерт та концерт для двох духових з оркестром в композиторській практиці

Концерт для двох солюючих духових – доволі рідке явище в композиторській та виконавській практиці, і можна назвати лічені зразки подібної інтерпретації інструментального складу. Незважаючи на те, що концерти для кількох солістів отримують розповсюдження ще в епоху бароко, прикладом чого є твори Й. С. Баха, А. Вівальді, духові в таких творах, як правило, солюють поряд із смичковими, в той час як використання виключно двох дерев'яних або мідних солістів майже не зустрічається. В епоху класицизму, коли жанр *concerto grosso* поступається сольному концерту, подібні темброві «тандеми» взагалі не зустрічаються. Залишається він мало висвітленим і в музикознавчих працях. Разом із тим, наявність подібних зразків в композиторській практиці XX століття (Д. Лігеті, С. Турнєєв) побуджує до аналітичного осмислення подібних творів.

Концерти для двох фортепіано або інших тембрових поєднань епізодично привертають увагу дослідників, зокрема І. Зінків [22], О. Синельникову [56] І. Тайманова [62], хоча подвійні концерти для духових не ставали об'єктом спеціального аналізу. Спробуємо з'ясувати, які саме особливості привертають увагу дослідників подвійного концерту. Так, І. Тайманов зауважує на те, що концерт для кількох фортепіано з XIX століття перестає привертати увагу композиторів, оскільки «на авансцену висувається соліст-віртуоз, який починає домінувати в концертуючому ансамблі» [62, с. 102]. В віртуозному типі концерту другий віртуоз фактично стає зайвим. Лише з XX століття він «набуває другого життя». Його повернення дослідник пов'язує із «відродженням старовинних принципів концертування», пошуком

нових звукових засобів – «об'єднання двох роялів дає нову перспективу в пошуках виразових засобів» [62, с. 103], виконавськими потребами («салонна» та концертна практика фортепіанних дуетів).

В творчості Р. Щедріна привертає увагу *Concerto parlando* для солюючої скрипки та труби із смичковим оркестром (2004), а також подвійний концерт для фортепіано та віолончелі з оркестром під назвою «*Romantic offering*». Сама його назва свідчить про спорідненість із «Музичним приношенням» Й.С. Баха, а його склад – про Подвійний концерт для скрипки та віолончелі *a-moll* оп. 102 Й. Брамса [52].

Розглядаючи подвійний бандурний концерт Ю. Олійника (2012), І. Зінків [22] здійснює його аналіз, перш за все, з точки зору традицій саме бандурного концерту, які вже частково склалися в доробку О. Олійника, якому належить шість зразків даного жанру. Його назва, «Антифонний» апелює до традиції музикування, яка існувала в стародавній хоровій музиці. За задумом композитора, двоє бандуристів розміщуються крайніх точках естради «щоб імітувати своїми перекличками принцип луни, властивий хоровій культурі Пізнього Відродження й Бароко» [22, с. 306]. Окрім антифонного ефекту, цікавими є бітональні зіставлення партій солістів, які звучать «дисонантно, проте свіжо» [там само]. Активно застосовує композитор «дзеркальну» фактуру та обернено-дзеркальні драматургічні стратегії, використовує каденції, в яких інструменти також звучать поперемінною. В другій частині дослідниця виявляє зв'язки із традиціями американської, іспанської та латиноамериканської музики. Реприза означена появою бандурної каденції. Завершує цикл танцювальний фінал. В цілому дослідниця приходить до висновку про поєднання в Концерті № 6 постмодерніх тенденцій сучасного українського та американського мистецтва, які «реалізовані засобаим 12-ступеневої тональності модального типу», а також «діалогу музики минулих епох та сучасності» [22, с. 312]. Отже, можна говорити, що Ю. Олійник синтезує два підходи – це і відродження старовинних принципів музикування

(антифони) і відповідної до нього принципу дзеркальності, з одного боку, і поєднання сучасної мови – з іншого.

На відміну від інших подвійних концертів, подвійний концерт для духових не знаходить відбиття в музикознавчих працях. Не в останню чергу це обумовлено доволі рідкою практикою включення двох духових в ролі солістів.

Незважаючи на те, що гобой та фагот нечасто стають солістами в концерті, на сьогоднішній день у цих інструментів немає ніяких перешкод у втіленні широкого діапазону образів. Так, концертує гобой в ХХ столітті І. Мартинова оцінює як інструмент «універсальних якостей» [33, с. 161]. Саме у гобойному концерті, на думку дослідниці, відображується діалектика традиційної для інструмента специфіки застосування у сферах пасторальності та ігрової характеристичності [33, с. 161]. Аналізуючи гобойні концерти «новітнього часу», дослідниця виділяє декілька тенденцій, зокрема академічну, що характеризується «використанням сталих жанрових форм» з типовими структурами в рамках тричастинного циклу – сонатною формою у першій, складною тричастинною у другій, рондо-сонатою у третій, а також традиційними засобами артикуляції [33, с. 77]. Друга тенденція характеризується І. Мартиновою як експериментальна, відображена «через свободу структури як у загальній композиції, так і на рівні окремих частин чи розділів» [там само] та пов'язана із нетрадиційними прийомами гри. Третя тенденція – пасторальна – відтворює ключову семантику гобойного звукообразу. На нашу думку трактовка солюючого тембру та концепція концерту і трактовка жанру виявляються, як правило поряд і взаємопов'язані. Відзначає І. Мартинова і тенденцію відродження традиції подвійних та інших ансамблевих концертів, «у яких моделюються ті ж самі класицистські зразки симфонізованого змісту, представленого через ігрову камерність» [33, с. 77]. Тим самим дослідниця вказує на те, що звернення до пари солістів, як правило, веде до висування камерного музикування, що може мати під собою не тільки дует солістів, але й свідчити про трактовку оркестрового складу та

внутрішньої комунікації в ньому. Не випадково, звертаючись до концерту із двома солістами С. Турнеєв використовує саме камерний склад оркестру. Серед прикладів подвійного концерту новітнього часу І. Мартинова називає Концерт для арфи та гобоя з оркестром В. Алвіна, написаний в 1944 році. Вже таке інструментальне поєднання, на думку дослідниці, «вказує на семантичне співвідношення двох стилістик – барочної, де гобой бу одним з визнаних солістів та ранньо-класицистської, в якій поступово виділялася сольна функція такого універсального інструменту, як арфа» [33, с. 77]. Ансамблеві концерти за участю гобоя часто можуть наближуватися до так званої «музики для...», зразком чого І. Мартинова обирає «Концерт для п'яти» О. Респігі для гобоя, труби, скрипки, контрабаса, фортепіано і струнних (1933), у якому відчуються впливи імпресіоністичного письма у дусі К. Дебюссі та необарокові. Серед експериментальних зразків дослідниця виділяє концерти Дж. Вулріча, де протиставляється «особистість» у обличчі соліста (гобая) та «натовп», функцію якого виконує оркестр. Солуючий гобой, разом із тип виступає в цьому творі в оточенні трьох оркестрових гобоїв та саксофона сопрано, «екстравертного двоюрідного брата» [цит. по. 33, с. 78]. Отже мислення тембровими «двійниками» властиве і творам із одним солістом і набуває конкретно-предметного втілення в жанрі подвійного концерту із поєднанням близьких за тембром інструментів, що і ілюструє Концерт С. Турнеєва.

Більшість «експериментальних» концертів ілюструють широту образної амплітуди солуючого гобоя. Так, в «Спадщині» О. Наварри, де проводиться своєрідний екскурс від античності до сьогодення [33, с. 83], гобой повстає і в ролі античного інструмента (вочевидь, на зразок авлоса) і в амплуа романтичного гобоя, і «у вирі швидких темпів нашого часу». Композитор відмовляється від циклічної структури і звертається до поемної композиції. У Концерті Н. Вестлейка І. Мартинова підкреслює максимальну складність партії солуючого інструмента, діапазон якого розширюється до a^3 . До експериментальних композицій дослідниця відносить також концерти ряду

російських авторів. Найбільш цікавими серед них є Концерт Р. Щедріна (2009) – тричастинний програмний цикл, в якому гобой постійно супроводжується його «двійником» - англійським ріжком, «що власне надає композиції рис подвійного концерту» [33, с. 87]. Показово, що композитор використовує не тільки співвідношення «гобой – оркестр», але й мікроансамблі, що характерно і для подвійного Концерту С. Турнеєва.

Введення фагота в ролі солюючого інструменту в жанрі концерту відбувається в епоху бароко. Оцінюючи, цей етап розвитку виконавства на інструменті, О. Пастухов вказує на особливу роль концертів А. Вівальді. Він підкреслює, що «для доволі недосконалого інструмента А. Вівальді написав досить складні, віртуозні концерти, які вимагають від виконавця-фаготиста високого класу майстерності» [47, с. 33]. Тут представлені і «стаккато, і легка пасажна техніка легато, швидкі стрибки на широкі інтервали, ліричні другі частини, які потребують максимально виразного і красивого звучання» [47, с. 33], що і дозволило 39 фаготовим концертам А. Вівальді стати «перлиною концертного репертуару фаготистів». Амплуа фагота як сольного інструмента розвивалося дуже повільно. Тільки в ХХ столітті за ним повною мірою закріплюється не тільки сфера скерцозності, але й лірика, що фактично відбувається в останню третину ХХ століття. Повною мірою завоювання всього образного спектру виразності відбувається в творах для фаготу соло.

Аналізуючи фаготову практику кінця ХХ – початку ХХІ століття, О. Пастухов підкреслює, що приблизно з середини ХХ століття «спостерігається стрімке підвищення композиторського інтересу до створення оригінального репертуару для фагота, а також інтенсивного зростання рівня виконавської майстерності фаготистів» [47, с. 168]. Втім, концентруючись переважно на сольній фаготовій літературі О. Пастухов оминає питання розвитку фаготового концерту в ХХ столітті.

Серед дослідників жанру фаготового концерту в ХХ столітті виділяються зарубіжні, зокрема Ж. М. Вілсон [73], яка аналізує Концерт для фагота та низьких смичкових С. Губайдуліної з точки зору виконавських

аспектів. Він являє собою зразок концерту, який пред'являє досить високі вимоги до соліста. Крім того, концерт містить ряд неоднозначних ремарок без пояснень, з яких передмова до партитури розкриває лише невеликий процент нетрадиційних способів гри, що значно ускладнює виконавську інтерпретацію. Твір був вперше виконаний в 1975 році. Солюючий фагот уособлює в концерті, за словами самої композиторки, ліричного героя, якого знищує агресивний натовп. Це свідчить про те, що лірична складова стає пріоритетом для інструмента, якого раніше сприймали, перш за все, в скерцозно-комічному ключі. На думку Ж. М. Вілсон, незважаючи на свій ліризм, «соліст доволі часто протиставляється оркестрові, іноді залучається навіть у боротьбу із ним, що приводить до паритету або навіть підпорядкування оркестру солістові» [73, р. 21]. В процесі розгортання форми соліст «подавляється» оркестром. Концерт розглядається з точки зору втілення великої сонатної форми, де перша частина виконує роль «вставної сонатної форми», яка на рівні драматургії усього концерту виконує лише роль першої «теми» [73, р. 24]; і стає мікрорівнем композиції. Показово, що перша частина відкривається з монологу фагота без супроводу в динаміці *ріано*, який виконує роль своєрідної інтродукції. В подальшому аналізі дослідниця розрізняє тему «героя» та «натовпу» та розкриває їх взаємодію.

В другій частині на перший план виходять бароківі впливи, що відбилося у використанні «ритурнельної форми» [73, р. 45]. В ритурнелях використовується *tutti* із ритмічним «унісоном» та щільними дисонансами. Причому від проведення до проведення інтервал між голосами розширюється. Якщо традиційно повернення оркестрових ритурнелів виконують з'єднувальну функцію, то тут оркестрові надається домінуюча функція, і саме ритурнелі «акумулюють» ритмічну та гармонічну енергію частини. В протилежність ним, фагот виконує роль лише доповнення, досказування думок, які висловлюються оркестром. Незважаючи на те, що кожен «вихід» фагота супроводжується зростанням активності, його епізоди занадто

лаконічні в порівнянні із оркестровими фразами, що дозволяє дослідниці зробити висновок про «номінальну» роль фагота в цій частині.

Третя частина концерту повертає до матеріалу другої теми першої частини «неначе другої ніколи не було» [73, р. 52]. Тут знаходиться розробка великої сонатної форми, яка є пануючою для загальної композиції концерту. В завершенні третьої частини використовуються алеаторні прийоми. Четверта частина виконує роль «другої інтерлюдії». Вона повертає до постаті ліричного героя, тобто соліста, який виконує «монолог із приводу подій попередніх частин» [73, р. 58] як «емоційний вилив туги та болю». Частина розпочинається цікавим прийомом, який визначається як *quasi swinging*. В другій половині каденції активно застосовуються розширені техніки гри на фаготі, які стають більш «екстремальними» та драматичними. В той час як мультифоніки до цього моменту використовувалися поодинокі, в каденції С. Губайдуліна конструює з них мелодичну лінію, разом із штрихами *legato* та *tenuto*. Подальші фрагменти пов'язані із використанням коротких глісандо та «підтягувань (*pitch-bends*), які служать втіленню образу «сентиментальної вульгарності» (за висловом композиторки). Ще один цікавий тембровий ефект – це наслідування «сміхової техніки» саксофона, що відбилося в ремарці *alla saxofono*. Він приводить до доволі незвичного звуку, який водночас нагадує «сміх і завивання» [73, р. 62], що надає «божевільної нотки» до наративу композиції. На завершення четвертої частини вступає оркестр. П'ята частина підводить підсумок розвитку «великої» сонатної форми. Вона повертає до етапу, на якому завершилася друга частина, із нашаруваннями в оркестрі, що будуються за крещендуючим принципом. Кульмінацією частини виступає «організований напад» оркестру на соліста, і, врешті решт, герой покоряється. Доречі, зарубіжна дослідниця не використовує терміну «велика» сонатна форма, хоча її описання співпадає із вітчизняною термінологією як такої, що «працює» на рівні всієї циклічної композиції. Вона називає із «всеосяжною сонатною формою» (*overarching sonata form structure*). Концерт С. Губайдуліної може послужити прикладом того, як фаготовий концерт втілює серйозний

концептуальний задум в межах складної композиції та з використанням розширеної фаготової техніки, що підтверджує, що його еволюція в останній третині XX століття сягає свого логічного кульмінаційного завершення. Втім, в попередні епохи його розвиток був не таким стрімким і до фагота як соліста композитори ставилися доволі скептично.

В той час як концертує гобой не був виключенням іще з епохи бароко, недосконалий на той час фагот використовували доволі обережно. Показово, що саме в *concerto grosso* А. Вівальді можна спостерігати не тільки появу фагота як сольного інструменту, але й формування «тандему» фаготу із гобоєм в межах групи *concertino*. В одному з концертів – G-dur вони представлені як дует солістів (RV 545), в інших із іншими інструментами. Найбільш розповсюдженим складом групи *concertino* в таких створах є скрипка, 2 гобої, 2 валторни, фагот. Такий склад можна спостерігати в трьох концертах А. Вівальді - F-dur RV569, F-dur, RV568, F-dur, RV 571. Інший варіант солюючої групи у складі скрипки, двох гобоїв, двох флейт та фагота зустрічається в концертах d-moll RV556, g-moll RV 576.

Надалі подвійний концерт для двох духових солістів з оркестром зустрічається тільки в доробку Д. Лігеті (1972).

В ньому композитор використовує двох солістів – флейту та гобой, а також потрібний склад оркестру із розширеною ударною групою (дзвони, ксилофон вібрафон, челеста) та арфою.

Перша частина, *Calmo. Con tenerezza* відкривається фазою «народження» звучання із тонкою динамікою, мікроходами в партії флейти, деталізованим нюансуванням. Гобой соло (В, т. 17) ілюструє контрастний напружений образ – високий пронизливий регістр та флажолети не «прикрити» позначкою щодо м'якої, обережної атаки (*always attack very gently*). В цілому композитор створює дихаючу музичну тканину із пріоритетом темброво-сонорного начала, що відсилає до досвіду його атмосфер. Поступові нашарування голосів, «непомітні» мелодичні, в тому

числі мікратонові зсуви утворюють доволі статичне, але напружене музичне ціле.

Друга частина, *Allergro corrente*, контрастує за типом тематизму та солістом – композитор вводить тут басову флейту та доручає усім інструментам тремолуючі фігурації. Партія соліста контрастує лише залученням мікратонової техніки. Незважаючи на рухливість шістнадцятих (групи секстолей), ціле все одно породжує статичне враження через остинатні повтори фігурацій, тільки ритмічний компонент (паузи) зміщуються від однієї ритмічної групи до іншої. Відкривається із тембрів духових, що дозволяє сприймати їх як єдиний монолит, пізніше приєднуються «шелестячі» тремоло смичкових, які подаються у вигляді *divisi*. Поступове нашарування фігурацій у всіх тембрів із остинатними повторами викликає асоціації із репетитивною технікою, хоча формально Д. Лігеті її не застосовує.

Лише в другій фазі розвитку другої частини повертаються солююча флейта та гобой (ц. 22), у яких розгортається діалог з елементами імітаційного викладу. Коротка сольна каденція гобоя (ц. 144, UU) ілюструє використання різких стрибків, *staccato*, коротких мотивів, розірваних паузами, втім займає вона всього три такти, що не дозволяє розглядати її як повноправну каденцію. Отже Д. Лігеті ілюструє перевагу фактурно-тембрового тематизму, активне застосування сонорики. При цьому майже не зустрічаємо принцип *tutti – soli*, характерний, скажімо, для барокового концерту. Так само композитор майже не залишає солістів на самоті, не даючи їм можливості для сольного висловлювання. Панує принцип поступового нашарування тембрів в оркестрі, що приводить до утворення широких хвиль розвитку. В першій частині фактично можна диференціювати лише одну таку хвилю. В другій – дві. При цьому в другій частині композитор фактично вводить нового соліста – басову флейту, соло якої звучить протягом усього першого розділу другої частини. Отже, якщо розглядати Концерт з точки зору загальної традиції жанру, то він втілює експериментальну модель, в якій композитора привертають нові виміри виражальності інструмента – зокрема, не властива гобою

пронизливість досягається максимально високим регістром та флажолетами. Водночас концерт містить риси потрійного, оскільки в другій частині звичайна флейта на тривалий час замінюється басовою.

Висновки до Розділу 1. В теорії диригентської діяльності склалися як основні амплуа диригентів, так параметри, по яких оцінюється диригентська інтерпретація. В трактовках виконавських амплуа найбільш розгалужену класифікацію пропонує В. Каюков, який виділяє широкий діапазон типів: диригент-диктатор, диригент-бізнесмен та шоумен, диригент-діяч, мандівний, класичний, диригент-інтелектуал. В ній дослідник прагне підкреслити специфіку впливу особистості диригента на оркестр.

Ключовими параметрами диригентської інтерпретації, на думку В. Врублевського повстають 1) загальний час звучання, тобто темп; 2) ступінь диференціації розділів композиції, їх контрастність; 3) ступінь вияву особливостей тематичного розвитку; 4) деталізація оркестрової тканини; 5) діалог соліста з оркестром. Якщо перші три параметри орієнтовані, перш за все, на музичну «горизонталь», то третій, четвертий та п'ятий передбачують аналіз як горизонтального параметру партитури, так і вертикалі. О. Конорева виділяє темп, форму (характер контрасту між розділами), нюансування і тембр, який передбачає і аналіз оркестрової тканини і співвідношення голосів у ній. Отже, єдиний параметр, який не співпадає у В. Врублевського і О. Коноревої – це динаміка, якій В. Врублевський не приділяє достатньо уваги.

Незважаючи на те, що жанр подвійного концерту, а особливо – подвійного концерту для духових не є розповсюдженим в композиторській практиці, він має досить глибоке коріння. Зокерма, «тандем» соллючих гобоя та фагота формується ще в *concerto grosso* А. Вівальді. Втім, подібно до інших подвійних концертів, зокрема для двох фортепіано, він майже повністю випадає із композиторської практики XIX століття, коли пріоритетом стає сольо-віртуозне висловлювання. Повернення ж жанру подвійного концерту відбувається в XX столітті. Воно обумовлено тенденцією до відродження

старовинних принципів музикування, інтересом до новітніх засобів та виконавською практикою.

З точки зору духових інструментів, особливо показовий інтерес до них саме в другій половині XX століття, коли вони досягають статусу досконалих із усією палітрою звукообразних амплуа та технічних можливостей в тому числі, розширеною техніки. Таким прикладом в II половині XX століття може вважатися подвійний концерт Д. Лігеті, де активно застосовується мікротонова техніка, фактурно-сонорний тематизм. Оцінюючи Концерт Д. Лігеті з точки зору наслідування традиції, необхідно відмітити відсутність традиційних зіставлень *tutti-soli*, розвиненого діалогу або навіть каденцій, що свідчить про інтерес, перш за все, до темброво-звукових якостей духових як солістів, а не до старовинних принципів музикування. В деяких інших сольних концертах для гобоя є тенденція до залучення соліста в діалог із його двійниками – це відбувається в Концерті для гобоя Р. Щедріна (2009), де двійником виступає англійський ріжок, а також в концерті Дж. Вулріча, де гобой оточується однойменними оркестровими тембрами і виступає в парі із саксофоном сопрано.

Отже, жанр подвійного концерту може віддзеркалювати прагнення до відродження старовинних принципів музикування або пошук нових засобів виразності (як, наприклад у Д. Лігеті). Яку з тенденцій представляє Концерт для гобоя та фагота з оркестром С. Турнеєва належить відповісти в наступному розділі магістерської роботи.

РОЗДІЛ 2

КОНЦЕРТ ДЛЯ ГОБОЯ ТА ФАГОТУ З ОРКЕСТРОМ

С. ТУРНЄЄВА

ТА ЙОГО ДИРИГЕНТСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

Творчий шлях С. Турнєєва – композитора, теоретика, викладача та музично-громадського діяча розпочалася в Харківському інституті мистецтв, який він закінчив в 1981 році по класу композиції В. Т. Борисова [67]. Тривалий період працював в Луганську: в 1982 – 2001 – як викладач музично-теоретичних дисциплін в Луганському музичному училищі, Луганському коледжі культури та мистецтв; в 2006 – 2014 – перебував на посаді декана факультету музичного мистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв. В тому ж 2014 році відбулося його повернення до Харкова, де він і працює сьогодні на посаді професора кафедри теорії музики, а з 2015 – виступає деканом виконавсько-музикознавчого факультету.

Музика С. Турнєєва представляє Україну на міжнародних фестивалях в різних країнах – Польщі, Росії, Австрії. С. Турнєєв став багаторазовим учасником «Київ Музик Фест» в період з 1993 по 2016 роки. Твори композитора неодноразово звучали в Україні та зарубіжних країнах – Бельгія, Іспанія, Канада, Росія, Сербія, США, Франція.

В його доробку на сьогодні цілий ряд творів для симфонічного оркестру, зокрема, Концерт для оркестру (1981), Симфонічна картина «Награвання» (1984), «Ноктюрн» (1996), «Танцювальна сюїта» (1998), Симфонічні фрески «Тарас Бульба» (2011). Можна звернути увагу на панування програмних задумів. Такий саме пріоритет спостерігається і в творах для камерного оркестру «Ескіз» (1997), «Lamentoso» для альту та струнного оркестру (2004), «Waldbua» для труби та струнного оркестру (2005), Концерт для кларнета і струнного оркестру в стилі бароко (2008), Елегія для кларнета і струнного оркестру (2012). Виключення складають лише два ранніх зразки – це Сюїта для струнного оркестру (1978) та Концерт для гобоя, фагота та камерного оркестру, який розглядається в даній магістерській роботі. В камерно-

оркестровій музиці повстає і інша визначна риса – це виділення солістів, які співставляються із оркестровим ансамблем. Причому, за виключенням «Lamentoso», в ролі солістів переважно виступають духові інструменти.

Така сама тенденція спостерігається в сфері камерної інструментальної музики – окрім фортепіанних циклів С. Турнєєв є автором двох композицій для квінтету духових інструментів – Скерцо (1983), Пасторалі (1987), а також «Пасторалі» (1998) для флейти та фортепіано та «П'яти рефлексій» для кларнету соло (2007). Отже можна зробити попередній висновок про те, що духові, зокрема, дерев'яні, представляють особливий інтерес для композитора, що виявилось ще 80-ті роки ХХ століття в камерно-ансамблевих творах, пізніше продовжилося в Подвійному концерті і розквіло в кларнетових композиціях.

Окрім інструментальних творів, С. Турнєєву належить ряд вокальних творів для голосу (сопрано) та фортепіано, зокрема цикл «Дитяча музика» на вірші К. Чуковського та С. Маршака, а також окремі романси на вірші українських поетів – «Вона співає» на слова Б. Грінченка (1994), «Чого являєшся мені у сні» на вірші І. Франка (1993), а також дві обробки фінських народних пісень. Окрему сферу музичної спадщини складають твори для театру.

Творчість С. Турнєєва наразі висвітлена в окремих публікаціях. Спроби нарису його творчого портрету належить О. Князевій [26]. О. Князева оглядає жанрову палітру музики композитора, коротко описує життєвий шлях та висвітлює його педагогічне кредо, окремо зупиняється на «Lamentoso» (для альту з оркестром), яке звучало і на міжнародному фестивалі сучасної музики, і було виконане в Австрії, а також згадує твори, за які С. Турнєєв отримав нагороди (музика до спектаклів «Ніч на Івана Купала», «Бик, Осел і Зірка», «Свіччине весілля»). Н. Любецька (2008) більш ґрунтовно аналізує жанровий діапазон музики композитора, виділяючи провідні сфери творчості: симфонічну та камерну оркестрову музику і вокально-хорову. На фоні фактологічних статей виділяються роботи І. Горбунової [13], яка розглядає

симфонічну картину «Награвання» С. Турнєєва крізь призму сміхової культури, Н. Поклад [49], яка аналізує камерну творчість С. Турнєєва в аспекті взаємодії композитор-виконавець. М. Скірта-Борисенко в рецензії на авторський концерт композитора здійснює аналіз «П'яти рефлексій» для кларнета, фортепіанної Сонати, «Lamentoso», Концерту для кларнету і смичкового оркестру в стилі бароко. Дослідниця висвітлює і особливості драматургії твору, і формотворення, гармонії. Отже, можна говорити, що від фактологічно-описових нарисів творчості С. Турнєєва дослідники сьогодні приходять до більш ґрунтовного осмислення її стилістичних засад.

І. Горбунова розглядає «Награвання» С. Турнєєва в контексті ряду інших творів, які ілюструють звернення до образів скоморохів, зокрема кантату «Райок по-українському» А. Бондаренка, «Скоморошина» О. Сокола. Показово, що сам твір С. Турнєєв визначає як «Картини Стародавньої Русі» і втілює відповідну до нього «стихію масового святкування» [13, с. 45]. Загальну композицію дослідниця визначає як складну тричастину із рисами інших форм у кожному розділі: вона зазначає, що «основний розділ має рондоподібну будову з ознаками варіантно-варіаційного розвитку тем; середній розділ за структурою наближений до остинатних варіації „глінкінського” типу; реприза стисла і динамізована за рахунок контрапунктичного нашарування тем експозиції» [13, с. 45]. З точки зору жанрового наслідування І. Горбунова простежує ознаки танцювальних скоморошин із їх моторним характером, чіткою ритмо-інтонаційною і структурною організацією, остинатно-варіантними повторами поспівок-формул, звертає також увагу на «сміхові мелізми» (форшлаги, трелі, глісандо), терпкі дисонанси та «нелогічні» акценти [13, с. 46]. Виявляє музикознавець із ознаки загальної мозаїчної структури та калейдоскопічну зміну тем. Серед ознак суто фольклорного мислення – «тембри флейти і флейти-пікколо, близькі до звучання сопілок».

Н. Поклад зосереджує свою увагу на «П'яти рефлексіях» для кларнету соло. На думку дослідниці, їх драматургічна «побудова спрямована від першої

до останньої п'ятої рефлексії». При цьому усі частини структурно замкнуті і наближаються до тричастинної побудови. Їх з'єднує не спільна мелодична фраза, а єдина ритмічна формула, в ролі якої виступає «нота з крапкою, заліговані ноти, тріолі або квінтолі, восьма дві шістнадцятки» [13, с. 58], і в результаті драматургічним стрижнем стає «лейт-ритмо-формула» Н. Поклад свідчить, що автор «обирає атональність, що дає можливість вільно зануритися в ауру сонорності, насолоджуватися колористичними фарбами і переливами» [там само]. Друга частина циклу, Вальс, виконує функцію жанрового центру, третя, Пісня – ліричного, четверта – Рух – втілює образ «швидкоплинного часу», і остання, Варіації – «різні грані роздумів над одним і тим же образом» [13, с. 59]. Хоча при цьому дослідниця відзначає наявність двох контрастних тематичних елементів, що свідчить про ознаки подвійних варіацій. Щодо виконання, то вона вказує на те, що в «Рефлексіях» «форма наче домислюється слухачем» [13, с. 59], хоча, які параметри музичного тексту вказують на можливість такої трактовки, не пояснює.

М. Скірта-Борисенко окрему увагу в своїй статті приділяє Концерту для кларнету С. Турнеєва, який об'єднує із Концертом для гобоя та фаготу використання духових інструментів в ролі солістів. Для кларнетового концерту виявляється характерною «барокова емблематика», що виявився «у принципах інструменталізму, віртуозної концертності, в діалозі тутті й соло» [58]. В швидких частинах дослідниця вказує на атмосферу свята та «інструментальний театр», в той час як для другої частини характерно «плерно-стереофонічне», ніжно-пастельне звучання. Риси бароко М. Скірта-Борисенко виявляє і на рівні формотворення – «поєднанні гомофонних композиційних принципів (рондальності) з поліфонічними (у третю частину композитор поміщає віртуозну подвійну фугу!), у гармонії – синтез старовинної модальності й сучасної вільної хроматики, у характерній ритмиці та акцентуванні тощо» [58]. Окрім цього концерту, кларнет у С. Турнеєва увійшов до складу «Пасторалей», де, як і в Концерті, композитор значну увагу приділяє поліфонії [48]. Взагалі інтерес до духових інструментів

в ролі солістів є певним сенсом визначальним для С. Турнєєва. Схожі тенденції можна спостерігати і в творчості Є. Станковича, який використовує незмінно смичковий оркестр із різними солюючими духовими показовий для його камерних симфоній.

Дерев'яні духові інструменти стали одними з улюблених тембрів С. Турнєєва, особливо після знайомства з фламандським кларнетистом, професором консерваторії Хедвігом Швімбергом¹ [58], результатом чого стали «П'ять рефлексій» для кларнету соло (2007 р.), Концерт для кларнету і струнного оркестру в стилі бароко, «Пасторалі» для квінтету духових інструментів.

2.1. Композиційно-драматургічні особливості Концерту для гобоя, фагота та камерного оркестру С. Турнєєва

Концерт був написаний ще до захоплення композитора кларнетовим тембром, в 1990 році. Це подвійний концерт, в певному сенсі унікальний за тембровим складом, адже концерти для двох духових є досить рідкісним явищем в музиці ХХ століття. Одним з небагатьох виключень є Концерт для флейти, гобою та оркестру (1972) Д. Лігеті. В музиці попередніх епох такий зразок є в творчості А. Вівальді – це Концерт для гобоя, фагота, смичкових та басса континуо G-dur, RV 545 (Andante molto – Largo– Allegro molto). Концерт складається з двох частин, перша з яких триває приблизно 11 хвилин, а друга – 15. За слухацьким відчуттям друга сприймається, як значно розгорнутіша, що пов'язно із зростанням дискретності, розчленованості форми в другій частині циклу, а також ролі медитативних епізодів.

Інструментальний склад концерту включає смичкову групу, ударну групу (ксилофон, трикутник, фортепіано), а також арфу. Серед духових представлені лише флейти та валторни, що свідчить про прагнення композитора залишитися в межах м'якого «дерев'яного» звучання, а також, щоб інші духові із яскравими тембровими якостями, як, наприклад кларнет або

¹ «Кларнет <...> до знайомства з Хедвігом не був моїм улюбленим інструментом, однак виконавець змінив мою думку» [58].

труба не заважали солістам, які мають більш приглушені темброві якості. Вибір ударних, які використовуються не повсякчасно, а епізодично, в свою чергу, віддзеркалює стремління до колористичного урізноманітнення партитури без її перенавантаження. Так, в першій частині, на початку ми зустрічаємо трикутник та арфу, фортепіано повною силою вступає лише наприкінці викладу другої теми (ц. 9), а ксилофон – в ц. 10, де відбувається нагнітання і перехід до центрального розділу. Надалі ударні тембри повернуться лише у підході до кульмінації (ц. 15). Константу ансамблю складають лише смичкові інструменти, які переважно представлені у композитора в *divisi*.

I частина, Largo, відкривається темою награтного характеру, яка спочатку викладається у гобоя, а потім – в діалозі гобоя та кларнета. Її ключова поспівка – секунда з квартою (б.2.+ч.4.+б.2) – викликає асоціації із фольклорними зразками:

С. Турнеєв, Концерт для Ob та Fg з оркестром, I частина, тт. 1 – 3:



Принцип розгортання широких фраз із початкової інтонації, в свою чергу, нагадує особливості народно-імпровізаційного музикування або імітацією пташиних трелей. В свої основі вона модальна, тяжіє до тону g. В третій фразі помітні ознаки g-mollll. Тема звучить на тлі легкої підтримки педалей скрипок, у яких створюється терпкий гармонічний фон – другі скрипки грають тонічний тризвук, а перші – дисонуючу йому кварту as – des.

Фагот (ц. 1) викладає варіант поспівки – початкова висхідна секундова інтонація замінюється на низхідну, а кварта g-d - на as – d (трихорд es-f-as). Разом із тим зупиняється мотив на тому ж тоні, що й у гобоя – f, але він вже сприймається як устой. Звучання солюючого фагота в поєднанні із поспівкою фольклорної природи викликає асоціації з музикою «Весни

священної» І. Стравінського, зокрема, зі Вступом до І акту, який відкривається з соло фагота.

Після двох мотивів фагота до діалогу підключається гобой із першим варіантом поспівки. Мотиви фагота і гобоя тричі повторюються у чергуванні, а потім поєднуються по вертикалі, створюючи ефект гетерофонії. Фоном для них виступають педалі смичкових і арфи на гармонії *as-des-es-g*, тобто малий секундакорд від *es* з квартою замість квінти. В ньому відчувається полігармонічна природа.

Друге проведення тем *Largo* стає новим етапом діалогу солюючих інструментів (Темро І, ц. 2). В кожного з них ключова поспівка викладається варіантно – у гобоя від тону *es*, який тепер стає опорою, у фагота – від *a*. Як і в першому реченні, їх репліки звучать як імітації-переклички, що пізніше об'єднуються по вертикалі в синхронному ритмі. Завершується друге речення синхронними трелями у духових та смичкових по , що супроводжується ремаркою *accelerando*. Так відбувається перехід до третього проведення теми (ц. 3).

Варіант ключової теми звучить спочатку у арфи, а ритмічна пульсація на остинатному звуці *c* – в партії флейти. Одночасно у гобоя та фагота проводиться ключова поспівка в новому звуковисотному варіанті в дисонуючі інтервали (тритон, септима). До оркестру вперше підключається фортепіано , виконуючи різкі кластери (*sforzando*) на першу долю такту.

Потім роль ритмічної пульсації починає виконувати арфа – в ритміці тріолей восьмих, що утворюють поліритмію із темою солістів. Поступово на цю пульсацію у арфи нашаровуються кластери, що свідчить про досягнення нової локальної кульмінації (Ц. 3 + 6 т.). На найвищій динамічній точці ключову поспівку «перехоплюють» у духових смичкові (ц. 4), залишаючи солістів із сумними низпадаючими півтонами, що ніби викладаються імітаційно.

Ключова поспівка, покинувши партію солістів, востаннє проводиться у фортепіано (ц. 4 + 3 т.) і зникає.

Нова, друга тема (ц. 5), на якій побудовано другий розділ форми I частини, звучить у соло гобоя. В її основі – інтервал секунди. Перший мотив, який починається із низхідного півтону, асоціюється із інтонаціями плачу і водночас є варіантом теми хреста (фігура *b-a-h-b*). Другий мотив – неначе відтворює рух до тоніки g, що розмикається II ступенем ладу – а (*g – a*). В результаті ця тема виявляє амбівалентну природу. З одного боку, вона тяжіє до 12-тоновості завдяки опорі на півтон, з іншого, виявляє опорні устої ладу g (G). Відразу ж після експонування, тема повторюється секвентно на тон нижче.

С. Турнєєв, Концерт для Об та Fg з оркестром, I частина, друга тема:

Ob. [5] $J = 80$

mf

Після цього її підхоплює фагот (ц. 5 + 6 т.), на фоні чого продовжує звучати тема і в партії гобою, створюючи своєрідне канонічне поєднання, в якому мелодичні лінії викладаються в різному ритмі. При цьому у фагота зберігається початкова ритміка теми, в той час, як у гобоя вона викладається варіатно для комплементарного заповнення витриманих тонів. Отже, заявлений на початку твору принцип імітаційного викладу, тут продовжує розвиватися, наближуючись вже до канонічної техніки. На завершенні речення гобой та фагот поєднуються в еквіритмічному синхронному викладі (Ц. 5 + 12 т.) і замовкають, залишаючи продовження фрази із низкою хроматизмів смичковим інструментам (ц. 6, т. 1 – 5).

Друге проведення другої теми, на квінту нижче, знову доручається гобою соло (ц. 7), але тема звучить видозмінено – у напівінверсії – в другій половині мотиву інтервали використані у протилежному напрямку. Змінюється і другий мотив – тут звучить ламана фігурація по інтервалах секунди, кварта і терції. Подальше підключення фаготу (ц. 7 + 6 т.) пов'язано не з повтором теми, як це було в минулому проведенні, а з вільним контрапунктом. Для партій солістів характерне комплементарне

співвідношення ритміки, що поєднується із імітаційними елементами викладу. Діалог солістів розвивається майже як вільна каденція, і оркестр підключається тільки по завершенні їх фрази (ц. 8). Отже у викладі другої теми можна спостерігати явний принцип *tutti – soli*, який витримується протягом двох її проведень.

Смичкові (ц. 8) підхоплюють інтонаційну ідею основної теми, обігруючи інтонацію малої секунди в різних поєднаннях із комплементарним ритмом, що створює ефект імітаційного викладу. Використання принципу *divisi* (V-ni I, V-ni II, V-le, V-celli – in 3) зумовлює витонченість і крихкість музичної тканини. На цьому матеріалі будується крещендуюча хвиля розвитку.

Після того як приєднуються всі партії смичкових, на них нашаровується тембр фортепіано (ц. 9), у якого теж викладається варіант другої теми – в акордовій фактурі, із дисонуючим поліакордовим поєднанням партій лівої та правої руки. Ближче до кульмінації (ц. 9 + 10 т.), долучаються тембри арфи та дерев'яних, які грають тривожні репетиції шістнадцятих, а валторні доручається мелодизований контрапункт. На хвилі кульмінації, після широкого глісандо арфи, народжується нова тема.

Третя тема I частини, Risoluto (ц. 10), скерцозно-токатного характеру, що лежить в основі **третього, центрального розділу** форми, відкривається тембром фаготу. Вона викладається *staccato* шістнадцятих. Мелодичний рух поєднує широкі стрибки (секста, кварта) із секундовими ходами та репетиціями на одному тоні, що зумовлює її скерцозний характер. Через 2 такти тему підхоплює гобой, а фагот вільно контрапунктує в ритміці восьмих. У гобоя тема не повторюється, а розгортається у вигляді мелодичної фігурації, при чому початкове *staccato* змінюється пізніше *legato*. В завершенні речення на партії інструментів накладаються синкоповані кластери фортепіано.

Друге проведення теми (ц. 11) відкривається, як і перше, партією фаготу, але вже в другому такті його «перехоплюють» і підхоплюють смичковий інструменти, у яких каскадно викладаються інтонації теми (альти –другі

скрипки – перші скрипки). На гребні цієї висхідної хвилі імітацій тему підхоплює гобой (ц. 11 + 5 тактів), і вступає фагот із контрапунктом в ритміці восьмих. Після недовгого звучання в партії солістів, тематичний матеріал доручається ксилофону та смичковим на фоні синкопованих співзвуч у фортепіано. Тобто у викладі третьої теми принцип *tutti – soli* починає діяти на коротших фрагментах музичного розвитку і ілюструє активну взаємодію – чергування партії солістів із оркестром.

Третє проведення (ц. 12) відкривається гобоєм, але тема змінюється інтонаційно – в ній з'являються широкі ходи із незмінним нижнім тоном, що сприяє утворенню прихованої поліфонії. В такому варіанті тема нагадує тему фуги. Не дивно, що надалі композитор обирає імітаційний виклад. Тема переходить до фагота (на дециму нижче), а у гобоя звучить мелодизований контрапункт. Надалі тему підхоплюють перші скрипки (Ц. 12 + 5 т.) і проводять двічі із секвентним зміщенням на півтон вниз (ц. 12+ 7 т.) на фоні контрапункту солістів. Для «протискладення» характерно активне використання комплементарної ритміки і елементи імітаційного викладу. Після невеликої «інтермедії» у гобоя, фагота та скрипок, вступає оркестр, але «фугато» не продовжується, і у смичкових звучить вільний контрапункт, при чому нижні партії віолончелей та контрабасів майже точно дублюють партію фагота.

В партіях солістів продовжує розвиватися мелодична фігурація, разом із тим поліфонічний виклад змінюється унісонним. В єдиному ритмі звучать і короткі вигуки-речитації у оркестру (ц. 15). Кульмінація поступово згасає в партії оркестру, тоді як солісти паузують.

Нова хвиля розвитку (ц. 16), *Scherzando*, контрастує попередньому етапу. Тут змінюється розмір – на танцювальний 6/8 і викладається нова тема, яку відкриває фагот. Інтонаційно (кварти+секунди) та за мелодичним рельєфом вона споріднена із першою та другою темами частини, але відрізняється ритмічно, що й зумовлює контраст. Композитор активно використовує елементи імітаційного викладу, до якого залучаються не тільки

солісти, але й інші духові інструменти (флейта, валторна), в той час як оркестр мовчить. В темі поступово кристалізується ритмоформула із «приплясуванням» , яка забезпечує впізнаваність її інтонаційного рельєфу. Після експозиції у духових, тема викладається імітаційно у смичкових (Ц. 17), після чого повертаються речитації із кульмінації попереднього розділу (Ц. 18 – матеріал Ц. 15).

Ремарка *Risoluto* (ц. 18) відзначає рух до кульмінації, де на фоні щільного оркестрового звучання в синкоповано-остинатній ритміці (доручення ритмічної функції смичковим знову викликає асоціації із «Весною священною» І. Стравінського), звучить соло гобоя, який грає мелодичну фігурацію, що інтонаційно близька другій темі. Вона переходить в матеріал третьої теми (ц.19) і до мелодії гобоя підключається контрапункт фагота, а також акорди фортепіано в синкопованому ритмі. При цьому смичкові починають грати безперервні тремоло. Кульмінаційна зона (Ц. 20 – 21) являє собою потужне окрестрове tutti з елементами сонорики та алеаторики. Так, в ц. 21 у гобоя звучить нерегулярне глісандо, позначене ремарками *improvvisazione ad libitum* та *prestissimo furioso*. Пізніше глісандування захоплює партію арфи. В результаті звучання музичної тканини набуває хаотично-імпровізаційного характеру.

Звуковий хаос раптово переривається виразним ліричним **соло фагота (ц. 22, *Espressivo*)**. В контурах його ламаної мелодичної лінії вгадуються лейтінтонації першої частини твору – терція, кварта та секунда. Поступово кантилена переходить до речитацій, і фагот замовкає, поступаючись смичковим.

Наступний хорал смичкових (*Mesto*, ц. 23) стає своєрідними відгуком на соло фагота. Хоральність відчувається завдяки викладу однаковими крупними тривалостями та відсутністю широких стрибків в мелодиці. На фоні смичкових в завершенні цього фрагменту звучить контрапункт валторни, який дещо виділяється ритмічно, комплементарно доповнюючи партію смичкових.

Повернення темпу **Largo** (ц. 24) та інтонацій першої, «фольклорної» теми у флейти (в інверсії) означає початок репризи. За флейтою матеріал першої теми підхоплюється фаготом (ц. 24 + 3 т.), але поступається соло гобоя, який грає вільну мелодичну фігурацію. В ній починають вгадуватися інтонації другої теми (ц. 25), але вони модифікуються ритмічно. В мелодію включаються форшлагги, які надають їй фольклорно-екзотичного відтінку. На завершення частини звучить фраза фаготу із кварто-секундовою інтонацією, нагадуючи про першу тему частини.

Таким чином, першу частину можна розглядати як контрастно-складену, ступінчасту форму із пануванням хвилеподібного розвитку. Перші два розділи, побудовані на ліричних темах, викликають асоціації із повільною інтродукцією. Центральний розділ (Ц. 11 – 18), *Risoluto – Schrezzando – Risoluto* – активний, дієвий етап форми. Повернення до початкових медитативних образів (ц. 22 – 25) не є точною репризою, оскільки там використовується і новий матеріал. Тільки в фінальному *Largo* (ц. 24), яке слід сприймати як коду, є тематична арка до початку частини.

Отже можна говорити не тільки про риси контрастно-складеної, але й тричастинної (або трьохфазної) форми із ознаками репризності. На користь такого визначання – інтонаційна єдність музичного тематизму I частини концерту. Ключовими інтонаційними елементами, які пронизують першу частину циклу стають поспівка з секундою та квартою, що асоціюються із фольклорним музикуванням і хрестоподібний рух по малих секундах, що лежить в основі другої теми.

Реалізуючи взаємодію солістів між собою та оркестром, композитор використовує різні типи викладу. Найбільш показовим стає імітаційний, через який експонуються майже всі теми та здійснюється розвиток. На цій ідеї навіть будується *quasi*-фугато (ц. 12), що обривається на четвертому проведенні теми (в партії перших скрипок). Активно застосовується принцип *tutti – soli* як на коротких фрагментах викладу (третя тема) так і у вигляді віддаленого чергування (друга тема). Різноманітна і складна взаємодія учасників діалогу, а

також увага до окремих тембрів, що виявилася в виокремленні валторни, флейти, фортепіано, *divisi* смичкових та ансамблю духових (*Scherzando*), зумовлює багатокомпонентність виконавської форми та виконавських завдань концерту, і як наслідок – складність інтерпретації твору диригентом.

Друга частина концерту, **Risoluto**, ілюструє продовження розвитку тематичного матеріалу першої частини. Відкривається фугато, тема якого доручається партії других скрипок, у яких звучить тема, що поєднує ознаки третьої та першої тем I частини. Вона складається із двох поспівок із квартою в такому ж ритмі, як і перша тема, але містить повтори нижнього тону, що приводять до появи прихованої поліфонії, як в третій темі. Другий мотив теми являє собою своєрідне розгортання початкового тематичного ядра із стрибком на септимву, який заповнюється більш дрібними інтервалами, знову окреслюючи формулу секунда – кварта – секунда, але в звуженому варіанті (1.5.1.):

С. Турнеєв, Концерт для Об та Fg з оркестром, II частина, тема фугато, *mt.* 1 – 3:



Новий етап фугато – це виклад теми в інверсії, в якій початковий мотив стає ідентичним до першої теми I частини. Відкривають його другі скрипки, потім підхоплюють альти, а потім тема звучить в унісон у віолончелей та контрабасів. Надалі йде нова quasi-стретта у перших та других скрипок, і така ж quasi-стретта з поєднанням у альтів та перші скрипки русі. Обидві стретти відкриваються імітаційно, але в «кодетті»(другій половині теми) починають звучати одночасно. В другій половині теми інверсійний варіант поступається основному. Надалі звучить інтермедія, побудована на першому мотиві теми, тоді як її друга половина «відпадає». Імітації охоплюють партії всіх смичкових, утворюючи хвилеподібно-каскадний ланцюг перекличок.

Фінальні 2 проведення теми, що виступають своєрідною репризою, доручаються першим скрипкам на фоні імітацій першого мотиву теми в партіях інших інструментів, на чому будується кульмінація, після якої вступають солісти.

Adagio, ц. 2, являє собою соло гобоя, у якого звучить новий варіант теми. Він зберігає ритміку, характерну для теми фугато, але змінюється інтонаційне наповнення мотиву, яке стає напруженішим – висхідний тритон та висхідна велика септима надають йому експресивного характеру. Від найвищої точки стрибка на септиму після зупинки рухається низхідна фігурація із кружляючими мотивами, з танцювальним відтінком, чому сприяє зміна розміру на 6/8. Поступово фігурація переходить в напружені речитації в високому регістрі на fortissimo а потім вщухає.

Другий розділ (ц. 3), Larghetto, відкриває примарна тема у фортепіано, викладена у вигляді рваних хроматичних пасажів 16-х на staccatto. Основний мотив – це рух в межах терції по хроматизмах вгору та вниз (1 та 2 долі), який повторюється на півтону вище на 3-й та 4-й долях. На сильних долях звучать акорди арфи та смичкових, а фортепіано заповнює витримані тони на слабких долях. Фігурація є остінатною і викладається унісонно в партіях лівої та правої руки:

С. Турнєєв, *Концерт для Об та Fg з оркестром, II частина*, Тема фортепіано, ц. 3:



В оточенні прозорого фону смичкових, вона викликає асоціації із образами сну, галюцинацій (як в операх С. Прокоф'єва). Пізніше другий, секветно повторений мотив, замінюється на хвилеподібний хроматичний рух в межах того ж діапазону. На цьому фоні, розгортаються хроматичні підголоски в партіях смичкових, арфи, а також підключаються духові, обігруючи ті ж хроматичні ходи, але не синхронно зі смичковими.

Тема переходить до флейти в наступному фрагменті, Andante (ц. 4). Перетворюючись в безперервну «циркулюючу» фігурацію. На цьому фоні звучать окремі педалі та тремоло у смичкових та духових інструментів. В сутності флейта виступає своєрідним локальним солістом цього розділу. Пізніше фактура урізноманітнюється тріольними репетиціями в партії фортепіано (в ритміці восьмих), які перетворюються згодом на квінтолі та секстолі. Тут же композитор використовує *divisi* смичкових. Після локальної кульмінації, вперше в другій частині звучить **діалог солістів (ц. 5)**, які викладають в діалозі варіант «примарної» фігуративної теми. Використання *legato* замість *staccato* позбавляє її скерцозного відтінку. Фоном для них виступають педалі смичкових інструментів. Він стає своєрідним відлунням остинатного розділу, своєрідним відгуком-рефлексією на нього. Короткий діалог завершується паузою у всього оркестру. Наступний короткий фрагмент (ц. 6) супроводжується ремаркою *Dolente*, тобто «з болем». Він теж сприймається як своєрідний відгук, рефлексія на події попередніх розділів. В оркестрі звучать ходи по звуках фрігійського тетрахорду (f-ges-as-b) у висхідному та низхідному напрямку.

Третій розділ II частини, *Pastorale* (ц. 7) – *Allegretto* (ц. 8) повертає до фольклорної теми і образів першої частини, які набувають нового стихійного відтінку, викликаючи асоціації із язичницькими образами «Весни» І. Стравінського. На остінатній пульсації шістнадцятих та тріолей восьмих будується крещендуюча хвиля, що переростає у хаотичну фігурацію солістів (ц. 13), на фоні якої звучать загрозливі вигуки міді, фортепіано та ксилофона.

Як і в першій частині, хаотична кульмінація змінюється ліричним соло. Цього разу воно доручається гобою (*Mesto*, ц. 18) Після того, як гобой замовкає, його варіантно повторює фагот (ц. 19) на дуодециму нижче.

Відгуком на соло духових стає «хорал» струнних (ц. 20), що схоже на драматургічну логіку першої частини.

Фінальна кода (ц. 21) супроводжується ремаркою «Тепего», тобто ніжно. Вона за характером нагадує другу, примарну тему цієї частини, втілюючи загадково-таємниче звучання. Цьому сприяють «крапельки» фортепіано (стрибки), тембр арфи, тихі педалі смичкових. Тембри солістів виділяються тільки наприкінці коди (ц. 27), де звучить їх діалог – контрапункт, в якому вони поступово досягають згоди.

Можна говорити, що в другій частині циклу відбувається цікаве переосмислення ролей солістів. Вони не виступають безпосередніми учасниками дії, не беручи участі в фугато та наступному остинатному епізоді, а стають своєрідними коментаторами музичного процесу. Так, після фугато звучить соло гобоя, а після «токати» - короткий діалог солістів, в якому вони «переосмислюють» остинатну тему.

Разом із тим, тематичний матеріал другої частини повністю виростає з матеріалу першої. Так, тема фугато основана на першій темі з I частини, тема токати – на темі центрального розділу. Сама ідея фугато, тільки намічена в I частині, тепер реалізується в повну силу. Драматургічний план другої частини ускладнюється в порівнянні із першою, що відбилося в численних темпових контрастах, коротких виокремлених фрагментах, що служать своєрідними інтермеццо між крупним розділами, вистроєними за принципом єдиної хвилі.

Крім того, є розділ цілком побудований на поліфонічному принципі (фугато) або на потужному tutti, що переходить в алеаторно-сонорну кульмінацію (третій розділ). В результаті в другій частині, ще рельєфніше, ніж в першій проступають риси контрастно-складеної форми, незважаючи на те що, тематизм виростає з матеріалу першої частини і композитор виявляє тенденцію до монотематичного мислення. Все це ускладнює завдання диригентської інтерпретації, вимагаючи ретельного продумування виконавської форми, вибудовування звукового, динамічного балансу і виховування відчуття цілого, що неможливо без ґрунтового теоретичного аналізу.

2.2. Диригентська інтерпретація Концерту С. Турнеєва

Діяльність диригента на концертній естраді можна певним чином співставити із діяльністю співака-актора, оскільки важливо не тільки досягнути той результат, якого він досягає в звуках, але й шляхи, якими він це робить. Тобто окрім власне інтонаційної сторони виконання важливою є також візуально-процесуальна. Виходячи з цього оцінювання лише аудіоверсії диригентської інтерпретації ніколи не буде повним. Втім, зважаючи на те, що даний аналіз є першою спробою досягнення диригентських параметрів подвійного концерту С. Турнеєва, є достатня кількість параметрів, що витікають безпосередньо з особливостей композиції, а не з диригентської техніки, які вимагають уваги.

Уже сам початок твору із педалей – флажолетів смичкових та соло гобою викликає асоціації із неофольклористичною стилістикою І. Стравінського. В таких стилістичних умовах завдання диригента полягає у передачі стихії вільного награвання-музикування разом із увагою до фактури. Вже на початку Концерту С. Турнеєв ілюструє її провідні риси – це прозорість, мінливість, робота із невеликими групами виконавців. Початковий ансамбль складає соло гобоя, педаль смичкових, акорди *non arpeggiato* арфи та трикутник, який, подібно до арфи, підкреслює сильну долю та створює колористичний ефект. Отже, вже на початку *Largo* ми бачимо три шари фактури – мелодичний пласт,

педалі (гармонічний) та ритмічно-кolorистичний (арфа+трикутник). Окрім стихії «вільного награвання» диригент має вистроїти баланс між оркестром, який повинен звучати на другому плані та соло гобоя, яке є першим планом.

Із вступом фагота (ц. 1+ 2 т.), на першому плані опиняється діалог рівних солістів, яким доручається однаковий тематичний матеріал (варіантно викладений). Диригентові треба звернути увагу на *accellerando* перед другим реченням (2 т. до ц. 2) із подальшим поверненням до *Tempo I* (ц. 1). Тут зберігається принцип викладу першого речення, але додається педаль у флейти, яка повинна звучати в балансі із усім оркестром.

В третьому проведенні теми відбувається ускладнення фактури (ц. 3). Солісти грають в єдиному ритмі із партією флейти, у якій просто звучать репетиції. Арфа, в свою чергу, виконує репетиції в ритмі тріолей восьмих. До ансамблю додається фортепіано із кolorистичними напівкластерами, валторни підкреслюють другу долю такту, а скрипки використовуються в *divisi* (*Violini I in 6, V-ni II in 5*). Вони заповнюють музичну тканину кolorистичними трелями, які поступово нашаровуються у всіх скрипок та продовжують звучати у вигляді педалей. Все це проводить до кульмінації, на якій арфа починає грати кластери замість репетицій на одному тоні.

Отже, логіка, яку ілюструє композитор, доволі ясна – це поступове нашарування тембрів і мікрокульмінації наприкінці кожного проведення теми.

Divisi зберігається в наступному проведенні теми, яке доручається смичковим (ц. 4) та фортепіано (ц.4+ 3 т.). Тут відбувається перерозподіл ролей інструментів, і солісти вільно контрапунктують замість викладу провідної теми-поспівки. Тут виникає новий проблемний момент для диригента, оскільки потрібно вистроїти звуковий баланс відповідно до нових ролей. В той же час відбувається внутрішня зміна темпу в цьому проведенні $\text{♩} = 66$ змінюється на $\text{♩} = 44$. І буквально через декілька тактів - $\text{♩} = 80$, де експонується нова тема.

На початку викладу другої теми (ц. 5) оркестр тимчасово замовкає. З цього моменту починається друга крупна фаза розвитку. Отже хвилі першої фази диригентові потрібно вибудувати таким чином, щоб вони сприймалися як цілісний процес, долаючи його дискретність і внутрішню контрастність.

«Секундова» тема викладається спочатку в партіях солістів без супроводу, потім доручається смичковим, і фортепіано (ц. 9). На фоні проведення фортепіано відбувається розгалуження партій скрипок, які виконують секундові мотив і витримані тони *divisi*, що надає тканині пульсуючий характер. Як і в процесі становлення першої теми, відбувається розчленування на три фази розвитку до кульмінації, про які треба пам'ятати диригентові. В цілому можна говорити, що фази побудовані аналогічним чином. На хвилі кульмінації відбувається новий темповий зсув та поява нової теми, яка викладається у фагота в ритмі шістнадцятих.

Це доволі складний момент з точки зору переходу, оскільки диригентові потрібно заздалегідь представляти, який саме темп потрібно взяти фаготу, і свою ідею синхронізувати із солістом, який буде декілька тактів грати фактично без супроводу (на фоні педалей смичкових інструментів). Пізніше буде звучати діалог із гобоєм, в якому цей темп повинен стабілізуватися.

Непростим етапом з точки зору ансамблевої узгодженості є *quasi*-фугато (ц. 12), де звучать часткові імітації. Наступний рух є єдиною наростаючою хвилею до алеаторичної кульмінації в ц. 21. Так його і треба вибудувати попри внутрішні контрасти. Після цього відбувається різкий перепад в сферу рефлексії – спочатку звучить експресивне соло фагота (ц. 22), потім «хорал» струнних (ц. 23), а на завершення проводиться перша тема (ц. 24), але вона вже позбавлена енергії руху вперед і скоріше звучить як відгомін.

Друга частина, *Risoluto*, зважаючи на те, що інтонаційно її перша тема виростає з першої теми першої частини, тобто начебто продовжує розвиток матеріалу, який щойно звучав, може виконуватися майже без перерви з першою. Початкове фугато майже виключно доручається партії смичкових, отже можна говорити про роботу із струнним ансамблем як окреме завдання.

Після фугато весь оркестр замовкає і звучить соло гобоя (ц. 2), що кореспондує із сольною каденцією фагота попередньої частини, але побудоване на тому ж матеріалі, що й фугато.

Наступний фрагмент із «примарною темою» (тема марень) ілюструє діалог фортепіано із смичковими та арфою – отже тут формується новий «ансамбль» (ц. 3). І врешті решт остинатино-фігураитивна тема переходить до флейти (ц. 4), на фоні якої застосовується активне *divisi* смичкових. На цій же темі вибудовується наступна кульмінація (кілька тактів до ц. 5), а потім «знімається», змінючись діалогом солістів на фоні «крапок» у фортепіано, що звучать які бій годинників.

Третя фаза (ц. 6), *Dolente* ілюструє активізацію оркестрової тканини із мелодизацією окремих голосів. Він виконує лише перехідну функцію до наступного *Pastorale* (ц. 7), де повертається лейттема. Раптово замість її розвитку з'являється агресивне остинато у валторни (ц. 8), яке стає основою для подальшої хвилі кульмінації. Отже після другої фази відбулося вже три контрастних зіставлення, а єдиної хвилі розвитку так і не реалізувалося. Втім, остинато ініціює доволі потужну кульмінацію, яка приводить до алеаторичного вибуху (ц. 14 – 18).

Подібно до першої частини, надалі відбувається різкий перелом – і по черзі звучать монологи солістів, в яких відчувається не стільки стремління до вияву віртуозності, скільки рефлексія.

Все подальше в сутності теж буде рефлексією на експресивну кульмінацію, що ставить питання – як реалізувати розвиток ліричного тематизму, щоб це не сприймалося занадто статично. В ц. 20 це можна здійснити за допомогою діалогу між оркестровими голосами смичкових. Надалі урізноманітнення вносить фортепіанні фігурації (ц. 21), також солісти, які ведуть діалог секундовими мотивами.

Висновки до Розділу 2. Отже, Концерт для гобоя та фагота С. Турнеєва є віддзеркаленням тембрової «домінанти» творчості композитора, з його тяжінням до виражального потенціалу солюючих духових. Розпочавшись із

камерних квінтетів (80-ті роки XX століття), ця тенденція знайде продовження в 2000-х в низці творів для соллючого кларнету соло або з окрестром. Є в творчості інтерес композитора до інших духових, зокрема флейти та труби. Написаний в 1990 році, він став одним із небагатьох зразків подібного складу не тільки в музиці XX століття, але й всієї історії жанру подвійного концерту, де панували або солісти-дублі (два фортепіано, дві бандури) або контрастуючі (сммичковий та духовий). Незважаючи на це, можна виділити близькість тембрових пріоритетів С. Турнєєва до Є. Станковича, зокрема його камерних симфоній. Ця паралель заслуговує окремої уваги, адже у Концерті С. Турнєєва окрім стихії концертного музикування повстають і ознаки симфонічного мислення – тяжіння до використання наскрізної лейтмотивної інтонації (кварто-секундовий комплекс в ритміці 16-х) та монотематичності – проростання нових тем із ключової інтонаційної ланки.

Концерт характеризується поєднанням різних музично-образних сфер – це умовна сфера пасторалі із «пастушими награваннями», представлена дуєтом солістів в першій частині із провідною кварто-секундовою лейтпоспівкою, сфера філософських роздумів – представлена другою «секундовою» темою із рисами теми хреста та quasi-поліфонічним діалогом солістів, ця ж філософсько медитативна сфера розвивається в каденціях першої частини. Третя – сфера хаотичної стихії, яка втілюється в обох алеаторичних кульмінаціях, процес поступового нагнітання до яких пов'язана з використанням речитацій, повторних ритмічних остинатних формул. Четверта – сфера скерцозності, «скоморошин», яка втілюється в темі фаготу (ц. 10 першої) частини, хоча і виростає з музики «Награвань» С. Турнєєва, не знаходить продовження в музиці даного Концерту. Це свідчить про зміну пріоритетів композитора із витісненням сміхової сфери медитативно-філософською образністю. Саме такі образи будуть панувати в другій частині, що ілюструє і початкове фугато, і розгорнута статична кода.

Поєднання різних образних сфер приводить до використання різних композиційних драматургічних принципів. З одного боку, розвиток quasi-

фольклорного тематизму пов'язаний із його варіантно-варіаційним викладом, обігруванням інтонацій в різних тембрових варіантах. З іншого, раціонально-філософське зерно виявляється в численних «штучних» поєднаннях партій в імітаційному, дзеркальному або напівдзеркальному викладі, quasi-фугато (I частина) та власне фугато (II частина), що свідчить про перевагу аналітично-структурного мислення. Медитативна образність, в свою чергу, пов'язана із вслуховуванням в окремі тембри та тони, що приводить до активного застосування невеликих оркестрових груп – ансамблів, *divisi* смичкових, а також рефлексивних каденцій із пануванням «стану», а не розвитку.

Отже для диригентської інтерпретації Концерт складає доволі непросте завдання: багатofазність розвитку примушує балансувати між дискретністю та увагою до деталей і подоланням цієї дискретності в більшості розділів форм частин. Останній розділ, фіналу, окрім того, що теж характеризується внутрішньою розчленованістю, доволі статичний, що ставить додаткове завдання подолання статичності.

В роботі із темпом диригентові слід зосередитись на таких параметрах, як:

- загальний темповий план частини – початкове *Largo* поступово прискорююється до проведення другої теми із метрономічною позначкою $\text{♩} = 80$ і центрального *Risoluto*, яке повинне утримуватися попри внутрішні контрасти аж до каденції фагота (ц. 22) із подальшим поверненням до *Largo* (ц. 24);
- агогічні відхилення – так, в завершенні проведення теми (як, наприклад, у викладі першої) спостерігається використання *accelerando*, що дає можливість непомітно перейти до більш жвавого темпу надалі і не повинно звучати штучно та лапідарно.
- темпове співвідношення частин циклу – перша частина повинна бути в цілому повільнішою, ніж друга, щоб друга не сприймалася як послаблення драматургічної напруги; певну проблему

В робота з оркестровою фактурою диригент повинен спрямувати свою увагу на:

- специфіку діалогу солістів, у яких доволі часто матеріал викладається контрапунктично, або, навпаки імітаційно;
- лінійний вимір музичної тканини – мелодичні проведення тем у різних інструментів або поступові нашарування пластів у русі до кульмінацій;
- поліфонічні проведення теми (канони, імітації), які не повинні нівелюватися, а навпаки, бути прослуханими і сприяти внутрішній динамізації фактури;
- вертикальний вимір – *divisi* смичкових, протянуті, дихаючі педалі, поява нових тембрів, які відтінюють музичну тканину додатковими барвами.

ВИСНОВКИ

Огляд жанру подвійного концерту проілюстрував, що традиція концертів для двох або більше солістів має нелінійну траєкторію розвитку, оскільки такі концерти майже відсутні в композиторській практиці XIX століття і повертаються лише в XX, що обумовлено ідеєю відродження старовинних принципів в межах неокласичної течії, прагненням композиторів урізноманітнити звукові параметри твору та виконавською практикою. В залежності від того, що саме панує в тому чи іншому творі, можна прирахувати композицію до тієї чи іншої тенденції. Так, Д. Лігеті, понад усім цікавить мікрохроматика гобоя, флейти та басової флейти, а також темброво-сонорні нашарування музичної тканини, в той час, як, наприклад Ю. Олійник звертається до традиції стародавнього антифону, примушуючи солістів перебувати в різних точках естради, а С. Турнєєв поєднує інтерес до концертування, що йде від барокової традиції, поліфонії, із темброво-сонорними та алеаторними прийомами.

Від барокового концерту і досвіду **А. Вівальді** в творі С. Турнєєва – використання принципу *tutti – soli* у різноманітних співставленнях – не тільки суто оркестру та соліста, але й окремих груп із солістами, як, наприклад відбувається на початку другої частини, що відкривається фугато смичкових, а соло гобоя вступає пізніше, як своєрідний відгук на нього. Зв'язок із бароко відбився також в тяжінні до поліфонічного викладу, хоча, як правило, композитор використовує не точні імітації, і вони набувають вигляду quasi-поліфонії: quasi-канон (виклад другої теми першої частини), quasi-стретти, quasi-фугато (перша частина). Тільки в фугато початку другої частини дотриманий відповідний поліфонічний принцип.

Із досвідом подвійного концерту **Д. Лігеті** зближує побудова хвиль розвитку із використанням ритмічно остинатних груп, принцип поступового фактурного нашарування тембрів, використання *divisi* смичкових, деталізація музичної фактури і, як наслідок, сонорики. Схожі твори і за композицією: це двочастинні цикли, де друга частина розгорнутіша і напруженіша за

музичними подіями, хоча в Концерті Д. Лігеті для першої частини не властива багатотемність, як в концерті С. Турнеєва.

При цьому Д. Лігеті не звертається до алеаторних епізодів, які є на кульмінаціях обох частин концерту С. Турнеєва, а С. Турнеєв, в свою чергу, не використовує мікрохроматику, активно задіяну у Концерті Д. Лігеті. Відрізняє твір С. Турнеєва і використання каденцій солістів, фактично не представлених у Д. Лігеті. Суттєво відрізняє композиторів тип тематизму – так, у С. Турнеєва представлені і теми-мелодії (теми-зерна) і теми із пануванням скерцозно-ритмічної складової, і ліричні монологи (каденції солістів), в той час як у Д. Лігеті панує фактурно-тембрового тематизму.

Із досвідом **Ю. Олійника** С. Турнеєва зближує активне застосування поліфонічних та quasi-поліфонічних прийомів (перша частина, ц. 5, ц. 10, quasi-фугато першої та фугато другої частини), зокрема «дзеркальне» звучання солістів (в інверсії чи частковій інверсії), яке спостерігається в першій частині (ц. 3) , контрастно-ладові, quasi-антифонні зіставлення перекличок солістів (перша частина, ц. 1 - 2).

Крім того, можна віднайти паралелі між Концертом для гобоя та фаготу С. Турнеєва та концертами, написаними в ХХ столітті для одного духового соліста. Так, із Гобойним концертом Р. Щедріна його зближує наявність схожих тембрів, які повстають як «двійники». У Р. Щедріна в доповнення гобою використовується англійський ріжок, близький до нього теситурно, втім, ідея «двійників» теж своєрідно інтерпретується у С. Турнеєва, що проявляється у використанні імітацій-перекличок та дзеркальному звучанні інструментів. Із фаготовим концертом С. Губайдуліної його ріднять – рух до алеаторичної кульмінації, після якої звучить рефлексивне соло (в обох частинах) як реакція – осмислювання подій.

Вибір і трактовка самих солістів викликають асоціації із неофольклористичною лінією творчості **І. Стравінського**, зокрема, «Весною священною», і через неї із амплуа солістів як «язичницької свирілі». Окрім цього, обидва інструменти виявляють ліричні ознаки образності. Обидві

частини містять каденції солістів, зона розташування яких – після хвилі кульмінації, відповідає класичному концерту, де каденція звучала на межі розробки і репризи. Обидві каденції – фагота в першій частині (ц. 21) та обох інструментів – в другій (гобой –ц. 2, ц. 18, фагот –ц. 19) являють собою ліричні монологи, побудовані на основі виразної кантилени і інструментального речитативу, що втілюють образ рефлексії, осмислення попередніх активних подій (перша частина, ц. 22). Разом із тим, імпровізаційність солістів втілюється в алеаторних епізодах, позначених *improvisazione ad libitum*, як, наприклад, в партії гобоя в першій частині (ц. 21) або *prestissimo furioso* гобоя та фагота в другій частині (ц. 14).

З точки зору **композиції** Концерт для гобоя та фагота **С. Турнєєва** являє собою двочастинний цикл, в якому кожна з частин виявляє ознаки трифазності та риси-контрастно-складеної форми через численні тематичні, темпові та фактурні зіставлення, які приводять до відчуття дискретності. Трифазність можна спостерігати і на мікрорівні – так експозиція перших двох тем першої частини відповідає трифазній логіці. Подолання фрагментарності форми відбувається за рахунок принципу лейтмотивності та рис монотематизму. Так, всю першу частину пронизує кварто-секундова інтонація, яка початково з'являється в партії гобоя. В другій частині з неї виростає тема початкового фугато. Основу драматургії складає взаємодія трьох образних сфер – пасторально-награшної, філософсько-медитативної, стихійно-хаотичної. Перша представлена провідною лейттемою, яка розвивається відповідно до її поспівкового характеру. Друга – другою темою першої частини із її секундовими ковзаннями, «рефлексивними» каденціями, а також фінальною кодою другої частини. Стихійно-хаотична розкривається в кульмінаційних хвилях розвитку, де використовуються і контрастні переключення на нові тематичні елементи – скерцозні (тема фаготу в першій частині, ц. 10) або зловісно-остинатні, на яких відбувається поступове нашарування оркестрових голосів та врешті-решт – вибух у вигляді алеаторичної кульмінації.

З точки зору *диригентської інтерпретації* Концерт С. Турнеєва ілюструє необхідність уваги до деталей (тембрових, темпових, агогічних), що робить його досить складним завданням для виконавця. Не маючи змогу зупинитися на «візуальних» виконавських параметрах, тобто власне диригентської техніки в силу відсутності відеозапису, в роботі були проаналізовані ті особливості, які виходять власне з музики Концерту.

Темповий параметр у Концерті С. Турнеєва відзначається складністю через дискретність музичної форми і численну кількість темпових зсувів, які відбуваються як на межах крупних розділах, так в середині фаз. Наприкінці коротких етапів викладу матеріалу (проведення тем в I частині) ми спостерігаємо і агогічні відхилення – короткі *accelerando*, які підкреслюють завершення фази проведення теми. В таких умовах перед диригентом стоїть завдання подолання дискретності музичної форми і об'єднання коротких фаз у більш крупні хвилі. Так, наприклад, три проведення першої теми в першій частині потрібно мислити як одну фазу. Аналогічним чином побудована і експозиція другої теми. Центральна фаза розвитку, яка веде до кульмінації, незважаючи на внутрішні контрасти, теж повинна бути потрактована як цілісний етап. Незважаючи на доволі складну композиційну логіку, диригент, який «звикає» до способу мислення композитора, має можливість усвідомити, що в цілому композитор будує форми аналогічним чином як на мікро-, так і на макро-рівні, що згодом сприятиме більш свідомому прочитанню композиторського задуму.

Тематичний розвиток в цілому простежується доволі ясно, оскільки в першому розділі першої частини представлена лейтінтонація, яка буде періодично повертатися і закріплюється в коді, а також буде покладена в основу першої теми (теми фугато) другої частини. Завдяки цьому друга частина Концерту сприймається як продовження першої і може бути виконана фактично без перерви.

Специфіка оркестрової тканини відзначена необхідністю роботою з невеликими групами інструментів – це дуєт солістів, група смичкових,

смичкові *divisi*, в той час як потужне повнозвучне оркестрове *tutti* зустрічається лише на кульмінаціях. Ньюансування може бути доволі деталізованим, що свідчить про особливу увагу до тембрового параметру.

Особливої уваги диригента потребує *діалог солістів та оркестру*, оскільки він у Концерті С. Турнеєва набуває багатопараметрового виміру. Це може бути і діалог солістів між собою, що особливо яскраво виявилось в першій частині, де інструменти розвивають провідну поспівкову інтонацію. В другій частині на перший план виходять різні оркестрово-темброві комбінації, як, наприклад фугато смичкових в першому розділі, «примарна» тема фортепіано (ц. 3) із смичковим супроводом, соло флейти (ц. 4) в поєднанні зі смичковими. Треба також приділити уваги смичковим, які доволі часто використовуються в *divsi*.

Щодо *динамічного параметру*, то деталізована музична тканина насичується мікродинамічними відтінками, які, разом із тим, не повинні стати на заваді драматургічній вибудові більш широких динамічних хвиль.

Зважаючи на використання як тематизму мелодичної природи, так і коротких інтонацій-поспівок, які переходять від інструмента до інструменту, а також тонко деталізованої фактури, диригенту потрібно визначитись, в яких епізодах твору він буде працювати, перш за все над виразністю горизонталі, лінії, а в яких приділити увагу вертикалі, фактурі, глибині і об'ємності звучання.

Отже, Концерт С. Турнеєва ілюструє тонку трактовку тембрів, фактури, форми, що робить його цікавим і для репертуару духових інструментів, і з точки зору диригентської інтерпретації. Не менш важливим є він і для творчості самого композитора, адже саме в ньому, з одного боку, продовжується розвиток інтонаційної сфера фольклорного музикування, яка заявила про себе «Награваннях» (1984), а з іншого – передбачується твори початку 2000-х, з інтересом до солюючих духових та барокового музикування, що ілюструє Концерт для кларнету і смичкового оркестру в стилі бароко 2008, а також до побудови композиції на лейтінтонації, що характерно для П'яти

рефлексій (2007). Тим самим аналіз Концерту для гобоя та фагота з оркестром поглиблює уявлення щодо творчості С. Турнєєва як єдиного тексту із певними мовно-стилістичними та естетичними орієнтирами. Серед перспектив дослідження – подальше вивчення оркестрової музики С. Турнєєва як з точки зору композиційно-драматургічних, так і з позиції диригентської інтерпретації, що може стати основою для подальшого концертного виконання його творів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонова Е. Г. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период: автореф. дис... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Е. Г. Антонова. – Киев. гос. консерватория. К., 1989. 20 с.
2. Антонова Е. Г. Принцип диалогичности в исполнительской ситуации инструментального концерта. Теория и история музыкального исполнительства: сб. науч. тр.; под ред. Л. С. Неболюбовой. –К.; Изд-во Киев. гос. консерватории, 1989. С. 132–142.
3. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства: учебное пособие. К. : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. 432 с.
4. Афанасьева А. А. Художественная интерпретация как важная составляющая дирижерского исполнительства. Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств, 2018. Вып. 45. С. 105–112.
5. Богданов В. О. Історія духового музичного мистецтва України від найдавніших часів до початку ХХ ст. : Монографія. Харків : Основа, 2000. 344 с.
6. Величко Н., Савчук Є. Диригентська майстерня Олега Семеновича Тимошенка: музикознавчі принципи формування репертуару. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Мистецтвознавство, 2020. № 4 (49). С. 152–173.
7. Вискова И. В. Инструментальный тембр как элемент художественной выразительности. Музыкаведение №8, 2008. С. 34–41.
8. Вискова И. В. Пути расширения выразительных возможностей деревянных духовых инструментов в музыке второй половины ХХ века: автореф. дис. канд. искусствоведения. спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство. Москва, 2009. 26 с.

9. Врублевський В. А. Диригентська інтерпретація концерту для віолончелі з оркестром Геннадія Ляшенка. *Young Scientist*. № 7 (47). July, 2017. С. 63–67.
10. Гданський С. В. Імпровізаційні засади кларнетового виконавства у сучасній українській музиці. *Тези XXI міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці» 8 – 10 червня 2021 року у рамках III Міжнародного науково-творчого проєкту «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до репрезентації»*. Київ, 2021. С. 25–26.
11. Гинзбург Л. Дирижерское исполнительство : Практика. История. Эстетика / Л. Гинзбург. М. : Музыка, 1975. 629 с.
12. Гинзбург Л. Избранное : Дирижёры и оркестры. Вопросы теории и практики дирижирования / Л. Гинзбург. — М. : Сов. композитор, 1981. 304 с.
13. Горбунова І. Особливості втілення сміхової культури скоморохів у сучасній українській музиці (на прикладі симфонічної картини «Награвання» Сергія Турнеєва). *Студії мистецтвознавчі*, 2015. С. 42–48.
14. Гуревич Л. История оркестровых стилей. М.: Композитор, 1997. 208 с.
15. Дирижерское исполнительство. Практика. История / Редактор-составитель Л. Гинзбург. – Л.-М.: Издательство «Музыка» Москва, 1975. 631 с.
16. Драган О.В . Виконавська інтерпретація у творчості диригента (на прикладі діяльності Я. Вошака). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*. 2012. Том І. Вип.18. С. 170–177.
17. Драган О. В. Диригентський архетип у виконавсько-інтерпретаційному процесі: експлікація філософських знань у сферу музичної освіти. *Актуальні питання мистецької педагогіки*, 2015. Вип. 4. С. 22–28.

18. Дирижирование оперно-симфоническим оркестром: программа профессиональной переподготовки/ РАМ имени Гнесиных. Москва, 2015. 38 с.
19. Ержемский Г. Л. Закономерности и парадоксы дирижирования: Психология. Теория. Практика. СПб.: ПКП «Деан», 1993. 261 с.
20. Ержемский Г. Л. Психология дирижирования. М.: Музыка, 1988. 79 с.
21. Ержемский Г. Л. Этюды к обретению дирижерского мастерства. Психомоторика внутреннего исполнительства. СПб.: ДЕАН, 2014. 132 с.
22. Зінків І. Я. Подвійний концерт Юрія Олійника в концерті розвитку жанру. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики, 2017. Вип. 46. С. 302–313.
23. Кан-Шпейер Р. Руководство по дирижированию. *Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика*. М.: Музыка, 1975. 631 с.
24. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. К., 2000. 17 с.
25. Каюков В. А. Культурологические типы сценического артистизма в западноевропейском дирижировании. *Культура и искусство*. Эстетика и теория искусства. Вып. 1 (7), 2012. С. 61–67.
26. Князева О. Семь нот Сергея Турнеева. Наша газета, 2005. № 78 – 79 (2386 – 2387). С. 16.
27. Колесникова Н. А. Основы теории и методики обучения дирижированию: учеб.-метод. Пособие. Владимир, 2012. 351 с.
28. Конорева Е. В. Музыка Клода Дебюсси в интерпретации французских дирижеров: автореф. дис. канд. искусствоведения, 17.00.02 – музыкальное искусство. Москва, 2012. 26 с.
29. Лошков Ю. І. Німецька романтична диригентська школа (друга половина XIX ст.). *Культура України*. Випуск 36. 2012. URL:

https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura36/33.pdf (дата звернення: 25.05.2021).

- 30.Макаренко Г. Историчні етапи становлення та розвитку диригентської професії. Проблеми професійної педагогічної діяльності. – Київ: Науковий світ, 2002. С. 175–183.
- 31.Мамченко О. М. Некоторые психологические аспекты исполнительской интерпретации Пятой симфонии П. Чайковского. URL: <http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/2691/1/%D0%9C%D0%B0%D0%BC%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE%20%D0%9E%20%D0%9C.pdf> (дата звернення: 16.01.2021).
- 32.Мамченко О. М. Художні аспекти виконавської інтерпретації П'ятої симфонії Дмитра Шостаковича. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття: Збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції. 16–17.10.2014 р., Київ.* С. 313–322.
- 33.Мартінова В. І. Концерт для гобоя з оркестром у творчості композиторів Новітнього часу: аспекти жанрової стилістики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.* Харків, 2019. Вип. 54. С. 71–93.
- 34.Меренков И. (2012) Композитор – явление штучное. Наша газета. URL: <http://nashagazeta.net/2753-kompozitor-yavlenie-shtuchnoe.html> (дата звернення: 25.05.2021).
- 35.Минич А. В. Уровни организации музыкального тематизма в «Гамбургском» концерте для валторны и камерного оркестра Дьердя Лигети. В сборнике: *Культура. Наука. Творчество.* сборник научных статей XII Международной научно-практической конференции. 2018. С. 421–426.
- 36.Монахова И. Ю. Музыкальная интерпретация как ключевой аспект деятельности дирижера. URL:

<http://fki.lgaki.info/2018/10/01/музыкальная-интерпретация-как-ключе/>

(дата звернення: 16.01.2021).

37. Мочурад В. І. Бароковий концерт для гобоя. *Мистецтвознавчі записки*. 2013. № 23. С. 3–9.
38. Москаленко В.Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації: автореф. дис... д-ра мистецтв.: 17.00.02 – «Музичне мистецтво». К., 1994. 25 с.
39. Мусин И. А. Язык дирижерского жеста. М.: Музыка, 2006. 232 с.
40. Назайкинский Е. В. Стил ь и жанр в музыке: учеб. пособие. М.: Владос, 2003. 248 с.
41. Наumenко М. О., Панасюк К. А. Історія сучасної диригентської манери. Теорія і методика професійної освіти. Випуск 10. Т. 2. 2019. С. 149–152.
42. Немцова Л. Особливості художньо-вольового впливу диригента в процесі концертно-виконавської діяльності. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 31, том 1, 2020. С. 185–189.
43. Нікітюк О. Диригентський простір хормейстера (до 70-річного ювілею Євгена Савчука). URL: <http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2017/3/62.pdf> (дата звернення: 16.05.2021).
44. Остроmогильский И. В. О виолончельном концерте Дьёрдя Лигети. *Музыкальная культура глазами молодых ученых*. Сборник научных трудов. Редактор-составитель Н. И. ерба. Санкт-Петербург, 2019. С. 47–51.
45. Палтаджян Ш. Г. Гобой в творчестве итальянских композиторов XVIII века. *Известия Харьковской государственной академии дизайна и искусств. Искусствоведение. Архитектура*. 2009. №. 2. С. 108–114.
46. Парфентьева І. Формування компетенцій інтерпретації хорових творів у майбутніх учителів музичного мистецтва. *Педагогічний вісник*, 2020. Вип. 68. С. 201–204.
47. Пастухов О. В. Сольне виконавство на фаготі: історична генеза та сучасні трансформації: дис. канд. мистецтвознавства. Спеціальність

- 17.00.03 – Музичне мистецтво / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2021. 288 с.
- 48.Пастухов А. Фагот в эпоху барокко: органологический и исполнительский аспекты. Аспекти історичного музикознавства. Харків, 2017. Вип. 10. С. 198–209.
- 49.Поклад Н. Камерна творчість Сергія Турнеєва в аспекті взаємодії композитор – виконавець. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 2013. Вип. 2. С. 57–59.
- 50.Попов В. С. Человеческий голос фагота: инструмент и его история, проблемы педагогики и исполнительства: автореф дис. канд. искусствоведения. Москва, 2014. 30 с.
- 51.Рожок В. І. Творчість Стефана Турчака в контексті музично-театральної культури України 60 – 80-х рр. XX століття: автореф. дис... д-ра мистецтвознавства: спец. 17.00.03 „Музичне мистецтво”. К., 1997. 47 с.
- 52.«Романтическое приношение» URL: <https://nashgazeta.ch/news/11236> (дата звернення: 16.05.2021).
- 53.Савельєва Г. Стиль діяльності диригента-хормейстера як увиразнення його музичного мислення. *Проблеми взаємодії*. Харків, 2014. Вип. 40. С. 156–169.
- 54.Сидельников Л. Симфоническое исполнительство. Исторический очерк М. : Сов. композитор, 1991. 286 с.
- 55.Сидоренко О. Ю. Індивідуальний стиль в системі ансамблевого музикування (на прикладі камерної скрипкової сонати): дис. канд. мистецтвознавства. 17.00.03 – музичне мистецтво. Харків, 2018. 201 с.
- 56.Синельникова О.В . Двойные концерты Родиона Щедрина в контексте эволюции жанра. Искусство и искусствоведение. Теория и опыт: диалог культур. Сборник научных трудов. Кемерово, 2015. С. 184–202.
- 57.Синельникова О. Концертный стиль Родиона Щедрина в начале XXI века. *Музыкальная академия*, 2013. № 4 (744). С. 1 – 10.

- 58.Скірта-Борисенко М. Точніше, аніж точно: Сергій Турнеєв – Людина і Музикант. 2016 URL: <http://mus.art.co.ua/tochnishe-anizh-tochno-serhij-turnjejev-lyudyna-muzykant/> (дата звернення: 16.01.2021).
- 59.Смирнов Б. Ф. Дирижерский жест как художественный феномен: полемические заметки (о новой диссертации по теории дирижерского искусства). *Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств*. 2015. № 31. С. 90–97.
- 60.Соболев А. Ю. Дирижерское искусство Михаила Плетнева в контексте его интерпретаций русской симфонической музыки: дис. канд искусствovedения: 17.00.02 – музыкальное искусство. Москва, 2014. 171 с.
- 61.Старко В. Г. Фаготове мистецтво в Україні: генеза, сучасний стан, шляхи розвитку : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03/ Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Л., 2014. 200 с.
- 62.Тайманов И. Концерт для двух фортепиано с оркестром: судьба жанра. *Музыкальная академия*. Вып. 5. URL: <https://mus.academy/articles/kontsert-dlya-dvukh-fortepiano-s-orkestrom-sudba-zhanra> (дата звернення: 16.01.2021).
- 63.Тараканов М. Е. Инструментальный концерт. Москва: «Знание»,1986. 56 с.
- 64.Теория современной композиции : учеб. пособие для вузов / ред. В. Ценова. Гос. ин-т искусствознания, Моск. гос. консерватория. Москва : Музыка, 2005. 624 с.
- 65.Терехин Р. Школа игры на фаготе. Москва: «Музыка», 1981. 162 с.
- 66.Тесленко М.В. Особенности интерпретации дирижером оркестровой партитуры. URL: <http://theoryofculture.ru/issues/59/61/834/> (дата звернення: 15.01.2021).
- 67.Турнеєв Сергій Петрович URL: <http://num.kharkiv.ua/person/103> (дата звернення: 16.05.2021).

- 68.Усов, Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах / Ю. Усов. – М.: Музыка, 1989. 278 с.
- 69.Федоров М. В. Дирижерская интерпретация музыкального произведения (генезис и эволюция): автореф. дис....канд. искусствоведения: 17.00.02 – Музыкальное искусство. Ростов-на-Дону, 2011. 25 с.
- 70.Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. 4-е изд. СПб. : Изд-во «Лань», 2013. 496 с.
- 71.Шаповалова О. В. Циклічні форми інструментальної музики композиторів Донеччини у жанровому контексті сучасної української музики: автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 2008. 22 с.
- 72.Яклашкин М. Н. Интерпретация – высшее выражение творческого взаимодействия дирижера и оркестра. *Проблемы музыкального искусства и науки*. Университетское музыкознание: труды факультета искусств. Чебоксары, 2012. Вып 5. С. 20–26.
- 73.Wilson, Jacquelin May. The Concerto for Bassoon and Low Strings by Sofia Gubaidulina: a performance guide: DMA (Doctor of Musical Arts) thesis, University of Iowa, 2011. 140 p.