

УДК 785.6:780.614.331]:78.071.1(73)Менотті(045)
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271007>

АНТОНОВА О. Г.

Антонова Олена Григорівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6253-8138>

antonova.elenagr@gmail.com

© Антонова О. Г., 2022

СКРИПКОВИЙ КОНЦЕРТ ДЖАНА КАРЛО МЕНОТТІ: НА ПЕРЕТИНІ ОПЕРНОГО ТА ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ЖАНРІВ

Скрипковий концерт американського композитора Дж. К. Менотті розглянуто в аспекті взаємодії оперного та інструментального начал. Акцентовано необхідність виявлення в його драматургії та стилістиці оперних впливів, обумовлених багаторічним досвідом роботи автора в сфері театральної музики. Констатовано недостатність поширення твору в світі скрипки, наведено прізвиська його виконавців — від прем'єрного показу до сьогодення. Охарактеризовано будову та образний зміст концерту, вказано на співвідношення типових і нетипових жанрових рис, підкреслено наявність елементів наскрізного тонального та тематичного розвитку всередині циклу. Проаналізовано властивості музичного тематизму, що віддзеркалюють характерний для опер Менотті змішаний тип вокального інтонування з поєднанням кантиленних та декламаційних фраз. Простежено образно-тематичний зв'язок між концертними та оперними творами композитора, зокрема, шляхом порівняння певних епізодів Скрипкового концерту та опери «Амал і нічні гості». Виявлено театральні впливи на композиційно-драматургічному рівні: «кадрова» дрібність розділів і частота їхніх змін в крайніх частинах концерту, наближеність до наскрізної оперної сцени в середній частині. Проведено аналогію між співвідношенням сольної та оркестрової партій в концерті та в операх Менотті. Наголошено на провідній ролі скрипки соло в концерті, що визначається експонуванням в її партії більшості музичних тем, віртуозністю викладення, наявністю великої кількості суто сольних епізодів, включаючи дві каденції. Разом з тим, зауважено, що своєрідність концерту Менотті обумовлена не тільки оперними впливами, але й призначенням твору для конкретного виконавця — американського скрипаля Єфрема Цимбаліста. Тісна співпраця двох музикантів позначилася на характері сольної партії в концерті та, опосередковано, на його музичному змісті.

Ключові слова: музична культура США, творчість Д. К. Менотті, інструментальний концерт, скрипка, опера, жанрові взаємодії.

Вступ. Джан Карло Менотті (Gian Carlo Menotti) відомий усьому світу, насамперед, як оперний композитор, автор 25 творів, більшість яких і сьогодні не сходять зі сцен театрів різних форматів та локацій. Однак, крім опер, Менотті написав чимало опусів інших жанрів, зокрема — інструментальних. Більше того, Семюел Барбер (Samuel Barber), найближчий друг і колега композитора, підкреслював, що Менотті та він ніколи не прагнули складати опери, адже «їх суворе німецьке навчання під

керівництвом Розаріо Скалеро в Музичному інституті Кертіса у Філадельфії, змусило їх чинити опір “легковажній” оперній композиції» [Tomlin, 2009, p. 3]. Цікаво в цьому контексті ставлення Менотті до своєї першої опери — «Амелія на балу»: «... це був мій *bête noire*¹, — згадував він, — моя загибель, тому що її успіх прирік мене на написання опери, в той час як я дійсно люблю писати інструментальну музику» [Tomlin, 2009, p. 6–7].

Серед інструментальної спадщини Менотті виділяються чотири концерти: три сольних — фортепіанний, скрипковий, контрабасовий — та один ансамблевий, в якому оркестру протистоять дев'ять інструментів, розподілених на три групи. Американський дослідник Дж. Ардойн, констатує, що ці твори не отримали такого визнання, як опери композитора, і виконуються набагато рідше останніх, із жалем зазначає: «Це — втрата для музики, тому що найкраще з його концертних творів красиво зроблено — багато уявою і ґрунтовно винахідливістю» [Ardoin, 1985, p. 117].

З усіх концертів Менотті Концерт для скрипки з оркестром, на думку Дж. Ардойна, «найбільш урівноважений, винахідливий, натхнений» [Ardoin, 1985, p. 120]. Написаний у 1952 році, він був сприйнятий частиною критики та публіки як певний виклик, адже дванадцятьма роками раніше з'явився аналогічний за тембровим складом концерт його багаторічного партнера Барбера — концерт, який відразу отримав неофіційний статус «взірцевого» американського скрипкового концерту і став ледь не обов'язковою частиною репертуару виконавців відповідного профілю.

На відміну від барберівського, концерт Менотті не набув поширення у світі скрипки, хоча мав позитивні відгуки. Після прем'єрного виконання Єфремом Цимбалістом та Філадельфійським оркестром під орудою Ю. Орманді 5 грудня 1952 року цей твір надовго пішов у тінь: його рідко грали, а ще рідше записували. Впродовж перших 44 років було зроблено лише два записи: у 1955 році — Тоссі Співаковським із Бостонським симфонічним оркестром під орудою Ш. Мюнша та у 1983 році — Руджеро Річчі з Тихоокеанським симфонічним оркестром на чолі з К. Кларком. Ситуація почала змінюватися у 1996 році, після святкування 85-річчя Менотті. Л. Томлін називає прізвища багатьох скрипалів, що зверталися протягом наступного десятиліття до його скрипкового концерту: Марк Каплан, Вальтер Вердер, Гленн Діктероу, Дженніфер Кох, Хосе Мігель Куето, Джейсон Горовіц, Іттай Шапіра. До наведеного переліку можна додати чимало інших скрипалів, в тому числі й саму Лауру Томлін, яка виконала цей твір з університетським оркестром Огаста 24 лютого 2011 року — через два роки після захисту свого дисертаційного дослідження, присвяченого меноттівському концерту. Але в нашій країні інструментальна музика Менотті, на жаль, майже не звучить, зокрема, немає жодної згадки й про виконання його скрипкового концерту, тож, можливо, наукова розвідка зможе стати поштовхом для пробудження виконавського інтересу до інструментальної спадщини американського композитора.

Аналіз публікацій. Наукові роботи, присвячені Менотті, є доволі чисельними, однак об'єктом вивчення в них виступають передусім опери композитора. Зокрема, серед досліджень останнього десятиліття можна назвати монографію Л. Ханіної «Оперний театр Джан Карло Менотти» [Ханина, 2011] та статті Ю. Журавкової [Журавкова, 2016, 2017]. Інструментальна спадщина висвітлена у музикознавчій літературі значно менше. Короткі відомості про більшість творів компо-

¹ Словосполучення «*bête noire*» (з фр. «чорний звір») означає «лихо», «катастрофа», «предмет ненависті».

зитор міститься в книзі Дж. Ардойна «Етапи Менотті» [Ardoin, 1985], згадки про деякі з них наявні в інтерв'ю маестро [Chotzinoff, 1964; Менотті, 1964; Composer Gian Carlo Menotti, 1981, 1993, 1995]. Безпосередньо Скрипковому концерту присвячена дисертація Л. Томлін [Tomlin, 2009], в якій простежено виконавську долю твору, вказано на музичні впливи, розглянуто технічні та педагогічні завдання, проаналізовано нотний текст з акцентом на проблеми гармонічної мови. Однак в жодній з робіт немає відповіді на питання, що є головною інтригою при аналізі інструментальних концертів Менотті і, зокрема, його Скрипкового концерту, а саме: чи вплинули на трактування суто інструментального жанру оперні прагнення та навички композитора і, якщо так, то яким саме чином?

Мета статті — простежити взаємодію оперного та інструментального начал в Скрипковому концерті Менотті та виявити обумовлені такою взаємодією особливості трактування жанру.

Наукова новизна. Скрипковий концерт Менотті вперше проаналізовано в аспекті впливу на його тематизм, композиційно-драматургічну організацію та жанрові особливості оперних досягнень композитора.

Методологічне підґрунтя дослідження складають історичний (для розгляду обставин створення концерту та його виконавської долі), компаративний (для виявлення спільних рис в тематизмі та композиційній організації концерту та опери «Амал і нічні гості»), а також структурно-функціональний, жанрово-стильовий та інтонаційно-драматургічний методи (для всебічного аналізу твору).

Результати дослідження. Скрипковий концерт Менотті має традиційну тричастинну будову з типовим темповим контрастом між частинами: *Allegro moderato* — в доволі нормативній сонатній формі, *Adagio* — в тричастинній репризній формі, *Allegro vivace* — знов у сонатній формі. Менш традиційним виглядає тональний план циклу: *ля мажор* (Перша частина) — *соль мажор* із закінченням у *ре мажорі* (Друга частина) — *до мажор* (Третя частина), однак його логіка обумовлена тісними взаємозв'язками між цими, здавалося б, не дуже спорідненими тональностями всередині кожної частини. Об'єднують концертний цикл і тематичні нитки: так, переважно на матеріалі «вставних» тем першої частини будується каденція другої та розробка фіналу. Таке прагнення до наскрізного тонального та тематичного розвитку всередині циклу урівноважує образну контрастність, а часом і стилістичну строкатість твору.

Одна з особливостей трактування сонатної форми першої частини концерту — її багатотемність. Окрім інтонаційно самостійних тем головної, побічної та заключної партій, тут є дві нові теми у розробці, а також низка мотивів всередині головної партії, які не завжди походять з її тематичного ядра. Ці мотиви додаються до головної партії тільки в експозиції, в репризі вони випущені, що призводить до масштабної невідповідності цих двох розділів сонатної форми: експозиція перевищує репризу на 59 тактів, що, безумовно, порушує симетричність сонатної конструкції.

Самі теми *Allegro moderato* доволі контрастні. Головна та побічна, маючи спільну ліричну природу, різняться емоційним забарвленням та жанрово-стилістичною спрямованістю. Помітною рисою першої з них є ладова неоднозначність. За словами Дж. Ардойна, «музику постійно качає амбівалентно між *ля мажором* та *ля мінором*», що «привносить в звучання близькосхідний аромат» [Ardoin, 1985, р. 120]. Побічна тема — більш пісенна, менш суб'єктивна та індивідуалізована у порівнянні з головною. Ліричне начало притаманне й обом новим темам із розробки: *мі мажор-*

ній з позначкою *dolce espressivo* (ц. 22) та більш суворій шестидольній (ц. 25). Ліричні теми час від часу відтіняються об'єктивно-жанровими: моторно-танцювальною заключною (ц. 18) та іграшково-маршовою (ц. 29) із розробки. Перевага ліричних за характером тем в цьому розмаїтті музичного матеріалу забарвлює звучання в романтичні тони, проте велика кількість, якщо не сказати надмірність, віртуозних елементів встановлює певний образний баланс в рамках початкової частини концерту.

Друга частина — *Adagio* — безмежне царство лірики. Низка тем, що поволі переходять одна в одну, вибудовуються в тричастинну форму, зовні типову для середніх частин концертного циклу, однак внутрішнє наповнення цієї форми виявляється вельми своєрідним. Експозиція містить п'ять розділів, кожен з яких експонує нову тему. Роль середини виконує каденція соліста: разом з пасажно-фігуративним матеріалом вона включає «підстрибуючу жигоподібну фігуру» [Ardoin, 1985, р. 120] з першої частини циклу. Відсутність у репризі другої та четвертої з експозиційних тем призводить до її скорочення щонайменше вдвічі. З тих трьох тем, що залишилися, тільки перша сприймається як власне «репризна», адже її оркестрове проведення після скрипкової каденції чітко вказує на повернення початкового образу. Третя з експозиційних тем в репризі дана у вигляді алюзії: її перша фраза апелює до початку відповідного розділу експозиції, а далі вільно розгортається власним шляхом аж до заключного звороту, який точно повторює експозиційне замикання теми. На відтворення п'ятої теми вказує лише ремарка *dolce a calmo*, що резонує з *Poco più calmo* заключного розділу експозиції, але тема як така не повторюється, а заміщується новою — більш виразною та інтонаційно рельєфною. Таким чином, в композиційній та тематичній організації другої частини є риси, що споріднюють її з *Allegro moderato*: домінування ліричних образів, багатотемність і значно скорочена реприза.

Якщо перші дві частини концерту позначені пануванням ліричного начала, то третя — *Allegro vivace* — занурює нас в атмосферу веселощів, жартів та гри, повертаючи, за словами Дж. Ардойна, «назад до *Амелії* і світу комічної опери» [Ardoin, 1985, р. 120]. Дійсно, тут багато дотепності, плутанини, стильових «переодягань». Особливу увагу серед різноманітних образів привертає екзотична тема побічної партії, що звучить у супроводі індійського барабану та бубну (ц. 11) і резонує з умовно «східними» мотивами комічних опер самого Менотті та його попередників.

Сонатна форма¹ фіналу, так само як і першої частини, характеризується багатотемністю: два мотиви інтродукції, дві теми головної партії, вже згадана побічна тема та три тематичні області у розробці. Однак майже кінематографічна строкатість «кадрових» змін тут урівноважується наскрізним проведенням двох мотивів інтродукції, які виступають у подвійній ролі — як інтонаційне джерело більшості наступних тем та як своєрідний рефрен, що неодноразово повертається у первісному вигляді, переважно на гранях форми². По відношенню ж до циклу загалом фінал виконує підсумкову функцію, стягуючи тематичні нитки з попередніх частин — у вигляді ремінісценції цілісних побудов або інкрустації окремих інтонаційних зворотів в нові теми. Нарешті, не можна не вказати на той факт, що, як і в двох початкових частинах концерту, в фіналі експозиція знов перевищує репризу (втім, як і розробку), тож,

¹ З приводу форми фіналу думки дослідників дещо розходяться: Дж. Ардойн називає її рондо, М. Макдональд вважає рондо-сонатою, а Л. Томлін характеризує як форму сонатного алегро (*sonata-allegro form*).

² Останній спосіб функціонування вступних мотивів, вочевидь, і дає привід дослідникам говорити про ознаки рондо в фіналі скрипкового концерту.

можна зробити висновок, що акцент саме на показі матеріалу, а не на його подальшій долі, є характерною рисою композиторської техніки Менотті.

Повернемося тепер до питання: чи вплинули оперні прагнення та навички Менотті на трактування ним концертного жанру? Відповідь, безумовно, буде ствердною. Дж. Ардойн, полемізуючи з деякими критиками, які зневажливо називали концертні п'єси композитора «операми для інструментів», обертає цю негативно забарвлену характеристику на цілком позитивну: «Якщо це дійсно так, то Менотті в чудовій компанії, бо дехто вважає, що Моцарт писав тільки вокальну музику — для сопрано або для фаготу, так само як хтось відчуває, що Стравінський писав тільки для танцю, незалежно від того, чи позначив він партитуру як балет чи концерт. Джордж Баланчін переконливо довів цю точку зору про Стравінського. Моцарт і Менотті не потребують таких адвокатів. Характер їхніх мелодичних ліній та театральність їхніх фраз говорить сама за себе» [Ardoin, 1985, p. 118].

Тож, перше, що свідчить про «оперність» концертів Менотті, зокрема і його скрипкового концерту, це властивості музичного тематизму. Ліричні теми (а саме вони переважають в перших двох частинах концерту) віддзеркалюють широкий спектр прийомів вокального інтонування, накопичених оперною практикою. Однак панівним, як і в операх композитора, є змішаний тип, що поєднує кантиленні фрази із декламаційними, часом суто розмовними зворотами. Е. Л. Сміт характеризує оперну мелодику Менотті як «тональну, з рідкими вкрапленнями модальних моментів» [Smith, 2005, p. 18], підкреслюючи значення повторень та секвенцій у їхньому розгортанні. Разом з тим, дослідниця вказує на обмеженість довжини аріозних уривків, які витісняються речитативами, та цитує думку Дж. Махліса (Joseph Machlis) щодо останніх: «Менотті надзвичайно успішно розробив речитатив англійською, який звучить природно й переконливо. Сюжет і дія його опер розкриті у ввічливій музичній декламації, сформованій відповідно до підйомів і падінь повсякденної англійської мови» [Smith, 2005, p. 18].

Підтвердженням наведених характеристик мелодики Менотті може слугувати тема головної партії *Allegro moderato*. Фрази широкого дихання, кожна з яких містить ходи на квінту, сексту, септиму, перебиваються тут стиснутими у діапазоні зменшеної терції оспівувальними мотивами. Однак мелодична енергія, поступово розширюючи загальний діапазон звучання до двох октав, перетворює наспівність на декламаційність і виливається назовні у вигляді віртуозних пасажів, що переривають рух (приклад 1).

Не менш виразними є інші ліричні теми концерту, як от, наприклад, перша соль мажорна тема *Adagio*, що захоплює красою та вишуканістю інтонаційних вигинів (тт. 1–10), або друга, соль-мінорна, в якій декламаційні елементи від самого початку переплітаються з кантиленними, інкрустуючись в наспівну лінію то несподіваними вигуками, то ламентозними зітханнями (ц. 2). Однак слід зауважити, що суто речитативних мотивів, фраз, які в операх Менотті детально передають нюанси слова, в концерті немає, в інструментальному «висловлюванні» акцент припадає на цілісну мелодичну лінію, що несе основне змістовне навантаження. Образно-тематичний зв'язок між концертними та оперними творами Менотті можна простежити шляхом порівняння Скрипкового концерту та опери «Амал і нічні гості» (*Amahl and the Night Visitors*), що побачила світ менше ніж за рік до написання концерту¹.

¹ Телевізійна версія опери вперше була показана 24 грудня 1951 року, а театральна постановка відбулася 9 квітня 1952 року.

Приклад 1.

Дж. К. Менотті. Скрипковий концерт. Перша частина (тт. 2-28)

Solo Vln.

Незважаючи на такі специфічні чинники як євангельський сюжет та адресація дитячій аудиторії, вказана опера містить чимало музичних тем, що викликають асоціації з темами концерту — як на рівні загального характеру музики, так і на інтонаційному рівні. Перш за все, привертає увагу група тем, що характеризує в опері головного героя — хлопчика-каліку на ім'я Амал, який дуже любить свою матусю і вірить у дива. Усі його теми відрізняються простотою мелодико-ритмічного малюнку, нешироким діапазоном, частим повторенням мотивів. Ці ознаки притаманні і деяким темам концерту, як то, наприклад, новій мі мажорній темі з розробки першої частини (ц. 22) або завершальній темі *Adagio*, причому в драматургічному розгортанні твору вони несуть аналогічне образне навантаження — поворот в бік просвітлення і піднесеності (приклади 2, 3).

Приклад 2.

Дж. К. Менотті. Опера «Амал і нічні гості», ц.13, звернення Амала до матері

Приклад 3.

Дж. К. Менотті. Скрипковий концерт. Перша частина, ц. 22

Solo Vln.

Друга паралель пов'язана зі «східним» компонентом обох творів. До числа персонажів опери належать три царі — Каспар, Мельхіор та Балтазар, що йдуть зі Сходу до Єрусалима вшанувати новонародженого немовля Ісуса. Музика, що їх характеризує, відзначена застосуванням хроматизмів, цілотнових зворотів, збільшених секунд та тембрів ударних інструментів — трикутника і підвісної тарілки. Серед тем концерту дещо схожий характер має побічна тема фіналу, і, хоча їй не властиві хроматизми чи збільшені секунди, вона перегукується з оперною темою вузьким діапазоном, настійливими повтореннями одного звуку та супроводом ударних (приклади 4, 5).

Приклад 4.

Дж. К. Менотті. Опера «Амал і нічні гості», ц. 28, характеристика царів

Musical score for Example 4, showing woodwind and percussion parts. The score is in 2/4 time and B-flat major. The instruments and their parts are:

- Fl.**: Flute, starting with a *p* dynamic and moving to *mf*.
- Ob. 1**: Oboe 1, starting with a *p* dynamic.
- Clar. in Bb**: Clarinet in B-flat, starting with a *p* dynamic.
- Bn.**: Bassoon, starting with a *p* dynamic.
- Hn. in F**: Horn in F, starting with a *p* dynamic.
- Perc. 1**: Cym. (Cymbal), playing a steady rhythm.
- Perc. 2**: Triangle, playing a steady rhythm with a *pppp* dynamic.

Приклад 5.

Дж. К. Менотті. Скрипковий концерт. Третя частина, ц. 11

A tempo, poco meno mosso

Musical score for Example 5, showing woodwind and percussion parts. The score is in 3/4 time and D major. The instruments and their parts are:

- Ob. 1**: Oboe 1, playing a solo line with a *mf espr.* dynamic.
- Cl. 1 in Bb**: Clarinet 1 in B-flat, playing a line with a *p* dynamic.
- Hns. in F**: Horns in F, playing a line with a *pp* dynamic.
- Perc.**: Percussion, playing a steady rhythm with a *pp* dynamic.

Третя група споріднених тем має спільну жанрову основу — маршову. В опері оркестровий марш ілюструє вхід трьох царів до оселі Амала. Швидко пунктирну тему

у високому регістрі підтримує малий барабан. Позначка *molto secco e staccatissimo* підкреслює дещо іграшковий характер звучання. В концерті є аж два марші, що перегукуються між собою, — в розробці першої частини та в розробці фіналу. Обидва вони також мають жартівливий характер, на що вказують швидкий темп, загострені динамічні контрасти, нерегулярні акценти, штрих стакато. У другому з маршів, фінальному, навіть, простежується інтонаційна спорідненість з оперним варіантом: стрімкі ямбічні мотиви, що спадають по звуках тризвуку (приклади 6, 7).

Приклад 6.

Дж. К. Менотті. Опера «Амал і нічні гості», ц. 50, вхід царів до оселі Амала

The musical score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are: Picc. (Piccolo), Ob. 1 (Oboe 1), Clar. in A (Clarinet in A), Bn. (Bassoon), Hn. in F (Horn in F), Tpt. in C (Trumpet in C), and Perc. 1 & 2 (Percussion). The Percussion part includes Sn. Dr. (Snare Drum) and Tri. (Triangle). The score shows a complex rhythmic and melodic texture with various dynamics such as *p*, *mf*, and *con sord.* (con sordina).

Вплив оперного жанру і, ширше, театрального мистецтва відчутний в Скрипковому концерті Менотті і на композиційно-драматургічному рівні. Образно конкретні та інтонаційно рельєфні теми, експоновані впродовж трьох частин циклу у великій кількості, безперервно варіюються, трансформуються, стикаються одна з одною, заміщаються новими, а потім знов несподівано повертаються — все це не вкладається в звичні композиційні нормативи та асоціюється з поведінкою театральних персонажів — учасників то ліричної драми, то комедії. Звісно, ігрова логіка драматургічного розгортання є типовою для концертного жанру, однак занадто багато паралелей виникає безпосередньо з будовою меноттіївських опер. Зокрема, розглядаючи згадану вище оперу «Амал та нічні гості», Л. Ханіна пише про риси драматургічного рішення, обумовлені жанром телеопери: «наявність коротких картин-кадрів, з'єднаних оркестровими зв'язками, дрібність та швидка зміна дії, ефект “напливів”» [Ханіна, 2011, с. 24]. Саме така дрібність розділів, тривалість яких може дорівнювати одному-двома тактам, і частота їхніх змін властиві крайнім частинам скрипкового концерту. Щодо середньої, повільної, частини, то її будова наближається до наскрізної оперної сцени, де музичний розвиток йде за словом та сюжетною дією, відобра-

жаючи зміни психологічних станів героя або, скоріше, героїні: мрійливість, споглядальність, умиротворення чергуються тут із емоційними сплесками та драматичними вторгненнями.

Приклад 7.

Дж. К. Менотті. Скрипковий концерт. Третя частина, ц. 22

The musical score for the third movement of the Violin Concerto by Giacomo Puccini, page 22, is presented in four staves. The top two staves are for Bassoons (Bsns.), with the first staff marked *p staccatissimo*. The third staff is for Horns in F (Hns. in F). The fourth staff is for Percussion (Perc.), specifically Bass Drum (Bass Dr.), marked *pp*. The bottom staff is for Solo Violin (Solo Vln.), which begins with a forte (*f*) dynamic and features a melodic line with various ornaments and dynamics.

Нарешті, оперні принципи Менотті визначили певною мірою співвідношення сольної та оркестрової партій в його концерті. В операх композитор завжди віддавав першість людському голосу, прагнучи в будь-який спосіб сконцентрувати увагу слухачів саме на вокальному компоненті. Так саме він чинить і в концерті, де солююча скрипка постійно знаходиться на першому плані. Саме в партії скрипки соло експонується більшість тем, при цьому оркестр лише надає їм гармонічну підтримку. І навпаки, при передачі теми оркестру скрипка завжди лишається помітною, або супроводжуючи оркестрову тему рельєфним контрапунктом, або прикрашаючи її віртуозними фігураціями. Перший тип співвідношення партій можемо спостерігати на початку *Adagio*: тема спочатку викладається солістом, потім передається оркестру, однак вже в середині другого такту оркестрового проведення соліст перехоплює ініціативу, відтісняючи перші скрипки та доспіваючи замість них мелодію. Так саме відбувається і при викладенні наступного речення, де солююча скрипка «наздоганяє» кларнет у канонічному русі. Показовим прикладом другого типу може слугувати епізод в розробці першої частини (ц. 29): «марш в стилі Прокоф'єва» [Tomlin, 2009, p. 64) у духових інструментів поєднується тут із блискучими мелодичними фігураціями скрипки соло.

Самостійне звучання оркестру в концерті Менотті трапляється дуже рідко. Як правило, такі випадки пов'язані із послідовною передачею теми від оркестру до соліста і навпаки, тож, сприймаються як діалог на відстані: в першій частині це побічна партія в експозиції, головна та побічна в репризі, в фіналі — побічна партія. Останній приклад демонструє поєднання діалогу зовнішнього (між оркестром та солістом) і внутрішнього (всередині оркестрової партії), оскільки тема послідовно викладається гобоєм, флейтою разом з гобоєм, скрипкою соло, а останній раз — флейтою, гобоєм і першими скрипками. Діалоги як такі, тобто чергування оркестрових та сольних

«реплік», в меноттіївському концерті є, скоріше, виключенням, ніж правилом. Яскравий зразок такого роду міститься на початку розробки першої частини (ц. 21), де скрипковим фразам, побудованим на темі головної партії, відповідають оркестрові мотиви, що завершували експозицію. Ще один приклад «діалогу» має місце в другій частині концерту (ц. 7), однак репліки партнерів тут повністю не відокремлені: баркарольний мотив в оркестрі звучить на фоні тривалої скрипкової трелі, а переливчасті пасажі, які з цієї трелі випливають, нашаровуються на заколисливі терції спочатку дерев'яних, а потім струнних інструментів. У другій ланці діалогу відповідь соліста представлена його розгорнутою каденцією.

Наявність суто сольних епізодів в концерті Менотті також підкреслює провідну роль скрипки. Словом «*cadenza*» з них позначено лише два. Вищезгадана каденція в другій частині утворює окремий розділ, заміщуючи середину тричастинної форми. Вона належить до каденцій змішаного типу, в яких, поряд з пасажно-фігураційним матеріалом, наявні тематичні елементи, в даному випадку — алюзії на «вставний» тематизм з першої частини. Імпровізаційний характер звучання створюється частими змінами метру та підкреслений ремарками *veloce* (стрімко) та *liberamente* (вільно). Ще одна *cadenza* — в фіналі концерту — не містить тематичного матеріалу, нагадуючи більше віртуозні каденції-вставки, які у великій кількості трапляються в романтичних зразках жанру на кшталт фортепіанних концертів Ф. Шопена або скрипкових концертів Н. Паганіні і А. Вьетана. Є такі пасажні «врізки» і в концерті Менотті: усі вони розташовані в розробці першої частини і певною мірою компенсують відсутність тут «справжньої» каденції. Тож, не відмовляючись від такого ефектного атрибуту концертного жанру як сольна каденція, Менотті експериментує з її розміщенням і, за влучним зауваженням Дж. Ардойна, «уходить від традиції шляхом збереження каденції для другої частини» [Ardoin, 1985, p. 120].

І все ж таки, своєрідність меноттіївського концерту обумовлена не тільки оперними настановами композитора. Іншим, не менш важливим чинником стало призначення цього твору для Ефрема Цимбаліста (*Efrem Zimbalist*) — відомого американського скрипаля російського походження, викладача (а на момент написання концерту і директора) Кертіс-інституту (*Curtis Institute of Music*), багаторічного шанувальника композиторського таланту Менотті. Концерт створювався у тісній співпраці композитора і скрипаля, що, безумовно, позначилося на характері сольної партії, однак не тільки. За думкою Л. Томлін, їхня співпраця «не лише допомогла зі скрипковими аспектами концерту, але також вплинула на музичний зміст, відображаючи стиль Цимбаліста як скрипаля та як людини і, можливо, віддзеркалюючи біографічні елементи» [Tomlin, 2009, p. 20].

Вплив Цимбаліста-скрипаля на музику меноттіївського концерту пов'язаний із «практичністю» та «ідіоматичністю» його скрипкової партії, яка була відзначена ще в рецензії Оліна Даунса на нью-йоркську прем'єру твору. П'ятдесят років потому цю думку розвинув Ентоні Бертон в анотації до компакт-диску із творами композитора: «хоча сольна партія концерту Менотті технічно надзвичайно складна, її характер по суті є інтимним та ліричним, з особливим акцентом на мелодії у найвищому регістрі» [Tomlin, 2009, p. 35]. Тож, зовнішня ефектність поєднана в партії скрипки соло із зручністю виконання, а надзвичайна віртуозність — із кантіленністю, спрямованою на виявлення ліричних властивостей інструмента. Так саме і в грі Цимбаліста, за спостереженнями тих, хто чув його виступи, сполучалися вишукана краса звуку, м'яка співуча манера гри, багатство тону і — виняткова віртуозна майстерність, технічна

бездоганність, ясність пальцевої техніки. Л. Томлін, скрипалька за фахом, яка неодноразово виконувала меноттійський концерт, докладно аналізує в своїй дисертації технічний бік сольної партії. Так, вона вказує на використання композитором різноманітних штрихів, пов'язаних із особливостями ведення смичка (*détaché*, *martelé*, *legato*, *spiccato*, *ricochet*), на гру подвійними нотами та акордами, на прийоми виконання *pizzicato* та *tremolo* лівою рукою. Разом з тим, вона підкреслює, що «найважливішим аспектом скрипкової техніки, яким Менотті «вихваляється», є здатність інструменту співати» [Tomlin, 2009, p. 95].

Якщо подивитися на порушене питання з точки зору статистики та проаналізувати співвідношення співочих та віртуозних елементів в партії солюючої скрипки, то можна побачити, що питома вага останніх значно вище. На додачу до вже сказаного раніше про суто сольні пасажні «врізки» та про прикрашення оркестрової теми скрипковими фігураціями вкажемо також на чисельні епізоди, в яких пасажно-фігураційний матеріал в партії соліста звучить на фоні аскетичної підтримки оркестру. Такі епізоди можуть складати самостійний розділ форми, як, наприклад, зв'язка між сольним та оркестровим проведенням головної теми в першій частині (т. 5 після ц. 4–6) чи перехід між оркестровими проведеннями головної та побічної тем (ц. 7–11), або доповнювати викладення кантиленних тем, як майже усюди в крайніх частинах циклу (в межах ГП — ц. 3).

Вплив Цимбаліста-людини на музичний зміст концерту розглядається Л. Томлін в контексті наявних тут тематичних цитат та алюзій. Джерелами більшості з них є скрипкові концерти, що входили до репертуару Цимбаліста, або належать перу композиторів, з якими він так чи інакше спілкувався. Так, Олександр Глазунов викладав композицію в Санкт-Петербурзькій консерваторії за часів навчання там Цимбаліста і, хоча свій власний концерт він присвятив Леопольду Ауеру — вчителю Цимбаліста, саме останній виконав цей твір на московській прем'єрі 1905 року. Сергій Прокоф'єв був сокурсником Цимбаліста по консерваторії і, як пише Л. Томлін, одного разу допоміг товаришу із складним домашнім завданням. Більш сумнівним виглядає пояснення наявних в концерті алюзій на музику Арама Хачатуряна, адже Цимбаліст познайомився з вірменським композитором на конкурсі ім. П. І. Чайковського у Москві лише у 1960-і роки, тобто значно пізніше, ніж був написаний концерт Менотті. Але Л. Томлін припускає також, що включення фрагментів з творів Прокоф'єва і Хачатуряна «могло бути способом Менотті підтримати композиторів, осуджених указом Жданова у лютому 1948 року» [Tomlin, 2009, p. 43].

Більшість цитат та алюзій сконцентровано в першій частині концерту. Л. Томлін проводить численні паралелі між темами концерту Менотті, з одного боку, та Прокоф'єва, Хачатуряна і Глазунова, з іншого, інколи додаючи посилання також на скрипкові концерти Я. Сібеліуса та П. Чайковського¹. Слід зазначити, що асоціації американської дослідниці досить суб'єктивні та довільні. Скажемо, характеризуючи нову тему *Poco più mosso* в розробці (ц. 25), вона порівнює її одночасно з побічною

¹ Перелічимо деякі паралелі, наведені в роботі американської дослідниці: початкові теми концерту Менотті та Другого концерту Прокоф'єва, варіант титульного мотиву наприкінці ГП у Менотті (ц. 7) та повторена чотири рази експресивна фраза з середнього розділу основної теми *Andante sostenuto* Хачатуряна (т. 5 після ц. 59), хроматичний супровід тріольної теми всередині ГП у Менотті (ц. 9) та перехід до репризи в першій частині Другого концерту Прокоф'єва (т. 179), побічна тема у Менотті (ц. 12) та другий елемент головної теми першої частини (*Allegro con fermezza*) концерту Хачатуряна (т. 15).

темою другої частини прокоф'євського концерту та побічною темою першої частини концерту Я. Сібеліуса, припускаючи також відсилки до концертів О. Глазунова та П. Чайковського, інколи ж просто обмежується зауваженнями про стилістичну схожість певних зворотів з музикою С. Прокоф'єва. Але слід зауважити, що, навіть у випадках майже повної totoжності звуковисотного малюнку меноттївських і умовно «донорських» тем, їх реальне звучання та, відповідно, образний зміст — не збігаються.

Зазвичай прагнення знайти в музиці Менотті тематичні та стильові запозичення, наявні в роботах деяких критиків та науковців, обумовлені стійким уявленням про музику композитора як про занадто традиційну, вторинну по відношенню до музичного мистецтва ХІХ століття. Однак Л. Томлін шукає запозичення з інших причин, вона підходить до скрипкового концерту Менотті як до програмного твору, трактуючи стильові алюзії як свідомі підказки для слухача. У додатку до дисертації дослідниця, навіть, пропонує власну літературну версію образного змісту концерту, насамперед, його другої частини. На її думку, тут відображено історію кохання Цимбаліста та його першої дружини — оперної співачки Альми Глюк. В цій історії є і палка пристрасть юного скрипаля, яку він обговорював зі своїм акомпаніатором і другом Семюелем Чотзіновим (перший розділ експозиції), і пропозиція руки та серця коханій, її зволікання, а потім згода вийти заміж за Цимбаліста (дуєт скрипки і гобоя в другому розділі), і підтримка залиціань нареченого юною дочкою Альми (унісон флейти і скрипки в третьому розділі), а далі — рішучість молодят повернутися додому з охопленої полум'ям війни Європи (цитата пісні «Америка» в четвертому розділі) і розгойдування хвиль, що супроводжувало їхню подорож океаном (п'ятий розділ). Семантичній інтерпретації піддається і звуковисотна організація *Adagio*: трель на нотах *ля* — *соль дієз* трактується як монограма Альми Глюк, нота *мі* наприкінці каденції як ініціал імені Цимбаліста, а несподіваний поворот в заключний *ре мажор* як згадка про домашнього улюбленця — коллі на прізвисько Droog. Залишаючи осторонь ступінь переконливості занадто конкретної інтерпретації музичного змісту, зауважимо, що тембр солюючої скрипки в концерті Менотті, дійсно, асоціюється із замовником твору, а перипетії драматургічного розгортання можуть сприйматися як своєрідна музична історія — аналогічна тим, що дивують і захоплюють глядачів в операх композитора.

Висновки. Таким чином, звернувшись до жанру інструментального концерту, Менотті орієнтувався на його класико-романтичну модель, що не дивно для композитора, чия музика сприймалася багатьма критиками як анахронічна: «Його музичний стиль був недостатньо дисонантним для атоналістів, недостатньо складним для академістів, занадто мелодичним для модерністів і надто популярним для елітаристів» [Wlaschin, 1999, p. 5]. Про опору на жанрові традиції свідчать такі риси Скрипкового концерту як збереження тричастинної структури циклу та сонатної форми в крайніх частинах, увага до взаємодії соліста та оркестру, максимальне виявлення художнього потенціалу солюючої скрипки, включення в другу та третю частину віртуозних каденцій, дотримання «класичних» нормативів в сфері гармонії та фактури. Однак, взявши за основу класико-романтичну модель інструментального концерту, Менотті надав їй нового життя відповідно до власного композиторського досвіду, пов'язаного передусім з оперним жанром, та до виконавських можливостей скрипаля, для якого призначав свій твір.

Саме взаємодія оперного та інструментального начал визначає специфіку функціонування в Скрипковому концерті Менотті головних складових семантичного ядра жанру — діалогу, солюювання та гри. У діалозі з оркестром соліст є беззастере-

жним лідером. Його партія домінує як за кількісним параметром (вкрай незначна кількість епізодів суто оркестрового звучання, з якого виключена партія солюючої скрипки), так і за якісним (функціональна першість соліста при одночасному звучанні його з оркестром). Форми солюювання пов'язані виключно з гомофонно-гармонічним та пасажно-фігураційним типами викладення: перший переважає в експозиційних епізодах, другий пронизує абсолютно усі розділи форми. Специфічних властивостей обом формам надає їхнє підпорядкування вокально-мелодичному началу, яке відверто панує при гомофонно-гармонічному викладенні і більш завуальовано — при пасажно-фігураційному. Гра постає перш за все у виконавській іпостасі — як майстерність володіння інструментом, а також у театральній — через «оперні» риси тематизму та драматургічного розгортання.

Скрипковий концерт є переконливим свідченням багатогранності таланту Менотті, плідності взаємодії у його творчості оперного та інструментального начал, здатності створювати в опорі на сценічний досвід по-театральному яскраві та емоційно зворушливі музичні образи в суто інструментальних жанрах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Журавкова Ю. Опера Джан Карло Менотті «Стара діва та злодій»: жанрові параметри та особливості драматургії. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2017. Вип. 2. С. 186–194.
2. Журавкова Ю. Творча спадщина Дж. Менотті: багатовекторність жанрових рішень. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство* : 36. статей. Вип. 53. Київ : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2016. С. 248–260.
3. Менотти Д. К. Я не верю в авангардизм. *Музыкальная жизнь*. 1964. № 4. С. 16.
4. Ханина Л. Б. Оперный театр Джан Карло Менотти : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 — Музыкальное искусство / Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского. Москва, 2011. 30 с.
5. Ханина Л. Б. Оперный театр Джан Карло Менотти : исследование. Москва : Композитор, 2011. 244 с.
6. Ardoin J. The Stages of Menotti. Garden City, NY : Doubleday & Co., 1985. 259 p.
7. Chotzinoff S. A little nightmusic: intimate conversations with Jascha Heifetz, Vladimir Horowitz, Gian Carlo Menotti, Leontyne Price, Richard Rodgers, Artur Schnabel, Andrés Segovia. [1st ed.] New York : Harper & Row, 1964. 129 p.
8. Composer Gian Carlo Menotti : Three Conversations with Bruce Duffie. URL : <http://www.bruceDuffie.com/menotti2.html> (дата звернення 25.01.2022).
9. Machlis J. American Composers of Our Time. New York : Thomas Y. Crowell Company, 1963. 237 p.
10. Malan R. Efrem Zimbalist. Pompton Plains, NJ : Amadeus Press, 2004. 368 p.
11. Smith E. L. Musical Narrative in Three American One-Act Operas with Libretti by Gian Carlo Menotti: «A Hand of Bridge», «The Telephone», and «Introductions and Good-Byes» : Ph.D. diss. Florida State University, 2005. 128 p.
12. Tomlin L. A. A study of Gian Carlo Menotti's Concerto for violin and orchestra. A document submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in partial fulfillment of the requirements for the degree Doctor of Musical Arts. Athens : The University of Georgia, 2009. 118 p.
13. Wlaschin, K. Gian Carlo Menotti on Screen: Opera, Dance and Choral Works on Film, Television and Video. Jefferson, NC: McFarland & Co, 1999. 168 с.

REFERENCES

1. Zhuravkova, Y. (2017). Opera Dzhan Karlo Menotti «Stara diva ta zlodii»: zhanrovi parametri ta osoblyvosti dramaturhii [Gian Carlo Menotti's Opera «The Old Maid and the Thief»: Genre Parameters and Peculiarities of Drama]. In: *Mizhnarodnyi visnyk: Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo* [International Bulletin: Culturology. Philology. Musicology]. Issue 56. Kyiv, pp. 186–194 [in Ukrainian].
2. Zhuravkova, Y. (2016). Tvorchа spadshchyna Dzh. Menotti: bahatovektornist zhanrovykh rishen [The legacy by G. Menotti: multi-vector nature of genre solutions]. In: *Kyivske muzykoznavstvo* [Kyiv Musicology]. Issue 56. *Kulturolohiia ta mystetstvoznavstvo* [Culturology and Art History]. Kyiv, pp. 248–260 [in Ukrainian].
3. Menotti, G. C. (1964). Ja ne verju v avangardizm [I don't believe in avant-garde]. In: *Muzykal'naja zhizn'* [Musical life]. Issue 4, p. 16 [in Russian].
4. Khanina, L. B. (2011). *Opernyj teatr Dzhan Karlo Menotti* [Opera House of Gian Carlo Menotti]. Abstract of the PhD diss. (Musical Art). Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Moscow, 30 p. [in Russian].
5. Khanina, L. B. (2011). *Opernyj teatr Dzhan Karlo Menotti* [Opera House of Gian Carlo Menotti]. Moscow : Kompozitor, 244 p. [in Russian].
6. Ardoin, J. (1985). *The Stages of Menotti*. Garden City, NY : Doubleday & Co., 259 p. [in English].
7. Chotzinoff, S. (1964). A little nightmusic: intimate conversations with Jascha Heifetz, Vladimir Horowitz, Gian Carlo Menotti, Leontyne Price, Richard Rodgers, Artur Rubinstein, Andrés Segovia. New York : Harper & Row, 129 p. [in English].
8. Composer Gian Carlo Menotti : Three Conversations with Bruce Duffie, (1981, 1993, 1995). Available at: <http://www.bruceDuffie.com/menotti2.html> (accessed 25 January 2022) [in English].
9. Machlis, J. (1963). *American Composers of Our Time*. New York : Thomas Y. Crowell Company, 1963, 237 p. [in English].
10. Malan, R. (2004). *Efrem Zimbalist*. Pompton Plains, NJ : Amadeus Press, 368 p. [in English].
11. Smith, E. L. (2005). *Musical Narrative in Three American One-Act Operas with Libretti by Gian Carlo Menotti: «A Hand of Bridge», «The Telephone», and «Introductions and Good-Byes»* : Ph.D. diss. Florida State University, 128 p. [in English].
12. Tomlin, L. A. (2009). *A study of Gian Carlo Menotti's Concerto for violin and orchestra*. A document submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in partial fulfillment of the requirements for the degree Doctor of Musical Arts. Athens : The University of Georgia, 118 p. [in English].
13. Wlaschin, K. (1999). *Gian Carlo Menotti on Screen: Opera, Dance and Choral Works on Film, Television and Video*. Jefferson, NC : McFarland & Co, 168 p. [in English].

OLENA ANTONOVA

Antonova, Olena — Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Professor at the Department of World Music History at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6253-8138>

antonova.elenagr@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271007>

VIOLIN CONCERTO BY GIAN CARLO MENOTTI: AT THE INTERSECTION OF OPERA AND INSTRUMENTAL GENRES

The relevance of the study is to research the instrumental works by G. C. Menotti, known worldwide primarily as an opera composer. His four concertos, unfortunately, did not receive such recognition as his operas, unfairly remaining in the shadow of the latter. The Violin Concerto, which was recorded only twice in the first 44 years after its premiere in 1952, is no exception. Performing interest in this work intensified in the late twentieth century, but scientific research is still isolated, and they do not cover the question: did the composer's opera aspirations and skills influence the interpretation of the purely instrumental genre and, if so, in what way?

The main objective of the study is to trace the interaction of opera and instrumental principles in Menotti's Violin Concerto and to identify the peculiarities of the interpretation of the chosen genre due to such interaction.

The methodology includes historical (to consider circumstances of the creation and the performance of the concerto), comparative (to identify common features in the thematic and compositional organization of the concert and the opera "Amal and Night Guests"), as well as structural-functional, genre-style and intonational-dramatic methods (for a comprehensive analysis of the work).

Results and conclusions. Menotti's Violin Concerto is considered in the aspect of opera influences due to the author's many years of experience in the field of theatrical music. The lack of dissemination of the work in the world of violin was stated, the names of its performers were given — from the premiere to the present. The structure and figurative content of the concert are characterized, the ratio of typical and atypical genre features is indicated, the presence of elements of end-to-end tonal and thematic development within the cycle is emphasized. The properties of musical themes, which reflect the typical for Menotti operas mixed type of vocal intonation with a combination of cantilena and declamatory phrases, are analyzed. The figurative-thematic connection between the concert and opera works of the composer is traced, in particular, by comparing certain episodes of the Violin Concerto and the opera «Amal and Night Guests». Theatrical influences at the compositional and dramaturgical level, such as «cadre» fragmentation of sections and frequency of their changes in the opening and closing movements of the concert, proximity to the end-to-end opera stage in the middle part, are revealed. An analogy between the ratio of solo and orchestral parts in concert and in Menotti's operas is made. Emphasis is placed on the leading role of the violin solo in the concert, which is determined by the exposure of most musical themes in its part, virtuosity of presentation, the presence of a large number of purely solo episodes, including two cadences. At the same time, it is noted that the originality of Menotti's concert is not only due to opera influences, but also to the dedicate the work for a specific performer — the American violinist Efrem Zimbalist. The close cooperation of the two musicians affected the character of the solo part in the concert and, indirectly, its musical content.

Keywords: musical culture of the USA, G. C. Menotti's works, instrumental concert, violin, opera, genre interactions.