

УДК 78.082.4:[780.614.331:780.614.334:785.11]:78.071.1(430+477):781](045)
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294810>

ЯРОПУД Н. В.

Яропуд Наталя Вікторівна — аспірантка творчої аспірантури кафедри струнно-смичкових інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4307-3421>

yaropud.n@gmail.com

© Яропуд Н. В., 2023

ПОДВІЙНІ КОНЦЕРТИ ДЛЯ СКРИПКИ ТА ВІОЛОНЧЕЛІ З ОРКЕСТРОМ ЙОГАННЕСА БРАМСА ТА ВІТАЛІЯ КИРЕЙКА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ВИМІРИ

Розглянуто концерти для скрипки та віолончелі з оркестром Йоганнеса Брамса (*ля мінор*, ор. 102) та Віталія Кирейка (*ля мінор*, ор. 65) в аспекті втілення художніх пошуків композиторів різних епох і національних шкіл. Окреслено жанрово-стильові особливості, виявлено їх індивідуальні та спільні риси, які засвідчують збереження та розвиток традиції концертного жанру, переосмислення брамсівської моделі концерту у новому культурному контексті. Підкреслено приналежність обох творів до типу симфонізованого концерту, в якому переважають засоби симфонічного перетворення тематичного матеріалу, насичена поліфонізована фактура, спостерігаються складні форми взаємодії солістів та оркестру. Закцентовано, що способи симфонізації музичної тканини відбуваються у відповідності з творчими установками кожного композитора, спільний стильовий простір яких вписується в парадигму романтизм — неоромантизм. Особливу увагу приділено аналізу концерту для скрипки та віолончелі з оркестром В. Кирейка, який розглянуто з позицій наслідування і розвитку жанру подвійного інструментального концерту в українській музиці. Проаналізовано драматургічні особливості подвійних концертів Й. Брамса та В. Кирейка, виявлено їхню тематичну і змістовну спорідненість, охарактеризовано особливості фактури, мелодизму, гармонічного мовлення, художньо-образного наповнення, музичної мови. Наголошено, що концерт В. Кирейка для скрипки та віолончелі з оркестром є оригінальним твором, якому притаманні широта українського мелодизму, національна своєрідність тематизму, емоційна виразність музичної мови. Наголошено на унікальності авторської концепції концерту В. Кирейка, що виявлено у поєднанні глибокого музичного змісту і ясної форми, розумінні виразальних можливостей скрипки та віолончелі й розкритті природної краси звуку інструментів. Наведено характеристики виконання подвійних концертів Й. Брамса та В. Кирейка відомими українськими дуетами солістів О. Горохов — В. Червов та Б. Півненко — К. Полянська, виокремлено виконавські завдання та перспективи.

Ключові слова: жанр подвійного концерту, творчість Й. Брамса, В. Кирейка, романтизм — неоромантизм, стильовий діалог, віолончельне виконавство.

Вступ. Звернення до подвійних концертів для скрипки та віолончелі з оркестром Й. Брамса та В. Кирейка обумовлюється цікавістю до виконавської специфіки, стилістичних і жанрових аспектів цих творів, що втілюють сміливі художні пошуки композиторів різних культурних епох у концертному жанрі.

Якщо концерт для скрипки та віолончелі з оркестром німецького композитора XIX століття Й. Брамса вже давно увійшов до репертуару світових музикантів і має власні виконавські традиції, то аналогічний твір українського композитора В. Кирейка, написаний майже через сто років після нього, сьогодні мало відомий виконавцям та недостатньо досліджений науковцями. Прикрим є факт, що подвійний концерт В. Кирейка не був виданий, а його рукописна оркестрова партитура втрачена, збереглися сольні партії і фортепіанний клавир. Тож звернення до цих зразків подвійних концертів не тільки важливе з позицій дослідження їх жанрово-стильових особливостей, розкриття можливостей виконавського прочитання в контексті розвитку концертного жанру від романтичної доби до сьогодення, але й актуалізує завдання відновлення повноцінної версії концерту українського автора XX століття в сучасній концертній практиці.

Аналіз сучасних досліджень. Теоретичну базу дослідження складають насамперед праці з методології, теорії та історії жанру концерту К. Білої [Біла, 2011], В. Ракочі [Ракочі, 2021], Б. Сюті [Сюта, 2008], С. Шипа [Шип, 2002], М. Т. Roeder [Roeder, 1994]. Залучені роботи В. Сумарокової, пов'язані з історією та теорією виконавства на струнно-смичкових інструментах [Сумарокова, 2001, 2014, 2000], дослідження, присвячені загальним проблемам виконавської інтерпретації, виконавського стилю — О. Катрич [Катрич, 2000], В. Москаленка [Москаленко, 2002, 2013]. Важливими для висвітлення особливої ролі віолончелі в обраних творах стали статті В. Сумарокової [Сумарокова, 1999] та В. Червова [Червов, 1977], де обговорюються різні виконавські аспекти віолончельного мистецтва. Стаття К. Полянської [Полянська, 2021], в якій розглянуто концерт Й. Брамса для скрипки та віолончелі з оркестром як об'єкт виконавської інтерпретації, дозволила розширити власні уявлення про цей твір та його виконавський потенціал. Міцним підґрунтям для вивчення подвійного концерту В. Кирейка стали публікації І. Шестеренко, яка систематизувала творчу спадщину митця в біографічному ракурсі [Шестеренко, 2008, 2009, 2010].

Мета статті — порівняти жанрово-стильові особливості подвійних концертів для скрипки та віолончелі з оркестром Й. Брамса і В. Кирейка та виявити можливості їх сучасної виконавської інтерпретації.

Наукова новизна. У статті вперше здійснено порівняльний аналіз подвійних концертів для скрипки і віолончелі з оркестром Й. Брамса та В. Кирейка в аспекті наслідування і розвитку жанру в українській музиці. Аналітична робота над концертом В. Кирейка проведена на основі рукописного варіанту твору (сольні голоси з партією фортепіано) та аудіозапису оркестрової версії. Наголошено на особливостях виконання подвійних концертів Й. Брамса та В. Кирейка, обумовлених стильовою специфікою цих творів та виконавським досвідом видатних українських музикантів.

Методологія дослідження включає *методи: історичний*, що дав можливість визначити історичні рамки та віднести творчість композиторів до певної епохи та стилю; *жанрово-стильового аналізу*, який дозволив виявити стилістичні особливості музичного мовлення у вказаних творах композиторів; *компаративного аналізу*, завдяки якому стало можливим порівняння інтонаційних жанрово-стильових комплексів у творчості композиторів; *виконавського аналізу*, за допомогою якого висвітлено художньо-образну і виконавську специфіку подвійного концерту для скрипки та віолончелі з оркестром в аспекті оновлення жанрової традиції від XIX до другої половини XX століття.

Результати дослідження. Розмірковуючи про характер музики Й. Брамса (1833–1897) і роль композитора у розвитку інструментального виконавського мистецт-

ва, зауважимо, що внутрішня парадоксальність його композиторського мислення давно визнані свого роду «візитною карткою» музичного стилю композитора. З одного боку, доступність музичної мови, опора на традиційність форм створюють відчуття відкритості, прозорості, кришталевої чистоти і ясності висловлювання. З іншого, стиль Й. Брамса є надзвичайно багатограним, оскільки він асимілював традиції німецько-австрійської музики різних епох та німецької культури загалом, риси віденської класики і романтизму, стилістику німецького народного мелосу і ритміки, а також збагатився елементами європейських культур, зокрема, угорської, слов'янської та ін.

У своїй творчості композитор, який завжди мав схильність до інструментальної музики, спромігся втілити практично повний спектр інструментальних жанрів європейського музичного мистецтва — від сонат для різних інструментів, камерних ансамблів різного складу (тріо, квартети, квінтети) до концертів. Жанр *концерту* у Й. Брамса представлений масштабно і різноманітно: два фортепіанних, скрипковий та подвійний концерт для скрипки та віолончелі з оркестром. Їх музика вирізняється епічним розмахом і проникливим ліризмом, посиленням індивідуального суб'єктивного начала в сольних партіях та водночас загальною симфонізацією розвитку. Інструменталізм Й. Брамса позначений романтичною схвильованістю і суворою дисципліною мислення, монументальністю композиції і витонченим нюансуванням деталей.

Подвійний концерт для скрипки та віолончелі з оркестром ля мі-нор, ор. 102 Й. Брамса є знаковим не тільки для творчості композитора, а й важливою віхою у розвитку жанру в романтичну добу. Відомо, що до його появи в концертах нечастим було використання двох сольних інструментів (найчастіше однорідних), але історичний досвід Л. Бетховена в потрійному концерті для скрипки, віолончелі і фортепіано з оркестром (1804), очевидно, став для Й. Брамса своєрідним творчим стимулом для створення концерту для двох, близьких за природою, але різних за виражальними можливостями солістів.

Концерт був написаний у 1887 році для двох знаних виконавців — скрипаля Й. Йоахіма та віолончеліста Р. Хаусмана. Перша репетиція відбулася в Баден-Бадені у вересні 1887 року, і вже за місяць твір вперше прозвучав публічно у Кельні під орудою самого автора. Скрипка і віолончель справді трактовані композитором як повноправні *сольні концертні інструменти* з самостійними, розвиненими, сповненими мелодійного тепла та блискучої віртуозності партіями, які не суперечать одна одній, а доповнюють красу і задушевність висловлювання. Водночас цей твір можна віднести до типу *симфонізованого* (Л. Раабен) концерту. В ньому присутні глибинна рельєфність образів, майстерна розробка тематичного матеріалу, широта мелодичного дихання, притаманна Й. Брамсу, надзвичайно колоритна інструментовка, симфонічна насиченість оркестрових *tutti*, органічне сплетіння партій сольних інструментів з оркестровими голосами.

Композиторський стиль Й. Брамса є надзвичайно багатограним, внутрішньо рухомим. У його музиці палке вираження почуттів органічно поєднується з логікою думок, романтична образна наповненість отримує міцну опору на традиції попередників — від бароко до класицизму. Композитор володіє унікальною здатністю укладати романтичні переживання в класичні музичні форми. Не став винятком і подвійний концерт, який має класичну тричастинну композицію.

I частина (Allegro) відкривається яскравим, емоційно-насиченим оркестровим *tutti*, яке задає тон подальшому розвитку подій. Його «перебиває» речитатив віолончелі, який підхоплює скрипка в імпровізаційній манері, проте в рамках стро-

гого ритму. Такий вступ, майже каденційного характеру, дає можливість кожному солісту висловити власне глибоке почуття, використовуючи засоби колористичної та художньої виразності інструментів. Слідом за Л. Бетховеном у *концертному дуеті «скрипка — віолончель»* Й. Брамс підсилює увагу до віолончелі, подеколи надаючи їй пріоритетне право проведення тематичного матеріалу. Саме віолончелі композитор доручив викладення головної та побічної партій, тим самим підкресливши особливу, експресивно насичену барву цього інструмента. Характер фактури першої частини, зокрема, численні суперечливі перекликання, імітації, ламані пасажні послідовності вимагають від солістів віртуозної техніки лівої руки та досконалого володіння штриховою технікою.

II частина (Andante) являє собою дует злагоженості, умиротворення та спокою, головна тема викладена октавним унісоном солістів з великим діапазоном мелодії, що начебто занурює у рефлексивний стан спогадів, «водночас, широта та поетичність музичного матеріалу створюють атмосферу проникливих образів природи, теплих дружніх почуттів та приємних розмов» [Полянська, 2021, с. 129].

Фінал (Vivace non troppo) концерту позначений яскравим танцювально-скерцозним характером розвитку тематизму. Головна партія знову на початку віддана віолончелі, побічна — мужня, горда та широка за своїм характером, нагадує піднесену епічну героїку А. Дворжака. У цій частині, як і в усьому концерті, також відчувається вплив угорської народної музики. Відомо, що Й. Брамс все життя займався обробками народних пісень, причому в коло його музичних інтересів входили не тільки німецькі мелодії, а й інші національні теми: слов'янські, угорські, чеські, словацькі, сербські тощо. У 1853 році композитор гастролював разом з угорським скрипалем Еде Ременї, який часто в концертах виконував народні угорські мелодії. Ці теми згодом знайшли відображення у відомих «Угорських танцях» для фортепіано в чотири руки і, безсумнівно, визначили специфічну колористичність фіналу подвійного концерту.

На сучасній українській сцені концерт Й. Брамса прозвучав у виконанні Б. Півненко (скрипка) та К. Полянської (віолончель) з оркестром Київського муніципального академічного театру опери та балету для дітей і юнацтва під керівництвом В. Плоскіни. Специфіка романтичного стилю виконання концерту Й. Брамса є серйозним випробуванням професійних можливостей солістів, потребуючи поліфонічності мислення, блискучої віртуозної гри, концертної витривалості. Справлятися із виконавськими труднощами дозволяє стильова установка солістів, яка знаходиться «на межі» між звуковим матеріалом твору і художньо-образним наповненням музичної тканини. Як пише К. Полянська: «У прагненні створити найбільш релевантну інтерпретаційну версію твору, для виконавців важливо звернутися як до вивчення стильових особливостей творчості композитора в цілому, так і до конкретних обставин написання» [Полянська, 2021, с. 128].

Концерт Й. Брамса, відзначений глибоким змістом та насиченістю технічних засобів, ставить перед виконавцями непрості завдання. Саме тому він належить до найскладніших творів інструментального репертуару. Як підкреслює К. Полянська: «Пристаючи до роботи над цим твором, музиканти повинні глибоко оволодіти “школою гри” на своєму інструменті, усіма секретами майстерності, адже їм доведеться мати справу зі складним нотним текстом, в якому, незважаючи на численні редакції, зовсім відсутня аплікатура і вказані фразеологічні, а не штрихові ліги» [Полянська, 2021, с. 130].

Маючи досвід роботи з цим твором як виконавиця, К. Полянська створила власну редакцію віолончельної партії. Так само зробила й відома українська скрипалька Б. Півненко. Втім вони не побачили доцільності у публікації цих редакцій, адже «кожен виконавець мусить зробити редагування тексту “під себе”, узгоджуючи при цьому чисто практичні завдання — приведення до зручності фактури та технічних прийомів із високохудожнім втіленням музичної думки автора» [Полянська, 2021, с. 130].

Ще одна важлива умова в роботі над концертом — ансамблева взаємодія солістів, що суттєво відрізняє подвійний концерт від інших жанрових типів. Кожен музикант має свою манеру виконання, темперамент, творчу уяву та лідерські риси. Але для досягнення художнього результату необхідно і зберегти свій виконавський почерк і, водночас, дотримуватись максимальної узгодженості з партнером задля реалізації єдиної спільної ідеї твору, за будь-якої ціни уникаючи змагання перед публікою з метою показати «хто краще». Саме таку особливість виявляє текст брамсівського подвійного концерту, де обидва інструменти виступають на паритетних началах, вони ніби є продовженням одне одного в безкінечному гармонійному дуеті. Зрештою, це найважливіша риса жанру, що досліджується в нашій роботі.

Прикладом еталонної інтерпретації слід назвати виконання концерту Й. Брамса для скрипки та віолончелі професорами Київської консерваторії Олексієм Гороховим та Вадимом Червовим. Запис цього твору був здійснений для фонду Українського радіо. Гра О. Горохова та В. Червова дуже прониклива, глибокозмістовна, позбавлена зайвого пафосу та штучних, штампованих фраз. Натомість у ній відчувається глибоке розуміння музики XIX століття, передане дихання романтичної епохи та глибоке знання творчості композитора. В їх виконанні підкреслена багатоманітна змістовність концерту, досконалість і довершеність у втіленні художніх образів.

Ясність музичного фразування, стриманість у прояві почуттів, вказують на те, що виконання подвійного концерту композитора-романтика Й. Брамса вимагає від інструменталіста досконалого володіння віртуозною пасажною і штриховою техніками в контексті елегантного, витонченого характеру звуковидобування. У трактуванні твору є труднощі технічного та змістовного характеру: необхідно збагнути звуковисотні, ритмічні та темброво-акустичні особливості музичної мови, агогічні інтонаційні зрушення, застосувати артикуляційні прийоми у виконанні мелодійних і віртуозних побудов, якими насичена скрипкова й віолончельна партії, відтворити багатство композиторського письма в ансамблі скрипки, віолончелі та оркестру, художньо переконливо виявити тематичні і фактурні контрасти.

Обидва виконавці — Олексій Горохов та Вадим Червов — тяжіли до романтичної манери гри, добре розумілися в поезії, літературі та театральному мистецтві. Саме цей інтелектуалізм і широкий культурний світогляд допомогли їм у створенні чуттєвих ліричних образів, які вони майстерно продемонстрували у своєму виконанні. А їх багаторічна дружба та глибока людська й музикантська повага один до одного відіграли велику роль у забезпеченні гармонійного ансамблю, ідеального та проникливого діалогу у спільному музикуванні двох неперевершених солістів, що є невід'ємною рисою подвійного концерту як особливого різновиду жанру.

Концерт для скрипки і віолончелі з оркестром ля мінор, ор. 65 Віталія Кирейка (1926–2016), створений у 1971 році — перший в Україні подвійний концерт для солюючих струнно-смичкових інструментів. Як зазначає В. Сумарокова: «Подвійний концерт для скрипки і віолончелі з оркестром В. Кирейка продовжує традиції стародавніх майстрів Concerto grosso, відроджених романтиками. У основі його — класичні традиції західноєвропейської інструментальної музики, що розви-

ваються на ґрунті народної української творчості і сучасної композиторської техніки» [Сумарокова, 2000, с. 82]. Авторка відмічає, що даний твір містить риси симфонізованого концерту, оскільки «оркестр виступає тут повноправним співрозмовником» [там само].

Твір, написаний в період творчої зрілості митця, вирізняється особливою рельєфністю образів, експресивністю, драматургічною завершеністю, майстерним добором засобів музичної виразності, досконалою музичною мовою. В. Кирейко широко використав виражальні можливості інструментів — мелодичні, тембрально-сонорні, технічні, підкреслюючи, насамперед, сольну інструментальну природу скрипки і віолончелі. Першими виконавцями подвійного концерту В. Кирейка стали Олексій Горохов та Вадим Червов, для яких композитор його і написав. Твір виконано у 1977 році у супроводі симфонічного оркестру Українського радіо під керівництвом Святослава Литвиненка. Під час виконання було зроблено аудіозапис, який сьогодні є єдиним зафіксованим фактом виконання цього твору.

Подвійний концерт В. Кирейка за формою також є класичним, його тричастинна композиція побудована за принципом темпового співвідношення частин: «швидко — повільно — швидко». Принцип концертування полягає у протиставленні оркестрового виконавського складу сольному виконанню дуету скрипки і віолончелі. Образно-емоційна складова твору, з її розвинутою почуттєвою сферою, формотворчими і художньо-драматургічними характеристиками, наслідує романтичні традиції, зокрема, брамсівську трактовку концертного циклу з яскраво вираженою схильністю до симфонізації. Така тенденція помітна навіть попри те, що музичний текст концерту зберігся у «звуженому» обсязі, без одного з найважливіших компонентів — оркестрового пласту в його інструментальній багатобарвності та складних взаємозв'язках з партіями солістів.

Емоційною домінантою концерту є лірико-пісенна основа циклу: лірична складова набуває тут різноманітних та глибоких трансформацій, надаючи цілісності експресивному драматургічному розвитку. З подвійним концертом Й. Брамса зближують і деякі інші паралелі: наприклад, спільна з твором композитора-романтика тональність — *ля мінор*; початок оркестрового вступу, за яким слідує низхідний рух мелодії, з тієї ж самої ноти; перехід оркестрового вступу у каденцію солістів — що, правда, у В. Кирейка спочатку звучать скрипки, потім віолончелі; вони, як і у Й. Брамса, зливаються в діалозі. Інтонаційність та ритмічна організація концерту теж співзвучна брамсівським.

Подібність двох творів, розділених у часі і культурному просторі, була помічена вже першими виконавцями концерту В. Кирейка. На думку В. Червова¹, висловлену у бесіді з В. Сумароковою, крім означених вище, є й інші, які виявляються у багатьох фрагментах тексту (наприклад, тріольні фігури, направленість мелодичної лінії, гармонія, каденційні сольні проведення тем скрипки і віолончелі тощо). Такі аналогії, що виникали у В. Червова та О. Горохова в процесі роботи над концертом В. Кирейка, дозволили виконавцям повною мірою використати досвід, набутий у творчій співпраці над подвійним концертом Й. Брамса. В. Червов також відзначав схожість взаємодії солістів між собою та оркестром в обох концертах [Сумарокова, 2000, с. 83].

В. Кирейко, безперечно, перебував під враженням від концерту Й. Брамса, який, вочевидь, став для нього еталонним зразком романтичного концерту. Проте

¹ У класі віолончелі професора Вадима Сергійовича Червова навчалася авторка цієї статті.

композитор не копіює і не цитує Й. Брамса. Подвійний концерт В. Кирейка є оригінальним твором, якому притаманна широта українського мелодизму, його тематизм позначений індивідуальною інтонаційною забарвленістю і виразністю музичного вираження, що обумовлюють унікальність та цілісність авторської концепції. Завдяки цьому чітко вимальовується інтонаційно-драматургічна лінія циклу: від епіко-ліричної першої частини — через лірико-кантиленну другу — до танцювального жанрового фіналу. Драматургія концерту будується на співставленні і взаємодоповненні тематичних ліній, в основі яких — трансформація «ліричного» як сенсоутворювального джерела музичного дійства.

I частина (Allegro moderato) починається величною темою оркестрового вступу думного характеру, яка звучить в унісон, нагадуючи пролог до епічної оповіді. Скрипка і віолончель у сольних епізодах немов би виконують монологи, в їх тематичних проведеннях відчутна декламаційна речитативність, яка дає відчуття живої розмови. Поступово монологічні висловлювання скрипки і віолончелі зближуються, утворюючи експресивно-декламаційний дует солістів.

В. Кирейко унаслідував класичну традицію організації форми концерту, зокрема, композитор викладає усі *експозиційні* теми спочатку в оркестрі, де вони звучать епічно, мужньо, з вольовим імпульсом. Інтонаційно, ритмічно, образно *головна партія* пов'язана з народними витоками (квартові мелодичні ходи, пунктирний ритм, стриманий супровід). Далі головна тема передається скрипці соло, а потім віолончелі, у яких вона набуває імпровізаційного характеру, збагачуючись поліфонічним розвитком. Кантиленна *побічна партія* — пісенно-романсового типу, у ній також прослуховуються низхідні інтонації народних голосінь. Побічна тема проходить спочатку у скрипки, а потім у віолончелі, перебуваючи у діалозі з останньою і розвиваючи ліричну сферу музичної образності концерту. *Заклучна партія* набуває більш схвильованого й активного характеру.

Розробка характерна особливою драматизацією музичного розвитку на основі мотивно-секвенційного обігравання елементів головної партії. Тут особливо відчутна змагальність між солістами та між солістами і оркестром, що підкреслює класичний принцип концертнування. Музичний матеріал драматизується, досягаючи кульмінаційного проведення в оркестрі головної теми, яка набуває маршового характеру, суворих і трагедійних фарб звучання.

Реприза, порівняно з експозицією, викладена більш лаконічно, підкреслюючи тематичну контрастність і експресивність завдяки поліфонічному розгортанню музичної думки. *Кодою* мужньо-вольового характеру, ритмічною, активною, побудованою на інтонаціях головної теми, динамічно і напружено завершується перша частина концерту.

II частина (Andante cantabile) є емоційним центром композиції концерту. Це — світ ліричного у красі своєї виразності і експресії. Продовжуючи західноєвропейські романтичні традиції, що сягають витоків у пізній стиль Л. Бетховена, у стиль Й. Брамса, В. Кирейко створює другу частину у формі подвійних варіацій. Інтонаційні характеристики обох тем дозволяють віднести їх до типу народних ліричних пісень.

Перша тема світлого, пасторального забарвлення, колористику якої прекрасно передає тембр віолончелі соло. *Друга тема* — це світ смутку, печалі, внутрішнього болю; мінорний лад, темброва палітра сольних інструментів повною мірою розкривають задум композитора у втіленні настроїв самотності, відчаю, туги. Обидві теми зазнають драматургічного розвитку внаслідок повсякчасного переплетення і видозмінення.

Задіяна композитором варіаційна форма дозволяє з особливою динамікою і психологічною напругою виявити драматургічний потенціал тематизму. Також для цього сповна використані виразові можливості скрипки і віолончелі, їх тембровий, фактурний діапазон у змалюванні різноманітних станів ліричного настрою.

III частина (Allegro vivo) — жанровий фінал, це жвавий український танок, щоправда, характер якого затемнений мінорними інтонаціями. Форма рондо-сонати, яку використовує композитор, також є цілком характерною для романтичної традиції концертних фіналів. *Головна тема* характерна синкопованим ритмом, що наближує її до фольклорних зразків запальних західноукраїнських танців; це надає музиці фіналу яскравої характерності, ритмічної пружності. *Побічну партію* наспівно-розповідного характеру, наближену за семантикою до ліричних хороводних пісень, виконують в унісон солюючі скрипка і віолончель, поступово розвиваючи тему в імітаційному дуєті. У розробці з'являється новий епізод, жанрові витоки якого сягають козацьких маршів: войовничого, героїчного характеру музика змальовує козацький бойовий дух, мужність, силу, відважність, волелюбність. Другий елемент *теми епізоду* (з восьмого такту росо *allegretto*) має скерцозний, примхливий характер. Обидва елементи значно видозмінюються в подальшому розвитку, готуючи динамізовану стретну репризу. В оркестровий супровід головної партії вводяться поспівки з теми епізоду, надаючи їй ще більшої граційності, примхливості. *Репризою* завершується розвиток музичних образів усієї частини. Лірична побічна партія у репризі набуває хорального піднесеного звучання. *Кода* — яскравого драматичного характеру, побудована на матеріалі головної теми і скерцозного елемента середнього епізоду, патетично завершує цикл.

Фольклорна основа фінальної частини концертного циклу у поєднанні з симфонічними принципами розвитку і насиченою палітрою образів (ліричних, патетичних, характерних) є показовим явищем для композиторського стилю В. Кирейка, підкреслюючи національний колорит музичної образності концерту, визначаючи його художню домінанту. Драматургічне вирішення фіналу відмінне від класичних рішень симфонічних циклів відсутністю життєствердної характерності, на що звертає увагу дослідниця творчості композитора І. Шестеренко [Шестеренко, 2008, с. 228]. Це, безумовно, загострює філософсько-епічну проблематику концерту для скрипки і віолончелі з оркестром *ля мінор* В. Кирейка.

Музично-образне наповнення стилю В. Кирейка пов'язано з ідеями європейського романтизму (Й. Брамс), а також українською школою симфонізму (М. Лисенко, Л. Ревуцький). Для стильового почерку В. Кирейка властивим є як наслідування симфонічних традицій класичної музики, так і невтомний пошук нового: авторське прочитання класичних і романтичних традицій, звернення до народних зразків при достатньо вільній їх трактовці. Композиторський стиль В. Кирейка вирізняється поглибленістю музичного мислення, тяжінням до втілення внутрішнього драматизму, а іноді й глибокого трагізму.

Концерт В. Кирейка позначений філософськими роздумами над трагічними подіями сучасного композиторові світу, відмітний глибиною думки, високим етичним рівнем. В ньому присутні спрямованість в історичне минуле, болісне відчуття життя, трагізм випробувань долі. При цьому композитор, який тонко і глибоко відчуває недосконалість світу, висловлюється сучасною музичною мовою, здатною відобразити експансивний настрій, підкреслений динамізм думки, ритмічну стрімкість.

Унікальність концерту В. Кирейка полягає в його художній індивідуальності, в поєднанні глибини музичного змісту і ясної форми, у розумінні виразових можливостей скрипки і віолончелі та розкритті природної краси звуку інструментів.

Тематизм у В. Кирейка є яскравою характеристикою його стилю — у концерті він набув широти, розспівності, пластичності мелодійного малюнка. Теми концерту багаті на барви і відтінки за рахунок проведення в різних інструментальних викладах та співставлення епізодів solo і tutti.

Музична мова концерту віддзеркалює інтонаційні, ладогармонічні і ритмічні особливості українського фольклору. Характер його *мелосу* цікавий тим, що композитор уникає прямого цитування фольклору, але збагачує, внутрішньо насичує свої мелодії інтонаціями, наближеними до народних (плагальні звороти, м'які секундні та квартові оспівування). Переважно ліричний склад тематизму багато в чому визначив і засоби його розвитку. Тут панує система м'яких зіставлень, контрастних доповнень, а не гострих зіткнень тим-образів.

Гармонічна мова збагачена народними ладами, плагальністю гармонії, альтерованими співзвуччями, поліладовими нашаруваннями, що утворює особливу колористичність музичної палітри твору. Використовуючи мелодії широкого емоційного діапазону, композитор досягає рельєфного тематичного розвитку, застосовує різноманітні поліфонічні методи — імітаційну поліфонію, підголоскове варіювання. Спираючись на народнопісенну основу, він творчо переосмислює український мелос, створюючи авторські мелодії.

Фактура концерту поліфонічного типу, з опорою на варіаційні техніки розвитку музичної тканини, на імітаційну поліфонію (фугато, підголосковий розвиток, різноманітні оспівування, імітації, стретта) та контрастні тематичні співставлення, темброві співставлення. Рівень технічних складнощів Подвійного концерту В. Кирейка вимагає від солістів досконалого та віртуозного володіння інструментом, різноманітними засобами художньої виразності (різними видами вібрації, звуковедення, широким спектром нюансів), технічними прийомами (різноманітна штрихова та акордова техніка, віртуозність техніки лівої руки).

Дуетне виконання, в поєднанні з сольним, є надзвичайно складною формою музикування. Адже солісти мають досягти спільного, однорідного звучання всіх художніх та технічних прийомів гри; важливо знайти однакову амплітуду коливання вібрації, враховуючи великий розрив діапазону між скрипкою та віолончеллю. Має бути чітка узгодженість артикуляційних та штрихових прийомів гри. Всі ці складові виконавської майстерності поєднали в своїй інтерпретації Олексій Горохов та Вадим Червов. Їх гри було притаманне глибоке трактування змісту концерту, широта і масштабність звучання, віртуозне виконання складних технічних епізодів, неймовірно багата тембральна палітра інструментів та надзвичайної краси звук в кантіленних епізодах.

Висновки та перспективи. Порівняльний аналіз двох оригінальних за задумом та способами музичного втілення концертів для скрипки та віолончелі і симфонічного оркестру Й. Брамса та В. Кирейка дозволив окреслити широкий жанрово-стильовий простір існування цих яскравих художніх феноменів, який простягається від романтизму ХІХ до неоромантизму ХХ століття, демонструє тяглість жанрової традиції, виявляє спільні риси та індивідуальні відмінності цих творів. Виконання концертів провідними українськими музикантами різних поколінь (О. Горохов — В. Червов, Б. Півненко — К. Полянська) надають зразки еталонних виконавських версій, глибокого розуміння виконавцями композиторських концепцій, їх вписаності в

загальний культурно-історичний процес. Безперечно, вони є орієнтирами для подальшого розкриття художнього потенціалу концертів.

Попри різний національний і культурний контекст, обидва твори втілюють симфонічний масштаб розвитку музичної думки, вони позначені широтою і багатозначністю лірико-драматичних образів. Тематичний пласт концертів відрізняється образною широтою: епічна розповідь, елегійні романсово-пісенні епізоди, багатоманітна лірико-драматична сфера, різні за емоційним модусом жанрово-танцювальні фінали. Принцип тематичного розвитку вибудовується на основі взаємодоповнення, контрастних зіставлень тем-образів, уникнення гострих зіткнень, асоціативно нагадуючи романтичні поемні драматургічні концепції.

Подвійні концерти для скрипки і віолончелі Й. Брамса та В. Кирейка демонструють досконалу майстерність у презентації кожного з солістів, побудові ансамблевих діалогів, взаємодії солістів з оркестром. Як загальну тенденцію констатуємо, що обидва концерти продовжують традицію *симфонізації* жанру.

У Й. Брамса вона підкреслюється наскрізними тематичними зв'язками, розгалуженою мережею мотивного розвитку, деталізацією штрихів і нюансування. Музична мова і формотворення відповідні романтичним принципам композиторського письма, тут спостерігаються рапсодійність, відкритість форми, оновлення гармонічного і ладотонального мислення. Глибоко ліричні, психологічні образи творів Й. Брамса відображають динаміку душевної драми людини.

У концерті В. Кирейка жанрова традиція симфонізації пов'язана із насиченням твору експресією художніх образів та епічним драматургічним масштабом розвитку: багатогранність образів першої частини, з її епічним думним вступом, лірико-наспівний характер повільної частини і жанровий танцювальний фінал. Концерт відрізняється динамічним, емоційним характером, національним колоритом тематизму. За драматургічним задумом В. Кирейка віолончель у дуеті зі скрипкою виступає ліричним та експресивним началом, її звуковиразальні характеристики поглиблено емоційні, віртуозні та мелодійні.

Поетична глибина музики, блискуче використання можливостей сольних інструментів ставлять подвійний концерт В. Кирейка в ряд кращих європейських зразків жанру, а також класичних українських концертів, яким притаманний симфонічний розмах, неперевершена мелодійність, зворушлива задушевність, витонченість та експресія. Він заслуговує на повноцінне включення в репертуар сучасних виконавців — скрипалів та віолончелістів у супроводі симфонічного оркестру. А для цього потрібне ще більше заглиблення в музичний текст цього твору та відновлення-реконструкція його оркестрової партії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Біла К. С. *Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба)* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. 20 с.
2. Катрич О. Т. *Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)* : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 173 с.

3. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації : навч.-метод. посіб. Київ, 2013. 134 с.
4. Москаленко В. Г. Про задум та музичну ідею твору. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 21. Київ, 2002. С. 9–17.
5. Полянська К. В. Концерт Й. Брамса для скрипки та віолончелі з оркестром ля мінор (ор. 102) як об'єкт виконавської інтерпретації. *Романтизм — неоромантизм в музично-виконавському мистецтві: мости у часі : Матеріали міжнародної науково-практичної он-лайн-конференції* / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. С. 126–131.
6. Ракочі В. О. Інструментальний концерт: проблеми класифікації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. Вип. 60. С. 7–35. DOI 10.34064/khnum1-6001
7. Сумарокова В. Г. Виконавська традиція як частина художньої інтерпретації музичного твору. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 3: *Музичне виконавство*. Київ, 1999. С. 117–126.
8. Сумарокова В. Г. Український віолончельний концерт у контексті світової музичної культури. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 17 : *Українська тема у світовій культурі*. Київ, 2001. С. 338–352.
9. Сумарокова В. Г. Історія українського віолончельного й контрабасового мистецтва в контексті європейського виконавства : [навч. посіб.] [ред. : Семенова Н. М., Сікорська І. М.]. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2014. 199 с.
10. Сумарокова В. Г. В. С. Червов — виконавець і педагог (до питання про становлення української віолончельної школи). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 14. Київ, 2000. С. 77–87.
11. Сюта Б. О. Концерт. *Українська музична енциклопедія* / НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Т. 2. Київ, 2008. С. 535–537.
12. Червов В. С. Нотатки про сучасне віолончельне виконавство. *Українське музикознавство: наук.-метод. зб.* / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1977. Вип. 12. С. 132–147.
13. Шестеренко І. В. Музична мова Віталія Кирейка як вияв української ментальності. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Київ, 2010. № 23. С. 89–195.
14. Шестеренко І. В. Творчість Віталія Кирейка : навч.-метод. посіб. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 428 с.
15. Шестеренко І. В. Творчість Віталія Кирейка в аспекті біографічних досліджень : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2009. 31 с.
16. Шип С. В. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 16 : *Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка)*. Київ, 2002. С. 154–177.
17. Roeder M. T. A History of the Concerto. Portland, Oregon : Amadeus Press, 1994. 480 p.

REFERENCES

1. Bila, K. (2011). *Zhanrovo-stylova model instrumentalnogo kontsertu ta kontseptsiiini zasady kompozytorskoj interpretatsii (na prykladi tvoriv L. M. Koloduba)* [Genre-stylistic of an in-

strumental concert and the conceptual principles of a composer's interpretation (on the example of the works of L. M. Kolodub)]. The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv, 20 p. [in Ukrainian].

2. Katrych, O. (2000). *Indyvidualnyi styl muzykanta vykonavtsia (teoretychni ta estetychni aspekty) [The individual style of a musician and performer (theoretical and aesthetic aspects)].* Manuscript of Dissertation work for for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv, 173 p. [in Ukrainian].

3. Moskalenko, V. (2013). *Leksii z muzychnoi interpretatsii : [navch.-metod. posib.]. [Lectures on musical interpretation]: [tutorial book].* Kyiv, 134 p. [in Ukrainian].

4. Moskalenko, V. (2002). Pro zadum ta muzychnu ideiu tvorcu [About the conception and musical idea of the piece]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine].* Issue 21. Kyiv, pp. 9–17 [in Ukrainian].

5. Polianska, K. (2021). Kontsert Y. Bramsa dlia skrypky ta violoncheli z orkestrom a-moll (op. 102) yak ob'ekt vykonavskoi interpretatsii [J. Brahms' concerto for violin and cello with orchestra in a-moll (op. 102) as an object of performance interpretation]. In: *Romantyzm — neoromantyzm v muzychno-vykonavskomu mystetstvi: mosty u chasi: Materialy mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi onlain-konferentsii Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. [Romanticism — neo-romanticism in musical and performing arts: bridges in time: Materials of the international scientific and practical online conference of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.* Kyiv, pp. 126–131 [in Ukrainian].

6. Rakochi, V. (2021) Instrumentalni kontsert: problem klasyfikatsii [Instrumental concert: problems of classification]. In: *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedagogiky ta teorii i praktyky osvity. [Problems of interaction of Art, Prdagogy, theory and practice of Education].* Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts. Issue 60. Kharkiv, pp. 7–35 [in Ukrainian].

7. Sumarokova, V. (1999). Vykonavska tradytsiia yak chastyna khudozhnoi interpretatsii muzychnoho tvorcu [Performing tradition as part of the artistic interpretation of a musical work]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Issue 3: Musical performance.* Kyiv, pp. 117–126 [in Ukrainian].

8. Sumarokova, V. (2001). Ukrainskyi violonchelnyi kontsert u konteksti svitovoi muzychnoi kultury [Ukrainian cello concerto in the context of world musical culture]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Ukraine]. Issue 17: Ucranian theme in the World culture.* Kyiv, pp. 338–352 [in Ukrainian].

9. Sumarokova, V. (2014). *Istoriia ukrainskoho violonchelnoho y kontrabasovoho mystetstva v konteksti yevropeiskoho vykonavstva : [navch. posib.] [History of Ukrainian cello and double bass art in the context of European performance] : [tutorial book].* [red.: Semenova N. M., Sikorska I. M.]. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 199 p. [in Ukrainian].

10. Sumarokova, V. (2000). Chervov V. S. — vykonavets i pedahoh (do pytannia pro stanovlennia ukrainskoi violonchelnoi shkoly) [Chervov V. S. — performer and teacher (to the question of the formation of the Ukrainian cello school).] In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine].* Issue 14. Kyiv, pp. 77–87 [in Ukrainian].

11. Suta, B. (2008). Kontsert [Concert]. In: *Ukrainska muzychna entsyklopediia [Ukrainian Music Encyclopedia]*. National Academy of Sciences of Ukraine, Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology. Vol. 2. Kyiv, pp. 535–537 [in Ukrainian].
12. Chervov, V. (1977). Notatky pro suchasne violonchelne vykonavstvo [Notes on modern cello performance]. In: *Ukrainske muzykoznavstvo [Ukrainian Musicology]*. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. № 12. Kyiv, pp.132–147 [in Ukrainian].
13. Shesterenko, I. (2010). Muzychna mova Vitaliia Kyreika yak vyjav ukrainskoi mentalnosti [The musical language of Vitaly Kireyko as a manifestation of the Ukrainian mentality]. *Visnyk Kyivskogo natsionalnogo universytetu kultury i mystetstva. [Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts]*. № 23. Kyiv, pp. 189–195 [in Ukrainian].
14. Shesterenko, I. (2008). *Tvorchist Vitaliia Kyreika : [navch.-metod. posib.] [The creativity of Vitaly Kireiko] : [tutorial book]*. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv. 428 p. [in Ukrainian].
15. Shesterenko, I. (2009). *Tvorchist Vitaliia Kyreika v aspekti biohrafichnykh doslidzhen. [Vitaly Kireiko's creativity in the aspect of biographical studies]*: The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Lviv National Lysenko Music Academy. Lviv, 31 p. [in Ukrainian].
16. Shyp, S. (2002). Muzychnyi zhanr v metodologichnomu aspekti. [Musical genre in the methodological aspect]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Issue 16: *Kulturologichni problemy ukrainskoi muzyky (naukovi dyskusii pamyati akademika I. F. Lyashenka) [Cultural problems of Ukrainian music (scientific discussions in memory of Academician I. F. Lyashenko)]*. Kyiv, pp. 154–177.
17. Roeder M. T. (1994). *A History of the Concerto*. Portland, Oregon : Amadeus Press, 480 p.

NATALYA YAROPUD

Yaropud, Natalya — graduate student of creative post-graduate studies at the Department of String Instruments at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine)
 ORCID ID: [https:// orcid.org/0000-0003-4307-3421](https://orcid.org/0000-0003-4307-3421)
yaropud.n@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294810>

DOUBLE CONCERTOS FOR VIOLIN AND CELLO WITH ORCHESTRA BY JOHANNES BRAHMS AND VITALYI KYREIKO: GENRE AND STYLE DIMENTIONS

The relevance of the article. The Concertos for violin and cello with symphony orchestra by J. Brahms (*a moll*, op. 102) and V. Kyreiko (*a moll*, op. 65) are considered in terms of embodying the artistic pursuit of composers of different eras and national schools. Genre-stylistic features are outlined, their individual and common features are revealed, which testify to the preservation and development of the tradition of the concert genre, the reinterpretation of the Brahms concert model in a new cultural context. It is emphasized that works belong to the type of symphonized concert, in which the means of symphonic transformation of thematic material, a rich polyphonic texture, complex forms of interaction between soloists and orchestra prevail. It is noted that the methods of symphonizing the musical fabric take place in accordance with the creative attitude of

each composer, whose common stylistic space fits into the paradigm of romanticism — neoromanticism. Special attention paid to the V. Kyreiko's concerto for violin and cello with orchestra, as the first in Ukraine double concert for string instruments, which is considered from point of imitation and development of the genre of instrumental concert. Emphasized the uniqueness of the author's concept, which is revealed in the combination of deep musical content and clear form, understanding of the expressive possibilities of the violin and cello, and the disclosure of the natural beauty of the sound of the instruments.

The main objective of the article is to compare the genre-stylistic features of the double concertos for violin and cello with the orchestra by J. Brahms and V. Kyreiko and to reveal the possibilities of their modern performance interpretation.

The methodology of the research methodology includes the following methods: historical, which made it possible to determine the historical framework and attribute the work of composers to a certain era and style; genre-style analysis, which made it possible to reveal the stylistic features of musical expressiveness in the specified works of the composers; comparative analysis, thanks to which it became possible to compare intonation genre-style complexes in the work of composers; performance analysis, with the help of which the artistic and performance specifics of the double concerto for violin and cello with orchestra are highlighted in the aspect of updating the genre tradition of the 19th - second half of the 20th centuries.

Results and conclusions. A comparative analysis of two original in design and methods of musical implementation of concertos for violin and cello and symphony orchestra by J. Brahms and V. Kyreiko allowed us to outline the wide genre and style space of existence of these bright artistic phenomena, which extends from the romanticism of the 19th century to the neo-romanticism of the 20th century, demonstrates the durability genre tradition, reveals the common features and individual differences of these works. Despite the different national and cultural context, both works embody the symphonic scale of the development of musical thought, they are marked by the breadth and ambiguity of lyrical and dramatic images. The thematic layer of the concerts is distinguished by its imaginative breadth: an epic story, elegiac romantic-song episodes, a multifaceted lyrical-dramatic sphere, genre-dance finales with different emotional moods. The principle of thematic development is built on the basis of complementarity, contrasting juxtapositions of theme-images, avoidance of sharp clashes, associatively reminiscent of romantic poetic dramatic concepts. The double concertos for violin and cello by J. Brahms and V. Kyreiko demonstrate perfect skill in the presentation of each of the soloists, the construction of ensemble dialogues, and the interaction of the soloists with the orchestra. As a general trend, we state that both concerts continue the tradition of symphonizing the genre. Reviews of concerts performed by leading Ukrainian musicians of different generations (O. Horokhov — V. Chervov, B. Pivnenko — K. Polyanska) provide examples of standard performance versions, the performers' deep understanding of the composer's concepts, their inclusion in the general cultural and historical process. Undoubtedly, they are guidelines for further revealing the artistic potential of concerts.

Keywords: double concerto genre, work of J. Brahms, V. Kyreiko, romanticism — neo-romanticism, musical interpretation, violin and cello performance.