

References:

1. Bahtin, M.M. (1975). Forms of time and chronotope in the novel. Essays on Historical Poetics. Voprosy literatury i jestetiki, 234–407 [in Russian].
2. Braudo, I.A. (1961). Articulation (on the pronunciation of the tune). Leningrad: Muzyka [in Russian].
3. Danilova, T.V. (1994). Archetypal roots of the parable. Racional'nost' i semiotika diskursa, 59–73 [in Russian].
4. Prihodovskaja, E.A. (2017). The semantic and expressive potential of monoopera. Tomsk: Izd. dom Tomskogo gos. Universiteta [in Russian].
5. Uhtomskij, A.A. (1996). Intuition of conscience. Sankt-Peterburg: Peterburgskij pisatel' [in Russian].

UDC 78.081

DOI 10.33287/221923

Гужва Олександр Павлович,
кандидат мистецтвознавства,
доктор філософських наук, професор,
завідувач кафедри „Вокально-хорова майстерність”
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел: (066) 633 - 42 - 01
e-mail: guzhva07@meta.ua

Скрипник Анжеліка Русланівна,
магістрант кафедри „Оркестрові інструменти”
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел: (063) 935 - 47 - 27
e-mail: likaskripnik1405@gmail.com

**КАДЕНЦІЯ У ВІОЛОНЧЕЛЬНИХ
КОНЦЕРТАХ Й. ГАЙДНА
(історія, аналіз та принцип імпровізації)**

Мета статті полягає у виявленні особливостей інтерпретації каденцій в концертах для віолончелі з оркестром C-dur та D-dur Йозефа Гайдна. Відповідно до поставленої мети визначено наступні завдання наукового дослідження, а саме – виявити характерні риси каденції у класичному концерті, а також порівняти особливості її виконання різними музикантами-віолончелістами; здійснити аналіз

практики виконання імпровізуючих каденцій у музичній культурі Європи ХІХ – ХХ століть. Низка **методів** наукового дослідження формується у застосуванні порівняльного аналізу різних підходів імпровізації у ХІХ та ХХ століттях; задіяний виконавський аналіз при дослідженні різних типів, функцій та розташування каденцій у творах для віолончелі з оркестром періоду вісімнадцятого, дев'ятнадцятого та двадцятого століть. Вищезначене здійснюється при обговоренні як історії, так і практики професійного віолончельного академічного виконавства. **Наукова новизна** статті обумовлена новим підходом до проблеми виконання імпровізаційних каденцій у творах класичного періоду (на прикладі концертів для віолончелі з оркестром Й. Гайдна). **Висновки.** Каденція, як надзвичайно важлива частина концерту, отримала значних змін у порівнянні від вісімнадцятого століття до сьогодення. Вона поступово втратила своє початкове призначення як винятково своєрідний розділ у концерті, де виконавець-віолончеліст може імпровізувати, а також демонструвати власні віртуозні можливості, стаючи невід'ємною частиною академічного музичного твору. Концерти для віолончелі з оркестром видатного композитора Й. Гайдна визначаються як одні з небагатьох музичних шедеврів, котрі дають необмежено широкі можливості щодо імпровізування у каденції.

Ключові слова: аналіз, віолончель, виконавець, каденція, концерт, імпровізація.

Гужва Александр Павлович, кандидат искусствоведения, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой „Вокально-хоровое мастерство” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Скрипник Анжелика, магистрант кафедры „Оркестровые инструменты” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Каденция в виолончельных концертах Й. Гайдна (история, анализ и принцип импровизации)

Цель статьи заключается в выявлении особенностей интерпретации каденций в концертах для виолончели с оркестром C-dur и D-dur известного композитора эпохи музыкального классицизма Йозефа Гайдна. Соответствуя поставленной цели определены следующие задачи предлагаемого научного исследования, а именно – выявить характерные черты каденции в классическом концерте; сравнить особенности исполнения каденций

различными исполнителями-виолончелистами; проанализировать практику исполнения импровизирующих каденций в XIX и XX веках. **Научная новизна** представляемой статьи обусловлена новым подходом к проблеме исполнения импровизационных каденций в произведениях классического периода (на примере концертов для виолончели с оркестром Й. Гайдна). **Выводы.** Каденция, как одна из наиболее важных частей концерта, претерпела значительные изменения по сравнению от восемнадцатого века до сегодняшнего дня. Она постепенно потеряла своё первоначальное предназначение, как раздел в концерте, где исполнитель может импровизировать и демонстрировать свои виртуозные, технические способности, становясь неотъемлемой частью произведения. Концерты для виолончели известного композитора Й. Гайдна, одни из немногих музыкальных шедевров, которые дают великолепную возможность импровизировать в каденции.

Ключевые слова: анализ, виолончель, исполнитель, каденция, концерт, импровизация.

Guzhva Alexander, candidate of Arts, doctor of philosophy, professor, the head of the „Vocal-Choral mastery” chair for Mikhail Glinka academy music of Dnepropetrovsk region

Skripnik Angelika, the graduate student of „Orchestral instruments” chair for Mikhail Glinka academy music of Dnepropetrovsk region

Cadence into the cello concerts by J. Haydn (history, analysis and principle of improvisation)

The purpose of this article is to identify the peculiarities of the interpretation of cadences in cello concerts precisely C-dur and D-dur by celebrated Joseph Haydn. In accordance with this goal, the following tasks of scientific research are defined, namely to identify the characteristic features of cadence in a classical concert, to compare the features of performance by different performers. Discussion on the practice of improvising cadences in the 19th and 20th centuries. **Methods** of the study are to apply comparative analysis of different approaches to improvisation in the 19th and 20th centuries, performative analysis in the study of the different types, functions and locations of cadences in the works for cello and orchestra of the eighteenth, nineteenth and twentieth centuries, when discussing both the history and practice of performance. **The scientific novelty** of the investigative article is due to the new approach to the problem of improvisational cadences in the academic works of the

classical period (on the example of classical concerts by well-known composer, distinguished master of classical musical culture J. Haydn).

Conclusions. Cadence, an amazingly important part of the professional academic concert, has undergone significant changes since the eighteenth century to the present day. She gradually lost her original designation as a section in a concert where the performer could improvise and demonstrate her virtuoso abilities, becoming an integral part of the work. Cello concerts by the celebrated composer Joseph Haydn are some of the few academic compositions that make it possible to improvise in a cadence.

The key words: analysis, cadence, cello, concert, performer, improvisation.

Постанова проблеми. Одним з найвідоміших композиторів усіх часів є Франц Йозеф Гайдн. Геніальний музикант австрійського походження. Людина, яка заклала основи класичної музичної школи, а також оркестрово-інструментальний стандарт, який ми спостерігаємо й у наш час. Крім цих заслуг, Франц Йозеф уособлював віденську класичну школу. У своїй творчості Гайдн спирався на музику Австрії, використовуючи справжні народні мелодії він створював свої власні в характері народних наспівів.

Актуальність дослідження. У статті зроблено акцент на важливості процесу роботи над вивченням основ імпровізації. Означення теми обумовлюється надзвичайно малою кількістю наукових робіт, а також недостатньою вивченістю інструментальної музики Й. Гайдна.

Огляд літератури. У вітчизняному музикознавстві існує невелика кількість досліджень, присвячених інструментальній творчості Й. Гайдна. Здебільшого це окремі статті або глави із праць з історії зарубіжної музики XVIII – XIX століть. Безпосередньо присвяченою розвитку каденцій постає робота „Історія віолончельного мистецтва” Л.С. Гінзбурга [1] та окрема стаття щодо аналізу особливостей імпровізації каденцій у концертах Й. Гайдна мистецтвознавця Брайана Кершнера [3].

Мета статті полягає у розкритті значення каденції в жанрі сольного інструментального концерту епохи класицизму, у розкритті її імпровізаційності.

Об’єктом дослідження є жанр віолончельного концерту епохи класицизму, **а предметом** – каденції віолончельних концертів

Й. Гайдна з точки зору співвіднесення їх авторської версії та можливостей виконавських інтерпретацій.

Виклад основного матеріалу. В бароковій та класичній музиці каденції створювались самими виконавцями. Каденція, як важлива частина концерту, зазнала суттєвих змін у порівнянні від вісімнадцятого століття до сьогодення. Каденція пишеться у кінці будь-якої частини концерту для сольного інструмента з оркестром та виконується солістом без оркестрового супроводу, даючи виконавцеві можливість виявити технічну майстерність. У каденції соліст залишається без оркестрової підтримки для демонстрації імпровізаційних здібностей, технічної майстерності.

У XVIII столітті у віолончельних концертах Луїджі Боккеріні та Йозефа Гайдна каденція була імпровізаційною. Цей тип каденції мав назву „ad libitum” де композитори тільки вказували, де повинна бути вставлена каденція, тим самим вони надавали виконавцю можливість імпровізувати. Імпровізаційні пасажі відбуваються у кінці повторного переходу від розділів епізоду до рефрену рондо і не включають тематичний матеріал. Їх функція – просто підключити два розділи, а не конкретизувати теми з руху.

В романтичну епоху каденції почали з'являтися у різних частинах концерту, таким чином, приймаючи нову функцію. Каденцію на початку концерту можна знайти у концертах для скрипки, віолончелі та оркестру тв. 102 Йоганнеса Брамса. Функція цієї каденції – вже не просто розробляти музичний матеріал, а скоріше відкривати концерт.

Композитори урізноманітнили фрагменти, де можуть існувати каденції. У XX столітті майстри стали частіше використовувати каденцію як з'єднання розділів. У Концерті для віолончелі з оркестром ор. 129 Роберта Шумана каденція перед кодою зустрічається в останньому розділі. У цій каденції композитор не включає музичний матеріал з частини, а скоріше „запозичує” тематичний матеріал. Це створює тонально нестабільний характер каденції. Функція тут полягає в тому, щоб підготувати коду, а не розробляти тематичний матеріал. Каденція має незвичайний тональний план: сі-бемоль мажор, модулюючий в соль мінор.

У XX столітті композитори продовжували шукати нові способи інтерпретації каденції у структурі концерту. Каденції у XX сторіччі можна згрупувати у три типи в залежності від їх місця і функції в

концерті: каденція „ad libitum та облігато”, „рух каденції” (cadenza як окремий рух) і „cadenza attacca” (каденція, що з'єднує два рухи) [3].

Перший тип каденцій визначається функцією, аналогічною написаній і виконаній у вісімнадцятому та дев'ятнадцятому століттях. У каденціях типу „ad libitum” виконавець показує свої артистичні й віртуозні здатності та каденція обов'язково уведена композитором у партитуру концерту. Приклад „cadenza ad libitum” можна знайти в концерті для віолончелі з оркестром До-мажор Артюра Онегера у кінці другої частини. Дотримуючись традицій вісімнадцятого століття, композитор вказав тільки місце, де повинна відтворюватись каденція, і залишив завдання виконавцю. Потім він розробляє основні теми з першої частини концерту у використанні паралельних квінт й натуральних гармоній, створюючи унікальні за витонченістю тембру звучності.

Каденція концерту для віолончелі з оркестром № 1, соч. 49 Дмитра Кабалевського – приклад каденції облігато. Каденція має цікаву функцію для формального оформлення та розробки музичного матеріалу. Рух засновано на нескладній мелодії з народним характером, яка звучить чотири рази, кожен раз проходячи у формі варіації.

Другий тип каденції, знайдений у концертах для віолончелі, написаних у ХХ столітті, – каденція як окремий рух. Цей тип уособлює поєднання жанрів концерту та сольної віолончельної музики. Сама каденція може бути виконана і функціонує як рух з сонати або сюїти для віолончелі соло – жанрів, які отримали велику популярність у ХХ сторіччі. Цей тип можна назвати „розділом каденції”.

Приклад такого типу можна знайти у концерті для віолончелі з оркестром № 1, тв. 107 Дмитра Шостаковича. Каденція є третьою частиною і може функціонувати як окремий музичний матеріал з унікальними функціями. Темі вводяться у зворотному порядку, ніби композитор „перемотує” спогади, потім „перемотує вперед”, щоб почати останній рух. Завдяки цьому Шостакович створює дві паралельні звукові сфери: одна повертає минуле, а інша стрибає у майбутнє. Ця каденція змінює уявлення слухача про час і звуковий простір.

Третій тип каденції у ХХ столітті функціонує як зв'язок між розділами, і може мати назву „cadenza attacca”. Ці каденції часто

включають музичний матеріал, а також деякі уявлення про характер і теми твору.

У концерті для віолончелі з оркестром № 2 Альфреда Шнітке, частини третя, четверта і п'ята пов'язані каденціями. Каденція у кінці третьої частини – це приклад нової сполучної функції, яку композитори розробили у двадцятому столітті. Це розвиває музичний матеріал з розділу і пов'язує його через використання висхідної хроматичної гами, яка поступово стає глісандо для наступного руху. Каденція у кінці четвертого розділу аналогічно використовує висхідний глісандо в якості зв'язку до п'ятої частини.

Є каденції, які не можуть бути використанням із трьох типів, описаних вище. Є приклади концертів з більш ніж однією каденцією, включеною в одну й туж рухову послідовність. У Концерті для віолончелі з оркестром Джона Харбісона є дві каденції в другій частині, одна з яких розробляє інший тематичний матеріал.

Протягом своєї історії каденція розвивалась із власних класичних коренів як проста імпровізація в усталений момент руху, до різноманітної та унікальної частини концерту у XX сторіччі.

Концерти для віолончелі класичної епохи пропонують більше можливостей для виконавців створювати свої власні каденції, а також висловлювати власну віртуозність та її розуміння. У концертах, написаних у XIX й XX століттях, творча роль виконавця стає все більш і більш обмеженою, так як композитори надавали свої власні каденції, з очікуванням того, що виконавець буде грати каденцію, як зазначено.

Деякі музиканти скористались можливістю, щоб скласти свої власні каденції. Янош Старкер написав каденцію для „Варіацій на тему рококо” для віолончелі з оркестром тв. 33 Петра Ілліча Чайковського й Концерту для віолончелі з оркестром тв. 129 Роберта Шумана. П'єр Фурньє написав каденцію для Концерта для віолончелі з оркестром тв. 129 Роберта Шумана. Девід Поппер та Яша Бернштейн вставили каденцію перед кодою в останній частині Концерту для віолончелі з оркестром № 1, тв. 33 Каміля Сен-Санса, оскільки оригінальна композиція автора не включала каденцію.

Ці показники дають переконливі докази того, наскільки важлива роль виконавців для презентації концертів для віолончелі. Надаючи свої власні каденції, щоб замінити каденції, написані композитором, віолончелісти, можливо, ненавмисно відійшли від початкового наміру композиторів. Більш того, вставлена каденція у

віолончельному концерті К. Сен-Санса є прикладом того, як виконавці можуть втручатись або навіть руйнувати задум композитора й структуру твору, щоб задовольнити їхні потреби у віртуозному відображенні.

У „*Traité des agréments de la musique*” (1771) Джузеппе Тартіні стверджує, що каденція повинна бути імпровізацією. Тартіні пропонує ряд різних виписаних прикладів застосування у каденціях різних штучних конфігурацій.

Йозеф Гайдн (1732 – 1809) написав концерти для різних інструментів, у тому числі два для віолончелі з оркестром. Можливо, він був натхненний деякими видатними виконавцями оркестру при дворі принца Естерхази, де він працював капельмейстером з 1761 до 1790 років. Точні дати написання Концерту для віолончелі з оркестром *C-dur* невідомі. Концерт для віолончелі з оркестром *D-dur* був написаний у 1783 році. В концерті для віолончелі з оркестром *C-dur* для першої і другої частин написані каденції. У концерті для віолончелі з оркестром *D-dur* у першій та другій частині запропоновано каденції, а у третій – розділ „*ad libitum*”, призначений для імпровізації – „*Eingänge*” (вступ). Інтерпретація каденцій концерту для віолончелі з оркестром *C-dur* Йозефа Гайдна дуже своєрідна.

Каденція Бенджаміна Бріттена присвячена російському видатному віолончелісту Мстиславу Ростроповичу. Він використовує в каденції пунктирний мотив з першої теми, зменшені акорди, імпровізовані арпеджіо. Тема поступово скорочується і фрагментується, потім переходить до висхідного масштабного прогону на основі пунктирної фігури з твору.

У каденції Бріттен будує імпровізацію, застосовуючи фрагменти, які створюють модуляцію. У другій частині, як і в каденції для першої частини, Бріттен застосовує фрагменти з теми в імпровізації. Він підкреслює тоніку. Наступний фрагмент з теми застосовується як розширення чотирьохступеневих акордів, які через серію низхідних хроматизмів призводять до фінальної трелі.

Янош Старкер (1924) – американський віолончеліст угорського походження. Він поділив каденцію на три частини, використовуючи основний тематичний матеріал для імпровізації: зменшені інтервали, включення комбінації уривків та аналогічний фрагмент з репризи, використання тем з подвійними нотами та подальшими трелями і гамоподібними пасажами. Каденція містить тональність *C-dur* з

короткими модуляціями в c-moll. Крім того, подальша модуляція закінчується тональністю d-moll. Звернемо увагу, що подібне використання збільшених та зменшених акордів не характерне для стилю Й. Гайдна.

Франсуа Огюст Геварт (1828 – 1908) – відомий бельгійський історик, теоретик і композитор. Каденції Геварта передбачають віртуозні обмеження віолончелі. Стилiстичні вимоги до каденції не відповідають класичному концерту, як це встановлено у трактаті XVIII століття. У каденції є безліч технічних проблем для виконавців: арпеджіо, акорди та гамоподібні пасажі. В каденції теж саме закінчення, що й у сольній партії.

Висновки. Здатність імпровізувати і створювати каденцію має важливе значення для художнього розвитку кожного виконавця. Це не тільки засоби вираження власних уявлень про композицію, але також надання більш глибокого розуміння музичному змісту, структурі й композиційному матеріалу концерту. Для того, щоб скласти власні каденції, виконавці повинні розуміти стиль, традицію того часу, коли був написаний конкретний концерт, тематичний матеріал руху, розуміти еволюцію каденції в концертах для віолончелі та її диверсифікацію від простого імпровізаційного розділу до унікальної та інтегрованої частини. Форма концерту має велике значення не тільки для інтерпретації каденцій, а й також виконання концерту, як закінченої художньої роботи.

Каденції повинні бути імпровізовані, із застосуванням окремих музичних ідей та фрагментів, а не просто цитувати мелодії у повному обсязі. Музична ідея не повинна повторюватись, короткі каденції повинні зберігати основну тональність і не включати хроматичні ноти; при цьому довгі каденції можуть модулювати, не відходячи надто далеко від тоніки, а дисонанси й хроматичні ноти повинні бути дозволені відповідно до правил озвучування.

Перспективи дослідження. Насиченість художньої практики сучасної інструментальної музики потребує нових підходів та ракурсів, які дозволять виявити глибинні процеси цього важливого пласта музичної культури сучасності, а також дослідити у цьому контексті роль імпровізованої каденції.

Список використаних джерел та літератури:

1. Гинзбург Л.С. История виолончельного искусства. Москва : Музыка, 1950. Т. 1. 215 с.

2. Макаров В. Особливості формоутворення концертів для декількох солістів з оркестром епохи бароко. *Теоретичні проблеми музичної форми*. 1982. Вип. 61. С. 96.
3. Кершнер Д., Брайан К. Изучение классических каденций и руководство по написанию каденций для классических концертов. Москва : Трактат, 1986.
4. Бриттен Б. Каденция концерта для виолончели Й. Гайдна. Москва : Музыка, 1966.

References:

1. Ginzburg, L.S. (1950). The history of cello art. Moskva: Muzyka [in Russian].
2. Makarov, V. (1982). Features of concert formation for multiple soloists with the baroque orchestra. *Teoretychni problemy muzychnoji formy*, 61, 96 [in Ukrainian].
3. Kershner, D., Brajan, K. (1986). Studying classical cadence and the guide to writing cadence for classical concerts. Moskva: Traktat [in Russian].
4. Britten, B. (1966). Cadence from concert for cello by J. Haydn. Moskva: Muzyka [in Russian].

UDC 78.021

DOI 10.33287/221924

Купіна Дарина Дмитрівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри „Історія та теорія музики”
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (099) 611 - 02 - 29
e-mail: emirdarina@gmail.com

Гребенюк Ганна Олександрівна,
магістрант кафедри „Фортепіано, орган”
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (098) 485 - 88 - 86
e-mail: clare2195@gmail.com

ЖАНР ВАРІАЦІЙ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО В КОНТЕКСТІ СТИЛЬОВОЇ МНОЖИНОСТІ ТВОРЧОСТІ Ф. МЕНДЕЛЬСОНА-БАРТОЛЬДІ

Мета статті полягає у визначенні жанрово-стильових особливостей фортепіанного циклу „Серйозні варіації” Ф. Мендельсона-Бартольдї. Коло **методів** дослідження обумовлюється застосуванням емпіричних наукових підходів, а саме – спостереження та узагальнення. Визначені методи формують