

Савченко Г. С.

Національний юридичний університет імені Ярослава Мудрого

ЖАНР ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КОНЦЕРТУ  
У ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА МИХАЙЛОВИЧА ПТУШКІНА

УДК 785.6.071.1(477.54-25)

**Савченко Г. С. Жанр інструментального концерту у творчості Володимира Михайловича Птушкіна.** Стаття присвячена дослідженню жанру концерту у творчості яскравого представника харківської композиторської школи В. М. Птушкіна. Розглядаються особливості світогляду композитора, де в центрі постає Людина, що прагне досягнення вищої Гармонії (Єдиного). Гуманістична спрямованість творчості композитора зумовлює стійке тяжіння до жанру концерту, в якому реалізується ідея вільного висловлювання від імені «Я» у двох модусах — ліричному та ігровому, втілюється принцип незацікавленості гри-концертування в художньо-естетичному, конструктивно-технологічному та виконавському аспектах і де гра (концертування, музикування) стає засобом гармонізації Універсуму. У цьому зв'язку аналізується образна сфера концертів, у яких домінують широко трактовані лірика та скерцоюзність. Розглядаються особливості обраних концертів на рівні будови циклу, драматургійних процесів, тематизму й оркестровки в контексті жанрової традиції.

**Ключові слова:** жанр, концерт, гра, концертування, висловлювання, жанрова традиція.

**Савченко А. С. Жанр інструментального концерта в творчестве Владимира Михайловича Птушкина.** Стаття посвящена изучению жанра концерта в творчестве яркого представителя харьковской композиторской школы В. М. Птушкина. Рассматриваются особенности мировоззрения композитора, где в центре предстает Человек, стремящийся достигнуть высшей Гармонии (Единого). Гуманистическая нацеленность творчества композитора обуславливает стойкий интерес к жанру концерта, в котором реализуется идея свободного высказывания от имени «Я» в двух модусах — лирическом и игровом, воплощается принцип незаинтересованной игры-концертирования в художественно-эстетическом, конструктивно-технологическом и исполнительском аспектах и где игра (концертирование, музицирование) становится способом гармонизации Унивeрсума. В этом смысле анализируется образная сфера концертов, в которых доминируют широко понимаемые лирика и скерцоюзность. Рассматриваются особенности избранных концертов на уровне строения цикла, драматургических процессов, тематизма и оркестровки в контексте жанровой традиции.

**Ключевые слова:** жанр, концерт, игра, концертирование, высказывание, жанровая традиция.

**Savchenko G. Instrumental Concert Genre in the Work of Vladimir Mikhailovich Ptushkin.**

**Background.** In recent years, there has been an increased interest in the national musical heritage, in particular, the work of the composers of the Kharkiv school. However, this area still has a large number of scientific gaps that need to be filled. They include the area related to the genre of the concert in the work of the famous Ukrainian composer, People's Artist of Ukraine, the Head of the Composition and Instrumentation Department of the I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Professor Volodymyr Mikhailovich Ptushkin (born in 1949). The genre of the instrumental concert actually takes a special place in his work. The masterpieces by the master comprise 6 concerts for various instruments, Concert Symphony, Concert Variations on the topic of M. Glinka, as well as orchestral suites, in which the features of the concert genre are clearly traced. These works are performed in concert halls of Ukraine and abroad, they entered the repertoire of well-known orchestras and soloists. This should encourage musicologists to study the interpretation of the genre of the concert in the works of our contemporary composer.

**Objectives.** The objectives of this study are to reveal the ideological foundations of V. M. Ptushkin's creativity and to study the structural and semantic features of instrumental concert on the example of the Cello, Second Cello and Piano Concerts.

**Methods.** The article explores the genre of the concert in the works of V. M. Ptushkin in connection with the ideological directions of the composer and in the context of genre tradition. A man who strives for harmonious relations with the world, with other people, with himself stands in the center of the artistic world of the composer, imbued with the idea of humanism. The world around is full of polar images that can contradict each other and are in conflict. However, their collision does not lead to the destruction of the originally holistic and harmonious world, because opposites are leveraged in the higher Harmony (the One) through enlightenment (catharsis). In this sense, the work of V. M. Ptushkin fits into the context of a humanist-oriented European professional musical tradition.

The humanistic content of the artistic space of V. M. Ptushkin allowed the composer to maintain a valuable connection with the listening audience. While his musical language is full of all the signs of contemporary composing skills, they are strung on the living emotional nerve, drawn from the author to the listener. Therefore, the composer's many years of work in the area of theatrical music and music for children designed for a wider audience are seemed quite logical.

It is no coincidence that there is a constant interest in the genre of instrumental concert, which comprise many variants of interaction between the soloist and the orchestra, and where the personality of the creator and performer can implement the aspiration to a free game that gives the joy of being. In such a game, the Man manifests himself as a creative person whose activity is targeted at creation through the attainment and establishment of Harmony. In other words, for the composer, the concert game becomes a tool to harmonize the Universe.

The setup of free expression is interpreted by V. M. Ptushkin in various ways: in lyrical and game modes. In the first case, the free expression is interpreted as a romantic monologue permeated with a confessional intonation. It is embodied in the widely interpreted lyrics and themes, with multi-genre and multi-style origins.

Free music in the game mode embodies the generic genre principle of concertation. Here, the game is implemented due to scherzoznym, turning, buffon images, but sometimes it acquires an active nature.

The embodiment of these figurative spheres is a result of the composer's attraction to the romantic model of the concert; although in the interpretation of the genre, the features of the baroque and classical variants appear in a specific way. The signs of a romantic concert manifest themselves in the dominant role of the soloist and the implementation of the romantic idea of free virtuous expression. The party of syringing instruments in the violin, the Second Cello and Piano Concerts is masterful, bright, full of technical difficulties, requiring thoughtful performance. In fact, the soloist often dominates these works; accordingly, the role of the orchestra in some fragments of the orchestral score can be designated as support, the creation of the basis on which the background flows monologue utterance.

However, generally, in the concerts of V. M. Ptushkin, the role of the orchestra is significant: he is a full member of the concert, which actively engages in dialogue with a soloist, plays a major role in the thematic and dramatic processes. It allows to draw parallels with Baroque concert, in which the soloist and orchestra perform on equal terms.

The accent on the romantic tradition is also manifested in the compositional and dramatic structure of cycles. The composer's attraction is obviously focused on the one-part composition of the poem type, where the semantic functions of the cycle (Violin and Second Cello Concerts) are included in a collapsed form. The funicular concert is three-part, but the finale embodies a figurative-genre transformation of thematic part I, which turns the three-part cycle into macro-uniformity. At the level of dramatic processes in

concerts there is a combination of classical dramaturgy to achieve the goal and the romantic spiral dramaturgy.

**Results.** The results of the research support the idea that interest in the genre of the concert in the work of V. M. Ptushkin is predetermined by the philosophical directions of the composer, who tends to a harmonious picture of the world. The genre of the concert, the generic feature of which is free concert, creates conditions for the development of such concept in various ways. Due to it, the composer freely works with various historical types of the concert.

**Conclusions.** The results obtained testify that the interpretation of the genre of the concert in the work of V. M. Ptushkin is predetermined by the free operation of the genre tradition and world outlook, which is based on the idea of harmony of being.

**Keywords:** genre, concert, game, concerto, statement, genre tradition.

**Постановка проблеми.** Останнім часом інтерес до вітчизняної музичної спадщини, зокрема творчості композиторів харківської школи, значно зростає. Проте в цій царині ще залишається значна кількість наукових лакун, що потребують заповнення. До таких належить і сфера, пов'язана з жанром концерту у творчості відомого українського композитора, народного артиста України, завідувача кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, професора Володимира Михайловича Птушкіна (народився 1949 р.). Інструментальний концерт справді посідає особливе місце в його творчості. У доробку майстра два віолончельних (1970, 1985), Скрипковий (1996), Фортепіанний (2009) концерти, Concerto-buffo для скрипки та фортепіано з оркестром (1996), Концерт для оркестру (1992). Риси жанру концерту мають й інші твори, в яких відповідне жанрове найменування або поєднане з іншим, або взагалі відсутнє. Зокрема це Концерт-симфонія для віолончелі та фортепіано з оркестром (2007), Концертні варіації на тему М. Глінки для фортепіано в чотири руки й симфонічного оркестру (2002) та сюїти: «Театральна сюїта» для фортепіано й оркестру (1993), Сюїта з музики до комедії В. Шекспіра «Віндзорські витівниці» (2002), «Гоголь-сюїта» для фортепіано з оркестром (1999), Транскрипція теми з варіаціями В. А. Моцарта для струнних та фортепіано в чотири руки (1992). Названі твори виконуються в концертних залах України й зарубіжжя, входять до репертуару відомих оркестрів і солістів. Це має спонукати музикознавців до дослідження жанру концерту у творчості нашого сучасника — учня Д. Л. Клебанова, гідного продовжувача славетних традицій харківської композиторської школи.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Хоча творчість В. М. Птушкіна немовби постійно перебувала в полі зору досвідчених і молодих науковців, їх приваблювала перш за все фортепіанна та вокально-симфонічна музика композитора. Жанр концерту так і залишився на маргінесі аналітичної думки. Серед робіт, присвячених саме цій жанровій сфері, слід назвати статтю І. Л. Іванової та А. А. Мізітової [1], де у контексті досліджень щодо трактування жанру інструментального концерту 1980-х років у творчості харківських композиторів (В. М. Золотухіна, В. С. Бібіка, О. С. Щетинського) стисло розглянуті Другий віолончельний, Скрипковий концерти та Концерт

для оркестру В. М. Птушкіна. Так, дослідники розглядають зв'язки між названими творами й різними історичними типами концерту, аналізують співвідношення традицій і новацій у трактовці жанру. Концерт для оркестру, на думку авторів, тяжіє до моделі concerto grosso з огляду на тричастинну будову циклу з жанровою конкретизацією: Сонатина, Тема з варіаціями, Токата. В аналізі Скрипкового концерту музикознавці акцентують увагу на композиційно-драматургічних його особливостях, зокрема на одночастинній побудові зі збереженням традиційних семантичних амплуа циклу, що накреслює зв'язок із традицією. Інтонаційний шар Другого віолончельного концерту розглядається як приклад ідеї зверхності соліста, монологічності.

Підхід до Concerto-buffo для скрипки та фортепіано з оркестром з позиції виконавця-аналітика маємо у статті Г. М. Купермана [2]. Автор (до речі, перший виконавець твору) зупиняється на деяких жанрово-композиційних і драматургічних особливостях та образній будові концерту, враховуючи складову назви «buffo». Детально аналізує питання виконавської майстерності, пов'язані зі штрихами, регістрами, певними технічними складнощами скрипкової партії. Таким чином, у вітчизняному музикознавстві відсутні роботи, де б жанр концерту у творчості В. М. Птушкіна розглядався як структурно-семантичний феномен у зв'язку зі світоглядними настановами композитора.

**Метою статті є** виявлення світоглядних основ творчості В. М. Птушкіна та дослідження структурно-семантичних особливостей інструментального концерту на прикладі Скрипкового, Другого віолончельного та Фортепіанного концертів.

**Викладення основного матеріалу дослідження.** Стійке тяжіння до концертного жанру й концертності як особливого типу вільного інструментального висловлювання, концертнування-гри в широкому художньо-естетичному сенсі як незацікавленої діяльності без доцільної мети, смисл якої полягає в ній самій, і у вузько-музичному сенсі як гри-музикування віртуоза, що прагне продемонструвати свою виконавську майстерність, можна пояснити світоглядними настановами композитора, на основі яких постає особливий художній простір його творів.

У центрі художнього світу композитора, пронизаного ідеєю гуманізму, постає Людина з її радощами та стражданнями, вірою та сумнівами — це і наш сучасник, який поринає в конфлікти навколишньої реальності, й узагальнений образ Людини, яка переживає типовий, тисячоліттями відібраний досвід життя та смерті, сповіді та каяття, втрат і надії. На відміну від багатьох художніх систем сучасності Людина в системі ціннісних координат створеного композитором художнього світу не є егоїстом, який прагне досягнення своєї мети й самоствердження будь-якою ціною, — вона є Особистістю, а не індивідом, відокремленим від інших. Така Людина шукає шляхи встановлення гармонійних відносин зі

світом, з іншими людьми, із самою собою. Світ навколо неї сповнений полярних образів, які можуть вступати в драматичні суперечності й навіть трагічні конфлікти. Проте їх зіткнення не призводить до руйнації споконвічного цілісного й гармонійного світу, тому що протилежності нівелюються у вищій Гармонії (Єдиному) через просвітлення, очищення, катарсис. Наявність зіставлення або конфлікту контрастних образів та їх «розчинення», перетворення в усепримиряючій Гармонії не передбачає пасивного споглядання з боку Людини. За задумом композитора, вона опиняється в епіцентрі подій і Гармонія може бути досягнута тільки тоді, коли Людина стане на бік Добра. Можна сміливо стверджувати, що пошуки Єдиного (Гармонії) в різних інтерпретаціях і різними конструктивно-технологічними засобами стають основним смисловим стрижнем багатьох індивідуальних художніх систем сучасного музичного мистецтва, зокрема О. Мессіана, П. Булеза, А. Пярта, В. В. Сильвестрова та ін. У цьому смислі творчість В. М. Птушкіна вписується в контекст гуманістично орієнтованої європейської професійної музичної традиції.

Гуманістичне наповнення художнього простору майстра дозволяє йому зберегти такий цінний сьогодні зв'язок зі слухачкою аудиторією. І хоча його музична мова насичена всіма прикметами і знаками сучасної композиторської майстерності, вони нанизані на живий емоційний нерв, протягнутий від автора до слухача. Цей зв'язок живиться наповненою смислом інтонацією, позбавленою сухої абстракції, часто зі стійкою, сформованою традицією семантикою. Тому цілком закономірно виявляється багаторічна робота композитора у царині театральної музики й музики для дітей, зверненої до широкої аудиторії.

Не випадковим є і стійкий інтерес до жанру інструментального концерту, в якому можлива безліч варіантів взаємодії соліста й оркестру, присутня яскрава подача матеріалу і де особистість творця й виконавця можуть виявити й реалізувати прагнення до вільної гри-музикування, що дарує радість буття. У такій грі Людина виявляє себе як особистість творчу, її музикування спрямоване на розбудову-творення, а не на руйнацію, — а це є шляхом досягнення й установа Гармонії. Іншими словами, для композитора гра в жанрі концерту стає засобом гармонізації Універсуму.

Настанова на вільне висловлювання від імені «Я» трактується В. М. Птушкіним різнопланово — в ліричному та ігровому модусах. У першому випадку вільне висловлювання інтерпретується як романтичний монолог, пронизаний сповідальною інтонацією, що може розгортатися в широких межах від інтимної камерності до патетичної екзальтації, від тихого перебування наодинці з собою або спокійного діалогу з іншим до напруженого проголошення певної ідеї. Відповідно, цей модус висловлювання втілюється завдяки широко трактованій ліриці — філософсько-зосередженій, самозаглибленій, пасторально-м'якій, ніжній, тонкій, задушевній, експресивно-відкритій. Композитор звертається до тематизму, який

з огляду на переплавлені в ньому інтонації має різножанрові й різностильові витоки, вокальні та інструментальні: плач, *lamento* — з опорою на секунду, пісня з використанням чіткої структури та ясної мелодії, оперна розспівана кантилена, романтична секста, суто інструментальні ходи на широкі інтервали, пов'язані з бароковою експресією, речитативно-декламаційні обороти, хорал. Знаком жанру або епохи часто є ритм.

Вільне музикування в ігровому модусі втілює родовий для жанру принцип концертування. Висловлювання-гра є виявом широко інтерпретованої ігрової стихії, яка реалізується завдяки радісно-скерцозним, токатним, буфонним образам. Проте іноді гра набуває наступально-діяльного, активного характеру, що виводить її у сферу злої семантики. В ігровій сфері композитор використовує традиційні прийоми відтворення нескінченного руху дрібними тривалостями, загальні форми звучання, формули кружляння, *ostinato*, переклички-діалоги на рівні організації оркестрової тканини тощо. Характерною є також опора на жанровий тематизм.

Утілення названих образних сфер зумовило тяжіння композитора передусім до традиції романтичного концерту, хоча в трактовці жанру специфічним чином виявляються риси й барокового, і класицистичного його варіантів. Перш за все ознаки романтичного концерту простежуються в домінуючій ролі соліста й реалізації романтичної ідеї вільного майстерно-віртуозного висловлювання від імені «Я». Як зауважують І. Л. Іванова та А. А. Мізітова, «епоха романтизму підносить на п'єдестал соліста, залишаючи оркестрові роль супроводу, фону, що відтіняє контраст; концертний діалог згортається всередину, у простір "роздвоєного" людського "Я"» [1, с. 51]. Партії сольних інструментів у Скрипковому, Другому віолончельному та Фортепіанному концертах віртуозні, яскраві, насичені технічними труднощами, наділені каденціями (їх декілька у Віолончельному), потребують вдумливого виконання. Насправді соліст у цих творах часто домінує, відповідно роль оркестру в деяких фрагментах оркестрової партитури можна називати підтримкою, створенням основи, на фоні якої відбувається монологічне висловлювання. Прикладом може бути початок Скрипкового концерту (до ц. 3), розділ *Adagio* (ц. 24 – 8 т.) та останній розділ (від ц. 36) Скрипкового концерту; початок Фортепіанного (до ц. 4), кодовий розділ Другого віолончельного (від ц. 27) та ін.

Однак у цілому в концертах В. М. Птушкіна роль оркестру значна, вона не зводиться до фонової функції. Оркестр є повноправним учасником концертного дійства, який активно вступає в діалог із солістом, відіграє велику роль у тематичних і драматургійних процесах. Це дозволяє провести паралелі з бароковим концертом, де соліст і оркестр були рівноправними. Ідея концертування в організації оркестрової тканини реалізується завдяки ясному й чіткому мисленню тембровими групами й шарами, широкому використанню діалогічної оркестровки (перекличок між групами

оркестру, окремими інструментами), яка не створює ефекту розірваності через те, що в діалозі беруть участь тембри, певним чином пов'язані. Діалогічність сприяє виділенню сольних реплік, що робить оркестрову тканину барвистою, надає їй колористичності.

Орієнтація на романтичну традицію виявляється також у композиційно-драматургійній будові циклів. Очевидним є тяжіння композитора до одночастинної композиції поемного типу, коли у згорнутому вигляді присутні семантичні функції циклу. Так, І. Л. Іванова та А. А. Мізітова наголошують: «Скрипковий концерт В. М. Птушкіна, який формально являє одночастинну побудову, складається з трьох великих розділів зі збереженням традиційних семантичних амплуа (сонатне Allegro, Adagio, Vivo із рисами скерцо)» [1, с. 54]. У цілому погоджуючись із такою схемою, зауважимо, що кожний розділ складається з певних етапів розвитку, про які слід згадати. Так, у межах першого великого розділу викладення основної пасторально-споглядальної теми переходить у розділ *Piu mosso*, більш емоційно напружений, про що свідчить динаміка *ff*, гра подвійними нотами з широкими стрибками (типово інструментальні ходи, які змінюють м'яку пластику основної теми) у скрипки, що переривається репліками оркестру. У свою чергу цей етап переростає у новий (від ц. 19) під знаком скерцозної семантики наступального характеру. З'являються шістнадцяті, які прискорюють пульсацію, на перший план виступає ритмоформула з пунктирним і зворотно-пунктирним ритмом, яка обігрується в різних мелодійних варіантах і відіграватиме велику роль у наступному тематичному процесі. Нарешті звучить нова пунктирна маршева тема, проте в її опорі на секундову інтонацію ясно проглядає основна тема, що свідчить про втілення ідеї романтичної трансформації теми-образу, образної амбівалентності. Розділ Adagio контрастує з попереднім і встановлює смислову арку з початком Концерту. Одночасно цей розділ дає поштовх новій хвилі розвитку подій, яка починається від ц. 26 (*Vivo*). У безупинному скерцозному русі тут переплавляються й переплітаються тематичні елементи зі скерцозного етапу першого розділу (ідея руху шістнадцятими, пунктирна ритмоформула, гра подвійними нотами, марш), тип самим встановлюючи ще одну смислову арку в Концерті. Проте завершує Концерт не гра, а лірика: у кодовому розділі під знаком пасторальності й просвітлення трансформується маршева тема, синтезуючись із основною. Це ще одна смислова арка, яка встановлює перехресні зв'язки з початком твору, його серединою (*Adagio*) та завершенням.

Очевидно, що драматургія концерту втілює класицистичний принцип досягнення мети. Одночасно всередині композиції драматургійний процес розгортається по спіралі (або за принципом хвиль із локальними кульмінаціями), що відповідає романтичній ідеї безкінечного становлення. Опорними моментами конструкції слугують перехресні смислові арки між епізодами пасторальними і епізодами ігровими-скерцозними.

Чинником єдності слугує робота з тематизмом на основі його образно-жанрової трансформації. Тим самим композиція набуває багаточаровості: у конструктивному плані ми насправді спостерігаємо наявність трьох крупних розділів, у площині тематизму і драматургії поділ більш детальний, тому тематичні й драматургійні процеси розгортаються немовби понад конструкцією-схемою.

Схожі художньо-конструктивні ідеї покладені в основу композиційно-драматургійної організації Другого віолончельного концерту, проте вони втілюються цілком оригінально. Одночастинна композиція складається з трьох великих розділів, які можна ідентифікувати як експозицію, розробку і репризу сонатної форми. Насправді процеси на рівні драматургії й тематизму виявляються набагато складнішими. Драматургійний процес розвивається у висхідному напрямку від відкритого емоційного висловлювання у першому розділі до патетичного проголошення у третьому і гармонійної усепримиряючої коди-просвітлення. Кожний розділ у свою чергу складається з певних етапів, між якими на відстані встановлюються смислові перехресні зв'язки, в кожному є свої кульмінації. Концерт виростає із каденції соліста, яка є інтонаційно-тематичним комплексом, де експонуються всі ключові тематичні елементи твору: секундова інтонація, інтонація сексти, висхідні закличні ходи, плавна тріольна ритмоформула, фігура з двічі пунктирним ритмом, елемент із подання секунди і квінти шістнадцятими, коротка формула на низхідній секунді шістнадцятими. Усі елементи різним чином трансформуються і комбінуються. По суті, Концерт є монотематичним, тому що його тематичний процес є розгортанням у горизонтальній проекції названих тематичних елементів у різних жанрових, образних, фактурних, темпових модифікаціях і комбінаціях. Така тематична робота, яка відсилає до досвіду романтичної доби, також є виявом гри і засобом вільного висловлювання на конструктивному рівні.

У першому розділі музичний процес проходить чотири етапи. Каденція безпосередньо переростає у викладення основної теми (висхідні інтонації у двічі пунктирному ритмі в комбінації з формулою шістнадцятих). Друга тема побудована на секстових інтонаціях із тріольним ритмом. Обидві репрезентують різні типи ліричного висловлювання: експресивний і м'який, задушевний. Наступний розділ, по суті, зливається з третім — наступальний рух, у якому домінує пунктирний ритм. Від ц. 10 розгортається другий великий розділ, у якому тон висловлювання стає більш напруженим емоційно. Межа між ним і попереднім стерта, нівелюється безупинним рухом, у якому переплавляються ключові інтонації під знаком активної дії. Розірваність музичного процесу дозволяє тут провести паралелі з розробкою сонатної форми. Далі оркестровий унісон (ц. 13) стає межею, після якої музично-драматургійний процес набуває надзвичайної експресії. Утворюється велика кульмінаційна зона, де основна тема (висхідний елемент із двічі пунктирним ритмом) проголошується у комбінації з іншими елемента-

ми як хорал. Відповідно до логіки сонатної форми це — умовно реприза, але реприза динамізована, розширена, багатоетапна, в якій тематизм продовжує активно розвиватись і трансформуватись. Між етапами першого і третього розділу встановлюються перехресні смислові зв'язки: звучить активний фрагмент на основі руху з пунктирними ритмом, друга секстова-тріольна тема, проходить каденція соліста, знов повертається основна тема, тільки у скерцозній трансформації. Після чого звучить ще одна невелика каденція і наступає кода, в якій переплавляються, синтезуються майже всі тематичні елементи під знаком пасторальності, катарсичного очищення. Останньою м'якою лунає інтонація висхідної сексти в пунктирному ритмі.

Таким чином, драматургія концерту вибудовується за типом драматургії кресендного типу — по висхідній лінії, що зумовлює більш високий тонус висловлювання в кожному наступному великому розділі. Проте в середині розділів спостерігаються хвилеподібні спади, наявність локальних кульмінацій, що, як і в Скрипковому концерті, уподібнює драматургійний процес руху до спіралі. Кресендуюча драматургія диктує також і високий темпоритм музичних подій, прискорення цього темпоритму в другому й особливо в третьому розділі, стирання меж між етапами розвитку. Це створює відчуття вільного емоційного висловлювання, яке порушує всі схеми і прориває всі кордони.

Цикл Фортепіанного концерту, на перший погляд, має традиційну будову. У I частині *Allegro moderato* втілюється романтична ідея вільного ліричного висловлювання. Дві основні теми репрезентують різні типи лірики — прелюдійно-імпровізаційної, імпресіоністично-тонкої й високої урочистої, яка викликає аналогії з бароковими інструментальними аріями. Саме друга тема відіграє роль монотеми в циклі, що буде зазнавати образно-жанрових трансформацій. Вона покладена в основу розробки у вигляді імперативу в контексті моторики шістнадцятих, як відлуння прозвучить у репризі в скороченому вигляді. II частина *Andante* також розгортається у площині різнопланового ліричного висловлювання. *Allegro non troppo* в III частині задає музичному процесу характер ігрової скерцозності. Дві основні теми співвідносяться за принципом доповнення, вибудовуючи простір гри. Друга тема є образно-жанровою трансформацією монотеми, яка з п'єдесталу високої лірики поринає в ігрову стихію. Це відповідає романтичній ідеї трансформації тематизму і згортає тричастинний цикл у макроодностинність, що й визначає специфіку будови циклу. У драматургії Концерту поєднується логіка хвильової драматургії й драматургії контрастного зіставлення.

**Висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок** у даному напрямку. У результаті наших досліджень ми з'ясували, що інтерес до жанру концерту у творчості В. М. Птушкіна зумовлений гармонійним світоглядом композитора. Аналіз обраних творів

демонструє, що майстер вільно працює з різними історичними типами концерту, проте тяжіє до романтичного його варіанту. Це зумовлено прагненням реалізації людини як творчої особистості через музикування-гру в ігровому та ліричному модусах. Риси романтичного концерту виявляються в домінуванні соліста-віртуоза, явному чи прихованому згортанні циклу в одностинну композицію, побудові драматургії за принципом хвиль, кресендо, використанні принципу монотематизму та образно-жанрової трансформації тем, встановленні смислових перехресних арок. Діалог із жанровою традицією простежується у трактовці оркестру й організації оркестрової тканини, що свідчить про вплив барокової та класицистичної музики. Композитора також приваблює класицистична драматургія мети.

Отримані результати відкривають перспективу подальшого дослідження творчості нашого сучасника, а аналітичні викладки можуть стати у нагоді не тільки музикознавцям, а й виконавцям.

#### Література:

1. Іванова І. Л. Інструментальний концерт 80-х років : деякі тенденції розвитку жанру (на прикладі творів композиторів харківської школи) [Текст] / І. Л. Іванова, А. А. Мізітова // Музична Харківщина : зб. наук. праць. — Х., 1992. — С. 50–61.
2. Куперман Г. М. Особенности исполнительских приемов солирующей скрипки в «Concerto-buffo» В. Птушкина [Текст] / Г. М. Куперман // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. — К., 2002. — Вип. 8. — С. 245–250.

#### References:

1. Ivanova, I. L. & Mizitova, A. A. (1992). Instrumental'nyy kontsert 80-kh rokov : deyaki tendentsiyi rozvytku zhanru (na prykladi tvoriv kompozytoriv kharkivs'koyi shkoly) [Instrumental concert of 80-th : some progress of genre (on the example of works of composers of Kharkiv school)]. In *Muzychna Kharkivshchyna — Musical Kharkiv Region*, (pp. 50–61). Kharkiv. (In Ukrainian).
2. Kuperman, H. M. (2002). Osobennosti ispolnitel'skikh priyemov soliruyushchey skripki v "Koncerto-buffo" V. Ptushkina [Features of performing techniques of solo violin in "Concerto-buffo" by V. Ptushkin]. *Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity — Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education*, 8, 245–250. (In Russian).

Рецензент статті: Іванова І. Л., кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії української та зарубіжної музики, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

Стаття надійшла до редакції 09.01.2018