

УДК 316.7+78.071.1(430):786.2+785.6

БУРГАН І. О.

Бурган Ірина Олександрівна – аспірант кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

ORCID iD <https://orcid.org/0000-0003-2736-5192>

«ДІАЛОГ-КОНЦЕРТУВАННЯ» І КОМУНІКАТИВНА СКЛАДОВА В КУЛЬТУРІ: КОНЦЕРТИ ДЛЯ ДВОХ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ ФЕЛІКСА МЕНДЕЛЬСОНА-БАРТОЛЬДІ

Розглянуто своєрідність жанру концерту для двох фортепіано з оркестром із позиції зростання комунікативної складової в культурі, розкрито комунікативні й діалогічні особливості жанру. Окреслено основні етапи виникнення й актуалізації подвійного концерту в історії музичної культури: поява жанру мультиклавірного концерту в епоху Бароко та особливості подвійних клавірних концертів Й. С. Баха, створення В. А. Моцартом першого в історії музики концерту для двох фортепіано з оркестром, появу концертів романтичного типу у творчості Ф. Мендельсона, драматичну долю жанру у другій половині XIX століття. Виявлено причини повторної актуалізації жанру концерту для двох фортепіано з оркестром у XX столітті і в сучасній музичній культурі. Охарактеризовано сучасне бачення подвійного концерту як синтезу камерного ансамблю концертного типу і концертного музикування симфонічного типу. На прикладі концертів для двох фортепіано з оркестром Ф. Мендельсона-Бартольдї проаналізовано жанрово-комунікативні, діалогічні, соціально-етичні і психологічні аспекти ансамблевої культури. Ансамблевість у музиці охарактеризовано як своєрідний шлях до «культурного світу» мовою мистецтва, що актуалізує життєво важливі проблеми – комунікації й діалогу культур, народів, національностей, соціальних груп та індивідів, а також глобальні проблеми діалогізму культур, гармонізації зв'язків між людиною і навколишнім світом, зрештою, – з людством і природою.

Ключові слова: діалог-концертування, комунікація, діалог у культурі, ансамблевість, ансамблева культура, концерт для двох фортепіано з оркестром, творчість Ф. Мендельсона.

Концерт для двох фортепіано з оркестром – своєрідний і оригінальний жанр зі складною історією розвитку й актуалізації в культурно-історичному процесі. Його почали досліджувати тільки наприкінці XX століття. Протягом досить тривалого часу мультиклавірний концерт вважали дещо «екзотичним» різновидом жанру концерту для фортепіано з оркестром, специфічно спрямованим на видовищність. Його згадували у дослідженнях інструментальних концертів та монографіях про життя і творчість авторів таких творів, але не надавали особливої уваги. Подвійний фортепіанний концерт належав до мультиклавірних концертів поряд із концертами для трьох і чотирьох клавірів, а на його специфіку не зважали. Така «неуважність» науковців випала на долю й мультиінструментального концерту. Більше відомих музикознавчих праць присвячено загальній своєрідності жанру концерту, зокрема інструментально-го. Це пов'язано, по-перше, з активною розробкою у XX столітті теорій музичних жа-

© Бурган І. О., 2018

нрів; по-друге, більш детально вивчалися виявлені специфічні ознаки і властивості концертного жанру, зокрема концертність, концертнування, віртуозність тощо; по-третє, що близько до обраної теми, фортепіанні концерти вивчалися досить детально, але переважно на прикладах опусів для одного фортепіано з оркестром, і це не випадково. Ситуація з кількісним співвідношенням концертів для одного фортепіано з оркестром та двох фортепіано в історії світової музики не на користь останніх.

Концерт для двох клавірів з оркестром виник у XVIII столітті як особливий різновид барокового концерту (*concerto grosso*), але його активно витіснив концерт для одного соліста. У XVIII столітті написання подвійного концерту було скоріш унікальним, ніж загальноприйнятим. Кінець XIX століття – час кризи жанру, він втрачає популярність і зникає з концертних майданчиків і з композиторської творчості. XX століття стає часом справжнього розквіту подвійного фортепіанного концерту. Представники багатьох національних композиторських шкіл зверталися до цього жанру і в XIX столітті. Така впевнена актуалізація концерту для двох фортепіано з оркестром зумовлює актуальність його дослідження, надто – з культурологічної точки зору. Ідеться про необхідність виявлення причин відродження цього жанру в культурі сучасності.

Ігор Тайманов, піаніст, дослідник, голова Санкт-Петербурзького об'єднання фортепіанних дуетів, нащадок Любові Брук і Марка Тайманова, всесвітньовідомого фортепіанного дуету, уперше науково обґрунтував необхідність розглядати подвійний концерт як самостійний жанр і досліджувати історію його становлення й розвитку. У 1982 році він захистив дисертацію «Концерт для двох фортепіано з оркестром. Історія жанру», у якій, спираючись на авторитетні дослідження з теорії музичних жанрів (О. Сохора, В. Цуккермана, О. Царьової), довів правомірність вважати цей жанр самостійним. Його твердження ґрунтувалися на можливості застосовувати поняття «жанр» до різних рівнів диференціації музичних творів. «Такий підхід дає змогу вважати концерт для двох фортепіано з оркестром одним із жанрів у межах концертного жанру» – зазначає І. Тайманов¹. У дисертації, окрім подвійних фортепіанних концертів, розглядаються й багатоклавірні (потрійні концерти Й. С. Баха), комбіновані (Концерт для чембало і фортепіано Ф. Е. Баха), концерти, які являють собою трансформації інших жанрів у концерт для двох фортепіано (Концерт Б. Бартока, перероблений автором із Сонати для двох фортепіано та ударних) і твори, ідентичні подвійному концерту за виконавським складом, але з ознаками інших жанрів («Шотландська балада» Б. Бріттена).

Яскравий спалах популярності жанру концерту для двох фортепіано у XX столітті з оркестром не випадковий. На цей час припадають події загальнолюдського значення: наукові відкриття, технічний прогрес, досягнення у мистецтві, а водночас – світові війни, революції і тоталітарні режими. Усі ці події людство мало пережити, зрозуміти, осягнути інтелектуально й емоційно. Однією із провідних стає філософія діалогізму, представлена у працях Ф. Розенцвейга (Franz Rosenzweig), О. Розенштока-Хюссі (Eugen Moritz Friedrich Rosenstock-Huessy), Ф. Ебнера (Ferdinand Ebner), М. Бубера (Martin Buber) і М. Бахтіна. Діалогізм, як напрям у філософії, має на меті створити новий тип рефлексії на основі діалогу – ставлення до Іншого як до «Тю». Сутність цього підходу криється в тому, що попередня, «монологічна» мова класичної

¹ Тайманов И. М. Концерт для двух фортепиано с оркестром. История жанра : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Ленинградская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Ленинград, 1982. С. 3.

філософії зосереджувалась на спрямованості усвідомлюючого на об'єкти («Воно») або на самого себе («теоретичність»). Нове мислення ґрунтувалось на «відношенні» (а не пізнанні) й орієнтувалось на втілення у «вчинок», а не на споглядання (теоретизування). Справжнє «Я» – результат спонтанної спрямованості людини на щось Інше, крім себе. Діалогізм вплинув на сучасний спосіб мислення в усіх сферах людської діяльності і творчості.

Зрештою, категорія діалогу визначається як особливий вид взаємодії, який характеризується визнанням рівноцінності діалогізуючих сторін: *Я* та *Іншого*. У складних умовах потрясіння від знецінення людського життя, зростаючого відчуження, самотності людини у світі визнається необхідність комунікації та діалогу з Іншим. Шляхи долання духовної кризи засобами музичної культури – це експерименти і пошуки на тлі усталеної жанрової картини, музичних форм, тональної системи, способів звуковидобування тощо. Так, виокремилися як радикальні новаторські течії, так і спрямовані на трансформацію досягнень і традицій минулого, зокрема композитори і виконавці відроджують у фортепіанній культурі дещо забутий жанр подвійного концерту. Це зумовлено багатьма причинами. По-перше, жанр концерту для двох клавирів з оркестром виник у XVIII столітті, в епоху панування поліфонії як способу музичного мислення. Для XX століття взагалі характерне звернення до барокових жанрів і переосмислення барокової естетики. За М. Бахтіним, поліфонія сприяє розвитку художнього мислення людства загалом. Поліфонічне мислення за своєю природою є діалогічним. «Цьому мисленню доступні такі сторони людини, і насамперед мисляча людська свідомість і діалогічна сфера її буття, які не піддаються художньому освоєнню з монологічних позицій», – стверджує вчений¹. По-друге, набуває поширення ансамблева гра як у камерних складах, так і в фортепіанних ансамблях і дуетах. Так реалізовувалася потреба людини у взаємодії з ближнім, у діалозі, у спільному експерименті за допомогою діалогу. Відбувався пошук нових засобів виразності, жанрових модифікацій. Камерно-ансамблеві жанри стали своєрідною творчою лабораторією. По-третє, для XX століття характерна тенденція до звуження спеціалізації фахівців, зумовлена науковим прогресом, появою нових галузей наукового знання, які потребували профільних спеціалістів. Ці тенденції вплинули і на культуру фортепіанного виконавства – з'являються постійно концертуючі фортепіанні дуети, вони набувають популярності, їх кількість безупинно зростає. Усе це потребувало не тільки сольного, а й симфонічного репертуару, вплинувши на композиторську активність. Відомі дуети співпрацювали безпосередньо з композиторами, брали участь у створенні редакцій ансамблевих творів. Найчастіше стабільні виконавські ансамблі створювали близькі родичі або подружні пари. Рівень взаємного розуміння між ними був досить високим. Виконання подвійних концертів потребувало звернення до традицій, закладених В. А. Моцартом і Ф. Мендельсоном, які виконували концерти в ансамблі зі своїми сестрами.

Концерт для двох роялів з оркестром привертає увагу до солістів, які перебувають у центрі сценічних подій і діалогізують між собою. Так відбувається акцентуація-популяризація сімейного взаєморозуміння, сімейних цінностей із концертного майданчика засобами великого ансамблевого жанру. Крім того, в епоху масштабного промислового розвитку, польоту людини в космос закономірним видається звернення до масштабного жанру.

¹ Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. 5-е изд., доп. Киев : Next, 1994. С. 490.

У ХХ столітті набуває розвитку індустрія розваг, розпочинається комерціалізація мистецтва, зростає потреба у видовищності. Композитори звертаються до «незвичного», «забутого», та водночас і яскравого концертного жанру, який відрізняється від звичного для глядачів/слухачів складом виконавців. До речі, у процесі «експерименту» з відродження жанру відчувався й елемент епатажу.

У ХХІ столітті людство вступило в еру глобальної інтеграції. У сучасному суспільстві на перше місце висуваються такі загальнолюдські цінності, як свобода, гуманізм, толерантність, тому особливого значення набуває діалог як спосіб комунікації на всіх рівнях соціокультурного простору. У світі, де нівелюються будь-які перешкоди, розширюються межі спілкування, відбувається активний обмін інформацією, відкриваються нові можливості міжособистісної і міжкультурної взаємодії, необхідною умовою стають діалогічні відносини. Для нинішнього суспільства характерні: інтенсивна інтелектуалізація багатьох галузей людської діяльності, збільшення потоку й обсягів інформації, постійна потреба в комунікації, у спілкуванні (соціальному, культурному), готовність у будь-якій ситуації в будь-який час бути «на зв'язку», що набуло відображення в технічному прогресі протягом останніх десятиліть. Його характер і стрімкий темп відповідають потребам інформаційного суспільства. В умовах глобалізації, активних міграційних процесів, задіяності людей у «світовій павутині» – мережі Інтернет – також гостро постає питання діалогу культур і народів, розуміння ближнього, потреби у спілкуванні не тільки для обміну інформацією, а й у спілкуванні, яке формує людину як особистість, – у діалозі. Актуальність діалогу лише зростає. Виникає проблема взаєморозуміння, породжена активним впровадженням у життя соціальних мереж, які створюють почасти ілюзію живого спілкування, хоча досвід людства переконує: це може стати лише витком вже відомої проблеми відчуження, екзистенційного почуття самотності, тривожності. Віртуальна реальність створює між людьми єдиний інформаційний простір, але – й небезпеку підміни реального світу, що призводить людину до спроб втекти від себе, до неприйняття себе в реальному житті.

У музичній культурі набувають актуальності питання діалогу, розуміння Іншого, взаємопроникнення ідей, світоглядів, культур. Тому закономірне прагнення дослідити комунікації та діалог у цій сфері. Специфіку комунікації й діалогу в культурі, зокрема музичній, розглядали О. Самойленко, Б. Сковронський, Х. Мамутова, В. Калицький; комунікаційні особливості камерних жанрів – О. Філатова, І. Польська, О. Щербакова; імпровізаційність та її комунікативну роль – А. Романова, С. Бірюков; діалог в інструментальному концерті, зокрема фортепіанному та скрипковому (на прикладах концертів для одного соліста) – Л. Мінкін, Б. Гнилов, Л. М. Скрипник, О. Г. Антонова. Щодо концерту для двох фортепіано з оркестром, то історію жанру вивчає І. Тайманов¹, деякі особливості ансамблевості та їх жанрово-комунікативний аспект у подвійному і багатоклавірному концерті – І. Польська². Отже, в сучасній ситуації особливої уваги до питань комунікації та діалогу загалом і в культурі та мистецтві зокрема набуває детальне дослідження подвійного фортепіанного концерту (з оркестром).

Подвійний клавірний концерт виник в епоху Бароко, в епоху панування поліфонічного стилю письма (та поліфонії як принципу музичного мислення взагалі),

¹ Тайманов И. М. Концерт для двух фортепиано с оркестром. История жанра : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Ленинградская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Ленинград, 1982. 20 с.

² Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика : монография. Харьков : ХГАК, 2001. 396 с.

а також імпровізаційної свободи в композиторсько-виконавській творчості. Як відомо, епоха Бароко характеризується розвитком музичної культури, вокальної й інструментальної музики. З одного боку, простежується тяжіння до масштабності, грандіозності, синтезу вокального й інструментального в кантатах і ораторіях, до унікального синтезу мистецтв в опері, мабуть, найголовнішому жанрі музичного мистецтва цієї епохи. З іншого, – спостерігається тенденція до відокремлення музики від слова. Саме тому здійснюється активний експеримент в інструментальній музиці. Створюються й активно розвиваються різноманітні інструментальні жанри (сюїта, соната, інструментальний концерт тощо)¹. В епоху Бароко ще не було розподілу музикантів на виконавців і композиторів. Музикант мав уміти, якщо й не створювати «безсмертні шедеври», то добре імпровізувати на музичному інструменті (інструментах). У барокових традиціях музикування для цього було достатньо можливостей: це могла бути імпровізація за-собами поліфонічного розвитку однієї або кількох тем (поліфонічний стиль був головним у музиці бароко), фігуративне варіювання музичного матеріалу за допомогою мелізматика. Доцільне застосування мелізмів свідчило про гарний смак виконавця. Про належне використання цих музичних «прикрас» навіть писали трактати. Естетика Бароко передбачала багато деталей в усіх видах мистецтва – у музиці, живопису, архітектурі, навіть у модному одязі.

Теорія музики була невіддільна від музикування. Теоретиками були композитори-виконавці. Імпровізацією були насичені малі й великі форми, вона могла бути сольною або колективною. Це могла бути вокальна імпровізація в аріях *da capo* в опері чи ораторії, у яких співак яскраво «розфарбовував» мелізматикою авторську мелодичну лінію і тим самим трансформував її, надавав нового звучання. Інструментальна імпровізація могла бути сольною, дуетною, а у великих ансамблях чи оркестрах група *continuo*, функції якої виконували досить часто один або кілька клавесинів, імпровізувала на основі заданого баса, надаючи щоразу твору унікальних ознак завдяки її фактурній, а іноді й гармонічній неповторності.

Подвійний клавірний концерт, як один з типів мультиклавірного концерту, походить від барокового *concerto grosso*, у якому солююча група інструментів протиставляється повному виконавському складу. Він виникає разом із концертом для одного клавіру з оркестром, і на початку XVIII століття ці типи концертів співіснують майже «на рівних». З часом колективне концерткування поступиться солюванню одного інструмента і протиставленню його оркестру, сольний концерт почне витісняти подвійні і взагалі мультиклавірні концерти. Окрім *concerto grosso*, ще одним витокком жанру подвійного концерту можна вважати барокові форми музикування для двох, одночасно імпровізуючих клавесиністів. Ці традиції також були з часом втрачені, але вони стоять біля витоків фортепіанного ансамблю як типу музикування². Це важливо, адже фортепіанний ансамбль постає солістом у подвійному концерті.

Жанр подвійного фортепіанного концерту бере свій початок від концертів для двох клавірів у супроводі оркестру Й. С. Баха. На думку І. Тайманова: «<...> Багато-клавірний концерт був для Й. С. Баха найбільш органічним типом ансамблю: з одного боку, цей жанр відповідав прагненням композитора використати клавір як солюючий

¹ Брянцева В. Н. Барокко // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Т. 1. Москва : Сов. энциклопедия, 1973. С. 331.

² Катанова Н. Ю. Ансамбль двух фортепиано в XX веке. Типология жанра : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2002. С. 6.

інструмент; з іншого, – принцип колективного концертування відповідав поліфонічним тенденціям бахівського стилю»¹. Тобто клавирна ансамблевисть у поєднанні з оркестром розширює можливості поліфонії, основи музики Бароко, у межах жанру інструментального концерту. Використання Й. С. Бахом у концертах з оркестром кількох клавирів, найчастіше двох, як солюючих інструментів, значно вдосконалило поліфонічне письмо. Голоси набувають більшої самостійності. Мелодичні лінії можуть бути викладені в одній теситурі, залишаючись максимально індивідуалізованими, розгорнутими, насиченими віртуозністю. Розташування на клавіатурі і специфіка фактури, розрахованої на одного виконавця, більше не обмежують діапазон голосів, характер їх руху. Кожен голос має максимально чітку артикуляцію, детальне фразування, точний штрих. Характерна більша темброва різноманітність у межах клавирного звучання. Стає можливим розширення варіантів зіставлення звукового обсягу і тембрів в епізодах *tutti* і *solì*. Принцип розподілу музичного матеріалу між клавирами стає дуже важливим, бо надає музичній тканині насиченості, не перевантажуючи фактурою один інструмент і одного виконавця труднощами. Такий «поділ» музичного задуму надає відчуття свободи виконання, а акустичні можливості двох клавирів – свободу для фактурних і звукових експериментів.

Перший в історії музичної культури концерт для двох фортепіано з оркестром (у концертах Й. С. Баха все ж припускалася наявність клавесинів як солюючих інструментів) належить В. А. Моцарту – це Концерт *мі-бемоль мажор* KV365, написаний, приблизно, 1781 року. Однак необхідно згадати його Концерт для трьох клавирів *фа мажор* (KV 242), створений на п'ять років раніше (у лютому 1776). Дослідник творчості Моцарта Г. Аберт зазначає: потрібний концерт – це «<...> внесок у жанр старого *concerto grosso*. Спільна й поперемінна гра клавирів, звичайно, набагато більше розрахована на ефекти звучання, ніж на тематичну роботу»².

Концерт для двох фортепіано з оркестром *мі-бемоль мажор* найімовірніше В. А. Моцарт написав для виконання в ансамблі зі своєю сестрою Марією-Анною. Про це свідчать значно більші технічні вимоги до піаніста порівняно з концертом для трьох клавирів. Композитор протиставляє *tutti* сольним епізодами в межах форми концерту, прийнятої у віденських класиків (на відміну від барокової традиції). Однак ця форма набуває абсолютно особливих ознак, бо концерт передбачає солюючий фортепіанний ансамбль. Варіантність у формі ясно вказує на іншу взаємодію: протиставлення соліста солістові. Теми то повторюються у солістів (частіше варіюваний повтор), то розвиток тематичного матеріалу стає наскрізним у двох роялів, то один із солістів підсумовує попередній тематичний розвиток.

Такий виклад музичного матеріалу дає можливість кожному солісту виявити свою індивідуальність, своє бачення, прочитання тем, не втрачаючи загальної лінії розвитку, перебуваючи в гнучкому ансамблі. У каденції (як окремій специфічній частині форми у подвійному концерті класичного типу) відтепер виконавці можуть продемонструвати імпровізацію в ансамблі, що вимагає особливої майстерності від ансамблів. Оркестр традиційно представлений в *tutti*, а також надає гармонічну підтримку і темброво збагачує музичний матеріал клавирного ансамблю.

¹ Тайманов И. М. Концерт для двух фортепиано с оркестром. История жанра : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Ленинградская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Ленинград, 1982. С. 4.

² Аберт Г. В. А. Моцарт : в 2 ч., 4 кн. / пер. с нем., вступ. ст., коммент. К. К. Саквы. Ч. 1, кн. 2 : 1775–1782. Москва : Музыка, 1980. С. 61.

Епоха романтизму – це доба панування виконавців-віртуозів, які вражали феноменальним володінням інструментом, блискучою технікою. Спільне музикування в ансамблі відходить, висуваючи на перший план одного піаніста як соліста, який реалізує себе у концертному «змаганні» з оркестром. У цьому виявляється певна рефлексія романтичної ідеї обраності Митця, який виступає проти ворожого світу. Можливості фортепіано зростали й удосконалювалися, інструмент збагачувався все більшою тембровою наповненістю і звуковою міццю, надаючи можливість втілювати ідею трансцендентності в насичених віртуозністю, фактурно багатих концертах для одного фортепіано з оркестром композиторів-романтиків.

М. Тайманов зазначає: «Бароковий характер колективного концертування, не притаманний ХІХ століттю загалом, виявився близьким митцю, вихованому на ідеалах німецької музичної культури минулого століття»¹. Ідеться про Ф. Мендельсона-Бартольді, який звертається до жанру концерту для двох фортепіано з оркестром двічі – у 1823 та 1824 роках. Незважаючи на вік композитора (14–15 років), ці твори є найбільш яскравими зразками жанру, вони зрілі й довершені. Так характеризує Ф. Мендельсона видатний піаніст того часу Ігнац Мошелес: «<...> Фелікс – явище, подібного немає ніде. І хто такі усі вундеркінди поряд із ним? Тільки вундеркінди і не більш. Цей Фелікс Мендельсон уже зрілий митець, а йому ще тільки п'ятнадцять років»². Як свідчить Стівен Д. Ліндемман (*Stephen D. Lindeman*), подвійні концерти *мі мажор* та *ля-бемоль мажор* композитор написав для своєї старшої сестри Фанні у подарунок на день народження. Концерт *мі мажор* написаний 17 жовтня 1823 року, уперше його виконали на початку грудня цього ж року Фелікс і Фанні на одному з недільних концертів у сім'ї Мендельсонів. Коли батьки Ф. Мендельсона запросили І. Мошелеса дати сину кілька уроків, Фелікс продемонстрував маестро свої твори, серед яких був і *мі мажорний* Концерт. І. Мошелес був вражений ним настільки, що власноруч переписав твір. Згодом, 13 липня 1829 року, у Лондоні в одному з концертів філармонійного товариства Концерт *мі мажор* прозвучав у виконанні ансамблю І. Мошелеса – Ф. Мендельсона. Цей концерт організував Натан Мендельсон, дядько Фелікса, на підтримку постраждалих під час повені у Сілезії, це вже четвертий виступ Мендельсона у Лондоні, а дебютував він у столиці Англії з Концертом *ля-бемоль мажор* (закінченим 12 листопада 1824 року) також в ансамблі з І. Мошелесом³.

У своїх концертах для двох фортепіано з оркестром Ф. Мендельсон спирається на традиції Й. С. Баха й В. А. Моцарта, використовуючи крос-часові жанрово-стилістичні зв'язки-діалоги. Демократичність музикування (рівноправність, діалогічність) підкреслює І. Польська, зазначаючи, що жанр групового концерту, зокрема для двох фортепіано з оркестром, «<...> за своїми комунікативно-рольовими функціями наближається до типу камерно-інструментального ансамблю, рівноправними учасниками якого стають усі солісти (синтез камерного ансамблю та сольного концерту з оркестром)». І далі: «Камерний ансамбль являє собою осердя жанрово-семантичної характерності рівноправного спільного виконавства, найбільш яскравий прояв основних закономір-

¹ Тайманов И. М. Концерт для двух фортепиано с оркестром. История жанра : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Ленинградская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Ленинград, 1982. С. 11.

² Ворбс Г.-Х. Феликс Мендельсон-Бартольди. Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников / пер. с нем., предисл., примеч. А. К. Кенигсберг. Москва : Музыка, 1966. С. 29.

³ Felix Mendelssohn Concerto for two pianos and orchestra in E Major (1823). Original version of the first movement / Edited by Stephen D. Lindeman. Madison : A-R Editions, Inc., 1999. P. VII–VIII.

ностей ансамблевості як категорії, найбільш важливої для існування і функціонування виконавських жанрів»¹. О. Антонова вважає належними до «жанрів підвищеної діалогічності» «камерну сонату, вокальний або інструментальний дует, концерт для соліста з оркестром»², тобто з трьох названих жанрів два становлять моделі музикування у подвійному фортепіанному концерті (інструментальний ансамбль та концерт для соліста з оркестром). О. Щербакова на основі аналізу «виконавських стилів відомих піаністів у жанрі фортепіанного дуету» виявляє «потенціальні резерви у цьому самостійному виді камерного ансамблю», насамперед «поєднання камерності й концертності, наближення до театральної стилістики»³. За термінологією дослідниці, фортепіанний дует – це музикування двох піаністів як на одному, так і на двох інструментах, на відміну від термінології О. Сорокіної та Н. Катанової, які принципово розмежовують поняття фортепіанного дуету – в чотири руки за одним інструментом та ансамблю – чотири руки за двома роялями. Зі сферою концертності, на думку І. Польської, тісно пов'язані такі види ансамблів, як двофортепіанний дует, багато-клавірний (багатофортепіанний) концерт, твори для солюючих струнних або духових інструментів у супроводі фортепіано.

Таким чином, поєднання камерного музикування концертного типу з концертним музикуванням симфонічного типу сприяє «демократизації» концертного жанру в подвійному концерті на жанрово-комунікативному рівні. Це відбувається шляхом внесення в концерт ідеї рівної важливості, рівноправності, рівної значущості творчих індивідуальностей виконавців камерного ансамблю, у якому кожен учасник є солістом. Усвідомлення рівності творчих ролей заперечує «авторитарний диктат» соліста чи диригента, можливий у сольному концерті і симфонічному виконавстві.

Дуже яскраво взаємодія індивідуальностей у концертному ансамблі виражена в **Концерті мі мажор** Ф. Мендельсона, у якому автор прагне виявити унікальність учасників концертного ансамблю – кожного із солістів-піаністів і оркестру. Партії фортепіано вперше стають нерівноцінними, вони мають яскраво індивідуальний характер. Особливо це виявилось у другій і третій частинах Концерту.

Перш ніж розглядати Концерт детально, варто уточнити теоретичні засади «класифікації видів діалогу в жанрах із підвищеною діалогічністю» О. Антонової. Дослідниця виділяє два основних типи музичного діалогу за часовою структурою: «діалог як чергування реплік партнерів (“діалог”) і діалог як спільне висловлювання партнерів (“дует”)». «Діалог» за характером взаємозв'язку висловлювання в межах «елементарного циклу» (за Г. Кучинським, – поєднання в діалозі двох, пов'язаних між собою комунікативних актів) поділяється на «діалог згоди» та «діалог розбіжностей» (або «незгоди») відповідно. Спираючись на схему розподілу висловлювання на диктум і модус Ш. Баллі, О. Антонова виділяє такі різновиди «діалогу»:

– «Діалог згоди» диктумного типу, у якому тематичний матеріал реплік різних, але вони емоційно не суперечать одна одній.

¹ Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика: монография. Харьков: ХГАК, 2001. С. 230.

² Антонова Е. Г. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1989. С. 11.

³ Щербакова О. К. Програмні основи жанрово-стильової форми фортепіанного дуету: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2012. С. 12.

– «Діалог згоди» модусного типу – немає ні тематичних, ні емоційних суперечностей.

– «Діалог розбіжності» диктумного типу – різні за тематизмом репліки перебувають у стані емоційних суперечностей.

– «Діалог розбіжності» модусного типу – репліки, спільні за тематизмом, відзначаються емоційним наповненням.

«Дуети» розподілені за функціональною тотожністю або ієрархічністю.

Функціонально тотожні «дуети» розподіляються на такі типи:

– тематичні – в обох партіях викладається тематичний матеріал («дуети згоди або незгоди»);

– нетематичні – фоновий, фігураційний тип викладу.

За ієрархічним принципом виділяються такі типи «дуетів»:

– «тема – фон» – тематичний матеріал викладається на фоні акомпанементу або витриманих звуків;

– «тема – протискладення» – тематично головному матеріалу протиставляється самостійна мелодична лінія¹.

Якщо в першій частині Концерту *мі мажор* партії ансамблів більше тяжіють до рівноцінності, то в наступних – вони мають яскраві індивідуальні ознаки. У другій частині Концерту тематичний матеріал першого рояля сповнений ліричності, на противагу йому, у середньому розділі форми з'являється насичений драматизмом музичний матеріал другого рояля («діалог розбіжності» диктумного типу між виконавцями в розділах музичної форми). У завершальному розділі матеріал другого рояля ліризується, завдяки тематичному «дуету згоди» з оркестром і теплому тембру струнних навіть акустично пом'якшується звучання рояля. Так відновлюється первинно ліричний настрій частини. Закінчується друга частина темою оркестру («дує тема – фон») під акомпанемент солістів також дуетного складу («нетематичний дует»). У третій частині Концерту учасники концертного ансамблю також мають різні за «артистичним амплуа» музичні характеристики. Тематизм першого рояля має переважно характер орнаментальної віртуозності, його образна сфера жартівливо-грайлива. Основний тематичний матеріал частини проходить у другого рояля на тлі різних фігурацій і пасажів у першого. В образах другої партії більше лірики, серйозності, є теми хорального акордового складу. Між солістами зазвичай – «діалоги розбіжності» та «діалоги згоди» диктумного типу, «дуети» типу «тема – фон». Тематизм оркестру резюмує та емоційно трансформує основний тематизм роялів, виявляючи специфіку, яку відзначає І. Кузнецов: «<...> Соліст уособлює в концерті ліричне й віртуозне начало, оркестр – епічне начало»².

У **Концерті ля-бемоль мажор** Ф. Мендельсон більше наголошує на цілісності, ідентичності духовного простору в ансамблі. І. Польська, досліджуючи комунікативну специфіку ансамблю, доходить висновку про «функціонування в ансамблевому виконавстві кількох різних рівнів внутріансамблевої взаємодії та спілкування, які відображають реальну різноманітність паралельно діючих аспектів спільного фізичного

¹ Антонова Е. Г. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1989. С. 11–13.

² Кузнецов И. К. Фортепианный концерт. К истории и теории жанра : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 1980. С. 15.

та соціокультурного співіснування партнерів», до яких належить спільність аспектів «простору», «часу», «виконавства», «психології», «біофізики»¹. У першій частині Концерту переважає принцип «діалогу згоди» як модусного, так і диктумного типів, у розробці є також «діалоги розбіжності» переважно між тематизмом другого рояля та оркестру, партіями піаністів (що характерно для цієї частини сонатної форми). Друга частина характеризується майстерним ансамблевим письмом, із тенденцією до образної цілісності. У фіналі Концерту продовжуються традиції стилю Й. С. Баха – використання фугованих епізодів, у яких композитор демонструє блискуче поліфонічне письмо. Тема першої фуґи побудована на інтонаціях головної теми фіналу, друга відкривається темою в оберненні, але ближче до закінчення з'являється й тема у прямому русі. У поліфонічній розробці беруть участь не тільки солісти, а й оркестр. Комунікативні процеси у фіналі Концерту дуже складні, різнопланові, тут наявні «діалоги», «дуети», зокрема «дуєтна» модель «тема – протискладення», властива поліфонічному типу викладу музичного матеріалу.

Елементи поліфонічного письма є і в *мі мажорному* Концерті, що також свідчить про наявність у ньому діалогічної моделі «дуєту теми – протискладення» – імітаційного розвитку набуває завершальна партія першої частини. Її тематичне зерно походить із головної партії, представлені в оркестровій експозиції. Імітації проходять у солістів без участі оркестру.

Таким чином, у Концертах для двох фортепіано з оркестром Ф. Мендельсона втілено обидва типи внутріансамблевої взаємодії, які виділяють дослідники ансамблевої музики, зокрема І. Польська:

– «ансамбль, що трактується як взаємовідносини різних індивідуальностей, які прагнуть рівноправності на паритетних началах, певної самостійності та взаємного діалогу»;

– «ансамбль, що ґрунтується на спільному прагненні до інтеграції, до нерозривної єдності і спільності ансамблевого цілого»².

Музика Концертів має яскраво виражену імпровізаційність за умов ясної та чіткої композиційної форми, що йде від класичної традиції, зокрема моцартівської. Імпровізаційність, на думку І. Кузнецова, є специфічною ознакою концертного жанру. Дослідник виділяє три масштабно-часові рівні імпровізаційності: фонетичний, синтаксичний і композиційний³. Більш орієнтованим на свободу творчої індивідуальності завдяки імпровізаційності є Концерт *мі мажор*.

Сучасні дослідники соціально-етичного і психологічного аспектів ансамблевої культури відзначають формування в ансамблевих жанрах музичної моделі соціуму на засадах взаєморозуміння і «психологічної орієнтації на близький емоційний контакт, із домінуванням емпатії – як доповнення до дружньо-персональних стосунків»⁴. І. Польська висуває гіпотезу про «принципову внутрішню діалогічність усіх (курсив –

¹ Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика : монография. Харьков : ХГАК, 2001. С. 240.

² Там само. С. 239.

³ Кузнецов И. К. Фортепианный концерт. К истории и теории жанра : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 1980. С. 17.

⁴ Щербакова О. К. Програмні основи жанрово-стильової форми фортепіанного дуєту : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2012. С. 12.

І. Б.) форм музичного виконавства <...> та реалізації у них ансамблевої моделі»¹. «Діалогічна форма викладу музичного матеріалу, яка викликає у слухача асоціації з життєвими комунікативними ситуаціями, породжує у нього відчуття співучасті у тому, що відбувається на сцені», – зазначає О. Антонова².

Композиторське зацікавлення жанром подвійного фортепіанного концерту спостерігаємо і в сучасній музиці. Щодо виконавського та слухачького попиту, то можна стверджувати, що він із часом значно зріс, і цьому сприяли:

- поява ансамблево-симфонічних програм в абонементних філармонічних і концертних товариств не тільки у великих, а й у менших містах;
- організація фестивалів із пропаганди ансамблевого мистецтва;
- колаборації відомих музикантів-солістів для співпраці в ансамблі;
- поява нових платівок (компакт-дисків) із записами як відомих концертів, що стали класикою дуетного репертуару, так і менш відомих творів;
- виникнення молодих «стабільних» фортепіанних дуетів, тобто молодих виконавців, які об'єднуються в дует як професійну артистичну одиницю для тривалої спільної творчості.

Рукописи Концертів для двох фортепіано з оркестром Ф. Мендельсона були віднайдені у другій половині ХХ століття. Твори набули широкої популярності й увійшли до репертуару багатьох концертуючих дуетів сучасності.

У наш час через крос-часовий і крос-культурний діалог із виконавцем і слухачем ця музика повертає людину до розуміння Іншого. Крім того, це є певним «унаочненням» сучасних тенденцій розрізнення діалогу: у традиційному розумінні, як логічний, і в сучасному розумінні, як феноменологічний діалог. У першому випадку зв'язок здійснюється у сфері загальнозначущого, яке обертається певною репресією індивідуального. Тоді як феноменологічний діалог – це безпосередній обмін між персональними цілісностями, світами, які зберігають свої особливості. Тут повноту розуміння може забезпечити тільки знання «мови» Іншого в усій її специфіці. Таким чином, основоположною організаційно-сисловою фігурою сучасної версії культурологічної думки, а також феноменології творчості стають суб'єкт-суб'єктні відносини, власне, комунікації. Впливаючи на свідомість людини і суспільства, музична культура є універсальним комунікативним простором для інтерсуб'єктної та інтеркультурної взаємодії на безпосередньо-емоційному рівні, так би мовити, від серця до серця. Так, у межах цього підходу надзвичайно актуального звучання набуває теза Ж.-П. Сартра: «<...> Мені потрібний Інший, щоб цілісно осягнути всі структури свого буття<...>»³. Сучасні ідеї про так зване «комунікативне існування» («буття-з» у М. Гайдеггера, «спів-буття з Іншим» у Ж.-П. Сартра) своєрідно віддзеркалюється в музичній культурі. Саме ансамблевість у музиці є своєрідним шляхом до «культурного світу» мовою мистецтва, що актуалізує життєво важливі проблеми – проблеми необхідності комунікації і діалогу культур, народів, національностей, соціальних груп та індивідів, а також глобальні проблеми діалогізму культур, гармонізації зв'язків між людиною і навколишнім світом, зрештою, – між людством і природою.

¹ Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика: монография. Харьков: ХГАК, 2001. С. 213.

² Антонова Е. Г. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1989. С. 10.

³ Можейко М. А. Другой // Новейший философский словарь: 3-е изд., исправл. Минск: Книжный Дом, 2003. С. 342.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Аберт Г. В. А. Моцарт : в 2 ч., 4 кн. / пер. с нем., вступ. ст., комент. К. К. Саквы. Ч. 1, кн. 2 : 1775–1782. Москва : Музыка, 1980. 638 с.
2. Антонова Е. Г. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1989. 19 с.
3. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. 5-е изд., доп. Киев : Next, 1994. 508 с.
4. Бирюков С. Н. Импровизационность в музыке и её стилевые типы : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 1981. 24 с.
5. Брянцева В. Н. Барокко // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Т. 1. Москва : Сов. энциклопедия, 1973. С. 330–331.
6. Ворбс Г.-Х. Феликс Мендельсон-Бартольди: Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников / пер. с нем., предисл., примеч. А. К. Кенигсберг. Москва : Музыка, 1966. 319 с.
7. Гнилов Б. Г. О чём молчит «общительный» жанр. Тонально-гармонические особенности фортепианного концерта // Festschrift Валентине Николаевне Холоповой : науч. тр. Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 63. Москва, 2007. С. 59–67.
8. Калицкий В. В. Диалог в музыкальной коммуникации как феномен культуры (философско-культурологический анализ) : автореф. дис. ... канд. философских наук : спец. 24.00.01 Теория и история культуры / Гос. ун-т управления. Москва, 2014. 27 с.
9. Катанова Н. Ю. Ансамбль двух фортепиано в XX веке. Типология жанра : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2002. 206 с.
10. Кузнецов И. К. Фортепианный концерт. К истории и теории жанра : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 1980. 25 с.
11. Мамутова Х. Е. Сучасні комунікативні практики в культурі: жанрові репрезентації : автореф. дис. ... канд. культурології : спец. 26.00.01 Теорія та історія культури / Таврійський нац. університет ім. В. І. Вернадського. Сімферополь, 2013. 20 с.
12. Мінкін Л. Щодо діалогічної природи жанру концерту (на прикладі Першого та Третього фортепіанних концертів Р. Щедрина) // Українське музикознавство : респ. міжвідомчий наук.-метод. зб. Київ : Муз. Україна, 1987. Вип. 22. С. 77–83.
13. Можейко М. А. Другой // Новейший философский словарь. 3-е изд., исправл. Минск : Книжный Дом, 2003. С. 342.
14. Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика : монография. Харьков : ХГАК, 2001. 396 с.
15. Романова А. В. Комунікативна роль імпрровізаційності у полі діяльності сучасного піаніста-виконавця : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. 20 с.
16. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 36 с.
17. Сковронський Б. В. Семіотичні виміри комунікації в сучасній художній культурі : автореф. дис. ... канд. філософських наук : спец. 09.00.04 Філософська антропологія, філософія культури / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2016. 19 с.

18. Скрипник Л. М. Специфіка проявів діалогу та гри у скрипковому концерті (на прикладі творів ХХ століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 17 с.
19. Тайманов И. М. Концерт для двух фортепиано с оркестром. История жанра : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Ленинградская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Ленинград, 1982. 20 с.
20. Філатова О. О. Жанровий генезис виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2005. 15 с.
21. Щербакова О. К. Програмні основи жанрово-стильової форми фортепіанного дуету : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2012. 18 с.
22. Felix Mendelssohn. Concerto for two pianos and orchestra in E Major (1823). Original version of the first movement / Edited by Stephen D. Lindeman. Madison : A-R Editions, Inc., 1999. 117 p.

REFERENCES

1. Abert, H. (1980). *W. A. Mozart [V. A. Mocart]*: in 2 vol., 4 books. Translation from German, introduction, comments by K. K. Sakva, vol. 1, book 2: 1775–1782. Moscow: Musyka, 638 p. [in Russian].
2. Antonova, E. G. (1989). *Genre features of an instrumental concerto and their implementation in the pre-classical period [Zhanrovye priznaki instrumental'nogo koncerta i ih pretvorenie v predklassicheskij period]*. Author's abstract of Dissertation work for gaining the degree of Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. Tchaikovsky Kiev state conservatory. Kiev, 19 p. [in Russian].
3. Bakhtin, M. M. (1994). *Problems of Dostoevsky's creativity [Problemy tvorчества Dostoevskogo]*, 5th ed, augmented. Kiev: Next, 508 p. [in Russian].
4. Biryukov, S. N. (1981). *Improvisation in music and its style types [Improvizionnost v muzyke i ego stilevyje tipy]*. Author's abstract of Dissertation work for gaining the degree of Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Moscow, 24 p. [in Russian].
5. Bryantseva, V. N. (1973). Baroque [Barokko]. *Musical encyclopedia [Muzykalnaja jenciklopedija]*, in 6 vol, vol. 1. Moscow: Sov. enciklopedija, pp. 330–331. [in Russian].
6. Filatova, O. O. (2005). *Genre genesis of performing dialogue in music (evidence from chamber vocal works) [Zhanrovyy henezys vykonavskoho dialohu v muzytsi (na materiali kamerno-vokalnoi tvorčnosti)]*. Author's abstract of Dissertation work for gaining the degree of Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Odesa national A. V. Nezhdanova academy of music. Odesa, 15 p. [in Ukrainian].
7. Gnilov, B. G. (2007). What is the “sociable” genre silent about. Tonal-harmonic features of piano concerto [O chjom molchit “obshhitelnyj” zhanr. Tonalno-garmonicheskie osobennosti fortepiannogo koncerta]. *Festschrift to Valentina Holopova [Festschrift Valentine Nikolaevne Holopovoy]* Scientific works of Tchaikovsky Moscow State Conservatory, vol. 63. Moscow, pp. 59–67. [in Russian].
8. Kalitskiy, V. V (2014). *Dialogue in musical communication as a phenomenon of culture (philosophical-culturological analysis) [Dialog v muzykalnoj kommunikacii kak fenomen kultury (filosofsko-kulturologicheskij analiz)]*. Author's abstract of Dissertation work for gaining the degree of Candidate of philosophical sciences by specialty 24.00.01 Theory and history of culture. State university of management. Moscow, 27 p. [in Russian].

9. Katonova, N. Yu. (2002). *Ensemble of two pianos in the 20st century. Typology of the genre* [Ansambl dvuh fortepiano v XX veke. Tipologija zhanra]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Moscow, 206 p. [in Russian].

10. Kuznetsov, I. K. (1980). *Piano concerto. To the history and theory of genre* [Fortepiannyj koncert. K istorii i teorii zhanra]. Author's abstract of Dissertation work for gaining the degree of Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Moscow, 25 p. [in Russian].

11. Mamutova, Kh. E. (2013). *Modern communicative practices in culture: genre representations* [Suchasni komunikatyvni praktyky v kulturi: zhanrovi reprezentatsiyi]. Author's abstract of Dissertation work for gaining the degree of Candidate of Culturology by specialty 26.00.01 Theory and history of culture V. I. Vernadsky Taurida National University. Simferopol, 20 p. [in Ukrainian].

12. Mendelssohn, Felix. (1999). *Concerto for two pianos and orchestra in E Major (1823). Original version of the first movement*. Edited by Lindeman, Stephen D. Madison: A-R Editions, Inc., 117 p.

13. Minkin, L. (1987). Concerning the dialogic nature of the genre of the concerto (on the example of the First and Third Piano Concertos by R. Shchedrin) [Shchodo dialohichnoyi pryrody zhanru kontsertu (na prykladi Pershoho ta Tretoho fortepiannykh kontsertiv R. Shchedrina)]. *Ukrainian musicology* [Ukrayinske muzykoznavstvo], vol. 22. Kyiv: Muz. Ukrayina, pp. 77–83 [in Ukrainian].

14. Mozheyko, M. A. (2003). Other [Drugoy]. *The newest philosophical dictionary* [Novejshij filosofskij slovar]: 3 rd ed., corr. Minsk: Knizhnyj Dom, p. 342 [in Russian].

15. Polskaya, I. I. (2001). *Chamber Ensemble: History, Theory, Aesthetics* [Kamernyj ansambl: istorija, teorija, jestetika]: monograph. Kharkov: HGAK, 396 p. [in Russian].

16. Romanova, A. V. (2011). *Communicative role of improvisation in the field of activity of a modern pianist-performer* [Komunikatyvna rol improvizatsiynosti u poli diyalnosti suchasnoho pianista-vykonavtsya]. Author's abstract of Dissertation work for gaining the degree of Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv, 20 p. [in Ukrainian].

17. Samoylenko, O. I. (2003). *Dialogue as a musical-cultural phenomenon: methodological aspects of contemporary musicology* [Dialoh yak muzychno-kulturolohichnyy fenomen: metodolohichni aspekty suchasnoho muzykoznavstva]. Author's abstract of Dissertation work for gaining the degree of Doctor of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 36 p. [in Ukrainian].

18. Shcherbakova, O. K. (2012). *Program bases of the genre-stylistic form of the piano duet* [Prohramni osnovy zhanrovo-stylovoi formy fortepiannoho duetu]. Author's abstract of Dissertation work for gaining the degree of Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Odesa national A. V. Nezhdanova academy of music. Odesa, 18 p. [in Ukrainian].

19. Skovrons'kyi, B. V. (2016). *Semiotic dimensions of communication in modern artistic culture* [Semiotychni vymiry komunikatsiyi v suchasnyy khudozhniy kulturi]. Author's abstract of Dissertation work for gaining the degree of Candidate of philosophical sciences by specialty 09.00.04 Philosophical Anthropology. National pedagogical Dragomanov university. Kyiv, 19 p. [in Ukrainian].

20. Skrypnyk, L. M. (2009). *Specificity of the manifestations of dialogue and play in the violin concerto (on the example of the works of the 20th century)* [Spetsyfika proyaviv dialohu ta hry u skrypkovomu kontserti (na prykladi tvoriv 20 stolittya)]. Author's abstract of Dissertation work for gaining the degree of Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 17 p. [in Ukrainian].

21. Taymanov, I. M. (1982). *Concerto for two pianos and orchestra. History of the genre* [Koncert dlja dvuh fortepiano s orkestrom. Istorija zhanra]. Author's abstract of Dissertation work

for gaining the degree of Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. N. A. Rimsky-Korsakov Leningrad State Conservatory. Leningrad, 20 p. [in Russian].

22. Worbs, H. Ch. (1966). *Felix Mendelssohn-Bartholdy: Life and work reflected in own statements and messages of contemporaries [Felix Mendelson-Bartoldi: Zhizn i dejatel'nost' v svete sobstvennykh vyskazyvanij i soobshhenij sovremennikov]*. Translation from German, introduction, comments by A. K. Kenigsberg, Moscow: Musyka, 319 p. [in Russian].

Бурган И. А. «Диалог-концертирование» как отражение возрастания коммуникативной составляющей в культуре: на примере концертов для двух фортепиано с оркестром Феликса Мендельсона-Бартольди. Рассмотрена специфика жанра концерта для двух фортепиано с оркестром с позиции возрастания коммуникативной составляющей в культуре. Проанализированы коммуникативные и диалогические особенности жанра. Отмечены основные этапы возникновения и актуализация двойного концерта в истории музыкальной культуры, а именно: появление жанра мультиклавирного концерта в эпоху барокко и особенности двойных клавирных концертов И. С. Баха, создание В. А. Моцартом первого в истории музыки концерта для двух фортепиано с оркестром, появление концертов романтического типа в творчестве Ф. Мендельсона, драматическая судьба жанра во второй половине XIX века. Выявлены причины актуализации жанра в XX веке и в музыкальной культуре современности. Исследовано современное виденье двойного концерта как синтеза камерного ансамбля концертного типа и концертного музицирования симфонического типа. На примере концертов для двух фортепиано с оркестром Ф. Мендельсона-Бартольди проанализированы жанрово-коммуникативные, диалогические, социально-этические и психологические аспекты ансамблевой культуры. Ансамблевость в музыке охарактеризована как своеобразный путь к «культурному миру» через искусство, который актуализирует жизненно важные проблемы – коммуникации и диалога культур, народов, национальностей, социальных групп и индивидов, а также диалогизма культур, гармонизации связей между человеком и окружающим миром, и наконец, человечеством и природой.

Ключевые слова: диалог-концертирование, коммуникация, диалог в культуре, ансамблевость, ансамблевая культура, концерт для двух фортепиано с оркестром, творчество Ф. Мендельсона.

BURHAN I.

Burhan Iryna – postgraduate student at the Department of Theory and History of Culture at the P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.

ORCID iD <https://orcid.org/0000-0003-2736-5192>

“DIALOGUE-CONCERTIZING” AS A REFLECTION OF THE GROWTH OF THE COMMUNICATIVE COMPONENT IN CULTURE: ON THE EXAMPLE OF CONCERTOS FOR TWO PIANOS AND ORCHESTRA BY FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY

Relevance of study. In the 21st century humanity entered the new era, the era of global integration. In conditions of globalization, active migration process, people’s connection to “world wide web” – Internet – the dialogue between cultures and peoples, understanding each other, need for communication (not only the information exchange, but the personality-forming communication – the dialogue) becomes really important. In modern situation of general interest in communication and dialogue, the research of the implementation of dialogical principles in culture and art becomes rather relevant.

Main objectives of the study are to analyze the specifics of concerto for two pianos and orchestra in the context of the growth of the communicative component in culture, to review the communicative and dialogical features of the genre.

Research methodology is based on historical method (to show the way of development of double piano concerto), method of comparative analysis (to find out common features and main differences between the genre of double concerto, concerto for one soloist with orchestra and chamber genres), methods of stylistic, structural, textural analysis (to detect the dialogical connections inside the music of Mendelsohn's double piano concertos), culturological method (to study the reasons of the renaissance of concerto for two piano and orchestra; cultural and historical processes, which explain the possibility and even the need of genre's 'return' to concert repertoire and composers' creativity, the relevance of the genre in the modern situation of special attention to ensemble as a reflection of the increase of a communicative component in culture), cross-disciplinary approach (to show the universalism of dialogic theory, the connection between philosophy of dialogism and musical culture)

Results and conclusions. Concerto for two pianos and orchestra is a genre with "increased dialogicity", which synthesizes features of chamber ensemble and solo concerto with orchestra. Such a union brings the ideas of equal importance, rights and significance of creative individualities of performers in chamber ensemble, to the genre of concerto on the genre-communicative level. Musical model of the society in ensemble genres is based on mutual understanding and close emotional contact. It illustrates modern tendencies of making difference between the traditional logical understanding of the dialogue and new phenomenological understanding. Ensemble culture shows a special way to the "cultural world" with help of the language of art. It makes relevant such vital problems as need for communication and dialogue between cultures, peoples, nationalities, social groups and individuals, and global problems, such as cultural dialogism, harmonization of relationship between the man and the environment, finally, between humanity and nature.

Keywords: dialogue-concertizing, communication, dialogue in culture, ensemble, ensemble culture, concerto for two pianos and orchestra, works of F. Mendelssohn.