

Інна УСПЕНСЬКА,

orcid.org/0000-0001-5408-819X

аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського,

артистка оркестру

Харківського національного академічного театру опери та балету імені М.В. Лисенка

(Харків, Україна) inna50595@ukr.net

CONCERTO GROSSO ДЛЯ ЧОТИРЬОХ СКРИПОК ВОЛОДИМИРА ЗОЛОТУХІНА: НОВА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ БАРОКОВОГО ЖАНРУ

Статтю присвячено розгляду новітнього варіанту інтерпретації барокового жанру concerto grosso, репрезентованого видатним українським композитором Володимиром Золотухіном. Окреслені параметри даної жанрової моделі з розподілом на константні (гра «світлотіні») та змінні (варіабельність співвідношення обох інструментальних груп – як concertino, так і grosso).

Відзначено особливу роль концертного діалогу, який у творі В. Золотухіна відбувається на різних рівнях фактури і форми. Підкреслено особливу роль темброво-колеристичних засобів, які виступають важливою складовою звукокомплексу даного твору, що реалізується у використанні різноманітних прийомів гри, у тому числі і нетрадиційних, як у солістів, так і у оркестрантів. На особливу увагу заслуговує змістовна концепція даного Concerto grosso, у якому композитор, віддаючи данину традиціям, демонструє можливість їхньої модифікації, завершуючи поемну одночастинну композицію тихим фіналом-катарсисом.

Актуальність пропонованої статті полягає в системному розгляді композиторської інтерпретації Concerto grosso для чотирьох скрипок В. Золотухіна та визначенню місця даного твору в сучасній картині українського музичного мистецтва.

Мета статті – здійснити системний аналіз Concerto grosso для чотирьох скрипок В. Золотухіна та визначити особливості композиторської інтерпретації барокового жанру крізь призму сучасного світосприйняття.

Об'єкт статті складає жанр concerto grosso як важливий еволюційний етап музичного мистецтва та маркер епохи бароко; *предмет* – твір Concerto grosso для чотирьох скрипок В. Золотухіна. В пропонованій статті здійснено аналіз Concerto grosso для чотирьох скрипок В. Золотухіна із залученням історичного, стильового, жанрового, інтерпретологічного, структурного та семантичного **методів**.

У висновках наголошується, що Concerto grosso для чотирьох скрипок В. Золотухіна є яскравим прикладом новітнього відтворення «старого» барокового жанру, на всіх рівнях організації музичного тексту – від семантичного до драматургічного. Вільне трактування структури барокового концерту, наближеної до романтичної поеми, різноманіття форм концертного діалогу, використання нетрадиційних прийомів гри та елементів алеаторики відображають специфіку композиторської інтерпретації, в якій автор переосмислює минуле на новому витку «еволюційної спіралі» музичного мистецтва.

Ключові слова: музичне Бароко, жанр concerto grosso, семантика та структура жанру, Володимир Золотухін, композиторська інтерпретація, скрипкове виконавське мистецтво.

Інна USPENSKA,

orcid.org/0000-0001-5408-819X

Postgraduate student at the Department of Interpretology and Analysis of Music

Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky,

Artist of the Orchestra

Kharkiv National Academic Opera and Ballet Theater named after M.V. Lysenko

(Харків, Україна) inna50595@ukr.net

CONCERTO GROSSO FOR FOUR VIOLINS BY VOLODYMYR ZOLOTUKHIN: A NEW INTERPRETATION OF THE BAROQUE GENRE

The article is devoted to the consideration of the latest version of the interpretation of the baroque genre concerto grosso, represented by the outstanding Ukrainian composer Volodymyr Zolotukhin. The parameters of this genre model are outlined with a division into constant ("light and shadow" play) and variable (variability of the ratio of both instrumental groups – both concertino and grosso). The special role of the concert dialogue, which in the work of V. Zolotukhin takes place at different levels of texture and form, is noted. The special role of timbre and color means is emphasized, which are an important component of the sound complex of this work, which is realized in the use of various playing techniques,

including non-traditional ones, both by soloists and by orchestra players. The meaningful concept of this Concerto grosso deserves special attention, in which the composer, paying tribute to traditions, demonstrates the possibility of their modification, ending the poetic one-part composition with a quiet cathartic finale.

The relevance of the proposed article lies in the systematic consideration of the composer's interpretation of the Concerto grosso for four violins by V. Zolotukhin and the determination of the place of this work in the modern picture of Ukrainian musical art.

The aim of the article is to carry out a systematic analysis of V. Zolotukhin's Concerto grosso for four violins and to determine the peculiarities of the composer's interpretation of the baroque genre through the prism of modern worldview.

The object of the article is the concerto grosso genre as an important evolutionary stage of musical art and a marker of the Baroque era; **the subject** is V. Zolotukhin's work Concerto grosso for four violins. The proposed article analyzes V. Zolotukhin's Concerto grosso for four violins with the involvement of historical, stylistic, genre, interpretological, structural and semantic **methods**.

The **conclusions** emphasize that V. Zolotukhin's Concerto grosso for four violins is a vivid example of the latest reproduction of the "old" baroque genre, at all levels of the organization of the musical text – from semantic to dramatic. The free interpretation of the structure of a baroque concert, close to a romantic poem, the variety of forms of concert dialogue, the use of non-traditional playing techniques and elements of aleatorics reflect the specificity of the composer's interpretation, in which the author rethinks the past on a new turn of the "evolutionary spiral" of musical art.

Key words: musical Baroque, concerto grosso genre, semantics and structure of the genre, Volodymyr Zolotukhin, composer's interpretation, violin performance art.

Постановка проблеми. На рубежі ХХ–ХХІ століть в українському музичному мистецтві позначилася та набирає обертів тенденція звернення композиторів та виконавців до жанрів минулих епох. Зокрема, актуальною сферою інтересів митців стала епоха бароко та відтворення музичних жанрів, що мають до неї відношення. У сучасному музичному світі постмодерну така тенденція осмислюється як стильовий діалог між епохами, багато музикознавців досягли консенсусу стосовно визначення даного явища як необароко.

В дослідженні необарокових тенденцій музики ХХ століття Л. Мельник підкреслює масштабність та всеосяжність проблеми стильового діалогу, яка не обмежується рамками парадигми «бароко-сучасність». Ця проблема «присутня на кожному витку людської цивілізації. Кожній епосі в історії культури притаманний елемент спогаду про майбутнє та його трансформації згідно з новими цінностями і пріоритетами» (Мельник, 2004). Одним з таких жанрів, в якому міститься потенціал для реалізації діалогу між епохою бароко та сучасністю, є *concerto grosso*.

Виконавці, як українські, так і зарубіжні, все частіше включають до свого репертуару зразки *concerti grossi*, створені композиторами барокової доби, та ведуть активні дискусії щодо інтерпретацій цих творів. Водночас із цим, сучасні композитори, зокрема й українські, втілюють композиторську інтерпретацію цього жанру. З цього приводу слід вказати актуальну розробку теорії музичної інтерпретації В. Москаленка щодо визначення її важливості для всіх видів творчої діяльності – виконавської, композиторської, музикознавчої, слухачької (Москаленко, 1994).

Як вказує І. Коновалова, «композитор, який є інтерпретатором будь-якої музично-художньої

цілісності або певного інтонаційно-семантичного першоджерела (зокрема авторського твору), творчо перекладає та переінтонує вихідний текст відповідно до власного художнього розуміння, використовуючи при цьому різноманітні засоби інтерпретаційного та композиційного тлумачення цілісності, окремих його сегментів. Унаслідок такого переосмислення інтонаційної моделі виникає композиція з новими художньо-семантичними, жанровостильовими властивостями» (Коновалова, 2011). В рамках даної статті композиторській інтерпретації підлягає жанр *concerto grosso*. Епоха бароко представляє, за висловом І. Коновалової, «інформаційно-семантичний пласт культури, носій інтонаційно-художнього образу світу в контексті сучасного світосприйняття» (Коновалова, 2011).

Зразки звернення до цього жанру є в доробку таких композиторів ХХ–ХХІ століть, як В. Губаренко, В. Камінський та В. Золотухін. У даній статті дослідницький інтерес представляє *Concerto grosso* для чотирьох скрипок В. Золотухіна, адже, в українському музикознавстві не вистачає досліджень, присвячених як творчості цього видатного митця взагалі, так і висвітленню композиторської інтерпретації барокових жанрів, зокрема, *concerto grosso*.

Аналіз досліджень. Враховуючи, що наразі немає окремих праць стосовно обраної для статті теми, в пропонованій статті ми спиралася на низку дотичних до проблеми досліджень, які створили широку теоретичну базу. Це, передусім, роботи, присвячені творчості сучасних українських композиторів: Л. Кияновська, Ю. Бенія, О. Коменда, Л. Мельник; дослідження з проблем жанру, стилю, зокрема Бароко та необороко: І. Тукова, Л. Кияновська, Г. Ігнатченко, І. Греб-

нева, Л. Мельник, Е. Сью; наукові праці з питань інтерпретації: В. Москаленко, К. Біла.

Мета статті – здійснити системний аналіз *Concerto grosso* для чотирьох скрипок В. Золотухіна та визначити особливості композиторської інтерпретації барокового жанру крізь призму сучасного світосприйняття.

Викладення основного матеріалу. Скрипковий концерт у своїй генезі є пов'язаним з оркестрово-ансамблевою моделлю барокового *concerto grosso*, який історично виникав на перетині двох традицій: «старої» – поліфонічної та «нової» – гомофонно-гармонічної. Неперевершеним зразком відтворення цього жанру слугують *Concerti grossi* Арканжело Кореллі, у яких «зберігається якість барокової стильової дифузності», а концертне змагання представлено «на рівні передусім фактурно-фонічної складової» – гри «світлотіні» як «головного розпізнавального знаку» відтворення модусу гри у груповому концертуванні (Гребнева, 2012).

В дослідженні Еріка Сью вказується, що базисний склад інструментів *concertino* – дві скрипки, віолончель та *basso continuo*, співпадає з інструментальним складом тріо-сонати. З цього автор робить висновок, що перші *concerti grossi*, можливо, замислювалися як розширений різновид тріо-сонати. Дослідник відзначає, що за структурою *concerto grosso* відповідає двом форматам барокових сонат: *da chiesa* й *da camera* (Siu, 2012). Історичне та художнє значення жанру *concerto grosso* підтверджується його численними «ремейками» в музиці багатьох митців Новітнього часу. Незважаючи на константність розподілу груп *concertino* (солуючі інструменти) та *ripieno* (загальна маса ансамблю) у творчості різних майстрів зразки цього жанру відрізняються індивідуалізацією варіантів фактурних та динамічних рішень у розвитку форми, а також самим ансамблево-оркестровим складом.

Особливо дана тенденція помітна в творчості композиторів, що звертаються до жанру *concerto grosso* в наші дні. Наприклад, «*Berliner Concerto grosso*» для саксофона та акордеона з камерним оркестром Віктора Камінського «розвиває вельми актуальну для сучасного етапу постмодерної естетики лінію органічного поєднання минулого і сучасного <...>, серйозного, спрямованого на пошук ідеальної гармонії між духовними цінностями віддалених епох і цивілізаційними відкриттями сьогодення» (Кияновська, Мельник, 2013: 18).

Якщо розглянути історичний «зріз» епохи Бароко в аспекті функціонування мистецької

діяльності, слід відзначити, що для неї характерний зсув в бік виокремлення композиторської діяльності, на відміну від попередньої епохи Ренесансу, в якій панувала мультидіяльність: митець був водночас композитором, виконавцем сласних творів, майстром виготовлення інструментів, педагогом тощо. На появу в епоху Бароко та затвердження в епоху Класицизму структурованого діяльнісного універсалізму музиканта-творця вказує О. Коенда: «загальна динаміка цього процесу набула вигляду руху від недиференційованої полідіяльності до диференційованої монодіяльності. Одночасно із формуванням моделі класичного універсалізму особистості все вищого суспільного статусу набував такий вид діяльності як композиція, що в умовах нової доби став виразно домінувати над виконавством» (Коенда, 2020: 127).

Порівнюючи зразки музики Бароко та Новітнього часу, слід зважати на те, що сучасний митець «досить вибірково ставиться до елементів, що складають відтворювану ним модель», (константи жанру – Інна Успенська) обираючи серед них ті, «які необхідні для вирішення конкретного творчого завдання на сучасному етапі усвідомлення проблематики жанру, форми, стилю (змінні жанру – Інна Успенська)» (Тукова, 2003: 7). Більш стабільним є функційний рівень, яким визначається життєва функція та склад виконавців, а більш мобільним – семантико-композиційний, який включає жанровий зміст, композиційну схему, засоби жанрової виразності (Тукова, 2003: 7). Типовим прикладом, на якому можна проілюструвати прояв жанрових констант та змінних, є саме *concerto grosso*, у якому відбувається своєрідна конвергенція функційних ознак до рівня семантично-значущих. Як видається, саме таким методом у трактуванні цього жанру керувався Володимир Золотухін у своєму *Concerto grosso* для 4-х скрипок з оркестром (1989 рік).

Як зазначається у статті Г. Ігнатченка, творчість В. Золотухіна «не вкладається у «прокрустове ложе» канонів, схем і правил» (Ігнатченко, 2006: 6). Він як художник Новітнього часу веде постійний «діалог з вічністю», що знаходить вираз у парадигматично узагальнених рисах його творчого методу, серед яких виділяються наступні «кути зору»: естетико-філософський, морально-етичний, театральний, комунікативно-роз'яснювальний, інвенціональний (Ігнатченко, 2006: 7-9).

Четверний скрипковий Концерт В. Золотухіна інакше називають «концертом для чотирьох концертмейстерів». Його фондовий запис було здій-

снено на українському радіо у 1990-му році (виконавці – І. Шаповалов, В. Васильєв-Лінецький, М. Глушаков, П. Галаганов, оркестр Київського радіо під орудою С. Власова).

За формою даний твір є одночастинно-поємним, поєднуючим ознаки тричастинного сонатного циклу і розгорнутої сонатної форми з епізодом у розробці, який за семантикою відтворює ознаки ліричного центру загальної композиції. Разом з тим, таке типізоване рішення у формі доповнюється В. Золотухіним цілим рядом індивідуально-авторських моментів, серед яких виділімо наступні:

1) тяжіння до театралізованої наративності, інтонаційного унаочнення, що дозволяє вбачати в даному творі риси концерту-балади;

2) доволі вільне трактування жанрових ознак *concerto grosso*, насамперед, в галузі чергування *tutti i soli*;

3) реалізація концертного діалогу за п'ятьма напрямками: а) між скрипалями-солістами, б) між окремими сольними партіями і оркестром, в) між групою солістів і оркестром, г) між кожною з сольних партій і окремими інструментами оркестру; д) між групою солістів та групою інструментів оркестру.

Отже, звернемося безпосередньо до аналізу. Розпочинається Концерт оркестровою заставкою-реплікою, яка символізує початок музичної дії (авторська ремарка *Allegro espressivo*). Далі солісти в унісон експонують тему головної партії, яка відрізняється токатним характером і моделює принцип *perpetuum mobile*, типовий для концертуючого стилю епохи Бароко.

Цю схожість виявлено і на мелодико-тематичному рівні: тема репрезентує типову структуру «ядро-розгортання», властиву концертним формам барокового періоду, заснованим на поліфонії. В межах ц. 1 партитури унісон солістів змінюється на їхній полілог. Спочатку унісон залишається лише у другій та третій скрипок, а перша виконує висхідну послідовність половинними тривалостями, до якої додається педальний органний пункт четвертої. З ц. 2 остаточно встановлюється диференціація партій солістів, кожна з яких має свою функцію у фактурній організації цілого. Тут починається як такий розвиваючий розділ головної партії сонатної форми, основним засобом викладу у якому є імітація. З токатної теми вичленовуються окремі мотиви, які доручаються поодиночці чи попарно скрипалям-солістам. Загальний поступальний рух зберігається і надалі, а за декілька тактів до ц. 3 відбувається фактурне *acellerando* (всі чотири солюючі

скрипки грають шістнадцятими), представлене на *f* з поступовим уповільненням ритму. Активні процеси остинатного руху поновлюються з ц. 4, де до шістнадцятих тривалостей у солюючих скрипок додаються репліки фортепіано, яке вступає з ними в діалог.

Далі (ц. 5) починається розділ зв'язуючої партії. Після скрипкового акорду відбуваються суттєві зміни у фактурі та метроритміці: фактура розріджується по вертикалі (залишаються лише перша та друга скрипки), а ритмічний рух ніби «пригальмовується», що досягається не за рахунок темпових змін, а шляхом повторення остинатного мотиву з чотирьох шістнадцятих з низхідною секундою, у якому тричі повторюється другий звук. Така фактурна зміна по горизонталі свідчить про певні модифікації образності: невпинний рух токати дістає періодичних «збоїв», що досягається шляхом різноманітних варіантів у сполученні солюючих скрипок, а загальний настрій музики поступово набуває лірико-ігрового відтінку. Це здійснюється за рахунок солювання, яке передається від третьої та четвертої скрипки (ц. 6) до четвертої (ц. 7), а потім до другої. Перша скрипка в цей час або паузує, або виконує витримані педалі, які відтінкують активний рух в інших партіях. Активізація першої скрипки відбувається далі (ц. 8) шляхом використання подвійних нот, що відразу ж підхоплюється аналогічним прийомом в партії другої скрипки. Натомість обидві партії зливаються у фігураціях шістнадцятими аж до ц. 10.

Доволі несподівано, але з елементами похідного контрасту, в партії четвертої скрипки виникає коротка тема-мелодія у тридольному та змінному метрі, в якій вбачаються українські фольклорні витоки (коломиївкові награти). За походженням ця тема є близькою до мотивів з розвиваючого розділу головної партії, але з образною модуляцією з площини загальних форм руху до танцювальної характеристичності. Дана тема послідовно проводиться трьома солістами по висхідному принципу – від четвертої до третьої та другої скрипки, а перша скрипка в цей час паузує (ц. 11).

Згодом досягається ще одна «місцева» кульмінація, представлена вільною каденцією-імпровізацією у третій скрипки (авторська ремарка *non metrum*), у якій ігрова характеристичність поєднується з елементами інструментальної кантিলени. Дана каденція передує черговій зміні тематичного матеріалу, у якому на цей раз стають відчутними риси маршу з характерними пунктирами, виконуваними паралельним рухом всіма солістами (авторська ремарка щодо штриху – *grand detache*)

на фоні «гальмуючого» токатного мотиву з репетицією на повторюваному звуці в оркестрі.

З ц. 13 (авторська ремарка *Tragico*) розпочинається доволі напружений пафосний полілог, доручений оркестровим тембрам – спочатку *tutti* духових (гобої, кларнети, фаготи, труби), потім – фортепіано з репліками струнних, крізь який ніби пробивається токатний мотив з підключенням ударних, зокрема, марімби. З ц. 14 настає черга першої скрипки, якій доручається ліричний епізод у розробці даної вільно трактованої сонатної форми (початком розробки можна вважати тему «маршу»).

У цьому розділі, який в цілому моделює своєрідну інструментальну арію з оркестровим супроводом, спрямованим на підкреслення колориту (згадаймо про роль театральності в музичній мові В. Золотухіна), функція вставного епізоду (або повільної частини циклічної форми), суміщується з продовженням наскрізної лінії розвитку репрезентованої ремінісценціями попередніх тематичних елементів. До того ж, у цьому епізоді, позначеному авторською ремаркою *Memo mosso, dolcissimo*, відтворюються і риси своєрідної акомпанованої каденції, варіанти якої періодично виникають у всіх чотирьох солістів.

На користь каденційності свідчать такі засоби, як теситура (охоплення всіх регістрів скрипки, аж до найвищих позицій – шостої та сьомої на струні мі); широке використання вібрато; агогічні зрушення всередині коротких мотивів з яких найчастіше обігрується токатна формула з чотирьох шістнадцятих, яка у різних модифікаціях становить лейт-ритм всієї композиції даного твору.

Виразна інструментальна кантілена першої скрипки підтримується в оркестрі, інструменти якого ніби розцвічують її звороти барвами своїх тембрів. Виникають мікродіалоги скрипки з арфою та вібрафоном, тремолоючими струнними та духовими (флейти, кларнети, валторни). Завершується ця тема треллю у першої скрипки з одночасним підключенням остинатної формули з чотирьох шістнадцятих, після чого слідує соло гобоя – інструмента, темброву семантику якого пов'язана з пасторальністю. Розпочату гобоем діалогічну лінію підхоплює солююча перша скрипка (ц. 17), а далі – флейта (ц. 18). Поступово пленерна музична замальовка за кінематографічним принципом ніби втрачає чіткість зображення і віддаляється, уходячи в низькі регістри (кларнет, літаври, струнна група з використанням прийому *sul tasto*).

Після генеральної паузи, яка символізує початок заключного розділу концертної композиції,

розпочинається, точніше, продовжується лінія розвитку, яка передувала середньому епізоду (ц. 19, авторська ремарка *Animato, Pesante*). Після акордів струнної групи оркестру розпочинається нова лінія інструментального полілогу, який відкривається *solo* вібрафону. Вільна метрика та зальний принцип концертної імпровізаційності далі унаочнюється через використання алеаторики: вихідний мотив-патерн, виконуваний флейтою, кларнетом та арфою, розвивається на розсуд виконавців, що складає, у свою чергу, звукове тло для акомпанованої каденції третьої скрипки (ц. 20, авторська ремарка *Non metrum, Andante*).

У цьому мотиві неважко помітити ремінісценцію «фольклорної» теми з експозиційного розділу форми, яка тут виконує функцію фонустинато, супроводжуючи пафосні декламаційні звороти партій спочатку третьої, а потім четвертої скрипки (авторська ремарка *Impetuoso con forza*). Обидві ці партії представлені подвійними нотами та акордами на динаміці *f*, яка, однак, поступово втрачає стабільність і ніби згасає (ц. 21, авторська ремарка *diminuendo poco a poco*), поступаючись місцем солюючій другій скрипці з ліричною темою, динамізованою за рахунок контрапункту з остинатним мотивом (ц. 22). Розвиваючись у напрямі до чергової кульмінації, виклад матеріалу стає все більш експресивним і результується у черговій квазі-каденції першої скрипки, яка вступає на динаміці *ff* в момент найвищого кульмінаційного злету на фоні тремоло літавр (ц. 23, авторська ремарка *Eroico con Forza*).

Даний структурний сегмент відокремлює середній розділ форми концерту від власне репризи (авторські ремарки *Allegretto, lagiero, poco stringendo*), яка з нього безпосередньо витікає. Вона розпочинається з токатної теми головної партії, розподіленої шляхом імітації між чотирма солістами за принципом «сходів» – від першої до четвертої скрипки (ц. 24, авторська ремарка *Allegro risoluto*). Стрімкий розвиток токатної теми поступово перетікає у «марш» з характерними пунктирами (ц. 26). Фактура партій солістів і оркестру наскрізь пронизується імітаційністю: імітуються, передаючись з однієї партії до іншої, ключові мотиви-патерни, що означає суцільну тематизацію музичної тканини та ущільнення викладу безпосередньо перед завершенням форми (точка «золотого перетину»).

Проте потенціал концертного змагання виявляється ще до кінця невичерпанним. В. Золотухін, як визнаний майстер оркестрового колориту, прагне «осучаснити» темброву палітру жанру *concerto grosso*, використовуючи для

цього особливі прийоми гри, а також алеаторику. Це відноситься, зокрема, до специфічного використання фортепіано в оркестрі, на якому пропонується спочатку «грати по будь-яким звукам поступово підвищуючи звуковисотність», а далі – «натиснути педаль, грати щільним медіатором по струнах». Як у солістів, так і у струнній групі оркестру застосовуються кластери (авторські ремарки *tenuto*, *deteche*, *pesante*, *non vibrato*) та глісандуюче тремоловання. Все це у сукупності сприяє створенню особливої сонорно-тембрової якості, за семантикою близькою до «дзвонистості».

Після поступово згасаючої остинатної форми, викладеної чвертями у фортепіано на фоні тремоло малого барабану (авторська ремарка *rosco a rosco morendo*) розпочинається власне кода (ц. 31, авторська ремарка *Largo*), у якій суміщуються ознаки завершення композиційної конструкції і сольної каденції, точніше, каденцій, оскільки мова йде про четверний концерт. Матеріалом цієї «коди-каденції» слугує тема побічної партії, представлена у ритмічному збільшенні. Спочатку її звороти імітуються «за поверхами» фактури партій солістів та оркестру, причому, тематичний рельєф представлено в оркестрі, а партії солістів (всі, окрім першої, яка паузує) репрезентують вільну імпровізацію-контрапункт на неї із застосуванням прийому гри *sul ponticello*.

З ц. 32 настає черга першої скрипки (авторська ремарка – *Dolce*), під домінуванням якої відбувається завершення форми Концерту. Матеріалом для цього слугують елементи попередніх ліричних тем (тема побічної партії, пленерна тема середнього розділу форми), а також «ліризовані» елементи мотивів-патернів з «токати» та «маршу».

Ближче за все цей фрагмент форми Концерту кореспондує з образами пасторальності, про що свідчать, зокрема, темброві ремінісценції з середнього епізоду (флейта, гобой, кларнет, ц. 33).

Сюди ж підключається і друга скрипка, якій доручено проведення короткого мотиву з ліричної теми, після чого головним образно-смысловим знаком завершальної стадії музики Концерту стає катарсис – очищення від усього земного, політ до безхмарних небесних далей, що цілком узгоджується з етичною парадигмою творчості В. Золотухіна – композитора-філософа, для якого оточуючий світ, насамперед природа, був взірцем вищої гармонії.

Висновки. Проведений аналіз *Concerto grosso* для чотирьох скрипок В. Золотухіна дозволив виявити особливості композиторської інтерпретації, за допомогою вибудованої жанрово-стильової моделі. В даному випадку доцільно звернутися до визначення К. Білої: «композиторською інтерпретацією є одинична реалізація митцем його розуміння класичної жанрово-стильової моделі, тобто втілення саме тих, а не інших формуючих складових певного жанру в зв'язку із приналежністю до певного стилю» (Біла, 2009: 110).

Таким чином, *Concerto grosso* для чотирьох скрипок В. Золотухіна є яскравим прикладом новітнього відтворення «старого» барокового жанру, у якому відбувається своєрідна конвергенція його функційних ознак до рівня семантично-значущих. У драматургії та формі цілого це реалізується через баладність, вільне трактування структури барокового концерту, наближеної до романтичної поеми, різноманіття форм концертного діалогу, використання нетрадиційних прийомів гри та елементів алеаторики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бентя Ю. Concerto grosso Віталія Губаренка як приклад сучасної інтерпретації барокового жанру. *Науковий вісник. Вип. 32, кн. 4. Віталій Губаренко: Сторінки творчості, дослідження, спогади.* Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. С. 127–142.
2. Біла К. Жанрово-стильова модель як універсальна аналітична система. *Студії мистецтвознавчі.* К.: ІМФЕ НАН України, 2009. № 2(26). С. 107–111.
3. Гребнева І. В. Скрипковий стиль як інструментальна домінанта жанру concerto grosso. *Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв: зб. наук. праць.* Харків, 2012. № 10. С. 92–97.
4. Ігнатченко Г. І. Парадигми творчості композитора: до 70-річчя Володимира Золотухіна. *Музика.* 2006. № 2. С. 6–9.
5. Кияновська Л., Мельник Л. Кілька міркувань про індивідуальний стиль Віктора Камінського. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.* 2013, Вип. 29, С. 6–19.
6. Коменда О. Екстенсивні та інтенсивні прояви діяльнісного універсалізму творчої особистості: Ренесанс, Бароко, Класицизм. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво.* 2020. Т. 3, № 2. С. 118–131.
7. Коновалова І. Ю. Композиторська інтерпретація в ракурсі культурного діалогу «автор – традиція» (на матеріалі хорової творчості А. Кушніренка). *Культура України.* 2011. Вип. 35. URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/gio_old_2017/ku/kultura35/31.pdf
8. Мельник Л. *Необарокові тенденції в музиці ХХ століття.* Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства, Київ, 2004. 19 с.

9. Москаленко В. *Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа)*. Монография. К., 1994. 157 с.
10. Тукова І. *Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст.* : автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Київ, 2003. 19 с.
11. Siu, E. *Late Eighteenth-Century English Violin Concertos: A Genre in Transition*. A Document Submitted to the Graduate Faculty of The Rice University of Houston, Texas. 2012.

REFERENCES

1. Bentya Y. Concerto grosso Vitaliya Hubarenka yak pryklad suchasnoyi interpretatsiyi barokovoho zhanru [Vitaly Gubarenko's concerto grosso as an example of a modern interpretation of the baroque genre]. Scientific Bulletin. Vol. 32, book 4. Vitaly Gubarenko: Pages of creativity, research, memories. Kyiv: NMAU named after P. I. Tchaikovsky. 2003. P. 127–142. [in Ukrainian].
2. Bila K. Zhanrovo-stylova model yak universalna analitychna systema [Genre-style model as a universal analytical system]. Art studies studios. K.: IMFE NAS of Ukraine, 2009. No. 2(26). 3. P. 107–111. [in Ukrainian].
3. Grebneva I. V. Skrypkovyy styl yak instrumentalna dominanta zhanru concerto grosso [Violin style as an instrumental dominant of the concerto grosso genre]. Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts: coll. of science works Kharkiv, 2012. No. 10. P. 92–97. [in Ukrainian].
4. Ignatchenko G. I. Paradyhmy tvorchosti kompozytora: do 70-richchya Volodymyra Zolotukhina [Paradigms of the composer's work: to the 70th anniversary of Volodymyr Zolotukhin]. Music. 2006. No. 2. P. 6–9. [in Ukrainian].
5. Kiyanovska L., Melnyk L. Kilka mirkuvanij pro indyvidualnyy styl Viktora Kaminskoho [Several considerations about the individual style of Viktor Kaminsky]. Scientific collections of the Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko. 2013. Issue 29. P. 6–19. [in Ukrainian].
6. Komenda O. Ekstensyvni ta intensyvni proyavy diyalnisnogo universalizmu tvorchoyi osobystosti: Renesans, Baroko, Klasytsyzm [Extensive and intensive manifestations of activity universalism of a creative personality: Renaissance, Baroque, Classicism]. Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Musical art. 2020. Vol. 3, No. 2. P. 118–131. [in Ukrainian].
7. Konovalova I. Kompozytorska interpretatsiya v rakursi kulturnoho dialohu "avtor – tradytsiya" (na materialy khorovoyi tvorchosti A. Kushnirenka) [Composer's interpretation from the perspective of the cultural dialogue "author – tradition" (on the material of the choral work of A. Kushnirenko)]. Culture of Ukraine. 2011. Issue 35. [in Ukrainian]. URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura35/31.pdf
8. Melnyk L. Neobarokovi tendentsiyi v muzytsi 20 stolittya [Neo-baroque trends in the music of the 20th century]. Abstract of the thesis. Ph.D. art studies. Kyiv, 2004. 19 p. [in Ukrainian].
9. Moskalenko V. *Tvorcheskiy aspekt muzykalnoy interpretatsii (k probleme analiza)* [Creative aspect of musical interpretation (to the problem of analysis)] Monograph. K., 1994. 157 p. [in Russian].
10. Tukova I. *Funktsionuvannya instrumentalnykh zhanrovnykh modeley zakhidnoyevropeyskoho baroko v ukrayinskiy muzytsi druhoyi polovyny 20 stolittya*. [Functioning of instrumental genre models of Western European baroque in Ukrainian music of the second half of the 20th century]. Abstract of the thesis Ph.D. art studies. Kyiv, 2003. 19 p. [in Ukrainian].
11. Siu, E. *Late Eighteenth-Century English Violin Concertos: A Genre in Transition*. A Document Submitted to the Graduate Faculty of The Rice University of Houston, Texas. 2012.