INFINITE NOW : PHILOSOPHY OF TIME IN THE MUSIC OF CHAYA CZERNOWIN

Shliabanska Yana – PhD student at the Department of Music Theory,
National Music Academy, Lecturer at the Department of Humanitarian
and Musical-innovative disciplines
in R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music (Kyiv, Ukraine)

The article explores the concepts of time in the music of Chaya Czernowin (b. 1957), specifically how her work reflects philosophical notions of temporal dimensions within contemporary musical discourse. *The aim* of this study is to analyze the means by which Czernowin engages with the sensation of time. *The methodology* is based on a synthesis of historical and contemporary musicology, including detailed score analysis and the examination of the context surrounding the composer's works. Theoretical methods of generalization are also employed to identify key concepts of temporal structures in Czernowin's oeuvre. *The scientific novelty* of the article lies in introducing the concept of «philosophy of time» into the musicological discourse as an important aspect of interpreting contemporary musical texts. The focus is on the composer's unique approach to experimenting with temporal elements and their role in the dramaturgy of her works. *The conclusions* emphasize that time in Czernowin's music not only structures sound events but also opens new perspectives for experiencing music and fosters interaction between the listener and the composer.

Key words: Chaya Czernowin, philosophy of time, musical time, contemporary classical music.

Надійшла до редакції 30.09.2024 р.

УДК 78.071.1Леклер:929]:78.03»17»] (44)(045)

СПЕЦИФІКА ЖАНРУ СКРИПКОВОГО КОНЦЕРТУ У ТВОРЧОСТІ ЖАНА-МАРІ ЛЕКЛЕРА (НА МАТЕРІАЛІ КОНЦЕРТУ ОР. 7№ 2 РЕ МАЖОР)

Маосень Тан – аспірант кафедри історії світової музики,
Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, Київ, Україна
https://orcid.org/0009-0009-2678-7853
https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.854
samueltong1997@gmail.com

Розглянуто особливості жанру скрипкового концерту у контексті творчості французького композитора XVIII століття Жана-Марі Леклера. Охарактеризовано специфіку поєднання італійської і французької музичних традицій в обраному жанрі. Встановлено значущість концертного спадку митця в сучасному музичному мистецтві. На основі аналітичного дослідження скрипкового концерту ор. 7 №2 Ре мажор встановлено, що при загальному наслідуванні італійської «вівальдіївської» моделі концертного жанру, Жан-Марі Леклер творчо його переосмислював, використовуючи елементи французької музичної традиції.

Ключові слова: музична культура Франції, творчість Жана-Марі Леклера, італійська та французька національна традиція, скрипка, інструментальний концерт, музична мова.

Постановка проблеми. Музичне мистецтво барокової доби привертає увагу виконавців і дослідників уже майже століття. Ця тенденція має стабільну популярність у західноєвропейському просторі і обумовила появу низки нових феноменів, таких, зокрема, як історично-поінформоване виконавство. Однією з найбільш перспективних для відродженні музичного мистецтва давніх століть є французька традиція, представлена різними сферами музичного мистецтва. У музично-театральних жанрах XVII–XVIII століть найбільш відомими є імена Жана-Батиста Люллі і Жана-Філіппа Рамо, хорова музика представлена творами Марка-Антуана Шарпантьє, в інструментальних жанрах провідною є творчість Франсуа Куперена тощо. Однією з принципово важливих у становленні класичного французького скрипкового мистецтва XVIII століття вважається постать композитора та скрипаля Жана-Марі Леклера (1697–1768 рр.), у творчості якого поєднуються традиції французького та італійського музичного мистецтва. «Кореллі Франції» – таке високе звання він мав у рідній країні аж до початку XIX століття, водночас його цінували у Німеччині (ставлячи поряд із Г. Ф. Телеманом, Г. Ф. Генделем і членами бахівської родини), і в Італії (як єдиного француза серед провідних скрипалів Європи в одному ряду з А. Кореллі, А. Вівальді, Дж. Сомісом, П. Локателлі, Ф. Джемініані, Д. Тартіні та Й. Стаміцем). Концерти та сонати для скрипки Жана-Марі Леклера стали еталонними зразками свого часу і з середини XX століття привертають увагу музикознавців. У наші дні вони завоювали стабільне місце у скрипковому репертуарі західноєвропейських виконавців, що підтверджує актуальність даної теми у сучасному музикознавчому просторі.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Аналітичне дослідження скрипкової творчості та постаті Жана-Марі Леклера стало предметом численних праць зарубіжних дослідників. Одними з найбільш відомих

© Маосень Тан., 2024

робіт монографічного типу, у яких простежуються основні етапи життя і творчості композитора, є наукові праці та статті Н. Заслава [11], Дж. Натінга [8] і Т. Лєконта [7]. Серед фундаментальних історичних робіт можна виокремити дослідження, присвячене розвитку французької скрипкової школи, під авторством Ліонеля де ля Лорансі [6]. Жанр концерту у творчості Жана-Марі Леклера висвітлений в окремих роботах Пенні С. Шварц [9], Саймона П. Кеефе [10]. Проблема «поєднання смаків» «les goûts-réunis», тобто італійських і французьких традицій досліджується у праці Річарда Г. Кінга [5]. В українському музикознавці постать та творчість композитора все ще не отримали висвітлення в окремому виданні, хоча інформацію про особливості концертний жанру митця можна знайти у дисертаційному дослідженні В. Ракочі [2].

Мета статті – означити особливості жанрово-драматургічного та стилістичного спрямування скрипкового концерту ор. 7 № 2 Ре мажор Жана-Марі Леклера.

Виклад основного матеріалу. Жан-Марі Леклер утілив ідею композитора-віртуоза XVIII століття, що обумовлено особливостями його творчого шляху. Митець мав професійний досвід скрипаля та танцівника, працюючи в Академії прекрасних мистецтв, а пізніше в Оперному театрі Ліону. З 1722 року він упродовж тривалого часу перебував в Італії, де спочатку працює як танцівник і скрипаль, а потім (після навчання у Дж. Б. Соміса – учня А. Кореллі) визначився з подальшим професійним шляхом скрипаля. Водночас Ж.-М. Леклер організував паризьке видання першої книги сонат для скрипки та басо-континуо 1723 році. У 1728 році Ж.-М. Леклер повернувся до Парижа щоб виступати в Духовних концертах (Le Concert spirituel) і паралельно з виконавською діяльністю займався викладанням, композицією і виданням своїх творів (сонат для скрипки з басо-континуо, скрипкових дуетів, тріо-сонат, скрипкових концертів тощо). Успіхи в Парижі відкрили композитору двері королівського двору і у 1734 році він ненадовго приєднався до Королівської музичної капели. Відомі поїздки композитора до Нідерландів та Іспанії на запрошення Анни, принцеси Оранської. Хоча Ж.-М. Леклер ніколи не займав постійної посади у Королівській академії музики, оперний театр Парижа у 1746 році поставив його єдину ліричну трагедію «Сцилла і Главк», яка отримала визнання. В останній період творчості Ж.-М. Леклер перебував на службі у свого учня герцога де Граммона.

Композиторський стиль Ж.-М. Леклера традиційно характеризують як синтез італійських і французьких жанрово-стильових традицій, що притаманне музичному мистецтву Франції XVIII століття. Перші спроби поєднання специфічних рис двох національних традицій відзначають ще у творчості Ф. Куперена і А. Кампра, які часто обмежувалися уведенням типових італійських мелодичних або ритмічних формул у музику, яка була виключно французькою. Наступне покоління композиторів, серед яких можна назвати Ж.-Ф. Рамо, Н. Клерамбо тощо, продовжувало цю традицію шляхом поєднання французького декламаційного стилю з ознаками італійської традиції, такими як типові структурні елементи, форма, фразування, трактування тональності. У творчості Ж.-М. Леклера можна відзначити потужний вплив італійської композиторської традиції, який поєднується з ознаками французького стилю, майстерно переосмисленими самобутньою творчою індивідуальністю. Взявши за приклад концерти А. Кореллі та А. Вівальді, якими захоплювалась Європа, і які, поза сумнівом, вплинули майже на усіх сучасних композиторів, митець трактує жанр з урахуванням французького музичного дискурсу, про що свідчать характерні ознаки національної традиції.

За формою скрипкові концерти Жана-Марі Леклера наслідують типові для жанру першої пол. XVIII століття зразки, які найяскравіше втілення отримали у творчості А. Вівальді. Концерти італійського композитора переважно базуються на тричастинній моделі, що складається з послідовності швидкої, повільної та швидкої частин, типовому тональному плані циклу. Крайні частини концертів А. Вівальді у більшості мають ознаки ритурнельної форми. Ритурнелем (за значенням аналогічним рефрену) є основна тема, що виконується повним складом оркестру (tutti) і змінена епізодами (solo), в яких провідну роль відіграє партія соліста (зазвичай ритурнель проводиться декілька разів і завершує частину концерту). Натомість повільні частини концертів часто писались у старовинній двочастинній формі і були досить лаконічними.

Попри те, що французька скрипкова школа мала свою традицію, справжнім розвитком вона завдячує саме Жану-Марі Леклеру. Скрипаль-віртуоз став затребуваним учителем покоління видатних музикантів, серед яких П'єр Гавіньє, Джозеф де Болонь та Антуан Довернь. Однак ще більшу вагу має творча спадщина композитора, в якій особливою популярність й досі користується концертний жанр. До нас дійшло два опуси Ж.-М. Леклера (ор. 7 (1737 р.) і ор 10 (1743 р.)), кожен з яких містить по 6 концертів.

Опус 7 присвячений Андре Шерону (1696–1766 рр., капельмейстер капели, у якого Ж.-М. Леклер брав уроки композиції) і частково складається з концертів, які композитор написав для Духовних концертів між 1728 і 1736 роками. Загалом концерти ор. 7 можна розглядати як репрезентацію кульмінаційного періоду в кар'єрі Ж.-М. Леклера, впродовж якого він не лише зарекомендував себе як скрипаль-віртуоз, але був визнаний одним із найбільш визнаних композиторів свого часу. Цілком традиційний ансамблевий склад

концертів Ж.-М. Леклера (струнний оркестр), створений за італійським зразком, зробив їх доступними для виконання будь-яким оркестром у Європі. Серед концертів ор. 7 можна відзначити другий концерт, який з одного боку має цілком традиційну для західноєвропейського зразка структуру і форму, а з іншого, має певні ознаки французької традиції і насичений численними звукозображальним моментами. Відомо, що французькі композитори і публіка відрізнялись консерватизмом у збереженні національних традицій, і досить складно приймали нові італійські тенденції, зокрема, наприклад, популяризацію скрипки замість традиційної віоли, це ж стосувалось і концертного жанру.

Концерт ор. 7 № 2 Ре мажор складається з трьох частин. *Перша частина* концерту починається повільним вступом, що в цілому є нехарактерним для цього жанрового різновиду загалом і для концертів Ж.-М. Леклера, зокрема. Як зазначає В. Ракочі, усі концерти Леклера «є тричастинними за будовою і лише два з 12 мають повільний вступ, що нагадує увертюри Ж. Б. Люллі» [2; 256]. Вступ концерту (розмір 3/2, темп Adagio) являє собою 16-тактову побудову урочистого характеру. Хоральна фактура урізноманітнюється імпровізаційними елементами у партії солюючої скрипки (хоча мелодична лінія має в основі пощаблевий низхідний рух), а також активним рухом baso continuo (який у партитурі виписаний для віолончелі і органу), тональний план заснований на тоніко-домінантових співвідношеннях тональностей.

Перша частина концерту має ознаки ритурнельної форми і будується на співвідношенні розділів tutti і solo. Перший розділ tutti (такти 17–37) написаний в темпі Allegro ma non tropo, тональності Ре мажор і є контрастним до вступу. Швидкий темп, динамічний рух, поліфонізована фактура є основними ознаками тематичного матеріалу ритурнелю. Активний низхідний рух із «вершини-джерела», заданий в партії солюючої і першої скрипок, підхоплюють і продовжують друга скрипка і альт (таким чином утворюючи подвійний контрапункт, такти 21–22 і далі). У той же час паралельно з першим проведенням теми звучить висхідний пощаблевий контрапункт до неї у партії другої скрипки, у тактах 24-25 як контрапункт до основної теми у партії солюючої і першої скрипок звучить висхідна мелодія акордовими звуками у секвенції, у тактах 26–27 у партії другої скрипки викладено контрапункт в інверсії. Отже, вже в експонування ритурнелю можна спостерігати досить активну поліфонізацію фактури, що загалом стане характерним для усієї першої частини концерту. Останні 6 тактів ритурнелю (такти 32–37) являють собою розгорнутий заключний епізод у домінантовій тональності.

Початок першого епізоду (такти 38–59) із провідною партією солюючої скрипки позначений ремаркою Solo. У ньому продовжується панування домінантової тональності, а у партії скрипки використовуються складніші прийоми (використання дрібних тривалостей, тріолі, елементи віртуозного виконання у вигляді подвійних і потрійних нот, часта орнаментика тощо).

Друге проведення ритурнелю (такти 60–66) відбувається в тональності Ля мажор і досить лаконічне, хоча тут присутні усі елементи тематичного матеріалу (проведення теми у всіх голосах, протискладення тощо).

Другий епізод (такти 67–75) цікавий тематичним планом, де через відхилення в Сі мажор і сі мінор готується тональність наступного проведення ритурнелю. Третє проведення ритурнелю (такти 76–87) відбувається в мі мінорі, тут синкопами ускладнюється проведення протискладення. Третій епізод solo (такти 88–100) насичений театичними елементами ритурнелю, а четверте проведення ритурнелю (такти 101–116) є досить розгорнутим і починається із проведення основної мелодій у органа і віолончелі. Починаючись у субдомінантовій сфері через інтенсивний секвенційний розвиток відбувається повернення до основної тональності Ре мажор (з такту 110), що свідчить про тональну репризу частини. Четвертий епізод solo (такти 117–144) містить віртуозну каденцію соліста (такти 126–135). Завершується перша частина концерту лаконічною Кодою (такти 145–149), побудованою на матеріалі ритурнелю.

Отже, попри явні ознаки ритурнельної логіки, у першій частині концерту для скрипки ор. 7 № 2 Жана-Марі Леклера можна також спостерігати деякі ознаки сонатної форми. Про це свідчить тематичний і тональний план концерту, де драматургія побудована, зокрема на протиставленні різних тематичних сфер, основної та домінантової тональності тощо.

Друга частина концерту є ліричною серединою циклу та написана у двочастинній формі зі вступом та з чергуваннями епізодів tutti і solo (тональність сі мінор), виконується у повільному темпі Adagio. Тут також можна простежити жанрові ознаки ліричних французьких air gracieux або tendre. Вступ (такти 150–157) побудований на розміреному русі акордовими звуками (так званими «ломаними акордами») і створює меланхолійну атмосферу. Перша частина у формі старовинного періоду складається з двох речень: а (такти 158–162) і в (такти 163–171). Початок матеріалу а додатково маркується позначкою Solo, тематизм солюючого інструменту побудований на плавних низхідних інтонаціях і нагадує аріозний жанр, що було типово для повільних частин барокових циклів. Водночас у супроводі (перша і друга скрипка) використовується фактура вступного розділу. У другому реченні першої частини (в) відбувається

модуляція у паралельну тональність Ре мажор, в якій написана своєрідна інтерлюдія між частинами (такти 172–176), заснована на тематичному матеріалі вступу.

Друга частина більш розгорнута. Перше речення (такти 177–182, Ре мажор) за інтонаційним контуром подібне до початку частини, хоча не повторює його повістю, а друге речення (такти 183–205) завершується досить інтенсивним розвитком-розгортанням тематичного матеріалу у фа-дієз мінорі (такти 192–205). Завершується друга частина невеликою сі мінорною кодою на матеріалі вступу. Таким чином, у другій частині концерту Ж.–М. Леклкра можна відзначити досить типову двочастинну форму з розгорнутою другою частиною, де тематичний матеріал вступу має відділяючу розділи функцію.

Третя частина концерту (Allegro) написана у ритурнельній формі (вступ-А (ритурнель)-В (епізод) - А1-В1-А2-В2-Кода) і тональності Ре мажор. Відкривається вступом (такти 211–226), який позначений solo, однак виконується трьома скрипками. Тематичний матеріал базується на динамічному пощаблевому русі вниз та вгору та танцювальних мотивах у другому реченні (такти 219–226), що створює відчуття пружного просування. Ритурнель (такти 227–236, Ре мажор) досить лаконічний і побудований на загальних формах руху, створюючи враження динамічного motto, чому сприяє панування рівномірних тривалостей (восьмих і шістнадцятих), остинатний і пощаблевий рівномірнй рух.

Перший розгорнутий епізод (Solo, такти 237–299) виконується усім складом, але побудований на віртуозній партії солюючої скрипки та має три тематичних елементи. Вже в першому елементі (такти 237–259, Ля мажор) можна відзначити певні звукозображальні елементи, які імітують спів птахів. Про це свідчить різноманітна ритміка та велика кількість орнаментики (трелі, форшлаги тощо) у партії скрипки, а також короткі синкоповані ходи на терцію (у партії першої скрипки) і октаву (у фортепіано) вниз, що можна трактувати як звуконаслідування співу зозулі. Натомість, у другому елементі першого епізоду (такти 260–278) сольне звучання скрипки імітує спів та трелі птахів, таких як соловейко чи жайворонок (тут використовується гра паралельними терціями, велика кількість повторів дрібних мелодичних елементів у вузькому діапазоні тощо). У тематичному матеріалі третього елементу (такти 279–299) синтезовано попередні прийоми, а «кування зозулі» ще більш підкреслюється паузою у всьому оркестрі.

Повернення тематичного матеріалу ритурнелю свідчить про його друге проведення у тональності домінанти Ля мажор (такти 300–316), яке має більш розгорнутий виклад. Другий епізод (такти 317–352, сі мінор) окрім розгорнутих віртуозних епізодів солюючої скрипки (в яких ще більш явно вчуваються звукозображальні природу елементи, можна відзначити інтонаційну подібність до вівальдіївських «Пір року») також є однотакові туттійні вставки з тематичним матеріалом ритурнелю (такти 326, 338 тощо). У третьому проведенні ритурнелю (такти 353–368) відбувається повернення в основну тональність Ре мажор, подальше звучання епізоду (такти 370–406) мають репризно-підсумовучий характер, адже повторюють тематичний матеріал другого і третього елементів з його першого проведення (можна порівняти такти 288–295 і 378–385 тощо). Завершує третю частину концерту туттійна Кода (такти 407–419), в якій в остинатному русі утверджується основна тональність Ре мажор.

Висновки. У скрипковому концерті ор. 7 № 2 Жана-Марі Леклера можна відзначити характерні риси концертного жанру першої половини XVIII століття, тобто традиційну тричастинність, використання ритурнельної форми у крайніх частинах (межі якої в нотах додатково позначаються як Tutti і Solo) та трактування другої частини як аріозного ліричного центру композиції. З іншого боку, у формі наявні елементи сонатності у тональній драматургії кожної частини, що свідчить про творчий підхід композитора до трактування усталених форм. У виконавському аспекті проакцентуємо ретельну продуманість композиції, економію у використанні ефектів, точність інтонації та благородну експресію характерні для французької традиції. Окремо варто сказати про віртуозність партії солюючої скрипки, яка у даному концерті тісно пов’язана із звукозображальними елементами та імітацією пташиного співу. Подібна традиція є характерною для французької музичної культури, можна пригадати Клемана Жанекена, який ще у XVI столітті писав шансон з наслідуванням співу жайворонка і соловейка, у XVII–XVIII століттях ця традиція продовжилась у творчості Луї Дакена, Франсуа Куперена і Жана-Філіппа Рамо, у XX столітті – у Олів’є Мессіана.

Перспективним напрямом подальших досліджень є поглиблене вивчення усієї композиторської спадщини Жана-Марі Леклера та здійснення музикознавчого аналізу інших творів митця (великої кількості тріо-сонат, опери «Сцилла і Главк», дивертисментів тощо).

Список використаної літератури

1. Жаркова В. Історія західної музики: Homo Musicus від античності до бароко: навч. посіб. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2023. 548 с.

2. Ракочі В. О. Інструментальний концерт XVII–XVIII століть: ґенеза, класифікація, оркестр: дис… д-ра миств. за спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / ОНМА ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2021. 625 с.

3. Chamczyk E. Duels in Sound: Pietro Antonio Locatelli vs Jean-Marie Leclair. *Kwartalnik Młodych*

Muzykologów UJ no. 47 (4/2020). P. 69–102. URL: https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-doi-10_4467_23537094KMMUJ_20_043_13916 (date of application: 23.07.2024).

4. Hutchings A. J. B. The Baroque Concerto. London : Faber and Faber, 1961. 363 p. URL: https:// archive.org/details/baroqueconcerto005904mbp/page/n65/mode/2up (date of application: 23.07.2024).

5. King R. G. Les goûts-réunis and LeClair's concertos. Thesis Degree Master of Music in Musicology. University of Alberta. 1984. 167 p. URL: Les goûts-réunis and LeClair's concertos | ERA (ualberta.ca) (date of application: 25.10.2024).

6. La Laurencie L. L'école française de violon, de Lully à Viotti; études d'histoire et d'esthétique. Paris. Librairie Delagrave. URL: s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/69/IMSLP71976-PMLP144299-Volume_1.pdf (date of application: 25.10.2024).

7. Leconte T. J.-M. Leclair / CMBV-PHILIDOR-2003 Jean-Marie Leclair (1697-1764) : dossier preparatoire aux «Grandes Journees». URL: http://www.cmbv.com/images/banq/cp/cp017.pdf (date of application: 25.10.2024).

8. Nutting G. (1964). Jean-Marie Leclair, 1697-1764. The Musical Quarterly, 50 (4), 504–514. http://www. jstor.org/stable/740959 (date of application: 25.10.2024).

9. Schwarze P. (1983) Styles of composition and performance in Leclair's concertos Ph. D., University of North Carolina, 347 p.

10. The Cambridge Companion to the Concerto, edited by Simon P. Keefe. Cambridge University Press, 2005 (1st ed.). 309 pp.

11. Zaslaw N. Jean-Marie Leclair. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Oxford University Press. 2001. URL. https://www. oxfordmusiconline.com/grovemusic/ (date of application: 25.10.2024).

References

1. Zharkova V. Istoriia zakhidnoi muzyky: Homo Musicus vid antychnosti do baroko [History of Western Music: Homo Musicus from Antiquity to the Baroque] : navchalnyi posibnyk. NMAU im. P. I. Chaikovskoho. Tutorial. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv, 2023. 548 s. [in Ukrainian].

2. Rakochi V. O. Instrumentalnyi kontsert XVII–XVIII stolit: geneza, klasyfikatsiia, orkestr [Instrumental concert of the XVII–XVIII centuries: genesis, classification, orchestra]. Dys. na zdobuttia nauk. stupenia dokt. myst-va za spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo». ONMA imeni A. V. Nezhdanovoi. Diss. doctor's art degree for special 17.00.03 «Musical art», 2021 / ONMA named after A. V. Nezhdanova, 625 s. [in Ukrainian].

3. Chamczyk E. Duels in Sound: Pietro Antonio Locatelli vs Jean-Marie Leclair. Kwartalnik Młodych Muzykologów [Young Musicologists Quarterly], 2020. 4 (47), p. 69–102. URL: https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-doi-10_4467_23537094KMMUJ_20_043_1391 (accessed 25.10.2024).

4. Hutchings A. (1961) The Baroque Concerto. London : Faber and Faber, 363 p. URL: https:// archive.org/details/baroqueconcerto005904mbp/page/n65/mode/2up (accessed 25.10.2024).

5. King R. G. (1984) Les goûts-réunis and LeClair's concertos. Thesis Degree Master of Music in Musicology. University of Alberta. 167 p. URL: Les goûts-réunis and LeClair's concertos | ERA (ualberta.ca) (accessed 25.10.2024).

6. La Laurencie L. (1922) L'école française de violon, de Lully à Viotti; études d'histoire et d'esthétique [The French school of violin, from Lully to Viotti; studies in history and aesthetics]. Paris. Librairie Delagrave. URL: s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/69/IMSLP71976-PMLP144299-Volume_1.pdf (accessed 25.10.2024). [in French]

7. Leconte T. Leclair J.-M. (2003) CMBV-PHILIDOR-2003 Jean-Marie Leclair (1697–1764) : dossier preparatoire aux «Grandes Journees» [Jean-Marie Leclair (1697-1764): preparatory file for the «Grandes Journees»]. URL: http://www.cmbv.com/images/banq/cp/cp017.pdf [in French].

8. Nutting G. (1964) Jean-Marie Leclair, 1697–1764. The Musical Quarterly, 50(4), 504–514. URL: http://www.jstor.org/stable/740959 (accessed 25.10.2024).

9. Schwarze P. (1983) Styles of composition and performance in Leclair's concertos Ph. D., University of North Carolina, 347 p.

10. The Cambridge Companion to the Concerto (2005) Edited by S. P. Keefe. Cambridge University Press, (1st ed.). 309 pp.

11. Zaslaw N. (2001) Jean-Marie Leclair. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Oxford University Press. URL: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/ (accessed 25.10.2024)

SPECIFICITY OF THE VIOLIN CONCERT GENRE IN THE WORK OF JEAN-MARIE LECLAIR (ON THE MATERIAL OF THE CONCERT OR. 7 No. 2 D MAJOR)

Maosen Tang – graduate student at the Department of History of World Music
at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine)

The features of the violin concerto genre are considered in the context of the work of the French composer of the 18 th century Jean-Marie Leclair. The specificity of the combination of Italian and French musical traditions in the chosen genre is characterized. The significance of the artist's concert legacy in modern music art has been established. Based on an analytical study of the violin concerto op. 7 No. 2 in D major, it is established that while generally following the Italian «Vivaldi» model of the concert genre, Jean-Marie Leclair creatively reinterpreted it, using elements of the French musical tradition.

Key words: musical culture of France, Jean-Marie Leclair's creativity, Italian and French national tradition, violin, instrumental concert, musical language.

UDC 78.071.1Леклер:929]:78.03»17»](44)(045)

SPECIFICITY OF THE VIOLIN CONCERT GENRE IN THE WORK OF JEAN-MARIE LECLAIR (ON THE MATERIAL OF THE CONCERT OR. 7 No. 2 D MAJOR)

Maosen Tang – graduate student at the Department of History of World Music
at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine)

The aim of this paper is to determine the genre, stylistic and compositional features of the musical language of the violin concerto op. 7 No. 2 by the French composer Jean-Marie Leclair. Research methodology. Many serious publications on this topic have been analyzed.

Research methodology. It was analyzed a lot of major publications on this topic. The principles of historical and cultural approach, stylistic analysis and historical methods were used.

The results. The article examines the specifics of the concert genre in the work of Jean-Marie Leclair. It was found that in the violin concerto op. 7 No. 2 D major characteristic features of the Italian concert model are intertwined with the traditions of French music. The composer focuses on the traditional tripartite genre of the concerto (fast extreme parts and an ariad lyrical center of the work), although the concerto has a slow solemn introduction, which is written in the spirit of overtures to French «lyrical tragedies». The peculiarities of the form of each of the parts are noted (the rhythmic form in the extreme parts, the boundaries of which are additionally indicated in the notes as Tutti and Solo, and the two-part form of the second part of the concerto). Features of the musical language (thematism, rhythm, texture, harmonic and timbre features) of the work are characterized. Special emphasis is placed on the virtuosity of the solo violin part, which in this concert is closely connected with sound-image elements and imitation of birdsong. A similar tradition is characteristic of French musical culture. In the performance aspect, the careful consideration of the composition, the economy in the use of effects, the accuracy of intonation and the noble expression characteristic of the French tradition are emphasized.

The novelty of the work lies in the involvement of music that have not yet been studied and a new stylistic perspective on the problem.

The practical significance. Results of this issue may be useful for Ukrainian musicology in studying baroque concert music. The conclusions summarize the main conclusions and outline the prospects of the research.

Key words: musical culture of France, Jean-Marie Leclair's creativity, Italian and French national tradition, violin, instrumental concert, musical language.

Надійшла до редакції 15.11.2024 р.

УДК 78.01:78.03:784:781.7.037

ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ВОКАЛУ В МУЗИЧНОМУ АВАНГАРДІ XX СТОЛІТТЯ : ЕКСПЕРИМЕНТИ ТА ІННОВАЦІ

Олена Сєрова – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного продакшну та звукорежисури, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ
https://orcid.org/0000-0001-5541-1323
https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.855
serova.yelena@gmail.com

Стаття досліджує трансформацію вокального мистецтва в музичному авангарді XX ст., зосереджуючись на розширених вокальних техніках. Аналізуються ключові композиторські прийоми, включаючи шпрехгезанг, мультифонію та екстремальні прийоми в контексті їх впливу на трансформацію музичної виразності. Увага приділяється творам А. Шенберга, К. Штокгаузена, Г. В. Генце, які переосмислили темброво-виражальні можливості вокалу. Значна увага приділена ролі електроніки та технологічних інновацій в творах П. Шеффера, П. Анрі та Дж. Шелсі. Їх інновації змінили роль голосу як носія змісту, перетворивши його на інструмент створення темброво-звукових текстур та переосмисливши взаємодію голосу й звукового середовища в контексті музичної мови авангарду, відкриваючи нові перспективи для актуальної музичної практики.

Ключові слова: музичний авангард, розширені вокальні техніки, Арнольд Шенберг, Карлгайнц Штокгаузен, Ганс Вернер Генце, П'єр Шеффер, П'єр Анрі, Джячінто Шелсі, шпрехгезанг, обертоновий спів.

Постановка проблеми. Сучасне вокальне виконавство в академічному музичному авангарді характеризується надзвичайною технічною складністю та глибиною виражальних засобів. Упродовж минулого століття відбувся значний прорив у розвитку технічного арсеналу та художніх можливостей вокального мистецтва, що принесло суттєві зміни в емоційну образність музичної мови та призвело до значного збагачення композиторських виражальних засобів та прийомів. Ускладнення музичної мови та пошук нових форм експресії спричинили активні експерименти з виконавськими техніками у вокальному мистецтві, оскільки новітні мистецькі течії та стилі вимагали нових, більш експресивних звучань.

Вокальні жанри, які завжди посідали провідне місце у творчості композиторів різних епох, зазнали значних трансформацій. Зокрема, виникнення додекафонії на початку XX ст. зумовило появу інноваційних вокальних технік, таких як «шпрехгезанг». Музичний авангард епохи постмодерну другої пол. XX століття ще більше розширив межі вокальної виразності, вводячи нові техніки та прийоми. У другій пол. XX ст. композитори активно досліджували нові засоби вокальної мови, включаючи як етнічні манери співу різних народів, так і техніки, властиві музичним жанрам масової культури (зокрема екстремальні прийоми рок-вокалу). В той же час технологічні інновації середини минулого століття, зокрема, розвиток звукозапису, електронної музики та цифрових технологій, ще більше переосмислили способи виконання та сприйняття вокальної музики. Це відкрило нові можливості для композиторів та виконавців, водночас ставлячи перед

© Сєрова О., 2024