

CULTURE AND ART

DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2020.7.1.6>

CECHY STRUKTURY KOMPOZYCYJNEJ DRUGIEJ CZĘŚCI DRUGIEGO KONCERTU NA FORTEPIAN Z ORKIESTRĄ LEWKA REWUCKIEGO

Oksana Vasylieva

aspirant Katedry Sztuki Muzycznej i Choreografii

Ługańskiego Uniwersytetu Narodowego imienia Tarasa Szewczenki (Połtawa, Ukraina)

ORCID ID: 0000-0002-4709-9234

alexliisa130873@gmail.com

Adnotacja. Celem artykułu jest zbadanie cech struktury kompozycyjnej drugiej części drugiego koncertu na fortepian Lewka Rewuckiego. **Metodologia badania** polega na zastosowaniu ogólnonaukowej zasady obiektywizmu, gatunkowych, stylowych, semantycznych metod badawczych w celu podkreślenia cech kompozycyjnych struktury drugiej części tego cyklu koncertowego. O **nowości naukowej** decyduje ujawnienie cech kompozycyjnych struktury drugiej części drugiego koncertu na fortepian Lewka Rewuckiego. Pod względem przemian gatunkowo-stylowych, które miały miejsce w gatunku koncertowym w XX wieku, twórczość fortepianowa Lewka Rewuckiego zasługuje na analizę koncepcyjną. Brak badań naukowych poświęconych badaniu drugiego koncertu fortepianowego Lewka Rewuckiego spowodował konieczność podkreślenia cech struktury kompozycyjnej drugiej części tego cyklu koncertowego, ujawnienia aspektów kompozycyjnych jego struktury. **Wnioski.** Cechy struktury kompozycyjnej drugiej części drugiego koncertu na fortepian z orkiestrą Lewka Rewuckiego polegają na wykorzystaniu formy rondo w połączeniu z charakterystycznymi cechami rozwoju tematycznego, które są nieodłącznie związane z formą sonatową. Badanie wyżej wymienionych cech ujawnia aspekty tradycjonalizmu i innowacyjności zasad kształtujących. Tradycjonalizm przejawia się w wyborze formy rondo, tradycyjnym zestawieniu tematów i odcinków, klasycznym wykorzystaniu kulminacji i tym podobnych. Innowacja polega na trzykrotnym przeprowadzeniu atematycznego materiału wstępu, oryginalnej struktury kompozycyjno-dramaturgicznej ostatniego prowadzenia tematu, połączeniu funkcji kompozycyjno-dramaturgicznych ostatniego refrenu głównego tematu i kodu. Organiczne połączenie tradycyjnych i nowatorskich zasad kształtujących uwarunkowało całościowe i sensowne artystycznie odzwierciedlenie głównego wizerunku muzycznego dzieła.

Słowa kluczowe: Lewko Rewucki, kompozytor, koncert fortepianowy, struktura kompozycyjna.

FEATURES OF THE COMPOSITE STRUCTURE OF THE SECOND PART OF THE LEVKO REVUTSKIY'S SECOND PIANO AND ORCHESTRA CONCERTO

Oksana Vasylieva

Postgraduate Student at Music Art and Choreography Department

Luhansk Taras Shevchenko National University (Starobilsk, Luhansk region, Ukraine)

ORCID ID: 0000-0002-4709-9234

e-mail: alexliisa130873@gmail.com

Abstract. The aim of the article is to study the peculiarities of the compositional structure of the second part of the Second Piano Concerto by Levko Revutsky. **The research methodology** consists of the application of the general scientific principle of objectivity, genre, stylistic, semantic research methods to highlight the compositional features of the structure of the second part of this concert cycle. **The scientific novelty** is determined by the disclosure of the compositional features of the structure of the second part of the Second Piano Concerto by Levko Revutsky. In the perspective of genre and style transformations that took place in the concert genre during the twentieth century, the work of Levko Revutsky deserves more conceptual analysis. The lack of scientific research devoted to a special study of the Second Piano Concerto by Levko Revutsky necessitated the elucidation of the peculiarities of the compositional structure of the second part of this concert cycle, the disclosure of the compositional aspects of its structure. **Conclusions.** Levko Revutsky's creative heritage is determined by his significant contribution to the development of Ukrainian piano art. He is the author of a sonata for piano, two concertos for piano and orchestra and many other works. Levko Revutsky's piano works are characterized by originality of technical techniques and harmonious thinking. The originality of Levko Revutsky's creative method lies in the projection of the romantic principles' virtuosity and intonation features of Ukrainian musical folklore on the artistic area of dialogic concert thinking. The application of these principles in the concert genre has contributed to the emergence of some deviations from traditional compositional schemes, which are marked by the peculiarities of general dramatic development. The study of the compositional structure peculiarities of the second part of the Second Piano Concerto by Levko Revutsky reveals aspects of traditionality and innovation of form-building principles. Tradition is manifested in the choice of the form of the rondo, the traditional comparison of the theme and episodes, the classic use of climaxes and more. The innovation lies in the original compositional and dramatic structure of the last theme, the combination of compositional and dramatic functions of the last refrain of the main theme and codes.

Key words: Levko Revutsky, composer, piano concerto, compositional structure.

ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИЦІЙНОЇ БУДОВИ ДРУГОЇ ЧАСТИНИ ДРУГОГО КОНЦЕРТУ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ ЛЕВКА РЕВУЦЬКОГО

Оксана Васильєва

*аспірантка кафедри музичного мистецтва та хореографії
Луганського національного університету імені Тараса Шевченка
(Старобільськ, Луганська область, Україна)*

ORCID ID: 0000-0002-4709-9234

e-mail: alexlisa130873@gmail.com

Анотація. **Мета статті** – дослідження особливостей композиційної будови другої частини Другого концерту для фортепіано Левка Ревуцького. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні загальнонаукового принципу об'єктивності, жанрового, стильового, семантичного методів дослідження для висвітлення композиційних особливостей будови другої частини цього концертного циклу. **Наукова новизна** визначена розкриттям композиційних особливостей будови другої частини Другого концерту для фортепіано Левка Ревуцького. У ракурсі жанрово-стильових трансформацій, які відбувались у концертному жанрі протягом ХХ століття, фортепіанна творчість Левка Ревуцького заслуговує концептуального аналізу. Відсутність наукових розвідок, присвячених дослідженню Другого фортепіанного концерту Левка Ревуцького, зумовила необхідність висвітлення особливостей композиційної будови другої частини цього концертного циклу, розкриття композиційних аспектів її будови. **Висновки.** Особливості композиційної будови другої частини Другого концерту для фортепіано з оркестром Левка Ревуцького полягають у використанні форми рондо в поєднанні з характерними особливостями тематичного розвитку, які властиві сонатній формі. Дослідження вищезазначених особливостей розкриває аспекти традиційності та новаторства формоутворюючих принципів. Традиційність проявляється у виборі форми рондо, традиційному зіставленні проведень теми та епізодів, класичному використанні кульмінацій тощо. Новаторство полягає в трикратному проведенні атематичного матеріалу вступу, оригінальній композиційно-драматургічній будові останнього проведення теми, суміщенні композиційно-драматургічних функцій останнього рефренового проведення головної теми та коди. Органічне поєднання традиційних та новаторських формотворчих принципів зумовило цілісне та художньо осмислене відображення головного музичного образу твору.

Ключові слова: Левко Ревуцький, композитор, фортепіанний концерт, композиційна будова.

Вступ. Творча спадщина Левка Ревуцького визначається значним внеском у розвиток українського фортепіанного мистецтва. Він є автором сонати для фортепіано, двох концертів для фортепіано з оркестром та багатьох інших творів. Для фортепіанних творів Левка Ревуцького характерна оригінальність технічних прийомів та гармонічного мислення. Оригінальність творчого методу Левка Ревуцького полягає в проєкції принципів романтичної віртуозності та інтонаційних особливостей українського музичного фольклору на художню площу діалогічного концертного мислення. Застосування зазначених принципів у концертному жанрі сприяло виникненню деяких відхилень від традиційних композиційних схем, що зазначені особливостями загального драматургічного розвитку.

Фортепіанна творчість Левка Ревуцького була досліджена в дисертації М. Дремлюги «Українська фортепіанна музика та фортепіанна творчість композитора Л.Н. Ревуцького», монографіях В. Кірейко, М. Грінченко, Т. Шеффер.

Симфонічна творчість Левка Ревуцького, а також найважливіші питання формування стилю, творчого методу взагалі були висвітлені в дисертації Н. Герасимової-Персидської «Народно-пісенні основи українського радянського симфонізму», дослідженнях Б. Лятошинського «Л. Ревуцький та його Друга симфонія» та М. Гордійчука «Українська радянська симфонічна музика».

Хорова творчість Левка Ревуцького в жанрово-історичному та стильовому ракурсах знайшла відображення в дисертаційних дослідженнях Л. Спасокукоцького «Жанр кантати в творчості радянських українських композиторів» та Н. Горюхіної «Основні риси української хорової музики та їх розвиток у хоровій творчості радянських українських композиторів».

Актуальність теми дослідження зумовлюється недостатнім висвітленням у вітчизняному та європейському музикознавстві питань щодо формотворчих процесів, індивідуалізації композиційних схем, драматургічних особливостей тематичного розвитку у фортепіанній творчості Левка Ревуцького, зокрема у Другому фортепіанному концерті. Розкриття особливостей музичної мови видатного українського композитора ХХ століття зазвичай відбувається шляхом констатації композиційної схеми, детального аналізу ладо-гармонічної будови його творів, відзеркаленням характерних рис музичного тематизму та тематичного розвитку в драматургічному та образотворчому ракурсах.

Стильовий аналіз творчості Левка Ревуцького зазвичай досліджують в аспекті констатації наявності образної програми, використання фольклорних джерел та особливостей проєкції їх у художній тканині твору сучасними засобами музичної виразності з подальшим аналізом впливу інтонаційних джерел українського національного фольклору на мелодику, гармонію, оркестровку тощо. Радянські дослідники, з огляду на дух тоталітарної епохи, обов'язково були вимушені робити акцент на «народності», пошуку та критиці «формалістичних моментів», що, незважаючи на високий рівень наукових праць, приводило до того, що аналіз формотворчих процесів при цьому не досить висвітлювався.

Пошук та відображення особливостей композиційної будови другої частини Другого концерту для фортепіано Левка Ревуцького, що став одним з показових у процесі розвитку української фортепіанної музики та вітчизняного музичного мистецтва ХХ століття, є актуальним, оскільки дозволяє детальніше проаналізувати особливості композиторського стилю автора. В процесі дослідження цього твору важливим є виявлення програмності композиторського задуму, його інтонаційне втілення, розуміння логічних особливостей та послідовності драматургічного розвитку музичної тканини.

Мета статті – дослідження особливостей композиційної будови другої частини Другого концерту для фортепіано Левка Ревуцького. Завданням статті є визначення традиційних принципів формотворення, виявлення новаторства в трактуванні традиційних композиційних схем та їх вплив на композиційно-драматургічну будову другої частини циклу взагалі.

Наукова новизна полягає у виявленні композиційних особливостей будови другої частини Другого концерту для фортепіано Левка Ревуцького. В ракурсі жанрово-стильових трансформацій, які відбувались у концертному жанрі впродовж ХХ століття, фортепіанна творчість Левка Ревуцького заслуговує більш концептуального аналізу. Відсутність наукових розвідок, присвячених спеціальному дослідженню Другого фортепіанного концерту Левка Ревуцького, зумовила необхідність висвітлення особливостей композиційної будови другої частини концертного циклу, розкриття її композиційних аспектів.

Виклад основного матеріалу. Другий концерт для фортепіано Левка Ревуцького є одним з найбільш знакових, етапних творів вітчизняного фортепіанного мистецтва ХХ століття. Початковий композиторський задум твору полягав у використанні як загальної програмної назви («Поема змагання»), так і програмності кожної з частин фортепіанного циклу («Заклик до змагання», «Танці та спортивні ігри», «Змагання співаків», «Парад переможців» тощо).

Програмність фортепіанного концерту була зумовлена суспільно-культурною ідеологією того часу, зокрема тематикою спортивних змагань. Постійний ідеологічний тиск тоталітарного суспільства спонукав композиторів до відображення в музиці «народності», «правдивого висвітлення досягнень соціалізму» тощо. Надалі Левко Ревуцький відмовився від такого принципу програмності і в наступній редакції концерту цей факт не вплинув на інтерпретаційні особливості та художню вартість твору.

Другий концерт для фортепіано з оркестром Левка Ревуцького став вагомим підсумком фортепіанної творчості композитора, в якому автор сконцентрував та втілює найсуттєвіші риси власного творчого стилю, а саме: використання фольклорних джерел, інтонаційне забарвлення музичної тканини твору сучасними засобами музичної виразності, оригінальність розвитку мелодики, використання сучасної ритміки та гармонічних засобів тощо.

Композиційно-драматургічна особливість будови цього циклу полягає у своєрідних композиційних відхиленнях від класичних композиційних схем, що зумовлені виключно драматургічним розвитком. Яскраве вираження музичної мови цього твору полягає в органічному синтезі фортепіанних технічних прийомів, засобів розвитку фортепіанної фактури з національно окресленою музичною мовою цього твору, з урахуванням багатьох сучасних засобів ладо-гармонічної виразності.

Левко Ревуцький, наслідуючи тенденції музичного мислення свого часу, намагався показати насамперед процесуальність музичного розвитку, а не статично відобразити стандартну композиційну схему. Це зумовило і своєрідну композиційно-драматургічну будову цієї частини циклу.

Друга частина концерту починається зі вступу, заснованого на загальних формах звучання. Моторність, як емоційний модус, підкреслюється мірним рухом шістнадцятими тривалостями, чергуванням секундових зіставлень з хвилеподібними хроматизованими пасажами. Вони засновані як на мелодичній, так і на гармонічній фігураціях. Завдяки пасажному руху відбувається досягнення першої кульмінації місцевого значення, після чого відбувається низхідний акордовий рух в оркестровому викладенні.

Головна тема (рефрен) експонується в оркестровому викладенні в тональності C-dur. Перша її частина заснована на коротких фразах енергійного характеру. Періодична повторність двотактової структури основного мотиву приводить до процесів його переінтонування в межах зазначеного образного модусу.

Друга частина головної теми оснований на танцювальних інтонаціях. Танцювальний образний модус підкреслено пунктирним ритмом, короткими поспівками, викладеними шістнадцятими тривалостями, метричними (постійна акцентуація сильних долей) та штриховими (використання staccato) засобами. Головна тема, таким чином, поєднує героїчний, ігровий і танцювальний модуси, тому її слід вважати драматургічно самодостатньою.

Аналізуючи стильову основу тематизму другої частини, слід підкреслити вплив українського національного фольклору, який виражено у специфіці інтонаційного першоджерела. Як зазначає А. Поставна у своїй праці «Становлення творчого методу Л. Ревуцького», «...у темах жанрового й героїчного складу яскравіше виявляється специфіка народнопісенного першоджерела, вони ближчі до самої пісні, яка не зазнає таких глибоких змін» (Поставна, 1978: 92).

Перший епізод спирається на розробку попередньо викладеного тематизму. Завдяки процесам діалогічного зіставлення тематики основної теми з епізодами іншого характеру народжується нова, лірична тема у g-moll. У процесі розвитку вона дещо відтіняє ігрову образну сферу завдяки використанню ладо-тонального (g-moll) та інтонаційного контрасту (на зміну мелодії широкого діапазону, яка заснована на стрибках та русі по звуках тризвуку, приходиться невелика за тривалістю та діапазоном мелодична фраза, в основі якої відбувається оспівування та обіграння тоніки).

Образний, інтонаційний контраст теми рефрену з темою епізоду має характер відтіняючого контрасту, на фоні якого яскравіше підкреслюється ігровий образний модус. Розвиток тематизму головної партії в поєднанні з пасажним рухом на основі висхідних пасажів та гармонічної фігурації приводить до першої кульмінації, яка полягає у протиставленні акордів розширеної терцієвої структури в партії фортепіано та оркестровому викладенні. Ця кульмінація яскраво свідчить про виправданість використання програмності загального типу, яка апелює до сфери екстрамузичної семантики (зображення спортивних змагань).

Наприкінці епізоду яскраво використовується принцип хибної репризи. Спочатку тематичний матеріал першої частини головної партії проходить у партії фортепіано в основній тональності (C-dur). Потім вищезазначений тематизм набуває розвитку в оркестровому викладенні. Головні інтонації початкового двотакту розвиваються за принципом секвенції, активно використовується принцип зміненого повторення в поєднанні з похідним контрастом, що приводить власне до предиктової зони (відбувається модуляція в доміантову тональність).

Досліджуючи композиційно-драматургічну будову епізоду, слід зазначити процесуальність його розвитку, відсутність яскраво виражених, з точки зору традиційних гармонічних засобів, цезурних відокремлень частин форми, що дозволяє визначити вплив серединно-розробкових засобів розвитку, на відміну від традиційного контрастного зіставлення частин, що відповідає традиційній формі рондо.

Для другого проведення рефрену характерним є тональний контраст (G-dur). Перша частина теми (героїчний модус) відбувається в оркестровому викладенні під супровід підголосочної лінії, заснованої на використанні мелодичних фігурацій, у партії фортепіано. Друга частина рефрену (танцювально-ігровий модус) проводиться виключно в оркестрі без соліста. Таким чином, композитор досягає деякої розрідженості загального викладення матеріалу, функціонально розмежовує партії сольюючого інструмента та оркестру.

Після другого проведення рефрену звучить новий епізод, також заснований на серединно-розробковому типі викладення. Під супровід хвилеподібних фігуративних пасажів у партії соліста в оркестровому викладенні розвивається перший елемент рефрену. У тональному відношенні характерна направленість модуляції від G-dur до Es-dur. З точки зору композиції і драматургії цей епізод не має самостійного характеру. Його функція полягає у загальному розвитку раніше викладеного тематизму. У цьому слід спостерігати оригінальні риси використання композиційної форми рондо, які полягають у відсутності контрасту зіставлення між частинами.

Домінування серединно-розробкового типу викладення серед епізодів швидше нагадають зони розвитку головних тем експозиції в сонатному *allegro*. Про риси сонатності свідчить і тональний контраст у послідовному проведенні тем рефрену в C-dur та g-moll. Однак відсутність повноцінної ліричної теми, яка б у повному обсязі, тонально та тематично, становила контраст до рефрену, не дозволяє визначити сонатне *allegro* головним формоутворюючим чинником твору. Можна лише констатувати аналогію використання сонатного принципу тематичного розвитку, його вплив на драматургію твору, але не на загальну, з конструктивної точки зору, композиційну схему.

Центральним розділом другої частини цього концертного циклу є повторне проведення матеріалу вступу в майже незмінному вигляді. Повторення цього матеріалу підкреслює контраст щодо попереднього розвитку тематизму рефрену в епізоді. В цьому слід вбачати апеляцію до аналогічних прийомів «лейтпасажності» в першій частині концертного циклу. З драматургічної точки зору такий композиторський прийом оновлює слухове сприйняття, а використання репризного принципу дає можливість оновити тематичне сприйняття твору і водночас викликає нову драматургічну фазу його розвитку.

Принцип повторення музичного матеріалу вносить чіткі архітектонічні риси щодо композиційної будови, які підкреслюють кожен розділ форми репризним повторенням раніш викладеного матеріалу. Однак слід зауважити, що цей матеріал контрастує з рефреном лише на композиційному рівні, а не на драматургічному: домінування тематичного матеріалу над атематичним не підлягає сумніву.

Після повторення тематизму вступу надається розвиваюча частина форми, яка приводить до загальної кульмінації всієї частини. Відсутність проведення тематичного матеріалу рефрену зумовлена достатнім його викладенням та розвитком у попередніх розділах форми. До музично-виражальних засобів, які сприяють загальному драматичному розвитку, слід віднести використання одночасного поєднання акордового викладення в партії соліста та фігуративного руху в оркестровому викладенні та навпаки. Композитор у цьому розділі форми запобігає використанню діалогічних зіставлень, імітаційних зіставлень партій тощо.

Загальна драматургічна функція цього розділу полягає в поступовому виході на генеральну кульмінацію всієї частини засобами загальних форм руху та моторики. «Перевагу моторного елемента над мелодійним» (Шеффер, 1958: 29) часто відносили до суттєвих недоліків твору, що характерно для музичного мислення першої половини ХХ сторіччя. Однак з точки зору ХХІ сторіччя цей чинник доречніше вважати проявом однієї із суттєвих стильових рис мислення композитора.

У кульмінації відбувається проведення нової акордової теми в партії фортепіано, яка не набуває подальшого розвитку. Її епізодичність, з точки зору композиції, зумовлена насамперед драматургічними чинниками, необхідністю підкреслити найвищий момент розвитку.

Кода характеризується оригінальною композиційно-драматургічною будовою, яка заснована на суміщенні композиційно-драматургічних функцій останнього рефренного проведення головної теми та коди. Останнє проведення теми в основній тональності підкреслює репризну функцію цієї частини форми.

Тема проводиться в повному обсязі в оркестровому викладенні. Навіть в останньому проведенні теми не використовуються стандартні для концертного жанру діалогічно-імітаційні прийоми викладення. Це свідчить про загальну тенденцію Левка Ревуцького відійти від шаблонних методів, оригінально підкреслити загальну концепцію твору, взаємодію індивіда та соціуму в ракурсі тоталітарного буття першої половини ХХ сторіччя.

Після проведення теми композитор вводить зв'язуючий епізод, який заснований на загальному розвитку тематизму рефрену. Драматургічна функція полягає в інерційному розвитку попередньо викладеного матеріалу, в чому простежується визначена закономірність відбору композитором засобів тематичного розвитку в цьому творі.

Завершується частина проведенням тематичного матеріалу вступу (вже втретє) практично в незмінному вигляді. Такі проведення, композиційно підкреслюючи початок, середину та закінчення частини циклу, вже остаточно закріплюють його драматургічне значення, сприяють виникненню у слухачському сприйнятті чіткої архітектонічності музичної форми.

Аналізуючи особливості використання другої форми рондо в цьому творі, слід підкреслити деякий паритет тематичних та атематичних форм композиції. Тематичний матеріал проводиться три рази, в його викладенні чітко простежуються симетричні принципи організації музичної форми в тональному ракурсі (C-dur – g-moll – C-dur). Він чергується з композиційним матеріалом інтермедійного плану, в якому не простежується повних проведеннь тем, а відбуваються процеси тематичного розвитку, засновані на використанні серединно-розробкового типу викладення, варіативному розвитку, діалогічному зіставленні тематично окреслених фраз з атематичним музичним матеріалом тощо.

З іншого боку, слід констатувати відсутність чітких цезур між частинами форми наскрізного типу розвитку, що ніяк не сприяє підкресленню рондообразних композиційних рис, які повинні бути в основі принципу контрасту, що дозволяє, з психологічної точки зору, порівнювати рефрен з іншим тематичним матеріалом. Композитор задля показу драматургічної процесуальності розвитку головного музичного образу відходить від традиційного використання композиційної схеми рондо.

Для такої частини циклу характерні й окремі драматургічні риси розвитку, які відповідають сонатному *allegro*. Це проявляється в органічному поєднанні викладення тематичного матеріалу в рефрені з драматургічними фазами його інтенсивного розвитку. До появи самостійної сонатної форми це, однак, не приводить, тому що яскраве тонально-тематичне зіставлення двох різних тем як в експозиційному розділі, так і в наступних частинах форми відсутнє. Епізодичні появи нових тем (ліричної в першому епізоді та урочистої в кульмінаційному розділі перед кодою) не приводить до їх подальшого розвитку як у тональному, так і в тематичному ракурсах, тому говорити про сонатність як формотворчий принцип не можна.

Паралельно із симетричним у композиційно-архітектонічному плані проведенням головної теми рефрену слід зазначити «паралельне» накладення до цієї схеми трьох проведеннь атематичного матеріалу, заснованого насамперед на загальних формах звучання, який уперше проводиться у вступі. Цей матеріал також звучав тричі і, якби не його проведення у середній частині форми, після проведення теми в G-dur, він міг би органічно приєднатись до основної частини форми в драматургічному аспекті «вступ-закінчення».

Серединне проведення цього матеріалу нівелює цю концепцію і дозволяє виявити її композиційне значення, що за обсягом дорівнюється рефренним проведенням теми. Функцію вступу до тематичного рефрену цей матеріал виконує лише в першому розділі, тому його драматургічне значення має самостійний, майже відокремлений від рефренних проведеннь теми характер. Зрозуміти повноцінну драматургічну функцію серединного проведення атематичного матеріалу вступу можна лише в проєкції драматургічних принципів віртуозності на художню площину творчого мислення композитора. Віртуозність тут виконує драматургічну, образотворчу функцію, сприяє послідовності сприйняття, з психологічної точки зору, головного образного модусу, націленого на відображення моторно-ігрових інтенцій.

«Лейтпасажість» першої частини концертного циклу у другій частині набула більш розгорнутого характеру: від невеликого фрагменту майже до самостійної частини твору. Саме цей матеріал, а не рефрен надає музичному викладенню симетричності та зрівноваженості, що сприяє цілісному сприйняттю музичної форми. Це зумовлене насамперед трикратним його проведенням, що зумовлює характерне для цієї частини контрастне чергування фаз проведення атематичного матеріалу та тематичного з подальшим його розвитком.

Висновки. Особливості композиційної будови другої частини Другого концерту для фортепіано з оркестром Левка Ревуцького полягають у використанні форми рондо в поєднанні з характерними особливостями тематичного розвитку, які властиві сонатній формі. Дослідження вищезазначених особливостей розкриває аспекти традиційності та новаторства формоутворюючих принципів. Традиційність проявляється у виборі форми рондо, традиційному зіставленні проведеннь теми та епізодів, класичному використанні кульмінацій тощо. Новаторство полягає в трикратному проведенні атематичного матеріалу вступу, оригінальній композиційно-драматургічній будові останнього проведення теми, суміщенні композиційно-драматургічних функцій останнього рефренного проведення головної теми та коди. Органічне поєднання традиційних та новаторських формотворчих принципів зумовило цілісне та художньо осмислене відображення головного музичного образу твору.

Список використаних джерел:

1. Поставна А. Становлення творчого методу Левка Ревуцького : монографія. Київ : Музична Україна, 1978. 101 с.
2. Шеффер Т. Ревуцький: нарис про життя і творчість. Київ : Мистецтво, 1958. 142 с.

References:

1. Postavna, A. (1978). Stanovlennia tvorchoho metodu Levka Revutskoho: monohrafiia [Formation of Levko Revutsky's creative method: monograph]. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].
2. Schaeffer, T. (1958). Revutskyy: narys pro zhyttia i tvorchist [Revutsky: an essay on life and work]. Kyiv: Art [in Ukrainian].

DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2020.7.1.7>

**TYPOWE PROBLEMY INTERPRETACJI PRAWOSŁAWNYCH PIEŚNI
LITURGICZNYCH I SPOSOBY ICH ROZWIĄZYWANIE**

Yuliia Voskoboinikova

doktor sztuki,

*docent Katedry Dyrygentury Chóralnej i Śpiewu Akademickiego
Charkowskiej Państwowej Akademii Kultury (Charków, Ukraina)*

ORCID ID: 0000-0001-6762-0018

Viktoriia Voskoboinikova

kandydat sztuki,

*starszy wykładowca Katedry Dyrygentury Chóralnej i Śpiewu Akademickiego
Charkowskiej Państwowej Akademii Kultury (Charków, Ukraina)*

ORCID ID: 0000-0002-6926-2303

Adnotacja. W artykule omówiono najbardziej typowe błędy wykonawcze interpretacji autorskich pieśni liturgicznych. Praca jest wynikiem syntezy dogłębnych badań teoretycznych tego przedmiotu oraz wieloletniej praktyki regencyjnej autorów. Za pomocą analiz tekstologicznych, interpretacyjnych, muzykologicznych w badaniu zidentyfikowano czynniki przyczyniające się do błędnego odczytania intencji autora kompozytora. Wśród nich: zmiana charakterystyki częstotliwościowej dźwięku referencyjnego „la”, która wpłynęła na wysokość dźwięku czytania pism napisanych przed 1936 rokiem; specyfika autorskich i redakcyjnych oznaczeń dynamiki w nutach kompozytorów XVIII-XIX wieku; utrata umiejętności słuchowych rozpoznawania melodii śpiewów jednogłosowych i niewystarczająca troska o budowanie równowagi głosów w fakturze chóralnej. Ponadto uwzględniono pewne charakterystyczne wady kompozytorskiego wcielenia tekstu liturgicznego oraz metody ich performatywnego usuwania.

Słowa kluczowe: nabożeństwo prawosławne, muzyka duchowa, wykonanie chóralne, działalność regencyjna, chór kościelny, interpretacja.

**COMMON INTERPRETATION PROBLEMS OF ORTHODOX LITURGICAL CHANTS
AND WAYS TO OVERCOME THEM**

Yuliia Voskoboinikova

Doctor of Art Criticism,

*Associate Professor at the Choral Conducting and Academic Singing Department
Kharkiv State Academy of Culture (Kharkiv, Ukraine)*

ORCID ID: 0000-0001-6762-0018

e-mail: j_vosk@ukr.net

Victoriia Voskoboinikova

Candidate of Art Criticism,

*Senior Lecturer at the Choral Conducting and Academic Singing Department
Kharkiv State Academy of Culture (Kharkiv, Ukraine)*

ORCID ID: 0000-0002-6926-2303

Abstract. The article discusses the most common performing mistakes in the interpretation of the authors' liturgical chants. This work is the result of the authors' deep theoretical study of this subject and many years of practice as preceptors of church choirs. Based on the research into a textological, interpretive and musicological analysis of music, this study identifies factors that contribute to misunderstanding of a composers' intent in their music. These factors include: a change