

УДК 78.071.1(477)(092):780.616.432]:785.7

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-28>

### **Єлизавета ЧОРНА**

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Майдан Конституції 11/13, м. Харків, Харківська обл., Україна, 61003

ORCID: 0000-0001-9736-8466

**Бібліографічний опис статті:** Чорна, Є. (2022). Особливості ансамблевого письма у творчості Валерія Титаренка (на прикладі фортепіанних ансамблів). *Fine Art and Culture Studies*, 1, 201–205, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-28>

## **ОСОБЛИВОСТІ АНСАМБЛЕВОГО ПИСЬМА У ТВОРЧОСТІ ВАЛЕРІЯ ТИТАРЕНКА (НА ПРИКЛАДІ ФОРТЕПІАННИХ АНСАМБЛІВ)**

*Творчість українських композиторів активно популяризується як виконавцями, так і музикознавцями різноманітними дослідженнями. Проте, поза науковим дискурсом залишається велика кількість постатей, їх творів та композиторських методів. Нашу увагу привернула творча спадщина українського композитора, народного артиста України, композитора, педагога, головного редактора журналу «Джаз» – Титаренка Валерія Павловича (1940 – 2018).*

*Метою статті є виявлення особливостей ансамблевого письма В. Титаренка на прикладі творів для двох фортепіано. Актуальність обумовлена недослідженістю фортепіанного спадку В. Титаренка, його творчого методу та відсутністю спеціальних праць присвячених фортепіанній ансамблевій музиці композитора. Новизна полягає в аналітичному висвітленні принципів ансамблевої музики для двох фортепіано у творчості В. Титаренка. Методологія базується на функціональному, жанровому та аналітичному методах. Робиться висновок, щодо використання композитором різних стилістичних принципів, а саме поєднання академічного, джазового мистецтва з фольклорною традицією. Надається характеристика кожній з партій двофортепіанного дуету, яка відрізняється індивідуальністю як мелодичного, так і ритмічного малюнку, при домінуванні однорідного гомофонно-гармонічного типу фактури, розділення на мелодію та акомпанемент (тобто функціональної нерівноправності). Представлені ансамблі не характеризуються дуетами діалогічного типу (Польська І., 2018), наявні поодинокі випадки перекличок між партіями та імітаційні прийоми у творах композитора. Співставлення і протиставлення метро-ритмічних одиниць у фортепіанних ансамблях слугує засобом контрасту у розвитку драматургії всього твору.*

**Ключові слова:** ансамблева техніка, ансамбль для двох фортепіано, фантазія, парафраз, В. Титаренко.

### **Yelyzaveta CHORNA**

PhD in Art History, Associate Professor Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, Maidan Konstytutsii 11/13, Kharkiv, Ukraine, 61003

ORCID 0000-0001-9736-8466

**To cite this article:** Chorna, Y. (2022). Osoblyvosti ansamblevoho pysma u tvorchosti Valeriia Tytarenka (na prykladi fortepiannykh ansambliiv) [Peculiarities of ensemble writing in the works of Valeriy Titarenko (on the example of piano ensembles)]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 201–205, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-28>

## **PECULIARITIES OF ENSEMBLE WRITING IN THE WORKS OF VALERIY TITARENKO (ON THE EXAMPLE OF PIANO ENSEMBLES)**

*The creative work of Ukrainian composers is actively promoted not only by performers, but also by research-scientific circles. The subject matter of the publications covers various aspects of the study of this issue, however, everything falls within the circle of scientific discourse. A multitude of figures, their works and individual authorial methods, which also represent contemporary academic music, are left aside. Our attention was drawn to the creative heritage of Ukrainian composer, People's Artist of Ukraine, composer, teacher, editor-in-chief of Jazz magazine – Valery Titarenko (1940 – 2018).*

*Our attention is focused on V. Titarenko's piano ensembles such as "Paraphrase" on the theme of S. Sabadash's song «Song From the Valley», waltz-fantasy «Over the Dnipro», "Fantasia on the Themes of Ukrainian Folk Songs" and fantasy on the themes of Valery Titarenko's songs «Song to Save», which demonstrate different compositional techniques of ensemble technique. The Ukrainian composer's piano music has not yet been introduced to the scientific community and needs research attention. Therefore, **the relevance** is conditioned by unexplored heritage of V. Titarenko, his creative method and lack of special works devoted to the composer's piano ensemble music.*

*The aim of this article is to reveal particular qualities of Titarenko's ensemble music on the example of pieces for two pianos. The novelty lies in the analytical revealance of the principles of ensemble music for two pianos in the works by Titarenko. The methodology is based on functional, genre and analytical methods. The conclusion is made about the composer's use of different stylistic principles, namely combination of academic, jazz and folk art. Each of the parts stands out for its individuality, both in terms of melodic and rhythmical pattern, dominated by a homophonic and harmonic type of texture. The juxtaposition and contraposition of the metrythmic units in the piano ensembles is a means of contrast in the development of the work's dramaturgy.*

**Key words:** ensemble technique, ensemble for two pianos, fantasy, paraphrase, V. Titarenko.

**Постановка проблеми.** Творчість багатьох українських композиторів є недостатньо висвітленою в сучасних музикознавчих працях. Нашу увагу привернули фортепіанні ансамблі українського музиканта Титаренка Валерія Павловича (1940 – 2018), а саме: «Парафраз» на тему пісні С. Сабадаша «Пісня з полонини», вальс-фантазія «Над Дніпром», «Фантазія на теми українських народних пісень» та фантазію на теми пісень Валерія Титаренка «Пісню бережу». Кожен з дуетів демонструє різні принципи ансамблевого письма та індивідуальні композиторські прийоми.

**Аналіз публікацій.** Фортепіанна музика українського композитора наразі не представлена науковій спільноті й потребує пильної дослідницької уваги. Ґрунтовними працями, присвяченими питанням ансамблевої фортепіанної музики є дослідження: Н. Катанової (2002), яка розробляє типологію цього виду ансамблю, його особливості та специфічні риси; дисертаційне дослідження І. Седюка (2018) розширює наші уявлення щодо фортепіанного ансамблю в контексті ХХ століття, автор розрізняє нові типи ансамблю (монохромний, поліхромний, змішаний) та надає їм теоретичні обґрунтування на прикладі яскравих зразків сучасної музики; а у роботах І. Польської (2018) надана жанрово-типологічна диференціація фортепіанних дуетів, їх характерні риси та критерії.

**Метою статті** є виявлення принципів ансамблевого письма та певних особливостей фортепіанних дуетів В. Титаренка. Недослідженість творчості українського композитора становить **актуальність** даної статті. **Новизна** полягає у розширенні уявлення про творчість В. Титаренка, яка є складовою української фортепіанної музики. У роботі автор спирається

на аналітичний, функціональний методи дослідження.

**Виклад основного матеріалу.** Представлені фортепіанні ансамблі Валерія Титаренка, демонструють своєрідний мікст академічного та джазового мистецтва на основі народнопісенних джерел. Таке поєднання тематичних утворень, безумовно, пов'язане як з індивідуально-творчими пріоритетами композитора, так із загальними тенденціями українського мистецтва. Звернення композиторів до фольклору у своїх творах помічають й дослідники, так наприклад І. Седюк (2018) зазначає, що «фольклорний напрямок став одним із стійких явищ у музиці ХХ століття» (Седюк, 2018: 70). Невипадковим, є звернення В. Титаренка до елементів джазової стилістики, що на нашу думку пов'язано з редакторською працею в журналі «Джаз» та з викладацькою діяльністю композитора. Такі стилістичні переплетіння академічного, джазового та фольклорного напрямків дають широкі можливості для жанрово-структурних рішень музичних творів. Ми звернули нашу увагу на чотири фортепіанні ансамблі В. Титаренка – «Парафраз» на тему пісні С. Сабадаша «Пісня з полонини», вальс-фантазію «Над Дніпром», «Фантазія на теми українських народних пісень» та фантазію на теми пісень Валерія Титаренка «Пісню бережу», композиційні принципи яких демонструють різні способи роботи з тематичним матеріалом, структурними та формотворчими одиницями. До основних композиторських принципів роботи з тематизмом ми віднесемо як цитування народних пісень, так і стилізацію фольклорної традиції, те що І. Седюк (2018) у своєму дослідженні розрізняє як «фольклорність» та «неофольклоризм» (Седюк, 2018: 74). Серед формотворчих засобів, назовемо вільну

організацію розділів кожного з ансамблів, які можуть вкладатися в рамки класичних форм, а можуть, навпаки, відходити від них. Жанрові варіанти творів, які зазначені композитором у назвах – парафраза та фантазія – підкреслюють імпровізаційно-віртуозний характер ансамблів. І хоча, як правило, мелодична лінія, основна тема доручені партії першого фортепіано, але технічна віртуозність присутня в обох партіях, що підкреслює їх паритетність «в ансамблі двох фортепіано гострота суперництва знімається однорідністю звукової матерії, тобто однотембровістю інструментів. Ця обставина є основною, оскільки забезпечує рівноправне становище обох учасників» І. Седюк (стаття, ст. 6).

Варто зазначити, що при композиторській диференціації жанрових варіантів, вони є досить спорідненими, так наприклад Масляєва О. (2013) вказує на спільні та відмінні риси «синонімічного» жанру транскрипції – парафраза. «Відрізняючись від інваріанту транскрипції, що є перекладом для іншого складу, парафраза є вільною фантазією. Отож, мова знову йде про опрацювання тексту першоджерела крізь призму погляду автора парафрази» (Масляєва, 2013: 193). Отже, парафраз і фантазія виступають досить вільними жанрами і не потребують від композитора дотримання чітких норм. В подальших аналізованих творах ми звернемо увагу на таку вільність та свободу композиторського мислення.

Саме імпровізаційно-віртуозний характер демонструє парафраз на тему пісні С. Сабаша «Пісні з полонини», «маючи структурно, як правило, вільну форму, пов'язану з прототипом фантазії, структурносемантичний інваріант парафрази головною ознакою має саме семантику «переказування» з привнесенням нового змісту «коментатором», (Масляєва, 2013. 193). Структуру даного твору складають три розділи, кожен з яких має класичну квадратну структуру – 16 тактів. Розпочинається твір чотиритактовим вступом у партії двох фортепіано, що підкреслює широту мелодичного діапазону та функції кожної з партій. Тематично-інтонаційним підсумком ансамблю є кода, яка так само, як і вступ утворює чотиритакт тутійного принципу побудови, унісонні акордові послідовності у двох партіях охоплюють крайні регістри та підкреслюють інтонаційну широту теми.

Початок кожного з розділів чітко виділяється зміною розмірів (4/4, 6/8, 7/4, 6/4), фактури (акордова вертикаль, гомофонно-гармонічний тип з виділенням мелодичної лінії та супроводу), ритмічного малюнку (пунктирний, синкопований, тріольний ритми). Ефект динамізації тематичних утворень спостерігаємо у партії першого фортепіано на що вказує часта зміна ритмічного та мелодичного малюнків, різноманіття мелодичної лінії. Натомість партія другого фортепіано складає гармонічну вертикаль ансамблю, вибудовуючи тонально-гармонічний план твору. При певній одноманітності, наприклад рівномірний рух четвертями або вісімками, в партії наявні яскраві синкоповані ритмічні фігури, які в поєднанні з першою партією створюють оригінальний структурно-композиційні одиниці. Отже, при домінуванні партії першого фортепіано в ритмічно-мелодичній організації, партія другого фортепіано не є тільки супроводжувачим голосом, акомпанементом, вона утворює індивідуальну контрапунктичну лінію, що дозволяє говорити про рівноправність двох учасників ансамблю.

Подібний підхід, але значно спрощений, до ансамблевого письма бачимо у наступному творі – Вальс-фантазія «Над Дніпром», в якому партія першого фортепіано головує з чітко окресленою мелодичною лінією, а партія другого фортепіано виконує функцію гармонічного супроводу, який впродовж всього твору майже не змінюється (виключенням є другий розділ у *g-moll*, в якому тема у партії другого фортепіано викладена одноголосно у верхньому голосі). Серед рис ансамблевого письма у вальсі виділимо: чітке розподілення функцій партій, де партія першого фортепіано – ведучий голос, основна мелодична лінія твору, а партія другого фортепіано – гармонічний супровід; гармонічна основа побудована за принципом бас-акорд; у творі переважає фактура гомофонно-гармонічного складу; присутні фактурні зміни на межі розділів (*e-moll*, *g-moll*, *c-moll*, *e-moll*), наприклад у другому розділі прозорість фактури досягається за рахунок виключення одного з голосів у кожній партії, наявність мелодичного контуру тематичної лінії у поєднання двох партій, а не акордової вертикалі. У творі переважає проста ладо-гармонічна мова, тоніко-домінантові акордові співвідношення, наявність альтерованих

ступенів та відхилень. Форма вальсу зберігає традиційні контури тричастинної форми (з подвійною серединою), яку утворюють вільно організовані розділи. В кожному з них (за винятком першого середнього розділу) композитор зберігає початкові принципи ансамблевого письма, де чітко виокремлюються функції головуючого інструменту (партія I) та акомпануючого, допоміжного (партія II).

Наступні твори демонструють інший тип організації ансамблю, в якому кожна з партій – це рівноправний учасник дуету з розвинутою фактурною організацією, штриховою та артикуляційною палітрою.

Своєрідну циклічну композицію, як калейдоскоп окремих розділів представлено у фантазії на теми трьох українських народних пісень. Кожен з розділів, перш за все, композитор розділяє тонально-гармонічно (e-moll, g-moll, C-dur, Es-dur) ритмічно та фактурно. В межах одного розділу експериментує з ладовими хроматизмами, які призводять до частих відхилень, що надає музиці колористичності звучання. Поряд з ладо-тональними варіантами композитор урізноманітнює ритмічні малюнки розділів. Так, наприклад, композитор використовує синкопи (восьма–четверть–восьма) у першому та другому розділі в партії другого фортепіано, як своєрідну ритмо-формулу гармонічного супроводу. Дещо складнішим є синкоповано-мінливий ритм у третьому розділі партії першого фортепіано, який утворюється внаслідок злігованих нот на межі другої та третьої долі такту. Даний синкопований ефект з'являється у творі неодноразово, і ще одним варіантом такого ритмічного малюнку є залігована шістнадцята у короткому пунктирі з наступною восьмою тривалістю у третьому та четвертому розділах.

Твір розпочинається в обох учасників ансамблю на *ff* і охоплює діапазон до трьох октав. З першого такту партія другого фортепіано виконує супроводжуючу функцію акордовою послідовністю, але з введенням синкопованого ритмічного малюнку, альтерації акордів звучання насичується новими барвами та створює певний ефект динамічності на фоні якого розгортається мелодичний малюнок партії першого фортепіано. Якщо перші два розділи демонструють функції поєднання партій при різних їх організаціях як мелодичного, так і ритмічного малюнку, то у третьому роз-

ділі (з введенням тональності C-dur) чітко виокремлюються функції – мелодичну лінію веде перша партія, а гармонічна підтримка у другій партії. А в заключному розділі бачимо усі принципи взаємодії – унісонно-туттійні епізоди акордової вертикалі, виокремлення лінії мелодії і лінії басу гомофонно-гармонічний принцип та короткі інтонаційні переклички. Зауважимо, що переклички як композиційний прийом у творах В. Титаренка зустрічаються не часто, в середині партії (між голосами) та між партіями, наприклад лише окремі елементи бачимо у «Фантазії на теми українських пісень» у заключному розділі між двома партіями та в ансамблі «Пісню Бережу» *quasi* переклички, імітаційні проведення теми у двох інструментів та в межах однієї партії. Таким чином, у композитора майже відсутній діалогічний принцип побудови музичної тканини, що може вказувати на спрощення ансамблевого письма, але метро-ритмічна організація вертикалі, функціональна значимість двох партій вказують на протилежне.

Якщо перших зразках фортепіанних ансамблів В. Титаренка ми спостерігали домінування партії першого фортепіано, спрощену гармонічну вертикаль, окремі прийоми ансамблевої техніки, то в даних прикладах (двох фантазіях на теми українських та власних пісень В. Титаренка) обидві партії виступають як рівноправні учасники ансамблю, щоразу змінюючи функції партій, змінюються принципи ансамблевого письма та співвідношення двох партій між собою.

**Висновки і перспективи.** Фортепіанні ансамблі В. Титаренка демонструють яскраве поєднання різностильових музичних напрямків – традиції академічного музичного мистецтва, джазового в поєднанні з народнопісенним матеріалом. У кожному творі композитор намагається продемонструвати універсальні можливості інструменту та індивідуальність двох партій. Фактура кожного з ансамблів є достатньо прозорою, що підкреслюється домінуванням гомофонно-гармонічного типу (мелодія і супровід, акордовий склад, унісони), наприклад мелодія у партії першого фортепіано, супровід у партії другого (або навпаки), унісони, туттійне звучання у двох інструментів. У фортепіанних ансамблях майже відсутній діалогічний принцип: окремі переклички, імітаційні прийоми можна побачити у двох останніх фантазіях.

Кожен з творів відрізняється частою зміною тактового розміру та різноманітним ритмічним малюнком (внутритактові синкопи, тріольність ритмічних фігур у пасажах та акордових послідовностях), що підкреслює вплив джазової стилістики. Все це вказує на віртуозно-імпровізаційні витоки даних ансамблів, їх свободу, фактурну повноту звучання. В ансамблевому

письмі композитор уникає різких функціональних змін у кожній партії, якщо такі зміни й відбуваються, то це стає плавним переходом від одного розділу до іншого. Подальше вивчення української фортепіанної ансамблевої музики дозволить розширити уявлення про риси ансамблевого письма у творчості вітчизняних композиторів.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Масляева О. Ю. Эволюция жанрового инварианта парафразы у фортепианной музыки М. Скорука. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи осмислення*. Рівне, 2013. Вип.19(1). С. 192–197.
2. Реженникова Н. Р. Понятие «фортепианное переложение» как терминологическая проблема. 2012. С. 133–135. URL : [https://www.terrahumana.ru/arhiv/12\\_03/12\\_03\\_28.pdf](https://www.terrahumana.ru/arhiv/12_03/12_03_28.pdf) (дата звернення: 10.01.2022).
3. Седюк І. О. *Тенденції розвитку ансамблю для двох фортепіано в музиці ХХ століття* : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2018. 237 с.
4. Седюк І. О. Художньо-естетичні ідеї в «Іграх» для двох фортепіано П. Дамбіса. *Аспекти історичного музикознавства*. ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2019. Вип. 15. С. 181–198.
5. Катонина Н. Ю. Ансамбль двух фортепиано в ХХ веке. Типология жанра : дис. ... канд. искусствоведения. 17.00.02. Москва, 2002. 178 с.
6. Коган Г. М. *Транскрипция*. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Москва, 1981. Т. 5. Стб. 589–590.
7. Польская И. И. Проблемы типологии и жанровой специфики фортепианного ансамбля (дуэта). *Пошуки взаємодії сучасної педагогіки, мистецтва та освіти (проблеми теорії та практики)*. Київ : МКА, 1997. № 2. С. 42–47.
8. Польська І. І. Фортепіанний дует у системі фортепіанного ансамблю: жанрово-типологічні аспекти. *Культура України*. Харків, 2018. Вип. 61. С. 167–178.
9. Сорокина Е. Г. Фортепианный дуэт: История жанра: монография. Москва : Музыка, 1988. 320 с.
10. Чинаев В. П. Фантазия. *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва : Советская энциклопедия, 1990. С. 570.

#### REFERENCES

1. Masliaieva, O. Yu. (2013). Evoliutsiia zhanrovoho invariantu parafrazy u fortepiannii muzytsi M. Skoryka [Evolution of the genre invariant of paraphrase in the piano music of M. Skorik]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy osmyslennia*. Rivne, 19(1), 192–197 [in Ukrainian].
2. Rezhennykova, N. R. (2012). Rezhennikova N. R. Ponyatie «fortepiannoe perelozhenie» kak terminologicheskaya problema [The concept of «piano arrangement» as a terminological problem]. Retrieved from [https://www.terrahumana.ru/arhiv/12\\_03/12\\_03\\_28.pdf](https://www.terrahumana.ru/arhiv/12_03/12_03_28.pdf) [In Russian].
3. Sediuk, I. O. (2018). Tendentsii rozvytku ansambliu dlia dvokh fortepiano v muzytsi KhKh stolittia [Trends of the two-piano ensemble development in the 20th century music] : Candidate's mystetstvovnavstva. Kharkivskiy Natsionalnyi Universytet Mystetstv imeni I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv, 237 [in Ukrainian].
4. Sediuk, I. O. (2019). Khudozhno-estetychni idei v «Ihrakh» dlia dvokh fortepiano P. Dambisa [Artistic and aesthetic ideas in «Plays» for two pianos by P. Dambis. Background]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva. KhNUM im. I. P. Kotliarevskoho*, issue 15, 181–198 [in Ukrainian].
5. Katonina, N. Yu. (2002). Ansambl dvuh fortepiano v XX veke. Tipologiya zhanra [The ensemble of two pianos in the XX century. Typology of the genre] : Candidate's iskusstvovedeniya. Moscow State Tchaikovsky Conservatory, 178 [In Russian].
6. Kogan, G. M. (1981). Transkriptsiya [Transcription]. *Muzyikalnaya entsiklopediya* : v 6 t. Moskva, Vol. 5, 589–590 [In Russian].
7. Polskaya, I. I. (1997). Problemy tipologii i zhanrovoy spetsifiki fortepiannogo ansamblya (dueta) [Problems of Typology and Genre Specificity of Piano Ensemble (Duet)]. *Poshuky vzaiemodii suchasnoi pedahohiky, mystetstva ta osvity (problemy teorii ta praktyky)*. Kyiv : MKA, 2, 42–47 [in Ukrainian].
8. Polska, I. I. (2018). Fortepiannyi duet u systemi fortepiannoho ansambliu: zhanrovo-typologichni aspekty [The piano duet in the system of piano ensemble: genre-typological aspects]. *Kultura Ukrainy*. Kharkiv, 61, 167–178 [in Ukrainian].
9. Sorokina, E. G. (1988). Fortepiannyiy duet: Istoriya zhanra: monografiya [Piano duo: History of the Genre: monograph]. Moskva : Muzyka, 320 [In Russian].
10. Chinaev, V. P. (1990). Fantaziya [Fantasia]. *Muzykal'nyi ehnciklopedicheskii slovar'*. Moskva : Sovetskaya ehnciklopediya, 570 [In Russian].