

УДК 785.6:78.071.2]:781.65

DOI 10.34064/khnum2-2504

Кашуба Денис Владиславович

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського,
аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики
e-mail: denyskashuba93@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-9438-2200

**КАДЕНЦІЯ В СОЛЬНО-ОРКЕСТРОВОМУ КОНЦЕРТІ
НА ПЕРЕХРЕСТІ НАУКОВИХ ПОГЛЯДІВ**

*Метою статті є спроба визначення природи каденції в соль-но-оркестровому концерті на підґрунті розкриття сучасної наукової картини щодо специфіки цього явища. Методами дослідження обрані: аксіологічний, пов'язаний з оцінкою спостережень науковців щодо каденції; статистичний, обумовлений залученням якомога більшої кількості дослідницьких поглядів задля необхідності складання певної когнітивної картини; компаративний, викликаний завданням зіставлення існуючих суджень. З'ясовано, що каденція в соль-но-оркестровому концерті постає як явище, що не набуло стійкого загальноприйнятого наукового визначення, чим обумовлена **актуальність** його вивчення. **Новизна** отриманих результатів полягає у розкритті об'єктивних причин виниклої науково-пізнавальної ситуації, сутності і параметрів наявних розбіжностей в підходах до вивчення каденції, а також спробі надати сучасне визначення цього явища. Систематизація дослідницьких позицій щодо типових ознак каденції довела мобільність її природи, внутрішню пластичність, здатність до адаптування у нових історичних і жанрово-стильових умовах і конкретному композиційно-драматургічному процесі. Це ускладнює її однозначне визначення; отже, запропонований комплекс параметрів, за допомогою якого уможливорюється її подання як специфічного виду цілісності. У перспективі цей комплекс здатний послужити інструментом аналізу в ході подальшого вивчення феномена каденції соль-но-оркестрового концерту на конкретному музичному матеріалі.*

Ключові слова: каденція; імпровізація; імпровізаційність; монолог; «сольність»; віртуозність; соль-но-оркестровий концерт.

Постановка проблеми. Каденція слугує одним з найважливіших жанрових знаків соль-но-оркестрового

концерту. Проте, в різних його типах значущість каденції, її питома вага в контексті цілого коливається від суттєвого чинника композиційно-драматургічного процесу до майже необов'язковості. Так, у творах, що належать до домінантно-сольного типу концерту, де акцентовані сольність і віртуозність при переважно фоновій функції оркестру, що нівелює змагальну складову жанру в системі міжпартнерської комунікації, каденція може бути взагалі відсутньою, як, наприклад, у фортепіанних концертах Ф. Шопена. Навпаки, у творах, що відносяться до паритетного жанрового типу (терміни І. Кузнецова), особливо в тих випадках, коли вони наближаються до симфонічної концепції (Л. Бетховен, Й. Брамс), наявність каденції має принципове значення, оскільки вона виводить на поверхню сольне начало і тим самим стає маркером «концертності», перешкоджаючи – крім усього іншого – злиттю сольного і оркестрово-симфонічного висловлювання. Оскільки каденція є невід'ємною частиною сольного-оркестрового концерту як жанру, вона переживає ті зміни, які він зазнав протягом свого історичного розвитку. Це стосується всіх її параметрів: тематичного, структурного, ролевого, функціонального. Зрештою поняття «каденція» немовби втрачає тверду основу, перетворюється на визначення широкого кола різноманітних явищ, що породжує полемічну ситуацію в науковому пізнанні, перешкоджаючи презентації каденції з типологічних позицій. Дослідники не стільки полемізують, скільки висловлюють власні думки щодо характерних ознак каденції, між якими часом виникають смислові асонанси, що, однак, не сприяє відпрацюванню єдиної точки зору на це питання. Отже, існує необхідність

систематизації наукових поглядів на каденцію і узагальнення семантично-предметного кола цього явища.

Означена проблема обумовила вибір **методів дослідження** – аксіологічного, статистичного і компаративного аналізу, а також системного і узагальнюючого підходів для класифікації наявних в наукових джерелах дефініцій.

Мета і завдання дослідження. Метою статті є спроба визначення природи каденції в сольно-оркестровому концерті на підґрунті розкриття сучасної наукової картини щодо специфіки цього явища. Поставлена мета обумовила формулювання таких завдань:

– здійснити аналіз численної наукової літератури, в якій розглядається каденція як така і у зв'язку з характеристикою окремих сольно-оркестрових концертів;

– систематизувати одержану інформацію за обраними критеріями;

– класифікувати наявні у дослідженнях розбіжності щодо типових ознак каденції;

– на цьому підґрунті дати сучасне визначення природи цього явища.

Огляд останніх досліджень і публікацій. Останнім часом спостерігається нова хвиля інтересу до проблем, пов'язаних з інструментальним концертом. У дисертаційному дослідженні В. Ракочі (2021) розглядається генезис цього жанру та вивчаються шляхи його розвитку в XVII–XVIII століттях. Автор також пропонує оригінальну класифікацію інструментального концерту. З історичної точки зору концерт аналізує Ю. Палач (Palacz, 2021). Знання про фортепіанний концерт класико-романтичної епохи значно поширюються завдяки

кандидатській дисертації Г. Стахевич (Стахевич, 2019). Авторка вводить до музикознавчого обігу аналітичні матеріали щодо творів цього жанру, які належать композиторам рубежу XVIII–XIX століть та епохи Романтизму. Зокрема, вона вивчає фортепіанні концерти Й. Н. Гуммеля, Ф. Риса, І. Мошелеса. На прикладах творів К. Сен-Санса різновиди концерту розглядає О. Бурель (2017). Концерти Й. Гайдна опиняються у фокусі інтересів В. Акшенцевої (Akshentseva, 2019), яка розширює сталі уявлення про їх жанрово-стильові властивості. Власне питання, що стосуються каденції, досліджує Дж. Шмалфельдт (Schmalfeldt, 2017), аналізуючи бетховенську каденцію до Фортепіанного концерту *d-moll* В. А. Моцарта. Виконавський аспект інструментального концерту опрацьовують Б. Сільвей і Г. Спрінгер (Silvey & Springer, 2020). В контексті альтового репертуару інструментальний концерт розглядає А. Шевцова (Shevtsova, 2018). Жанрово-типологічні питання інструментального концерту підіймає Є. Зав'ялов (Zavyalov, 2017). Незвичний ракурс дослідження пропонує В. Ракочі (Rakochi, 2021), в центр уваги якого потрапляє оркестровка Другого фортепіанного концерту Й. Брамса. Риси пізнього стилю Р. Шумана у Віолончельному концерті майстра досліджує П. Сміт (Smith, 2016). Отже, наведений огляд наукових публікацій засвідчує актуальність обраного напрямку дослідження.

Виклад основного матеріалу дослідження. Надаючи визначення каденції у творах концертного і камерного стилю, Б. Асаф'єв вказує на такі її показники, як сольність, здебільшого – побудова з віртуозних (блискучих) пасажів, розміщення наприкінці п'єси або її частини, де виникає

момент найвищої енергетичної напруги, можливість для виконавця якомога ефектніше подати свою майстерність у грі на інструменті або володінні голосом (Асаф'єв, 1978: 58). Ці показники в сукупності утворюють певне первинне уявлення про каденцію, «матрицю», параметри якої доцільно вважати узагальненими критеріями оцінки будь-яких суджень дослідників стосовно цього явища. Серед цих параметрів – *тематичний склад каденції, її драматургічна функція і спрямованість висловлення.*

У більшості досліджень, де приділяється спеціальна увага каденції, вона розглядається *в контексті жанрових властивостей сольо-оркестрового концерту.* Подібно до Б. Асаф'єва, О. Самойленко вважає каденцію знаковим вираженням сольності, більш того, – «квінтенсенцією віртуозності», до того ж – моментом «найбільшого напруження зусиль соліста» (Самойленко, 2003: 11–12). Нібито бажаючи підкреслити її функційне призначення як носія сольності, О. Шликова вписує каденцію в загальну логіку драматургічного процесу, для чого виходить з притаманної концерту ситуації змагання. На думку авторки, наявність цього епізоду надає відповідній частині концерту цілеспрямованості, очікування результату діалогу комунікантів, який, в кінцевому рахунку, виявляється кульмінацією в поетапному змаганні з оркестром (Шликова, 2006: 27–31). Не дивно, що дослідниця підкреслює обов'язковість каденції в сольо-оркестровому концерті та її необов'язковість і навіть відсутність в інших інструментальних жанрах (там само). *Отже, каденція визначає – поряд з іншими чинниками – змагальну сутність концерту, сольність і віртуозність як концентрацію притаманних жанру особливостей,*

а також виступає ефектним завершенням змагального дійства. Останнє з названих призначень каденції дозволяє О. Меркулову характеризувати її з позицій *законів риторики*. Автор нагадує, що закінчення будь-якої промови або оповіді вимагало викори-стання певного прийому для утримання високого емоційного збудження слухачів / читачів. Подібні прийоми мали здивувати публіку, максимально посилити й закріпити враження від поданого тексту, розкрити власне розуміння його змісту, а також – продемонструвати майстерність у володінні словом, інструментом, мистецтвом композиції тощо (Меркулов, 2014: 120–127). Неважко переконатися у відведенні О. Меркуловим каденції надзвичайно важливої ролі в комунікації музикантів – учасників концертного спілкування зі слухачькою аудиторією – як чиннику художньо-естетичного та емоційно-психологічного впливу на неї. Складається враження, що дослідник покладає відповідальність за успіх концертного виступу всього колективу музикантів і навіть самого автора виконуваного твору на соліста. Принаймні подібний висновок випливає з твердження О. Меркулова, відповідно до якого в каденції соліст панує над композитором: «Це сфера висловлення, сфера життєвих інтересів саме виконавця!» (там само: 131–132).

Очевидно, подібне розуміння каденції в структурі сольно-оркестрового концерту стимулювало звернення О. Меркулова до спеціального вивчення її генезису з барокового концерту, що дозволило авторові висловити низку цікавих суджень про «першоідею» цього явища, його вихідні форми. Зокрема, дослідник, спираючись на численні зразки нотних текстів барокових концертів,

намагається розвіяти стійкий погляд на *каденцію як суцільну імпровізацію* виконавця безпосередньо під час концертного виступу, називаючи його міфом. Вивчення різноманітних документальних матеріалів того часу підводить його до висновку про існування широко розповсюдженої практики написання каденції заздалегідь з наступним вивченням її напам'ять (там само: 109–110). У цьому зв'язку слід уточнити, що, по-перше, в такому випадку каденцію можна віднести водночас до «усної» і писемної традиції, по-друге, вважати її автором і виконавця, і / або композитора. За висновком О. Меркулова, майже всі композитори, що зверталися до жанру концерту, залишили також численні власні каденції до творів. При цьому каденції містилися або на окремих сторінках, або безпосередньо в нотному тексті концерту (там само: 110). Таким чином, дослідник спростовує ще один міф – про першість Л. ван Бетховена у відмові від імпровізованої каденції і виявленні власної авторської волі. З цього випливає, що бачення соліста як справжнього «героя» концертного змагання ще не означає його авторства щодо такого роду висловлення: тут треба розділити інтереси композитора стосовно входження створеної ним каденції до загального художнього задуму твору – і виконавця як самостійної професійно-творчої індивідуальності, що претендує на право самовираження, прояв свого артистичного та особистісного начала. Наведемо плідну думку О. Шликової, яка дозволяє прояснити стосунки композитора і виконавця з огляду на їх роль у створенні каденції. Дослідниця розмежовує поняття «імпровізація» і «імпровізаційність», де перше означає створення каденції в процесі виконавчого акту, а

друге – характер тематичного матеріалу і засобів конструювання, відбиті в композиторському нотному тексті (Шлькова, 2006: 30). Як уявляється, власне воля виконавця відносно композиторської каденції / каденцій може розкриватися в обранні рекомендованої автором, одного з авторських варіантів, каденції іншого автора. Зрозуміло, що такий вибір правомірний у випадку, коли каденція виписана на окремій сторінці, хоча виконавська практика свідчить про спроби підмінити композиторську каденцію іншою, в тому числі власного авторства.

Якщо О. Меркулов, з огляду на спадкоємні зв'язки барокового і класичного концерту, не диференціює притаманну XVIII століттю *жанрово-стильову практику*, то О. Фоменко, віддаючи перевагу *історико-еволюційному підходу*, в тому числі до характеристики каденції, виокремлює два її різновиди (імпровізаційний та фіксований). Дослідниця виходить із того «зламу», що здійснився в середині названого століття, коли каденція з приналежності імпровізаційній традиції (яка знайшла відбиття й в нотній фіксації сольо-віртуозного епізоду концерту) перетворюється на елемент писемної (Фоменко, 2006: 3). Нагадаємо, що саме у віденських класиків закріплюється «опусність», тобто подання композиторського задуму у вигляді повного нотного тексту. На матеріалі концертів цього періоду дослідниця простежує шлях каденції від барокового імпровізаційного музикування, через розробковість сонатно-симфонічного стилю, до сольного епізоду в романтичному концерті, де каденція як віртуозний засіб висловлення, розрахований на екстравертну манеру комунікації, змикається з монологом рефлексивно-інтровертного типу (там само: 6). Відповідно, відбувається перехід

імпровізаційності в принципі «opus»-музики – вірогідно, мається на увазі структурована композиція, об'єднана риторичною тріадою *i:m:t* (там само). Зауважимо, що хоча наявність фіксованих каденцій у фортепіанних концертах В. А. Моцарта відзначають також Є. і П. Бадура-Скода, проте вони вбачають в такій практиці радше виключення для цих часів (Бадура-Скода, 1972: 221). Отже, спостерігається деяка розбіжність у висвітленні даної історичної ситуації. Історичний ракурс дослідження каденції обирає також Г. Стахевич. Однак вона мислить процес еволюції цього явища як суміщення на певному етапі барокових і класичних уявлень, прояв імпровізаційності в нових стильових і жанрових умовах (Стахевич, 2019: 178). Проте, попри деякі розбіжності в баченні названими дослідниками «графіку» розвитку каденції, обидва підходи відповідають генеральній лінії його історичного руху, що, в тому числі, підтверджують і аналітичні спостереження М. Бондаренко (2008) відносно буття каденції і її форм у фортепіанному концерті ХІХ століття.

Плідним виявляється запропоноване дослідницею порівняння двох авторських каденцій до сонатного *allegro* Четвертого фортепіанного концерту Л. ван Бетховена. Адже одна з них, продовжуючи барокові традиції, має суто імпровізаційно-віртуозний характер, друга – підхоплює деякі починання в цьому напрямку В. А. Моцарта, у якого, за Є. і П. Бадура-Скода (1972), намічається тяжіння до використання в каденції прийомів «opus»-музики. Запрограмована Л. ван Бетховеном ситуація вибору під час виконання цього твору однієї з двох, настільки концептуально несхожих, каденцій знайшла відгук у численних композиторів, що належать до

різних стильових напрямків і періодів розвитку піанізму: К. Рейнеке, Г. фон Бюлова, Е. д'Альбера, А. Рубінштейна, К. Шуман, Й. Брамса, Ф. Бузоні. Використовуючи компаративний метод аналізу, М. Бондаренко здійснює класифікацію вивчених зразків. Авторка виділяє чотири їх типи: *каденцію-«твор»*; *каденцію як органічну частину* (фазис, стадію) драматургічного розвитку; *віртуозну каденцію-«троп»* (тобто «вставку») переважно фігураційно-пасажного характеру; *каденцію, в якій сполучаються віртуозна імпровізаційність з композиційною підпорядкованістю* (Бондаренко, 2008: 56–60). Отже, виникає наочна картина множинності форм каденції в композиторській практиці, рухливість її внутрішньої структури і драматургічної функції, не кажучи вже про розуміння каденції як «зони вільності» піаніста, перед яким постає широкий вибір варіантів рішення щодо найбільш органічного виду власного сольного висловлення.

У *романтичному* концерті складається особливий спосіб цього висловлювання, настільки далекий від демонстрації віртуозності і мети викликати підвищену емоційну реакцію публіки, що складається враження відсутності каденції взагалі. М. Бондаренко наводить переконливі аргументи на користь саме такої ситуації у фортепіанних концертах Ф. Мендельсона. Композитор немовби готує каденцію, навіть зупиняє звучання оркестру на гармонії кадансового квартсекстакорду, продовженої ферматою, але, попри очікування звичного ефектного виступу соліста, піаніст починає глибоко ліричний, майже інтимний за характером, монолог, який взагалі вступає в суперечність з родовою риторичністю концерту (Бондаренко, 2008: 128–129). Це спонукає

М. Бондаренко до визначення названих опусів – поряд із творами Ф. Шопена – як «*концертів без каденції*» (там само: 117). Тут виникає можливість диференціації сольних виходів соліста: на власне каденцію, що зберігає всі свої первинні ознаки, і монолог, або каденціо-монолог, які розрізняються за всіма параметрами музичного викладу і драматургічною функцією. На користь подібного розмежування можна навести й коментар О. Меркулова стосовно П'ятого концерту Л. ван Бетховена. На основі ретельного вивчення авторського рукопису дослідник доходить висновку, що композитор виписав у першій частині цього твору «не каденцію, а відсутність каденції як такої!». Автор аргументує таке твердження, посилаючись на напис, зроблений рукою Л. ван Бетховена: «Не робити каденції...», – який, на думку дослідника, означає, що композитор «виписав тут не власне каденцію», внаслідок чого у виконавців виникала спокуса зробити каденцію, адже без неї в ті часи виконання концерту здавалося неможливим (Меркулов, 2014: 70).

Спроба переосмислення форми і сутності сольного епізоду в концерті, здійснена Л. ван Бетховеном у згаданому творі, об'єктивно проросла в трактуванні цього явища учнем майстра Ф. Рисом. Аналізуючи його фортепіанні концерти, Г. Стахевич звертає увагу на монологічні висловлення соліста, що можуть з'явитися майже в будь-якому місці музичної форми – не як обов'язковий компонент концертного дійства, засіб концертнування, знак жанру, – але як органічна ланка драматургічного процесу, поява якої викликана потребою моменту. Дослідниця називає такі виходи соліста «каденціями», уточнюючи, що мається на увазі саме функція подібних

епізодів, котра збігається з концертною традицією їх вміщення в контекст композиції в якості драматургічного акценту (Стахевич, 2019: 179). Очевидно, з цих позицій можна розглядати названі вище твори Ф. Мендельсона, де на ліричний монолог припадає драматургічний наголос у вигляді «тихої» кульмінації.

Інтегрування різних історичних підходів до каденції притаманне творам Й. Брамса. Він звертається й до різнохарактерних монологів соліста, вміщуючи їх в ті розділи музичної композиції, які потребують подібних епізодів; й до вільних *quasi*-імпровізацій з використанням пасажно-фігураційних прийомів; а в Скрипковому концерті довіряє написання / імпровізування цього традиційного епізоду солістові. Фактично, ця творча настанова діє й далі, вже в концертах ХХ століття, автори яких вільно розпоряджуються накопиченим досвідом в жанрі концерту. О. Самойленко вбачає в цьому одну з ознак композиційної нестабільності, притаманної сучасним різновидам цього жанру (Самойленко, 2003). Тим самим виявляється *історична множинність форм прояву сольності* в художній структурі концерту, яку припустимо вважати інструментальною персоніфікацією людської особистості, засобом її самопізнання і розкриття її потенційних можливостей.

Таким чином, будучи знаковим явищем сольного-оркестрового концерту, каденція водночас виступає «змінною величиною» в контексті сталого нотного-музичного тексту. Не випадково Е. Денисов розглядає її як *принципово мобільну частину форми*, здатну до будь-яких метаморфоз (Денисов, 1986: 115–116). Автор уточнює параметри, за якими можуть здійснюватися ці метаморфози, а саме:

використання фрагментів тематизму даної частини і їх виклад у вільній послідовності; включення інших власних тем; подання музичного матеріалу твору в новій гармонізації і фактурному оформленні (там само: 116). Додамо також структурні принципи і місце в композиційно-драматургічному сюжеті.

Висновки. Таким чином, наявні в науковій літературі розбіжності щодо характеристики каденції можна класифікувати за такими критеріями:

– *авторство* (виконавця, творця концерту або іншого / інших композиторів);

– *зміст музичного матеріалу* (прелюдієно-фігураційного або тематичного: запозиченого з даної частини циклу, з інших його частин або нового);

– *композиційна логіка* (суто імпровізаційна або близька до «орус»-музики);

– *спосіб буття* (усний або письмовий – вміщення безпосередньо в нотний текст чи зафіксованість у вигляді додатку, тобто спеціальне видання);

– *характер кульмінаційної вершини* (емоційно-образне напруження або найвища концентрація зусиль соліста щодо подолання «трансцендентних» віртуозних труднощів);

– *місце і функція в композиції та драматургічному процесі* («перемога» соліста у змаганні з оркестром або смисловий акцент, драматургічний «осередок ваги»).

В наукових дослідженнях спостерігаються суттєві розбіжності за всіма цими параметрами, що викликані змінністю їх значень у реальній композиторській і виконавській практиці. Вони розкривають *мінливу* природу каденції, її підпорядкованість логіці історичного

розвитку сольно-оркестрового концерту, епохальним стильовим метаморфозам, індивідуальним творчим рішенням. Та попри мобільність типових характеристик каденції, вона має стабільні властивості, що дозволяє вбачати в ній особливе музичне явище. Отже, пропонуємо таке його визначення: *каденція є різновидом монологічного висловлення в будь-якій формі і будь-якого авторства, що акумулює сольне начало в концертному діалозі і наділене функцією драматургічного акценту в його розгортанні.*

Наведена класифікація може слугувати аналітичним інструментом для подальшого вивчення видів каденції і її контекстуальних зв'язків, обумовлених композиційно-драматургічною логікою певного сольно-оркестрового концерту.

Втім, зауважимо, що зустрічаються і каденції з підтримкою оркестру (якщо вийти за межі фортепіанного концерту, вкажемо на Віолончельний концерт Р. Шумана *op.* 129) та навіть самостійні частини циклу під назвою «Каденція» (також поза сфери фортепіанного концерту – Скрипковий концерт *op.* 12 К. Вайля та Скрипковий концерт А. Берга). Це доводить, що, попри неодноразовість спроб визначити типологічні властивості та атрибутивні ознаки каденції, цей «невловимий» феномен ще чекає на нові дослідження.

Перспектива подібних досліджень вбачається у вивченні каденції на якомога ширшому музичному матеріалі, що охоплює всі види і історичні етапи розвитку сольно-оркестрового концерту. Цікавим видається дослідження драматургічного результату в певному творі в разі використання різних видів каденції. Нарешті,

потребує спеціальної розробки питання про співвідношення понять «каденція», «солоне концертування» і «монологічне висловлення».

ЛІТЕРАТУРА

- Асаф'єв, Б. В. (1978). *Путеводитель по концертам*. Москва: Советский композитор.
- Бадюра-Скода, Е. и П. (1972). *Интерпретация Моцарта*. Москва: Музыка.
- Бондаренко, М. В. (2008). *Каденція соліста у фокусі взаємодії композиторської та виконавської творчості (на матеріалі західноєвропейського фортепіанного концерту XIX століття)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Бурель, А. В. (2017). *Инструментальные концерты К. Сен-Санса в контексте французской жанровой традиции XIX – начала XX века*. (Дис. ... канд. искусствоведения). Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского. Харьков.
- Денисов, Э. В. (1986). *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники*. Москва: Советский композитор.
- Кузнецов, И. К. (1980). *Фортепианный концерт (к истории и теории жанра)*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Москва.
- Меркулов, А. М. (2014). *Каденция солиста в эпоху Барокко и венского классицизма*. Москва: ООО «Дека-ВС».
- Ракочі, В. О. (2021). *Инструментальный концерт XVII–XVIII столетий: генеза, класифікація, оркестр*. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Самойленко, Е. М. (2003). *Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А. Эшпая*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва.
- Стахевич, Г. О. (2019). *Фортепианный концерт у контексті стилевих процесів першої третини XIX ст. (на матеріалі творчості Й. Н. Гуммеля, І. Мошелеса та Ф. Риса)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми.
- Фоменко, Е. С. (2006). *Каденция в фортепианном концерте эпохи венского классицизма: историко-источниковедческий анализ*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена. Санкт-Петербург.
- Шлькова, Е. А. (2006). *Скрипичные концерты Моцарта*. *Южно-Российский музыкальный альманах*, 1, 27–32.

- Akshentseva, V. M. (2019). About the Role of the Violin and the Clavier in Joseph Haydn's Instrumental Concertos. *Problemy Muzykalnoi Nauki – Music Scholarship*, 4, 192–204. DOI: <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2019.4.192-204>
- Palacz, J. (2021). Early Italian keyboard concertos by Francesco Durante. *Roczniki Humanistyczne*, 69(12), 9–20. DOI: <https://doi.org/10.18290/rh216912-1>
- Rakochi, V. (2021). Orchestration as a Means of the Synthesis of Classical and Romantic Approaches in Brahms' Second Piano Concerto. *Muzikoloski Zbornik*, 57, 1, 25–63. DOI: <https://doi.org/10.4312/mz.57.1.25-63>
- Schmalfeldt, J. (2017). Beethoven's "Violation": His Cadenza for the First Movement of Mozart's Concerto in D Minor, K. 466. *Music Theory Spectrum*, 39(1), 1–17. DOI: <https://doi.org/110.1093/mts/mtx001>
- Shevtsova, A. V. (2018). The Genre of the Instrumental Concerto in the Viola Repertoire: From Bach to Schnittke. *Problemy Muzykalnoi Nauki – Music Scholarship*, 1, 31–37. DOI: <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2018.1.031-037>
- Silvey, B. A. & Springer, D. G. (2020). The Role of Accompaniment Quality in Band Directors' Evaluations of Solo Instrumental Performance. *Journal of Research in Music Education*, 67(4), 481–493. DOI: <https://doi.org/10.1177/0022429419878148>
- Smith, P. H. (2016). Schumann's A-minor Mood Late-Style Dialectics in the First Movement of the Cello Concerto. *Journal of Music Theory*, 60(1), 51–88. DOI: <https://doi.org/10.1215/00222909-3448755>
- Zavyalov, E. N. (2017). Rodion Shchedrin's Concertos for Orchestra: Concerning the Problem of Interpretation of the Genre. *Problemy Muzykalnoi Nauki – Music Scholarship*, 4, 175–182. DOI: <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2017.4.175-182>

Denys Kashuba

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Art,
postgraduate student

at the Department of Interpretation and Analysis of Music

e-mail: denyskashuba93@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-9438-2200

CADENZA IN SOLO-ORCHESTRAL CONCERTO AT THE INTERSECTION OF SCHOLARLY VIEWS

Statement of the problem. Studying of research literature proves that the scholars express different opinions on typical traits of cadenza. Even though there are occasional coincidences in the meaning, it does not contribute to creation of universally accepted viewpoint on cadenza.

Thus, a need arises to systemize views on cadenza and to generalize its semantical field. **The purpose of the article** is to reveal the nature of cadenza in solo-orchestral concerto by examination of modern scholarly views on this phenomenon. This problem caused the choice of such **methods of research** as axiological, statistic and comparative ones.

Results and discussion. Even though cadenza is one of distinctive attributes of solo-orchestral concerto, there are some types, in which cadenza either does not become an important factor of compositionally-dramaturgical process or is simply absent. In dominantly-solo type of concerto, marked by accentuation of virtuoso solo side, typical features of cadenza almost dissolve in general context of the work influencing the whole communicative process. Conversely, in a "parity concerto" (a term coined by I. Kuznetsov) cadenza becomes a concentrated expression of the very idea of solo performance contrasting to orchestral forces, thus contributing to preserving of genre qualities, which is especially needed in cases when concerto moves towards symphony. Such different types of cadenza's "behaviour" predetermine the character of its connection to the whole work as it seems to be necessary, but in fact it is not strictly defined. This "self-sufficiency" of cadenza causes instability of its form and content revealed in historical projections and individual artistic conceptions. Thus, there are two types of reasons causing scientific polemics on defining essential and attributive traits of cadenza: objective ones, caused by necessity to adapt, and subjective ones, coming from cadenza's nature itself.

There are different opinions on such seemingly obvious trait of cadenza as improvisatory character. For instance, A. Merkulov believes that cadenza used to be improvised just in front of the audience is a myth, as he studied sheet music (including cadenzas) and documents belonging to the era of concerto's formation, and these sources indicate that cadenzas were created either by the author of the concerto himself, or by other composers, or by the performer, who had composed the cadenza for the upcoming performance beforehand and memorized it. Furthermore, the scholar discovered collections of cadenzas recommended for the performer, so a latter even had the right of choice. These facts cause the scholars to distinguish between improvisation as a way of spontaneous creation of music and improvisatory nature as a trait of thematic material and a way of its presentation (E. Shlykova). The same applies to other sides of cadenza. The scholars propose to differentiate cadenza in historical perspective between: Baroque cadenza (element of improvisatory culture), Classicistic (based on sonata-symphonic development) and Romantic, approaching a monological saying (E. Fomenko). On the other hand, throughout its history cadenza retained traits of Baroque, Classicistic and Romantic types, which has been shown by M. Bondarenko on the example of numerous XIX century cadenzas. All abovementioned allowed E. Denisov to regard a cadenza as a mobile part of a concerto, due to its endless metamorphoses.

On the premise of numerous viewpoints on cadenza this article proposes a set of parameters by which it is possible to present it as a specific type of integrity: authorship, musical content, compositional logics, way of existence, place and function in the compositionally-dramaturgic process. In the future, this complex can serve as a tool of analysis in the study of the phenomenon of cadenza of solo orchestral concerto on specific musical material.

Key words: *cadenza; improvisation; improvisatory nature; monologue; solo performance; virtuosity; solo-orchestral concerto.*

REFERENCES

- Akshentseva, V. M. (2019). About the Role of the Violin and the Clavier in Joseph Haydn's Instrumental Concertos. *Problemy Muzykalnoi Nauki – Music Scholarship*, 4, 192–204. DOI: <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2019.4.192-204> [in Russian].
- Asafev, B. V. (1978). *Guidebook on concerts*. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
- Badura-Skoda, E. & P. (1972). *Interpreting Mozart*. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Bondarenko, M. V. (2008). *Solo cadence in the focus of composer's and performer's outwork cooperation (on the base of Western Europe piano concerto of XIX century)*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Burel, O. V. (2017). *C. Saint-Saens's Instrumental Concertos in the Context of French Genre Tradition in XIX and early XX century*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkov I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Kharkov [in Russian].
- Denisov, E. V. (1986). *Modern music and problems of modern compositional technique's evolution*. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
- Fomenko, E. S. (2006). *Cadenza in piano concerto of Viennese Classicism era: historically-source-study analysis*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Russian A. I. Herzen State Pedagogical University. Saint-Petersburg [in Russian].
- Kuznetsov, I. K. (1980). *Piano concerto (on history and theory of a genre)*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Moscow P. I. Tchaikovsky State Conservatory. Moscow [in Russian].
- Merkulov, A. M. (2014). *Soloist's cadenza in Baroque and Viennese Classicism*. Moscow: OOO "Deka-VS" [in Russian].
- Palacz, J. (2021). Early Italian keyboard concertos by Francesco Durante. *Roczniki Humanistyczne*, 69(12), 9–20. DOI: <https://doi.org/10.18290/rh216912-1> [in Polish].
- Rakochi, V. (2021). Orchestration as a Means of the Synthesis of Classical and Romantic Approaches in Brahms' Second Piano Concerto. *Muzikoloski Zbornik*, 57, 1, 25–63. DOI: <https://doi.org/10.4312/mz.57.1.25-63> [in English].

- Rakochi, V. O. (2021). *Instrumental concerto of XVII–XVIII centuries: genesis, classification, orchestra*. (Extended abstract of Doctor's thesis). A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
- Samoylenko, E. (2003). *Genre nature of instrumental concerto and concert works by A. Eshpai*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Russian Gnesin Music Academy. Moscow [in Russian].
- Schmalfeldt, J. (2017). Beethoven's "Violation": His Cadenza for the First Movement of Mozart's Concerto in D Minor, K. 466. *Music Theory Spectrum*, 39(1), 1–17. DOI: <https://doi.org/110.1093/mts/mtx001> [in English].
- Shevtsova, A. V. (2018). The Genre of the Instrumental Concerto in the Viola Repertoire: From Bach to Schnittke. *Problemy Muzykalnoi Nauki – Music Scholarship*, 1, 31–37. DOI: <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2018.1.031-037> [in Russian].
- Shlykova, E. A. (2006). Mozart's Violin concerti. *South-Russian Musical Almanac*, 1, 27–31 [in Russian].
- Silvey, B. A. & Springer, D. G. (2020). The Role of Accompaniment Quality in Band Directors' Evaluations of Solo Instrumental Performance. *Journal of Research in Music Education*, 67(4), 481–493. DOI: <https://doi.org/10.1177/0022429419878148> [in English].
- Smith, P. H. (2016). Schumann's A-minor Mood Late-Style Dialectics in the First Movement of the Cello Concerto. *Journal of Music Theory*, 60(1), 51–88. DOI: <https://doi.org/10.1215/00222909-3448755> [in English].
- Stakhevich, H. O. (2019). *Piano Concert in the Context of Stylistic Processes of the First Third of the XIX Century (Based on the Works of J. N. Hummel, I. Moscheles and F. Ries)*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Sumy A. S. Makarenko State Pedagogical University. Sumy [in Ukrainian].
- Zavyalov, E. N. (2017). Rodion Shchedrin's Concertos for Orchestra: Concerning the Problem of Interpretation of the Genre. *Problemy Muzykalnoi Nauki – Music Scholarship*, 4, 175–182. DOI: <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2017.4.175-182> [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 20 грудня 2021 р.