

Gritsun Y. Dramatic concept of objectivity and subjectivity in the third Symphony “Soldier’s Dreams” of Igor Kovach.

The article considers correlation peculiarities of objective and subjective in Symphony №3 « Soldier’s dreams» by I. Kovach (1924-2003), a Khakhov Ukrainian composer of the XXth century.

Key words: Symphony, dramaturgic, leitmotif, time, eternity, expressive means.

УДК:78.071.2:[787.2.082.4:785.7]

Юлія Дедюля

**КОНЦЕРТ ДЛЯ АЛЬТА І КАМЕРНОГО ОРКЕСТРУ
ВІТАЛІЯ ПАЦЕРИ: ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСЬКОЇ
ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Актуальність даної теми обумовлена зацікавленістю виконавців сучасним репертуаром, зокрема, творами, написаними для альту у супроводі оркестру, саме цей жанр українські митці опанували останніми десятиліттями. До цього часу в українському музикознавстві ще не існувало наукових праць, присвячених вище вказаній темі, у чому й полягає *новизна* дослідження. Жанр концерту для альту є *об’єктом* нашої статті. Створений Віталієм Пацерею Концерт для альту і камерного оркестру, став *предметом* цієї розвідки. Автор поставив перед собою *мету* – виявити специфіку проблем виконавської інтерпретації твору, для досягнення якої необхідно вирішити такі *завдання*: визначити відзнаки формування опусу, розкрити особливості засобів художньої виразності, фактури, котрі впливають на темброві та віртуозні характеристики альту.

Вищевказаний Концерт харківського композитора В. Пацери, що з’явився наприкінці ХХ ст. – 1997 р., є зразком втілення у сучасному українському музичному мистецтві пізньоромантичного типу одночасного концерту. У виборі ж автором інструментального складу – виконуючий соло альт і струнний оркестр – можна помітити ознаки кількох різних традицій.

Використання у творі тембрової групи струнно-смичкових інструментів свідчить про орієнтацію композитора на струнні концерти

А. Вівальді і на тип старовинного *concerto grosso* XVI – XVIII століть. Проте, звернення автора до єдиного оркестрового тембру, до якого належить і альт, вказує також на вплив модерністської естетики ХХ ст., а саме, – на експресіонізм А. Берга, Б. Бартока, Е. Денісова, А. Шонберга. Наприклад, скрипковий концерт А. Берга, програмний характер якого розкриває вічну тему життя і смерті, безумовно, є близьким за світовідчуттям альтовому Концерту В. Пацери. Також, як і у вище вказаному творі українського композитора, в скрипковому концерті А. Берга втілені принципи кругової симетрії, що створюють арку між крайніми частинами. Це сприяє єдиному нерозривному розвитку складної наскрізної драматургії.

Захоплення композиторів художніми виконавськими можливостями, особливо тембровими, альтя як сольного інструменту, що зростає саме у ХХ ст., пов'язане з виникненням тем і образів у мистецтві, втілення яких стимулювало пошук нових, нетрадиційних засобів музичної виразності, що у свою чергу впливало на зростання майстерності музикантів–виконавців. Тому звернення Віталія Пацери до альтового мистецтва наприкінці ХХ ст., на наш погляд, – цілком закономірне явище.

Характерною особливістю твору є активний діалог альтя не тільки з різними групами інструментів, але й з представниками цих груп, що виконують оркестрові соло. Багатоваріантні «спілкування» допомагають налагодити більш тісний зв'язок між альтом та усім оркестром, детальніше розкрити емоційні контрасти, що містяться у творі. Глибокий за змістом Концерт, написаний у лаконічній одночасній формі. Вибравши для твору жанр сольного інструментального концерту, В. Пацера не зберігає класичну тричастинну структуру циклу. Побудова опусу з ряду контрастних епізодів відсилає слухача до зразків концерту докласичного і старовинного типу *concerto grosso*. Проте, функції епізодів дозволяють углядіти в них присутність рис частин сонатно-симфонічного циклу. Перший розділ *Andante* і наступний *Allegro* виконують функцію сонатного алегро. В *Andante*, після вступу соліста, композитор доручає оркестру проведення основного тематичного матеріалу, котрий отримує належний розвиток в розділі *Allegro*. Останній завершується каденцією соліста. Наступний вальсовий розділ – *Sostenuto*, можна вважати скерцо. Розділ *Andante 1* (чотирнадцята

цифра партитури) з фугато є ліричним центром циклу. Завершальний же епізод *Allegro1* (шістнадцята цифра партитури) і повільна кода ре-зюмують та узагальнюють філософську ідею твору – конфлікт особистості та суспільства. Всі епізоди – від *Allegro* і до завершального *Andante1* – можна розцінювати як велику розробку. Останній повільний епізод, що повертає образи експозиції, виконує функцію динамічної репризи.

Не дивлячись на те, що функції частин твору вельми умовні, можна припустити своєрідне заломлення в цьому концерті пізньоромантичної тенденції згортання циклу в одночасність. Саме це і є найважливішою виконавською проблемою – вміння вибудувувати вельми складну форму та поєднувати її в єдине ціле. Виконавцю необхідно майстерно володіти мистецтвом перевтілення, глибоко поринати в авторську ідею, розкривати її потаємний зміст.

Концерт відкривається невеликим виразним монологом соліста – *Andante*. Відсутність знаків при ключі, поява в другому такті квінти *мі-ля* у вигляді устою і завершення експозиції сольної партії альта на звуках *до-ля* можна розцінювати як ознаку тональної основи – *ля мінор*. У той же час велика кількість хроматизмів у темі, уникнення функціональних тяжінь робить наявність тональності вельми умовною.

Тембр альта композитор трактує традиційно для музики ХХ ст. – похмурий і темний, який одразу ж розкриває відповідний образний колорит концерту. Монолог соліста є поєднанням мотивів та інтонацій речитативного характеру. Починаючись у низькому регістрі в динаміці *p*, він поступово підкоряє вершину, досягаючи кульмінації – *ff*. Монолог будується за хвилеподібним принципом. Первинний стрімкий мотив (перші два такти), уривається низхідною малосекундовою інтонацією сумніву, що відводить від устою *ля*. Ніби чуєш авторське вагання: «чи варто?...». Цей настрій поширюється й на наступний такт. Виконуючому соло на альті вже з перших інтонацій конче необхідно продемонструвати культуру звуку, у виконавстві – це взаємодія швидкості руху смичка, сили натиску і точки дотику волоса до струни.

Плавний рух змінюється інтонаційними стрибками, досягається нова вершина діапазону – *сі* першої октави (*f*). У п'ятому і шостому тактах знову з'являються інтонації сумніву. Проте, вони тепер висхід-

ні і не мають песимістичного забарвлення. Немов в думках героя за-тверджується первинна ідея підкорення вершини, яка впевнено (на *ff*, стрибком на сексту) реалізується у наступному такті, долинуючи *мі-бемоль*. Значущість кульмінації посилюється появою подвійних нот і темповим зрушенням – *Allegro*.

Експозиція оркестру в другій цифрі партитури знов повертає пер-винні темп *Andante* і динаміку *p*. Емоційному вислову соліста проти-стає мотив «кола» – послідовність напружених хроматичних інтер-валів, які окреслюють своєрідне коло: *es, d, cis, e, es, d*. Символізуючи низку віковичних запитань про сенс буття, він ніби несе у собі квінт-есенцію авторських заклинань, його молінь до неминучої долі, про-хань бути до нього поблажливою. Мотив проводиться (*mf*) по черзі скрипками та альтами на основі дисонуючого бурдона оркестру. У такті № 13 мотив «кола» отримує підкріплення в партіях перших і других скрипок на тлі «зітхання» віолончелей та контрабасів. Фаталь-ний мотив підхоплює і соліст; динаміка (*ff*) та стрибки на широкі ін-тервали додають експресивності його репліці. Емоційний стан зміню-ється: від роздумів про безвихідність – до рішучої інтонації протесту (такт № 19).

З третьої цифри партитури (*Allegro moderato*) починається діалог – перегукування альтя з оркестром. Фатальна інтонація в орке-стрі перетворюється на сонорні дисонуючі плями, що лунають на *p* (т.т. №№ 21, 25), їм протистоять рішучі (використовується пунк-тирний ритм) низхідні ходи соліста на *ff* та маркіровані пасажі *Vivo* (т. № 26). Проте, оркестр, немов намагається знов «перемогти» ге-роя – низхідна інтонація мігрує по оркестрових групах від верхнього регістра до нижнього, підкреслюючи темброву єдність оркестру, як єдиного організму. Ускладнення музичної мови з відсутністю плавної мелодичної лінії передуює появі жорстких сухих співзвуч. Віртуозність виступає як засіб художньої виразності музичного змісту, котра додає більшої експресії: герой ніби намагається вирватися з полону суворої дійсності.

У цифрі чотири партитури після невеликої (3 такти) фрази альтя звучить розгорнений оркестровий фрагмент *Allegretto*, якій відкрива-ється невеликим фугато (почерговий вступ голосів: перші скрипки, другі, альти, віолончелі). Нашарування голосів і ущільнення фактури

підкреслюється різким зльотом динаміки від *p* до *f*, а також прискоренням темпу – *molto accelerando*. Лінії оркестрових голосів зливаються в сонорний пласт – композитор застосовує групу звуків як єдиний колористично-експресивний комплекс. Таким чином, в даному фрагменті поєднуються елементи поліфонії і сучасної композиторської техніки. Посилення динаміки і зменшення тривалостей приводить до кульмінації – *Allegro (ff)*.

Стрімкий рух підхоплюється солістом (п'ята цифра партитури), який вступає в активний діалог з оркестром. Проблемою для нього є виконання надзвичайно незручних пасажів (на жаль, композитор не володіє альтом!), як у технічному відношенні, так і в інтонаційному. Найголовнішим у цьому епізоді є інтонування напруження, котре міститься в малих та великих секундах.

Бентежний загальний емоційний тонус додається оркестровим тремоло, на тлі котрого лунає контрапункт альта і перших скрипок (т.т. №№ 46 – 56). Драматургічна напруга стимулює порушення рівномірного метроритму – розмірена квадратна акцентуація змінюється розміром $5/4$ (сьома цифра партитури). І знов у протистоянні з солістом долучається весь оркестр. Вершину драматургічної хвилі заповонила велика каденція альта, яка повертає метр $4/4$. З цифри вісім партитури починаються загальні форми руху, побудовані на пасажах у вигляді багаточисельних різновидів гамм і арпеджіо. Рівномірна пульсація шістнадцятками з великою кількістю зустрічних знаків немов вказує на емоційно неврівноважену дію героя, котрий веде боротьбу із самим собою. Взагалі ж, пасажність як узагальнене позначення всіляких фігурацій, що не володіють тематичною визначеністю і рельєфністю, як відомо, первородна основа імпровізації. Тому, на наш погляд, композитор залишив за виконавцем право вирішувати долю інтерпретації цієї каденції.

З виконавського боку, каденція демонструє виразну декламаційність штриха *detache*. Цей штрих є одним з основних для струнних інструментів і робить помітний вплив на звуковидобування в цілому. Солістові зручніше грати у важчій частці смичка, тому при порівнянні з грою скрипаля смичок у альтиста, виконуючого цей штрих, буде трохи зрушений у бік колодки. Важча частка смичка допомагає уникнути витрати додаткових зусиль на подолання більш товстих струн і акус-

тичних особливостей інструменту. Необхідна менша амплітуда руху смичка, більша щільність його прилягання до струни і рівномірність розподілу. Каденція поступово переходить від віртуозної імпровізаційності до рівня своєрідного аналітичного роздуму, підкреслюючи тим самим глибокий філософський задум автора.

Початок нового розділу (цифра дев'ять партитури) відзначений зміною темпу (*Sostenuto*), метроритму (6/4) і тонального центру (*dominor*). Драматичне напруження попереднього розділу трансформується у кружляння вальсу. Не надовго до нього приєднується соліст (т. № 83). Продовжує розвиватися фатальна ідея «кола» – жорсткий характер танцю викликає асоціації зі «злыми» скерцо Д. Шостаковича.

Поступово змінюється співвідношення партій виконавців: вони вже не протистоять, а доповнюють один одного (т.т. №№ 87 – 88). Поволі вальс «спускається» від однієї до другої партії в оркестрі у басовий регістр, *ostinato* змінюється малосекундовими інтонаціями (т.т. №№ 92 – 93). Метр втрачає рівномірну пульсацію, знову з'являється розмір 5/4 (т. № 93), який готує «ремінісценцію» лірико-філософського роздуму соліста (десята цифра партитури), що виникає на ґрунті піцикато в оркестрі та передається по всіх групах. У даному випадку оркестр відображається як єдиний інструмент (т.т. №№ 94 – 100), котрий протистоїть солісту. В образній сфері цього епізоду наявно убачається роздум автора з приводу споконвічного конфлікту між людиною і суспільством. Поступовий музичний розвиток досягає логічної кульмінації, де на *ff* починається наступний розділ – *Allegro*.

З одинадцятої цифри партитури провідний тематизм знаходиться в партії оркестру. Сولیст передає естафету фігураційних пасажів, які передують темі, альтам і замовкає. Основний мотив проводиться скрипками, потім альтами, починає зароджуватися внутрішній оркестровий конфлікт – матеріал котрий був у соліста мігрує всіма оркестровими групами, спочатку поодиночці, а потім нашаруванням один на один. Найбільшого драматизму він долинає завдяки першим і другим скрипкам в октаву (т. 111), що звучать на тлі тривожних пасажів віолончелей і контрабасів. До драматичного розгортання підключаються й альти (т. 114), а згодом – і соліст (т. 116), котрий бере на себе провідну функцію. З цієї миті елементи мелодизму змінюються дієвими фігураціями альта на тлі піцикато всього оркестру.

Проте, наростаючий «сумбур» в оркестрі, несподівано приводить до ліричного епізоду у соліста (т. 123). Функції виконавців знов розшаровуються: в оркестрі продовжується піднесення дієвої образної сфери, над якою звучить ліричне виявлення альта. Розвиток драматизується, і хвиля нагнітання завершується кульмінацією – самотнім монологом соліста (т. 132) на *fff*. За драматургічною функцією цей великий монолог відноситься до ліричного оповідання героя, що розкриває його глибокі душевні переживання.

Самотність альта порушується оркестром, гармонійною вертикаллю, що створює фон для діалогу альтів і соліста (т. № 135), об'єднуючого різні мелодичні лінії в контрапункті. Хвиля розвитку діалогу знов завершується кульмінацією, після досягнення якої (т. №№ 141 – 142), лунає поступово завмираюча післямова оркестру, котра немов зупиняє музичний розвиток.

Наступний розділ концерту (чотирнадцята цифра партитури) відмічено поверненням первинного темпу концерту – *Andante* і перемиканням в образну сферу споглядально-філософської лірики. До альтів, в партії якого проходить основна тема, поступово приєднуються солісти оркестру: віолончель, альт, друга скрипка, перша скрипка і контрабас. Вся звукова тканина перетворюється на багатоголосий хор, у котрому кожен виконавець має самостійну мелодичну лінію. Отже, створюється пласт поліфонічної фактури. Відбувається диференціація і взаємодія кожного окремого соліста групи і соліста-альтиста.

Багатоголосий діалог динамізується, напруга добігає кульмінації, що різко обривається (т. 166) *tutti* оркестру, яке створює своєрідний ауфтакт. Рух завмирає, і на тлі цього оціпеніння виникає монолог, немов щире авторське висловлювання, – роздум соліста, фрази якого «доспіває» оркестр.

Наступний розділ – *Allegro*, помножує асоціації з поліфонічною музикою. Виклад дієвої хвилеподібної теми є своєрідним фугато. Композитором не витримується традиційне тональне співвідношення в порядку вступу голосів. Сама тема при кожній новій появі повторюється не буквально, а у варіанті, зберігаючи лише свою ритмічну зовнішність і загальну спрямованість руху. Вступ теми змальовує поступовий підйом з низького регістру вгору. Експозиція переходить в інтермедію, в якій всі оркестрові партії зливаються в єдиний «хор»

і тема розчиняється у фігураціях. Після тривалого мовчання до розвитку загальних форм руху уклінюються вигуки соліста (т. 190). У невеликому епізоді чергування партій виконавців викликає конфлікт двох образних сфер – самотнє ліричне соло і сумбурні репліки оркестру.

У наступному розділі *Moderato* (сімнадцята цифра партитури) повертаються ключові мотиви–образи концерту: в оркестрі розробляються мотиви вальсу та «кола». В партії ж альта похмура тема, яка походить з хроматичних інтонацій «кола», змальовує ідею поступового підкорення вершини, теситура з нижнього регістру сягає п'ятої позиції альта (друга октава). Змінюється співвідношення партій виконавців, котрі розшаровуються на два пласти. Перший пласт є діалогом соліста і перших скрипок. Інший пласт складають оркестрові групи других скрипок, альтів, віолончелей і контрабасів, що розробляють мотив «кола». Таким чином, виникає поліпластова фактура. Розвиток чергової драматургічної хвилі сягає кульмінації, після якої «змагання» альта з оркестром припиняється.

На *ff* починається завершальний вислів соліста, котрий немов ре-зюмує увесь минулий шлях героя. Гостроту монологу додає тремоло оркестрового супроводу. У дев'ятнадцятій цифрі партитури з'являється інтонація «зітхання» (див. т. № 3), після якої починається повільний «шлях сходження». Емоційний тонус вислову зростає: прискорюється рух, з'являються широкі стрибки у мелодичній лінії, що готують завершальну кульмінацію (т.т. 235 – 239).

Проте, після такту паузи (дев'ятнадцята цифра партитури) йде доповнення – невелика післямова, в ній звучність усіх інструментів ніби розчиняється на *pp*. Створюється своєрідна арка від початку твору і до його фіналу, котра замикає ідею «кола» на рівні форми цілого.

Підкреслимо, що надзвичайно вдало композитором використовується різноманітна звукова палітра. Завдяки цьому соліст має можливість виявити власну яскраву виконавську індивідуальність – тонкий слух, витончений смак. Застосування усіх нюансів головних барв (*p*, *pp*, *ff*, *fff*) яскраво підкреслює особливий, самобутній тембр альта.

Однією з основних проблем, що постає перед виконавцем у цьому творі, є «спів на інструменті», – так звана культура тону. Емоційний спів альта, котрий нагадує людський голос має важливе значення в

процесі виконавського втілення змісту опусу. Під час роботи над звуком в сучасному альтовому репертуарі завжди треба пам'ятати про специфічні особливості інструментального співу, де поруч з вокальними якостями тембру альту, культура тону характеризується також особливостями та різноманітністю вібрації, плавністю рухів смичка тощо.

Співвідношення партій виконавців є багатоманітним. Композитор використовує як типово концертні засоби зіставлення груп виконавців, так і елементи симфонічного розвитку. Концерт для альту В. Пацери наближається до типу концерту–симфонії. Динаміка музичної думки твору заснована на симфонічній драматургії, специфічних принципах тематичної розробки, зіставленні образно–тематичних сфер, що приводить до відносного рівноправ'я партій соліста і оркестру. У зв'язку з цим, альтисту необхідно сміливіше виявляти власну художню індивідуальність та творчу фантазію, аби не загубитися серед оркестрової маси. У той же час, важливо ретельно відчувати себе часткою цілого в тих випадках, коли соліст грає з окремими групами та *tutti* оркестру. Головна авторська ідея – єдність та боротьба протилежностей, яка міститься у цьому творі, розкриває основну проблему сучасного буття.

ВИСНОВКИ. Формоутворення Концерту для альту В. Пацери вирізняється неординарністю. Композитор продовжив лінію побудови одночасного концерту, котрий складається з кількох розділів, об'єднаних наскрізним розвитком драматургії. Засоби художньої виразності, що використовує автор (темброві палітра, різноманіття штрихів, яскрава віртуозність) сприяють розширенню багатих можливостей інструмента.

Інтерпретувати Концерт для альту з камерним оркестром В. Пацери під силу лише такому виконавцю, який постійно збільшує власну професійну майстерність, застосовує нові технічні та акустичні засоби, неухильно рухається вперед, ретельно слідкуючи за усіма новаціями музичного мистецтва сьогодення.

Харківський композитор Віталій Пацера зробив вагомий внесок у сучасний альтовий репертуар, розкрив багаті художні і технічні можливості інструмента, зумів переконливо втілити у концертному жанрі складний багатогранний філософський зміст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Концерт: энциклопедический справочник [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.belcano.ru/konzert>
2. Мазель Л. *Строение музыкальных произведений* [Текст] / Лев Мазель. – учеб. пособие, - 2-е изд. доп. и перераб. – М.: Музыка, 1979. – 536 с., нот.
3. Музыкальная энциклопедия. Т. 5. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – С. 207-209.
4. Музыкальная энциклопедия. Т. 6. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1982. – С. 503-505.
5. Нестьев И. *Монография. Бела Барток. Жизнь и творчество.* [Текст] Израиль Нестьев. – М.: Музыка, 1969. – 798 с.
6. Пославская Н. П. *Скрипичные концерты И. Стравинского и А. Берга (к проблеме скрипичного инструментализма как фактор стиля)* [Текст] автореф. дис. ... к-та искусствоведения. : 17.00.03 / Наталья Павловна Пославская. – Ленинград, 1988. – 33 с.

Юлія Дедюля. Концерт для альту і камерного оркестру Віталія Пацери: проблеми виконавської інтерпретації.

В статті розглядається комплекс проблем, пов'язаних з інтерпретацією глибокого філософського твору – Концерту для альту і камерного оркестру, написаного на зламі століть харківським композитором Віталієм Пацерою. Автором дослідження виявлені засоби художньої виразності, що розкривають специфіку звучання інструменту, розглянуті особливості фактури та форми опусу, позначені шляхи вирішення проблем виконавської інтерпретації.

Ключові слова: концерт, інтерпретація, мотив «кола».

Юлія Дедюля. Концерт для альту и камерного оркестра Виталия Пацеры: проблемы исполнительской интерпретации.

В статье рассматривается комплекс проблем, связанных с интерпретацией глубокого философского произведения – Концерта для альту и камерного оркестра написанного на изломе веков харьковским композитором Виталием Пацерой. Автором исследования выявлены средства художественной выразительности, раскрывающие специфику звучания инструмента, рассмотрены особенности фактуры и формы опуса, намечены пути решения проблем исполнительской интерпретации.

Ключевые слова: концерт, интерпретация, мотив «круга».

Deduly U. Concerto for viola and chamber orchestra of Vitaliy Patsera: problems performing interpretation.

In the article the complex of problems, related to interpretation of deep philosophical work – Concert is examined for Viola and chamber orchestra written with on the fracture of ages the Kharkov composer by Vitaly Pacera's. A research author is expose the methods of artistic expressiveness, which expose the specific of sounding of instrument, features of invoice and form of opus, the ways of decision of problems of performance interpretation are set.

Keywords: concerto, the interpretation, the motif of «circle».

УДК 78.071.2

Вікторія Осипенко

**ДО ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСЬКОГО ФОЛЬКЛОРИЗМУ
(ПИТАННЯ ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ)**

Із згасанням природніх осередків автентики, доживанням свого віку етнофорів (носіїв традиції) гостро постає необхідність збереження раритетів народної культури, відродження різних стилів автентичного фольклору. Вокальне мистецтво народного напрямку завдяки діяльності багатьох фольклористичних колективів, а також відкриттю відповідних спеціальностей в мистецьких вищих навчальних закладах України, стрімко та впевнено перейшло з галузі аматорського виконавства в професійну сферу вокальної культури. Проте сьогоднішній момент виявляє розрив теорії та практики. Він обумовлений особливостями Традиції навчання співу – в безпосередньому виконавському процесі від старшого покоління до молодшого через наслідування та опанування синкрезою (вербальний і музичний тексти, жанрова семантика, функціональність, характерність регіональної манери співу). Такий метод практикують усі фольклористичні колективи у відповідності до своїх можливостей (наявність організованих фольклорних експедицій, робота з польовими матеріалами). На жаль, навчальний процес не завжди містить таку форму роботи як фольклорна експедиція. Тому занурення студентів у традиційну народно-пісенну культуру зазвичай обмежується роботою з фонозаписами та спілкуванням