

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра оркестрових струнних інструментів
Кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**РОЗВИТОК ЖАНРУ ВІОЛОНЧЕЛЬНОГО КОНЦЕРТУ
КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТ. В УКРАЇНІ
(НА ПРИКЛАДІ ЛЬВІВСЬКОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ШКОЛИ)**

Магістерська робота

Ходаківської Вікторії Вікторівни

Науковий керівник

доктор філософії,

ст. викладач Щелканова С.О.

Текст містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання

на відповідне джерело

Ходаківська Вікторія Вікторівна



ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	
1.1. Генеза жанру концерту. Принцип концертування в історичній ретроспективі	8
Висновки до розділу 1.....	17
РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВА МОДЕЛЬ КОНЦЕРТУ №1 ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ З ОРКЕСТРОМ М. СКОРИКА	
2.1. Стильові виміри інструментального мислення композитора.....	19
2.2. Жанрові характеристики й специфіка інтонаційної драматургії Концерту №1 для віолончелі з оркестром М. Скорика	24
Висновки до розділу 2	38
РОЗДІЛ 3. ЖАНРОВА ТРАКТОВКА ВІОЛОНЧЕЛЬНОГО КОНЦЕРТУ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ЛЬВІВСЬКОЇ ШКОЛИ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ	
3.1. Л. Сидоренко. Концерт для віолончелі з оркестром: постмодерні стилістичні новації та світоглядно-ідейні опозиції	41
3.2. З. Алмаші. Концерт для віолончелі і камерного оркестру «Взаємодії»: романтична рецепція жанру	58
3.3. Б. Фроляк. Концерт для віолончелі з оркестром: сучасна класика жанрової традиції концертності в українській музичній культурі	77
Висновки до розділу 3	97
ВИСНОВКИ	100
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	107
ДОДАТКИ.....	118

ВСТУП

Актуальність дослідження. Ідея дослідження віолончельних концертів митців – наших сучасників, представників львівської композиторської школи є нагальною потребою осмислення новітніх творів, оскільки жодного аналогу подібному комплексному аналізу в сучасному музикознавстві ще не було здійснено. Дослідження віолончельних концертів митців – представників сучасної львівської композиторської школи: М. Скорика, Л. Сидоренко, З. Алмаші, Б. Фроляк – актуалізує розуміння сутності сучасної віолончельної творчості як самобутнього мистецького явища, культурного феномена, збагаченого авторськими концепціями. Попри популярність жанру віолончельного концерту серед українських композиторів і виконавців на сьогодні у вітчизняному музикознавстві не існує комплексної аналітичної розвідки щодо віолончельних концертів сучасних українських композиторів. Вивчення сучасних концертних творів для віолончелі, з одного боку, є складною задачею, оскільки відсутня історична дистанція, а з іншого – це унікальна можливість почути звучне слово автора, адже є змога поспілкуватись і з композиторами, і з виконавцями, аби з перших уст дізнатися про їхній унікальний досвід у створенні музичного простору сьогодення.

Сучасний український віолончельний концерт просякнутий ідентичністю та музичними рефлексіями національної культури і вартий як дослідницької уваги, так і бути репрезентованим на концертній сцені у світовому музичному товаристві.

Одним з найважливіших аспектів обраної теми вбачається «історична місія» звукопису сучасності, оскільки обрані для дослідження твори – це документ нашого складного часу, періоду набуття ідентичності і боротьби за краще майбутнє для своєї країни, досвід смерті і втрат, але й досвід сили і щирості.

Окреслена проблематика обумовила вибір теми дослідження «Розвиток жанру віолончельного концерту кінця XX – початку XXI століття в Україні на прикладі львівської композиторської школи».

Об’єкт дослідження – жанр концерту для віолончелі з оркестром.

Предмет дослідження – жанрово-стильові особливості віолончельних концертів митців львівської композиторської школи кінця XX-початку XXI століть.

Мета дослідження – виявити розвиток жанру віолончельного концерту кінця XX-початку XXI ст. в Україні на прикладі віолончельної творчості митців львівської композиторської школи та формування традицій сучасних інтерпретацій серед молодих львівських виконавців.

Завдання дослідження:

- дослідити генезу жанру концерту в історичній ретроспективі;
- розкрити особливості жанрового трактування віолончельного концерту у творчості композиторів львівської школи початку XXI століття;
- розглянути стильові особливості творчості М.Скорика, Л. Сидоренко, З. Алмаші, Б. Фроляк;
- проаналізувати жанрово-стильові та композиційно-драматургічні особливості їхніх концертів;
- сформулювати висновки дослідження.

Матеріал дослідження – наступні партитури та відеозаписи:

- М. Скорик. Концерт №1 для віолончелі з оркестром (1983);
- Л. Сидоренко. Концерт для віолончелі з оркестром (2010);
- З. Алмаші. Концерт для віолончелі і камерного оркестру «Взаємодії» (2013);
- Б. Фроляк. Концерт для віолончелі з оркестром (2022).

У цій дослідницькій роботі використані наступні виконавські інтерпретації: З. Алмаші. Концерт для віолончелі і камерного оркестру «Взаємодії» у виконанні автора [2]; Л. Сидоренко. Концерт для віолончелі з оркестром у виконанні М. Ходаківської [72]; М. Скорик. Концерт №1 для віолончелі з оркестром у виконанні О. Литвиненко [73]; Б. Фроляк. Концерт для віолончелі з оркестром у виконанні О. Литвиненко [88].

Методи дослідження:

- *історичний* – виявляє специфіку еволюції жанру концерту в його історичному розвитку і дає можливість розуміння ролі сучасного історико-культурного контексту у творчому спадку композиторів;

- *жанровий* – дозволяє виокремити специфічні риси, притаманні побутуванню інструментального концерту, дослідити риси, які вирізняють концерт серед інших жанрів циклічної будови;

- *стильовий* – виявляє характерні особливості «почерку» композитора, специфіку його композиторської мови та обраного кола виразових засобів;

- *структурно-функціональний* – дає можливість через аналіз структури твору та співвідношення його окремих частин проаналізувати особливості композиційної драматургії;

- *метод композиційної драматургії* – використаний для виявлення логіки розвитку музичного матеріалу, принципів контрастного зіставлення та взаємодії тематичних елементів;

- *інтерпретативний* – покликаний акцентувати увагу на фігурі виконавця-інтерпретатора як учасника творчого процесу створення музики;

- *герменевтичний* – використаний для інтерпретації змістових та концептуальних аспектів твору через призму національного та онтологічного вимірів;

- *метод інтерв'ю* – полягає у збиранні емпіричної інформації шляхом безпосереднього спілкування з респондентами.

Теоретична база. Теоретична і джерельна база даного дослідження систематизована за наступними напрямками:

- теорія жанру та стилю в музичному мистецтві (Катрич О. [38-39], Коханик І. [49], Тукова І. [84], Шип С. [96]);

- дослідження жанру концерту (Біла К. [8]; Гаврилець Д. [14]; Заходякін А. [33]; Іванова І., Мізітова А. [35]; Кушнірук О. [52]; Ракочі В. [67]; Сумарокова В. [82]);

- органологія віолончелі в системі музичного мистецтва (Білоусова Ю. [9]; Долгієр В. [24]; Ларчіков В. [53]; Сумарокова В. [77]; Червов

В. [89];)

- поняття школи в мистецтвознавстві (Дедусенко Ж. [20]; Криса О. [50]; Кучеренко С. [51]; Рощенко О. [69]; Сумарокова В. [79]);
- вчення про інтерпретацію (Жукова Н. [29]; Москаленко В. [56]; Ніколаєвська Ю. [60-61]; Шаповалова Л. [92-94]);
- дослідження творчості М. Скорика (Заходякін А. [33]; Кияновська Л. [42-43]; Клименко В. [45]; Копиця М. [46]; Сумарокова В. [80]), Л. Сидоренко (Новицька Т. [62]; Черній А. [90]), З. Алмаші (Гончарук К. [17]; Довгань М. [23]; Повод К. [63]), Б. Фроляк (Берегова О. [5]; Степанченко Г. [75]; Ящук А. [99]).

Наукова новизна полягає в тому, що в магістерській роботі вперше:

- надано структурно-композиційний та драматургічний аналіз Концертів для віолончелі з оркестром: Л. Сидоренко, З. Алмаші, Б. Фроляк;
- визначено жанрові моделі концертів;
- надано характеристику виконавських інтерпретацій розглянутих творів.

У роботі отримав подальшого розвитку аналіз жанрово-стильових та драматургічних принципів у віолончельному концерті М. Скорика.

Практична значущість результатів полягає в тому, що вони можуть бути використані в подальших дослідженнях, присвячених творчості сучасних українських композиторів, жанру концерту та саме сольного віолончельного концерту як феномену, проблематиці сучасного академічного виконавства; історії української музики ХХ–ХХІ століть, історії та теорії віолончельного виконавства; музичній педагогіці та виконавській практиці.

Структура роботи обумовлена метою і завданнями дослідження. Робота складається зі вступу, трьох розділів, шести підрозділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел (104 найменування), додатків. Загальний обсяг основного тексту становить 131 сторінку, основний зміст роботи викладено на 104 сторінках.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Генеза жанру концерту. Принцип концертування в історичній ретроспективі

Концерт – це жанр, в основі якого міститься контраст звучання повного виконавського складу оркестру або окремих груп солюючому інструменту. Назва концерту як жанру походить від *concertare* (лат. – «змагання»). Буквальний переклад з німецької та італійської – «узгодження».

У докторській дисертації «Інструментальний концерт XVII-XVIII століть: генеза, класифікація, оркестр» (2021 р.) В. Ракочі звертається до етимології терміну в контексті розгляду еволюції жанру інструментального концерту: «найпоширенішими є три версії *concerto*: латинське дієслово *concertare* (боротися), італійський омонім (погоджуватись) та латинське дієслово *conserere* (спілкуватись). Найбільш слушним визначено синтетичний підхід, завдяки якому змагальність, гармонійне співіснування і спілкування соліста (солістів) й оркестру вдало поєднуються: «<...> Термін *concerto* завжди означав музику, призначену для прослуховування, а не перегляду. Модифікації *concerto*: у першій половині XVI ст. його вживають у побуті, у другій – у музичному мистецтві для позначення ансамблю будь-якого складу; на межі XVI-XVII ст. – це наголос на поєднанні інструментальних і вокальних партій, в останній чверті XVII століття – це назва музичного жанру (інструментальний концерт)» [67, с. 2].

Відомо, що термін «концерт» виник як атрибут хорових творів, але згодом концертуючий стиль розповсюдився на інструментальну музику. Завдяки стрімкості розвитку конструкції інструментів та виконавського мистецтва жанр концерту остаточно набуває своїх обрисів на межі XVII–XVIII століть.

Як самостійний художній фактор музичного мистецтва «явище “концертування” набуло практичного значення у XVII ст., в епоху концертуючого стилю Бароко й спиралось переважно на відчуття тембрового колориту, на спробу з’ясувати зв’язки та співвідношення специфіки окремих інструментів, голосів тощо» [15, с. 214]. Головним досягненням епохи Бароко стало створення сприятливих умов для зародження та формування гомофонно-

гармонічного стилю. Постає новий вид музичного багатоголосся, який характеризується поділом партій на головні та супроводжуючі; у музиці важливою стає драматична експресія як основна драматична домінанта музики; виникають нові способи гри на музичних інструментах, такі як *tremolo* та *pizzicato*; виникає техніка гри, за якої ноти, що занотовані однаковою тривалістю, граються ритмічно нерівно – *notes inégales* («нерівне виконавство»); з'являється точний нотний запис музики (в епоху Ренесансу детальний запис нот був досить рідкісним); музика ускладнюється, написання творів розраховане на віртуозне виконання; формується нова звуковисотна структура – інтенсивний перехід від модальності до тональності: хоча модальні риси ще зберігаються, основою стає тонально-функціональне мислення.

Принцип концертності став своєрідним «знаком епохи», визначально впливаючи на формування майже всіх інструментальних жанрів того часу. Концертний принцип базувався на співставленні групи солюючих інструментів (або солюючого інструменту) оркестровій масі з багат шаровою фактурою. Суть концертного принципу полягала у тому, що у процесі розгортання форми групи інструментів змінювали свої функції, виступаючи то солістами, то акомпанементом. Групу солюючих інструментів називали «концертуючою». Відтак жанр концерту, який виник як наслідок естетики концертності, є своєрідною взаємодією суперництва та згоди. Основна видова риса сольного концерту полягає у тому, що це твір, в основі якого лежить «<...> контраст звучання повного виконавського складу та солюючого інструмента, де засадничого виразу набуває принцип змагальності та принцип взаємодоповнювальності» [19, с. 289]. У концерті присутня *ідея гри* як розкриття віртуозних можливостей інструменту.

Серед ключових передумов виникнення віолончельного концерту слід виокремити становлення інструментального мислення, зародження сольного виконавства, а також розвиток принципу концертності в умовах переходу від поліфонічного до гомофонно-гармонічного мислення, яке остаточно утвердилося в середині XVIII століття.

Віолончельний концерт пройшов тривалий шлях еволюції. Першими авторами віолончельних концертів були Дж. М. Яккіні, А. Кореллі, А. Вівальді. Так, у лаконічних за формою віолончельних концертах (26 (!) концертів) А. Вівальді втілював технічну досконалість інструменту, розкривши максимальні віртуозні можливості віолончелі.

Середина XVIII ст. є початком епохи Класицизму. У цей період формується сучасна жанрова модель концерту для інструменту з оркестром. У творчості віденських класиків (Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. Бетховен) затвердилась класична тричастинна форма концерту (I частина в сонатній формі з подвійною експозицією; у кінці частини – велика віртуозна каденція: епізод, який виконується солістом). Як правило, каденція не записувалася композитором, а лише мала позначку в партії солюючого інструменту. Солоістові надавалася повна свобода імпровізувати, демонструючи свої віртуозні здібності та технічну майстерність. Ця традиція зберігалася досить довго і лише згодом, у так звану «Бетховенську епоху», каденція стала записуватися авторами. Завдяки цьому твори набрали стилістичну і композиційну цілісність, і з часом у розвитку ідеї та задуму каденція набула важливого значення.

До особливостей концертного жанру класичного періоду належить використання подвійних експозицій у перших частинах циклу, а також співставлення *solo* і оркестру у розробкових розділах форми. Для віолончелі в класичний період писали Й. Гайдн і Л. Бетховен. В. А. Моцарт писав скрипкові та клавірні концерти – для віолончелі В. А. Моцарт концертів не писав.

Образ сольного концерту у творчості віденських класиків формується у тісній взаємодії з молодим на той час жанром симфонії, що визначав розвиток усієї європейської інструментальної музики другої половини XVIII століття. Взаємозв'язок із симфонією став одним із провідних чинників еволюції інструментального концерту зрілого класицизму. Наслідком цього процесу стало засвоєння концертним жанром симфонічного методу та нових композиційних моделей. Попри орієнтацію на традиційну тричастинну структуру, віденські класики часто тяжіють до симфонічної чотиричастинності. Важливим підсумком

жанрової взаємодії стало остаточне утвердження сонатної форми як провідної для першої частини концерту.

Досягнення у сфері циклоутворення та формотворення, здійснені в жанрі симфонії, були перенесені на принципи концертності. Саме концертний жанр започаткував ідею висування соліста як лідера музичного процесу. У результаті солюючий інструмент набуває статусу рівноправного учасника, а взаємодія між солістом і оркестром розгортається як змагання. Циклічна структура концерту, опираючись на барокову темпову модель «швидко — повільно — швидко», переосмислюється у нових композиційних умовах. Так, в ієрархії цілого, «<...> перша частина виконувала функцію драматургічного центру твору, друга — ліричного, третя, витримана у переважно швидкому темпі, являла собою віртуозно-ігровий фінал» [9, с. 56].

Мистецтвознавець К. Біла вказує на наступні класичні риси інструментального концерту:

- 1) тричастинна композиція;
- 2) кожна частина циклу — це конкретний образно-емоційний зміст. Перша частина традиційно втілює контраст між дієвою та ліричною сферами, друга частина є виразом ліричного, елегійного образу, а третя — життєствердним фіналом;
- 3) відповідно до змісту, темпове співвідношення частин є таким: «швидко — повільно — швидко»;
- 4) принцип концертування означає протиставлення повного виконавського складу сольному виконанню. Оркестру в класичному концерті контрастує партія соліста (інструмента), яка є обов'язково віртуозною;
- 5) принцип змагальності, як засадничий принцип концерту, виражає себе в деяких композиційних особливостях — подвійній експозиції (соліст — оркестр, або навпаки) та каденції соліста (традиційно розміщувалась перед репризою);
- 6) образне взаємодоповнення соліста і оркестру [8, с. 78].

В. Сумарокова у своїй статті «Український віолончельний концерт у

контексті світової музичної культури» зазначає, що в історії виконавського мистецтва жанр концерту зазнав значного розвитку і перетворення, відіграючи роль творчої лабораторії в розширенні арсеналу виразових засобів інструмента. Сягнувши у XX сторіччя, віолончельний концерт пройшов «<...> нові шляхи еволюції, пов'язані з подоланням сформованих у період романтизму традицій, які культивували ліричний тип віолончельного концерту. Продовжилася лінія симфонізації віолончельного концерту, яка розвивалась у XIX ст. у творчості Л. Бетховена, Р. Шумана, Й. Брамса та ін. на противагу віртуозно-виконавській моделі типу концертів Б. Ромберга й А. Серве. Розвиток жанру сучасного віолончельного концерту пов'язаний із творчим діалогом композиторської і виконавської шкіл. Поява яскравих, неординарних солістів завжди сприяла активізації композиторської діяльності в плані створення концертних опусів» [82, с. 338].

Ми можемо погодитись із цією думкою, адже яскравим прикладом цього твердження В. Сумарокової є феномен творчої взаємодії сучасної львівської композиторської і виконавської шкіл, що стало предметом цього дослідження. Творчі постаті львівських віолончелістів-солістів Оксани Литвиненко, Марії Ходаківської, Золтана Алмаші, їхній виконавський рівень дозволили львівським композиторам написати унікальні концертні твори, відмітні жанровою й художньо-образною новизною. Це концерти М. Скорика, Б. Фроляк, З. Алмаші, Л. Сидоренко.

Віолончельний концерт, пройшовши шлях еволюції в епоху класицизму, романтизму, сучасну епоху, як мистецький феномен досягнув значного розвитку й визначний своїми розгалуженими жанровими формами й музичними смислами. Окреслимо найбільш знакові концертні твори для віолончелі в історії музичної культури:

А. Вівальді. Подвійний концерт для двох віолончелей, струнних та клавесину соль мінор.

Й. Гайдн. Концерт №1 для віолончелі з оркестром до мажор.

Й. Гайдн. Концерт №2 для віолончелі з оркестром ре мажор.

Л. Бетховен. Потрійний концерт для скрипки, віолончелі та фортепіано з оркестром до мажор, ор. 56.

Р. Шуман. Концерт для віолончелі з оркестром ля мінор, ор. 129.

Й. Брамс. Подвійний концерт для скрипки і віолончелі ля мінор, ор. 102.

А. Дворжак. Концерт для віолончелі з оркестром сі мінор, ор. 104.

Е. Лало. Концерт №1 для віолончелі з оркестром ре мінор.

К. Сен-Санс. Концерт №1 для віолончелі з оркестром ля мінор, ор. 33.

К. Сен-Санс. Концерт №2 для віолончелі з оркестром ре мінор, ор. 119.

Е. Елгар. Концерт для віолончелі з оркестром мі мінор, ор. 85.

А. Хачатурян. Концерт для віолончелі з оркестром мі мінор.

А. Хачатурян. Концерт-рапсодія для віолончелі з оркестром ре мінор.

П. Хіндеміт. Концерт для віолончелі з оркестром мі-бемоль мажор, ор. 3.

Д. Лігеті. Концерт для віолончелі з оркестром.

Б. Бріттен. Симфонія для віолончелі з оркестром, ор. 68.

Й. Пендерецький. Концерт №1, 2 для віолончелі з оркестром.

Й. Пендерецький. Concerto Grosso № 1 для трьох віолончелей з оркестром.

В. Лютославський. Концерт для віолончелі з оркестром.

Проводячи історичну паралель у XX-XXI століття, в українську музику, потрібно наголосити, що концерт як жанрова форма, яку пов'язують з сонатною формою, із позицій сучасності представлений жанровим розмаїттям, зокрема представниками *львівської композиторської школи* талановито апробовані наступні моделі:

- *concerto grosso* – Концерт для двох флейт, двох скрипок і камерного оркестру *В. Камінського*;
- *sinfonia-concertante* – Konzertstück *О. Козаренка*, Симфонія-концерт для фортепіано і оркестру, «Музика» для фортепіано з оркестром *Г. Ляшенка*; Концерт для віолончелі з оркестром №1 *М. Скорика*;
- концерт для оркестру – «Concerto Rutheno» *О. Козаренка*;
- концерт-камерна симфонія – Камерна музика *О. Криволап*;
- концерт-дует – Дивертисмент для двох скрипок соло *А. Микитки*;

- концерт-діалог – Концерт для віолончелі з оркестром *Л. Сидоренко*; Концерт для цимбал з оркестром *Д. Задора*;
- концерт-взаємодія – Концерт для віолончелі і камерного оркестру «Взаємодії» *З. Алмаши*;
- концерт-монолог для соліста і оркестру – Концерт для віолончелі з оркестром, Концерт для кларнета з оркестром *Б. Фроляк*; «Різдвяний концерт» для скрипки з оркестром *В. Камінського*.

Драматургічні принципи розвитку, що здавна склалися в межах поданих жанрових різновидів, набули у концертах композиторів львівської школи значно більшої семантичної вишуканості та стильової авторизації. Актуалізація тих чи інших аспектів концертності відбувається у прямій залежності не лише від специфіки того жанру, із яким вступає у взаємодію домінантний жанр, але й від особливостей індивідуального стилю композитора.

Для **віолончелі** українські композитори звертались і продовжують писати, збагачуючи віолончельний репертуар і розвиваючи жанр концерту авторськими моделями, з оригінальною мовою і художнім змістом.

Серед українських композиторів-авторів віолончельних концертів XX-XXI століття:

- Асєєв Ігор*. «Концерт-буфф» для віолончелі з оркестром (1974);
- Алмаши Золтан*. Концерт для віолончелі і камерного оркестру «Взаємодії» (2013);
- Барвінський Василь*. Концерт для віолончелі і фортепіано (1956);
- Бібік Валентин*. Концерт №1 для віолончелі і камерного оркестру, ор. 63 (1986); Концерт №2 для віолончелі і камерного оркестру, ор. 144 (2001);
- Волинський Мирослав*. Концерт для віолончелі з оркестром (1995);
- Губаренко Віталій*. «Концерт-поема» (1963); Камерна симфонія IV для віолончелі та струнного оркестру (1994);
- Зноско-Боровський Олександр*. Концерт для віолончелі з оркестром, ор. 43 (1969);

Ищенко Юрій. Концерт №1 для віолончелі з оркестром (1968);
Концерт №2 для віолончелі з оркестром (1974);

Кирейко Віталій. Концерт для віолончелі з оркестром (1961); Подвійний концерт для скрипки і віолончелі (1971) – цей твір є першим подвійним концертом в Україні;

Клєбанов Дмитро. Концерт для віолончелі і камерного оркестру (1986);

Ковач Ігор. Концертино для віолончелі з камерним оркестром (1976);
«Лірична музика» для камерного оркестру та віолончелі соло (за прочитанням К. Паустовського), (1990);

Ляшенко Геннадій. Концерт для віолончелі з оркестром (1982);

Майборода Георгій. «Концертні варіації» (1987);

Птушкін Володимир. «Концертино» (1968); Концерт №1 для віолончелі з оркестром (1970); Концерт №2 для віолончелі з оркестром (1985); Концерт-симфонія для віолончелі та фортепіано з оркестром (2006); «Ранкові молитви» для віолончелі та струнних (2007);

Рудянський Олександр «Кюй-капричіо» (1969);

Сидоренко Любава. Концерт для віолончелі з оркестром (2010);

Сильвестров Валентин. «Медитація» (симфонія для віолончелі з камерним оркестром), (1972);

Скорик Мирослав. Концерт №1 для віолончелі з оркестром (1983);
Концерт №2 для віолончелі з оркестром (2016);

Станкович Євген. Концерт №1 для віолончелі з оркестром (1970);
Концерт №2 для віолончелі з оркестром (2016);

Фроляк Богдана. Концерт для віолончелі з оркестром (2022);

Штогаренко Андрій. Концерт для віолончелі з оркестром (1986);

Щербаков Ігор. Концерт для віолончелі з оркестром (2020);

Яковчук Олександр. Концерт для віолончелі з оркестром (2006);

Яровинський Борис. Концерт для віолончелі з оркестром (1978).

Для українського віолончельного концерту характерне, на думку В. Сумарокової, «<...> збагачення новими, відповідними сучасному духу

уявленнями, інтонаційністю, засобами вислову. Його відрізняють підпорядкованість художній ідеї, концепції, спрямовані на проблеми внутрішнього світу людини, його психології, соціальної позиції<...>Концертні твори для віолончелі українських композиторів відрізняються яскраво вираженим національним характером. У той же час вони індивідуальні в композиційному, жанровому рішенні, у тематизмі та драматургії, орієнтуються на різноманітні стильові моделі концертного жанру» [82, с. 347-348].

Для виконання віолончельних концертів українських композиторів, де мова і художній зміст збагачені авторським трактуванням жанрової моделі концерту, сучасний соліст-віолончеліст повинен володіти високорозвинутою виконавською технікою (термін «техніка» походить від грецького *techné* — мистецтво). Таке розуміння техніки виходить далеко за межі швидкості, віртуозності, рівності та стрімкості — які є лише окремими складовими. Будь-яке вдосконалення виконавської техніки є розвитком самого мистецтва, а відповідно допомагає виявленню змісту, «художнього сенсу». На відміну від чистої моторики, «художня техніка» є системою виконавських навичок, які мають конкретну музично-цільову спрямованість, зумовлену змістом твору, що інтерпретується, особливостями творчого мислення, рівнем розвитку рухливої техніки та її взаємодією зі слуховими еталонами.

Поняття віолончельної техніки тісно пов'язане з віртуозністю. Віртуоз — це музикант, який досконало володіє технікою свого інструменту. У XVII столітті в Італії термін «віртуоз» позначав видатного артиста або вченого, а наприкінці цього століття його почали використовувати для позначення професіонала-музиканта, на відміну від аматора, а пізніше — для музиканта-виконавця, контрастуючи з композитором. Однак у XVII—XVIII століттях, а частково й у XIX столітті, найвідоміші віртуози часто були водночас і великими композиторами: А. Кореллі, А. Вівальді, Л. Боккеріні, Й. С. Бах, Г. Ф. Гендель, Д. Скарлатті, В. А. Моцарт та інші.

Драматургічний розвиток віолончельної партії в концертах досягається через використання таких виразових елементів, як штрихи, динаміка,

артикуляція, звукоутворення, вібрація та інші, завдяки яким виконавцю потрібно створити логіку розвитку композиції.

Сучасне прочитання віолончельних концертів українських композиторів (до творів яких ми звернені у цій магістерській роботі – це віолончельні концерти М. Скорика, Л. Сидоренко, З. Алмаші, Б. Фроляк) тісно пов'язане з розвитком моторики, вдосконаленням технічних прийомів та виконання. Основною умовою їхньої легкості та віртуозності є високий тонус виконання. Віолончеліст має не лише технічно відтворити твір, а й виконати його як актор, що вимагає значних емоційних затрат, багатства образних характеристик, підсилення ритмічних і динамічних контрастів, театральності та експресивності, з одночасним усвідомленням змістовного навантаження та передачею ідеї концертних творів. Це вимагає особливої інтонаційної уваги до звукоутворення та оволодіння сучасними прийомами гри, такими як штрихи, динаміка і артикуляція. Завдяки цьому віолончеліст-соліст здатен правильно відтворити задум композитора і представити глибоку виконавську інтерпретацію у манері індивідуального трактування художньої концепції твору, що відповідає світоглядним настановам та виконавському мисленню віолончеліста-інтерпретатора в умовах сучасного виконавства.

Висновки до першого розділу

Інструментальний концерт як жанр сформувався на ґрунті барокових принципів концертування, увібравши у себе традиції тріо-сонати та *concerto grosso*, які були засновані на діалогічній природі музичного мислення — поєднанні змагання та взаємодії, сольного й ансамблевого начала. У цьому контексті жанрові ознаки концерту — сольне виконавство, протиставлення соліста оркестровому *tutti*, *concertante* (принцип змагальності, взаємодії соліста з оркестровим *tutti*, що пов'язано з ідеєю розкриття віртуозного первня та демонстрацією технічних можливостей соліста) — набули ознак не лише формально-структурної організації, а й виявів змістовної напруги між індивідуальним і колективним, віртуозним і монументальним. Віртуозність, як

одна з провідних якостей жанру, постає не тільки як демонстрація технічної майстерності виконавця, а як засіб художнього висловлювання, носій естетичних цінностей доби.

У XVIII столітті, завдяки творчості А. Вівальді та Й.С. Баха, склався тип сольного інструментального концерту з усталеною формою, що синтезував віртуозність соліста та структурну логіку великої музичної форми. Протягом XIX століття концерт трансформується в жанр глибоко особистісного висловлення, де соліст постає як носій емоційної і духовної ідеї твору, а оркестр — як активний учасник музичної драматургії. У XX столітті жанр концерту розширює свої межі, включаючи нові інструментальні склади, експериментальні форми та стильові пошуки, що зумовлює його подальшу еволюцію як відкритої, поліжанрової та концептуально насиченої форми.

У сучасних віолончельних творах українських композиторів: І. Асєєв, З. Алмаші, В. Барвінський, В. Бібік, М. Волинський, О. Зноско-Боровський, Ю. Іщенко, В. Кирейко, Д. Клебанов, І. Ковач, Г. Ляшенко, Г. Майборода, В. Птушкін, Л. Сидоренко, В. Сильвестров, М. Скорик, Є. Станкович, Б. Фроляк, А. Штогаренко, І. Щербаков, О. Яковчук, Б. Яровинський, — які збагачують віолончельний репертуар і жанр концерту авторськими моделями, з оригінальною мовою і художнім змістом, *концертність* виступає не в ролі «<...> жанрових колізій змагальності, демонстрації віртуозно-технічних можливостей виконавців, а як семантичний пласт, що несе у своєму ейдосі матрицю концертності як типу висловлювання (емоційно-піднесеного, по особливому напруженого, демонструю чого гру сил, енергій “Homo ludens” (“Людини граючої”))» [82, с. 351].

РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВА МОДЕЛЬ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ З ОРКЕСТРОМ М. СКОРИКА

2.1. Стильові виміри інструментального мислення композитора

Ім'я **Мирослава Михайловича Скорика** (1938 – 2020) увійшло в історію сучасної української музики як експериментатора та митця, який впроваджував оригінальні думки в українську музичну культуру. Кожен твір композитора – це нове відкриття в українському музичному мистецтві, бо вони визначні своєю оригінальною концепцією, неповторною драматургією, а також багаті ідеями, завдяки яким переосмислюються традиційні погляди у музиці.

У творах М. Скорика можна виділити нові напрями розвитку української музики, які вражають індивідуальним тлумаченням драматургічних особливостей класичних форм. Кожна композиція є результатом глибоких роздумів, наполегливої праці та свого роду новим етапом у розвитку майстерності композитора. Знакові твори, у свою чергу, є підсумком кожного періоду його творчості. Різні етапи творчості М. Скорика відображають його прагнення до нових жанрових і стильових напрямків. Однак незмінною залишалась велика любов митця до українського фольклору, який є глибинною основою його творів. В улюбленому жанрі композитора – інструментальному концерті – особливого втілення знайшли відкритість почуттів його музики, яскравий мелодизм і віртуозність.

У ХХ столітті «виник і отримав розвиток стильовий напрямок “нова фольклорна хвиля”, який плідно реалізувався в українській музиці» [25, с. 34]. Нова течія найяскравіше проявилась у творчості Л. Грабовського, Л. Дичко, Є. Станковича, Л. Колодуба, І. Карабиця, О. Киви, В. Сильвестрова. У творчості кожного з означених композиторів існують твори, які мають в собі риси позначеної стилістики. Для М. Скорика ця стильова тенденція виявилась «більш плідною, що породила численні варіанти синтезу народнопісенної основи з сучасними стилями академічної музики, такими як неокласицизм, неоромантизм та модернізм» [42, с. 49].

У післявоєнний період такі композитори, як П. Глушков, Я. Лапинський,

І. Польський, О. Зноско-Боровський, А. Муха, Ю. Знатоков та інші, створювали скрипкові концерти, в яких активно використовувався національний колорит, що базувався на народній пісенності. Також розвивався лірико-драматичний симфонізм, орієнтований на класичні жанрові зразки. Хоча існувала велика кількість скрипкових концертів і деяких творів для духових інструментів, слід зазначити, що вони не здобули широкої популярності серед провідних виконавців і здебільшого використовувались у педагогічній практиці.

Жанр фортепіанного концерту здобув ширшу популярність, що відображено в творчості Л. Ревуцького, В. Косенка, Б. Лятошинського, С. Борткевича та інших. Однак, ближче до 60-х років XX століття, масштаби концерту почали зменшуватися, що в кінцевому підсумку призвело до виникнення одночастинного інструментального концерту. Відомий вислів М. Скорика: «Я відчув, що писати великий твір у чотирьох частинах тривалістю 34-45 хвилин не відповідає сучасному спринтерству музики. Тож звернувся до жанру концерту – соло із симфонічним оркестром. І написав десять концертів для скрипки, три для фортепіано, два для віолончелі, по одному для альту й гобоя і ще один концерт для оркестру,... концерти тривають близько 15 хвилин, дещо трохи довше» [46, с. 11].

Композитор опирається на інтонації, які характерні для народної творчості, і водночас асоціюються із багатьма стилями і напрямками європейської музичної культури, зокрема імпресіонізмом. Особливе місце займає «переосмислення традиційного, константного, звичного» [45, с. 37]. М. Скорик проявляє яскраву індивідуальність. відкривається через єдність основних творчих ідей, що проходять через призму ігрової логіки, принципів та естетики гри. У всіх жанрах, до яких звертається композитор, по-різному виявляється ігровий елемент, який стає новаторським способом вираження особистості композитора в історії української музичної культури.

Митцеві імпонує оригінальне переосмислення від барокових, класичних та романтичних форм до музики авангарду й поставангарду. Сам композитор вважав себе продовжувачем «національної лінії, кривно пов'язаним з традиціями

вітчизняної культури» [43, с. 19]. Творчі концепції М. Скорика є динамічними та енергійними, а його музична мова — напружено емоційною, з сильним відчуттям імперативу краси та внутрішньою поетичною насиченістю. Благородний ідеал творчості маестро сформувався на основі кордоцентричної орієнтації, що втілює емоційно тендітну, тонку й незахищену душу. Митець продемонстрував сміливе використання сучасних звуковиразжальних систем XX століття, впроваджуючи полістильові моделі.

Попри численні паралелі з визначними досягненнями неофольклоризму в музичній культурі XX століття та його схильність до національної школи, оригінальність авторського підходу до концертного циклу також є безсумнівною. В інструментальних концертах М. Скорика яскраво проявляється його стиль, що виникає завдяки органічному поєднанню традицій українського та сучасного європейського мистецтва. Стильові уподобання митця формувались «під впливом І. Стравінського, Б. Бартока, Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва, Б. Лятошинського» [12, с. 14]. Вбираючи численні елементи фольклорних традицій від В. Барвінського, Ф. Колесси, неофольклоризму Б. Бартока та неокласицизму І. Стравінського, і доводячи до досконалості свої попередні художні відкриття, композитор переплавляє всі стильові прототипи в надзвичайно оригінальну цілісність. Завдяки цьому концертні цикли мають абсолютно своєрідну концепцію.

Мистецька стилістика композитора формувалась на засадах «неокласичного формотворчого принципу, конструктивізму властивості темиструктури, динамізму симетрії й протиставлення, ладових можливостей висотних транспозицій: горизонталі – вертикалі» [46, с. 11]. М. Скорикові вдалося віднайти стильову формулу психологізації національної інтонації, органічно включивши її в систему полістильових пошуків із залученням барокового та фольклорного мислення.

Чистота ліній, структурна компактність, строгість і логічність викладення музичного матеріалу органічно притаманні індивідуальному стилю композитора. Творча манера М. Скорика відзначається лаконізмом,

драматургічною зібраністю, ясністю форми, схильністю до яскравих і контрастних оркестрових барв, об'ємною фактурою, надзвичайною образністю та семантичною насиченістю тематизму, характерними інтонаційними моделями. Композитору чужа однобічна прихильність до якоїсь авангардної теоретико-композиторської доктрини, хоча багато прийомів музичного письма він запозичував від різних течій XX століття (додекафонія, сонористика та ін.). Панорамний тип бачення художньої ідеї робить «стиль М. Скорика універсальним, мистецьки всеохоплюючим» [45, с. 38].

Філософська спрямованість, властива творчості М. Скорика, у контексті його «стильової гри» набуває особливої глибини й рельєфності. Апелюючи до своєрідної «ейдетики музичної історії», композитор формує багатозначний асоціативно-символічний простір, у якому кожен виразовий елемент — чи то тематичний зворот, гармонічна послідовність або фактурний шаблон — набуває нового смислового наповнення. Віртуозне володіння технікою стилізації й трансформації «чужого стилю», яке виявилось ще в ранніх творах митця, у подальшому стало засобом глибокого осмислення буттєвих проблем, інтерпретованих через призму ідей, сформованих упродовж історичного розвитку музичної культури. Для М. Скорика характерні непередбачуваність музичного розвитку думки, неочікувано гострі «модуляції» його мистецької еволюції, що помітно на прикладі такого жанру як концерт.

Концерт №1 для віолончелі з оркестром (1983) є знаковим етапом стильового розвитку композитора. У цьому творі М. Скорик вдається до особливої форми музичних монологів у партіях соліста та оркестру, що надає змогу розкрити глибокі драматичні почуття. Хвиля романтичності, яка окреслює ліричну сферу, породжує вишукані теми. Концерт постає як підсумок важливого етапу творчих пошуків композитора, водночас окреслюючи нові риси його майбутнього стилю. Л. Кияновська (1998) у своїй монографії підкреслює, що М. Скорик «<...> дбайливо відноситься до традицій фольклору, завдяки чому він не тільки відображає особливості національної культури, а й тим самим відкриває тонкі грані свого духовного світу. У концерті виклад музичного

матеріалу заснований на різних варіантах речитативного типу, підкреслюючи напруженість внутрішнього світу «ліричного героя», що відповідає трагічності естетичної концепції твору. У ньому немає характерних особливостей композиторського письма, таких як: національно-фольклорних алюзії, типової інструментальної речитації, гострих джазових ритмів. Автор притримується стислої форми, що компенсується «інтенсивністю розвитку провідної лінії змісту» [42, с. 78].

Композитор переосмислює *стильову природу романтичного інструментального концерту*, а саме лірико-сповідального за образним змістом та пісенного за тематизмом. Композитор нетрадиційно розвиває такий тип концерту, наголошуючи на внутрішньому конфлікті проти зовнішніх проблем.

Концерт присвячений **Марії Чайковській**. «В Києві у 70-80-ті роки працювали два значних віолончелісти: це Марія Чайковська, яка потім переїхала до Москви, і Вадим Сергійович Червов, <...>, от для них київські композитори писали віолончельні твори. Прикладом, більш молоді композитори орієнтувались на Марію Чайковську, для неї було написано Сонату №3 для віолончелі Є. Станковича, Сонату для віолончелі О. Ківи, в якій навіть є присвята. Композитори старшої генерації писали для В. Червова <...>» [див. Додаток А]. Перше виконання Віолончельного концерту відбулося **1983** року на авторському вечорі композитора, де твір став кульмінаційним номером програми. Слухачів вразили романтична піднесеність, глибокий внутрішній драматизм, щирість музичної мови та використання багатого арсеналу різноманітних засобів музичної виразності. Концерт №1 для віолончелі з оркестром «отримав найвищу нагороду України – Державну премію ім. Т. Шевченка в 1987 р.» [33, с. 123].

У нашій роботі ми звернулись до сучасного виконання концерту **Оксаною Литвиненко** (віолончель) з Академічним симфонічним оркестром Львівської національної філармонії, диригент **Теодор Кухар** (2023) [73].

Об'єднання традицій фольклорної мови із сучасним музичним висловом у старовинному жанрі є визначною стильовою рисою музичного мислення митця.

Індивідуальна манера письма М. Скорика у Концерті важко піддається однозначному окресленню як з погляду загальної стильової орієнтації, так і в контексті образно-емоційних пріоритетів та жанрової визначеності.

У музиці Концерту М. Скорика переважає сфера почуттів, асоціацій і образів, що органічно вбирає в себе національно-своєрідні елементи. Водночас композитор переосмислює барокові, класичні, романтичні та інші художньо-стильові характеристики — аж до авангардних. Однак за цією зовнішньою, на перший погляд «конвенційною», інтонаційно-жанровою палітрою, за постійною трансформацією загальновідомого проступає яскрава індивідуальність М. Скорика — із його сформованим світоглядом, впізнаваним музичним почерком і глибоким мистецьким досвідом, що збагатив українську національну культуру.

2.2. Жанрові характеристики й специфіка інтонаційної драматургії Концерту №1 для віолончелі з оркестром М. Скорика

Концерт М. Скорика для віолончелі з оркестром (1983) є прикладом нетрадиційного підходу композитора до концертного жанру. Жанр інструментального концерту у творчості М. Скорика вирізняється неординарною драматургічною логікою музичного розвитку, в якій партії інструментів набувають смислового навантаження, втілюючи образи дійових осіб і беручи участь у створенні художніх картин. Концертність у значенні гри, яка є пов'язаною з ситуаціями діалогу або змагання, автор протиставляє складній лірико-психологічній фабулі першого віолончельного концерту, в якій абсолютно відсутня легковажність гри й переважає монологічність.

Концерт №1 для віолончелі з оркестром М. Скорика відкриває новий підхід у розумінні **жанру** інструментального концерту. Концерту властиве зіставлення контрастних епізодів та вільне змагання соліста-віртуоза і оркестру. «У М. Скорика відчутна симфонізація жанру концерту, є дуже чіткий розподіл між солістом і оркестром, що загалом характерне для концерту, розподіл на соло і tutti, ще з часів А. Вівальді чи А. Кореллі» [див. Додаток А]. У Віолончельному концерті №1 автором створена *жанрова модель концерту-симфонії*. Симфонізм

композитора знаходить свій найповніший вияв в авторській інтерпретації жанру концерту, що ґрунтується на глибокому розумінні циклічності та контрастно-складового принципу, який реалізується не лише через послідовне розгортання основних тем, їхнє виважене протиставлення чи проведення єдиної генеральної лінії. Симфонізм композитора «парадоксальний, неочікуваний, з раптовими зламами і полярними зіткненнями, сповнений суперечностей без розв'язання» [33, с. 135].

Заглиблення у сферу інтимного, сокровенного світу героя визначило особливий підхід до драматургії та музичної мови віолончельного концерту. Концентрація уваги на проблемах індивідууму призвела до відмови від улюбленої для митця жанровості, від підкресленої орієнтації на фольклорні джерела, від захоплення принадами зовнішнього світу, часом крізь ритми й інтонації джазу. Натомість вимальовується багатогранний вираз можливостей речитативу, що наслідує коливання шкали емоцій від задумливої самозаглибленості до патетичної декламації (суто скориківські риси стилю при цьому все ж даються взнаки, зокрема через окремі обриси мелодичних малюнків). Підкреслена байдужість до буденності, замкненість у колі власних переживань позначилися на співвідношенні солюючого (віолончель) й колективного (оркестр) первнів: у творі відсутні їхні протиставлення за принципом вільного змагання з метою демонстрації виконавських можливостей; внутрішній конфлікт, що зосереджений у специфіці єдиного монообразу й розщеплює його зсередини, сповнює дуалізмом усю звукову тканину Концерту.

Таким чином глибина змісту, його особлива концепція, фокусування уваги не на позірній ефектності, а на вирішенні внутрішніх протиріч дає підстави вбачати у віолончельному концерті риси *симфонізації жанру* й характерні ознаки жанрової моделі *концерту-симфонії*. Хоча контрастність епізодів колективного оркестрового музикування і сольного монологу є наскрізною, розвиток твору спирається на принцип *медитативної драматургії*: одностайній формі концерту притаманний плавний перехід від однієї стадії до другої. Л. Кияновська відзначає також присутність у Віолончельному концерті

ознак *барокової концертності* «з її безупинним рухом, інтенсивністю звукового «потoku», не завжди чітко окресленими рамками окремих тем... і умовністю тональних співвідношень між окремими провідними тематичними утвореннями» [42, с. 144].

Композитор вирішив неординарно підійти до вибудовування *структури* концерту. Розвиток форми побудований на *конфліктній драматургії*, яка виражена у протистоянні двох контрастних світів – похмурого, тривожного, драматичного (головна партія, розробка, каденції) та ліричного, меланхолійного, страждального (тема побічної партії). І хоча драматургічно у концерті присутня сонатність, її принципи вільно трактуються автором. Справді, драматургія твору має ознаки *монотематизму* (усі інтонаційні утворення так чи інакше є похідними від поданого у перших тактах «зерна»), типового для *пізньоромантичного поемного симфонізму*. Зокрема, Л. Кияновська зазначає, що драматургія цього опусу «загалом досить природньо вкладається у рамки *романтичної* контрастно-складової одночастинності» [42, с.141].

Розвиток твору спирається на постійне перетворення вихідного матеріалу, часом аж до його невпізнанності; форма, попри неоднозначність її трактування, має виразні ознаки репризності, передбачає відносно сталі повторення двох чітко структурованих тем (тема головної партії та тема побічної партії), містить неодноразові повернення виразово значущих елементів. Розглядаючи цей опус у загальному контексті еволюції стилю митця Л. Кияновська зауважує, що «окремі епізоди концерту мають певні характерні жанрові ознаки із знайомим з інших творів автора чергуванням частин – прелюдією, речитативом, токатою, постлюдією» [42, с. 142], що дозволяє проводити паралелі до сюїтних форм. Отже, у Концерті М.Скорик «*синтезував риси варіаційності, сонатної форми, сюїтності та рондальності*». [42, с. 141]. Одночастинна форма втілює весь процес драматургічного розвитку, від його початку до кульмінації в середньому розділі та поверненню до роздумів у завершенні.

Велика кількість складових будови форми не порушує образної цілісності одночастинного концерту. Також треба підкреслити споріднення музики

концерту з українським епосом, що можна відчуту у характері музичного вислову, його підвищеній чуттєвості в поєднанні з ліризмом у драматичних кульмінаціях. Музична мова твору тембрально насичена, у діалозі між солістом та оркестром вона є емоційною, відвертою. Концерт для віолончелі з оркестром М. Скорика є прикладом чудового поєднання витонченої мелодики, сонористичної гармонії та яскравого оркестрування. Головною ідеєю концерту є зображення психологічних колізій людини в її оточенні. Тембр віолончелі за задумом композитора звучить як схвильований людський голос, що оповідає про найделікатніші нюанси душевних переживань особистості.

На думку М. Загайкевич партія солюючої віолончелі має образно-сміслову навантаження. Тема на початку ніби спокійно виростає з низького регістру, та з кожним епізодом стає більш збудженою і схвильованою. У розгорнутій каденції тривожний настрій досягає апогею, після чого напруження спадає до «ліричної» сповіді. У середньому розділі музика «сповнена загостреної емоційності, що асоціюється з ритмом сучасного життя після чого тема віолончелі переходить у стан «внутрішніх роздумів», які розчиняються у спокійній кульмінації завершуючи твір» [31, с. 5].

Отже, перейдемо до аналізу твору.

Перший розділ – за першим враженням його можна трактувати як вступ, однак при більш детальному розгляді ми можемо визначити, що це тематичний матеріал, який 1) отримує розвиток в межах розділу; 2) тематичні елементи з цього розділу будуть зустрічатись і надалі.

Починається розділ у темпі *Moderato assai* зі звучання тарілок, там-тама, мандоліни, віолончелі соло та контрабасів (що розділені на 3 партії). Важливо, що вже тут наявні основні

The image shows a musical score for the beginning of a concert. It includes staves for Piatti, Tam-tam, Mandoline, Violoncello solo, and Contrabassi (divisi in 3). The tempo is marked as Moderato assai. The score includes dynamic markings like pp and ppf, and a tempo change to ppf. The Violoncello solo part is highlighted with a blue line.

елементи, на яких будується твір, – це своєрідне *initio*. Ядро теми ГП і згодом ПП закладене в мотиві віолончелі-соло. Тріольна ритмічна організація стане основою в подальшому, та власне такий вид фактури буде процитований в

репризі. Партія мандоліни – своєрідний органний пункт,



що буде лейтмотивом проходити крізь всю оркестрову тканину.

У подальших тактах тема соло-віолончелі починає розвиватися, поступово ускладнюючись і розширюючись. Слід зауважити, що композитор дуже майстерно варіює довжину мелодичних фраз, створюючи ефект наростання. Тема виходить у невелику кульмінацію у 17 такті та стає більш рухливою, експресивною.



Її звучання переривається «громом» ударних інструментів. Такий елемент надалі ще зустрічається у творі. І найбільше виділяється в самому кінці твору – ним переривається заспокоєння та ліричність останньої теми. Семантично цей елемент можна розцінювати як бетховенський «стук долі», або ж, зауваживши, що композитор був українцем, – звук зброї, розстрілу.

У цьому розділі загалом можна визначити тональність – *C-dur*. На це вказує як відсутність знаків, так і показ тоніки в 1-му такті. Починаючи з 10-го такту в низькому регістрі струнних застосовується гармонічна педаль – S_{64} (мінорна). У 15 такті на неї накладаються педальні звуки *cis*, *e*, що утворює S_{43}^{+5-} .⁵ У 17 такті додаються ноти *a* – *c* у скрипок – це співзвуччя стає ще складнішим, адже розщепленою стала і терція.

Наступний розділ (починаючи з 28-го такту) – ПП. Це лірична тема, що за своєю суттю є схожою до теми ГП. Однак за характером вони зовсім різні – тема ПП лірична, витончена, з легкою «печаллю». Соло віолончелі звучить на тлі гармонічної педалі у струнних, поступово до них доєднуються інші інструменти оркестру. Сама тема віолончелі також зазнає розвитку, ускладнюється – та замовкає перед кульмінацією.

Тема ПП побудована в *a-moll*. Гармонічний план оркестрової педалі поданий наступним чином: $t_{53} - \#III_{53} - d_{53} - t_{53} - bII (+ \text{домінантовий бас}), 3MIV\#_{53} - \#III_{53} - IV\#_{53} - d_{53}$.

Далі відбувається розвиток матеріалу, і гармонія зупиняється на сіс мінорному акорді – із цього починається кульмінація. За тематизмом кульмінація вирішена фігураціями як гармонічними, так і мелодичними, а також акордами, що, накладаючись, утворюються складні співзвуччя.

Наступний розділ (т. 52) – це каденція віолончелі. Вона є одним зі сталих елементів усього твору та вводиться і в подальшому. Однак тут вона звучить вперше. Каденція достатньо складна і віртуозна – тут наявні акорди, інтервали, стакато, далекі стрибки.



Надалі сольна каденція переростає у взаємодію і «змагання з оркестром». Цей розділ дуже насичений розвитковим матеріалом – роботою з мотивами, завдяки цьому можна стверджувати, що за функцією форми це розробка.

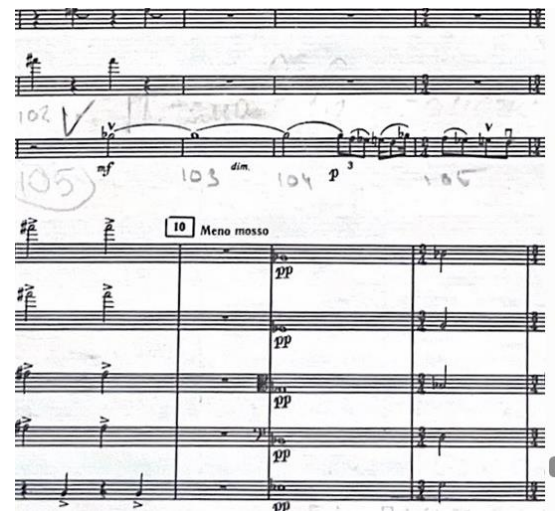


Зауважимо, що сам розвитковий матеріал та протистояння соло-оркестр зроблені дуже майстерно і цікаво: композитор створює різноманітні неповторювані ритмічні структури. Вони можуть бути як акордами, складеними як «звуковий пучок», так і інтервальними мотивами або короткими мелодизованими лініями.

Із 86-го такту до цих «перекличок» доєднуються і дерев'яні духові інструменти, далі – мідні духові та ударні. Тепер кожна з оркестрових груп створює опозицію до соло та «змагається» між собою. Далі ці «перегукування» перетворюється на загальний рух, що веде до кульмінації, до того ж більш значної, ніж була в попередніх розділах. Тут все частіше застосовуються акорди не терцієвої будови, а саме кластерні сполучення.

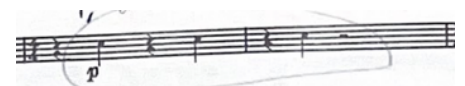
По-справжньому «кульмінаційною» є побудова у 99-102 тактах. Вона підсумовує весь попередній рух розвитку та ставить крапку за допомогою туттійних акордів всього оркестру. Ці акорди затримані на одній гармонії - від *dis* – ТП.

На кульмінації, під час звучання цих акордів, до них доєднується солююча віолончель, і, прозвучавши половинну тривалість разом, вона залишається одна на фоні відзвуку акордів. Створюється ефект контрастного переходу від загальності до індивідуальності. Прозвучавши такт на витриманому звуці, віолончель продовжує тему побічної партії на фоні педальних гармонічних звуків у струнних. Їхні гармонічні співвідношення схожі до ПП в експозиційному розділі.



Введення побічної партії з однієї сторони нашої хвилює на думку про репризу, і якщо уявляти форму концерту як компанування кількох частин, це справедливо. Однак якщо мислити форму як одну загальну частину, то це продовження розробки.

Звернемо увагу, що у 110-111 тт. з'являється остинатний елемент у мандоліни, який звучав у ГП. Таким чином встановлюється взаємозв'язок цих 2-х тем. Узагалі роль мандоліни в цьому творі є дуже цікавою. У народних оркестрах вона використовується як мелодичний або гармонічний інструмент. Тут вона мислиться як ударний інструмент та має свою сталу формулу:

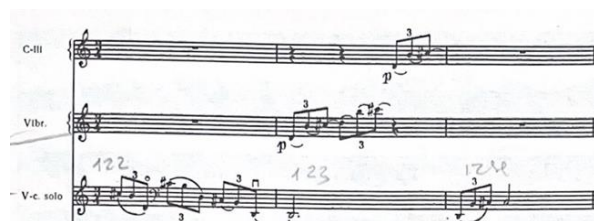


Далі слід звернути увагу на дуже цікаву аколаду. Тут, як і раніше партія ПП виконується на тлі струнних. Можливо, композитор це зробив, щоби краще відобразити єдність тембрів, і завдяки цьому віолончель звучить зовсім інакше, аніж у протиставленні з далекими тембрами.

Перші 2 такти на цій аколладі – чудовий приклад рухливої гармонії, коли на кожен звук солуючої партії припадає власна вертикаль. У цьому випадку ця вертикаль є наче нашаровуванням на тему – як обертоновий звукоряд нашаровується на кожную ноту. А те, що відбувається далі, нетипово для даного твору і зустрічається лише раз – це каданс. Гармонічно він скомпонований так: D_9^{-3} (від *b*) III_{63} (в *Es dur*), IV_{53} K_{64} D_7 (*Es dur*) (із затриманням). Далі відбувається розв'язання в *h moll.* Завдяки цьому композитор уникнув нетипового цьому твору ясного і легковпізнаваного кадансу.



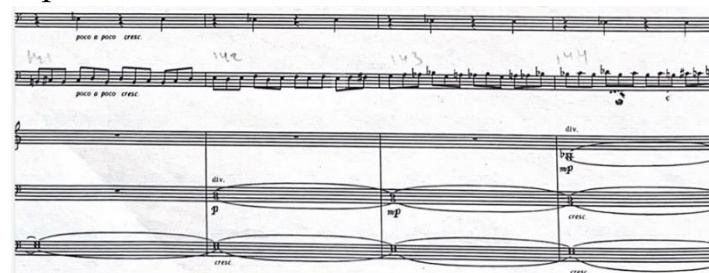
У тактах 123-124 відбуваються невеликі переклички між вібрафоном, дзвіночками та віолончеллю соло. Це відбувається на тлі педалі струнних.



Але ця побудова цікава тим, що тут наявний кришталевий тембр ударних. Тому тут одразу викликається асоціація з крихкістю, витонченістю та місцями містичністю. Увесь концерт непростий як технічно, так і емоційно, адже тут розповідається певна історія боротьби. Можемо припустити, що тут композитор втілює образ української інтелігенції, діячів мистецтва ХХ століття, які в неспинній боротьбі відстоювали власні ідеї та погляди. Багато з них врешті-решт програвали у свій час, однак згодом їхня творчість та ідеї продовжили жити і назавжди закарбувались на сторінках історії.

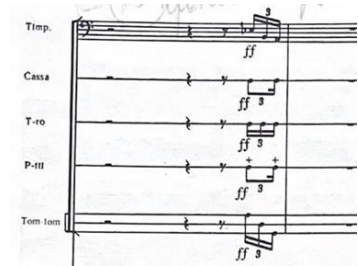


Отже, побудова на основі теми ПП продовжується і переростає в нову побудову з гармонічним тріольним рухом:

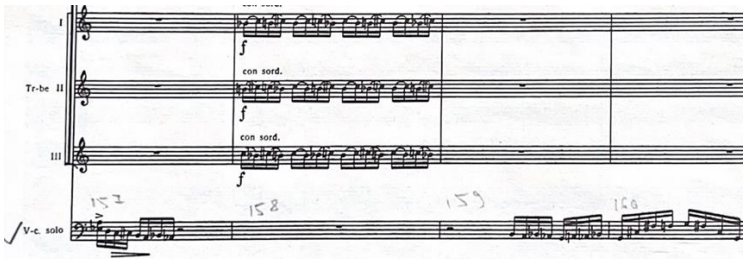


Далі цей рух «завмирає» на 2 такти, після чого переходить до віолончелі та розвивається на тлі гармонічних педалей струнних та ритмічного органного пункту у литавр.

Підсумовується даний розвиток нашаруванням та перекличками *tutti* оркестру. А по справжньому завершується ця побудова мотивом у ударних, який ми зустрічали раніше, в експозиції.



Розділ *Piu mosso* мислиться як окремий контрастний матеріал, нова віха розвитку твору. За образом це нагадує «зле скерцо», а за тематизмом є схожі риси з розробкою в першому розділі, яка виросла з каденції.



Тут така ж ситуація – дуже активний рух віолончелі 16-ми тривалостями з півтоновими ходами переривається або короткими мотивами ударної групи (156 т.), або різкими півтоновими акордами міді (до речі, у 158 такті використовується мідь із сурдиною). Далі віолончельні фрази переривають схожі пасажі струнних (163 т.). Пізніше доєднується група дерев'яних духових (165 т.).

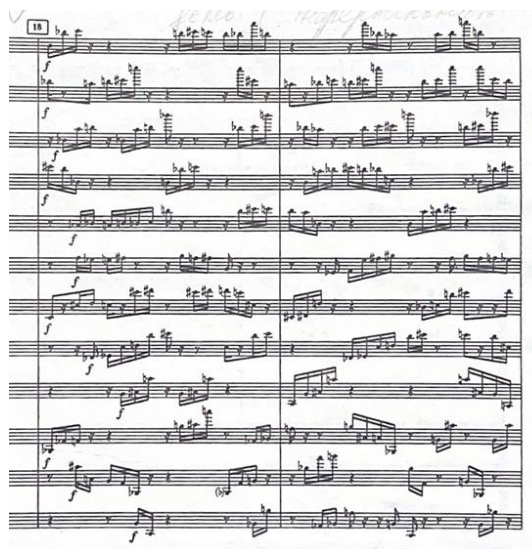
Цей тематичний матеріал продовжує свій розвиток у всіх можливих варіантах перегукувань. Також додаються такі елементи, як короткі акцентні акорди у міді або у струнної групи.

Цікавим для нас є також момент побудови мелодичної лінії, яка скоріше є образом, аніж мелодією. Швидкий темп не дає можливості її добре прослухати. Однак ми бачимо, як композитор майстерно її прописує, працює з інтервалами, перекручує, змінює їхній напрям, розмір, висоту, із якої починається лінія.

Наприклад, на фрагменті нижче в першому такті (191 т.) ми бачимо типову для цього твору формулу руху. Однак, в наступному можна помітити роботу зі звуковисотністю та оберненнями інтервалів. Композитор переносить ноту «d» на октаву нижче, незалежно від того, в якому ритмічному часі вона була відносно фігурації. Таким чином утворюється нерегулярна акцентність.



Вона досягається не лише таким прийомом, а й додаванням акордів, нерегулярного ритму ударних. Створення нерегулярної акцентності направлене урізноманітнити безперервний рух твору. А робота з ритмом і його різність завжди буде сприйматись як щось нове, що виводить слухача з «поток» регулярної акцентності.



Ми бачимо підтвердження необхідності і доцільності ритмічної роботи і надалі в такті 203.

Тут в оркестровій відповіді до сталої фігурації віолончелі композитор вперше так ретельно працює із паузами, створивши майже пуантилістичну фактуру, яка за слуховим сприйняттям значно відрізняється від попереднього матеріалу. І також відмітимо, що переміщення інтервалів на октаву тут набувають ще більшого значення і зустрічаються частіше.

У наступній оркестровій відповіді (207 т.) зберігається така ж тенденція до розрідження фактури. Якщо в прикладі вище переважали фрази по 4 ноти і більше, то в тактах 207-208 фактура ще прозоріша і переважають фігури по 3 ноти (звісно наявні і по 2,4,5, але в меншості).

Зазначу, що з появою цих «розріджених» відповідей оркестру, тема віолончелі навпаки ускладнюється, і тепер мелодична одноголосна лінія стає інтервальною:

В тактах 211-214 оркестрова відповідь надається лише завдяки ударним інструментам, композитор користується тими ж прийомами в побудові ліній, однак такий тембровий контраст сприймається неочікувано та робить твір ще цікавішим і вигадливішим. Також відсутність яскраво вираженого мелодичного начала дає відчуття ще більшої розрідженості.



Ця розрідженість дала чудовий контраст і поштовх для наростання кульмінаційної зони:

Після звучання віолончельної відповіді, у такті 220 починається наростання низьких дерев'яних духових. Подальше наростання зображене на прикладі вище. Тут можна побачити нашарування мелодичних

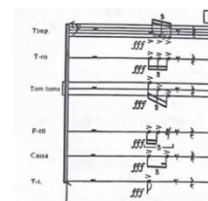


хроматичних ліній «знизу-вгору», що також створює ефект оркестрового крещендо і певного прискорення і руху до кульмінації. У віолончелі соло в цей час звучить трансформована та у ритмічному збільшенні тема головної партії.

Далі (226 т.) її підхоплюють дерев'яні духові, а хроматична фігурація передається струнним.

Потім відбувається загальне туттійне наростання фігурацій. Вони створюють такий загальний шум. Ударні інструменти грають акценти на слабкі долі, змінюючи сприйняття часу у слухача.

І кульмінацією на *fff* звучить мотив, що став ядром тем у експозиції. Після такої кульмінації звучить вже знайомий мотив у ударних інструментів, який вже не перший раз розмежовує розділи форми:

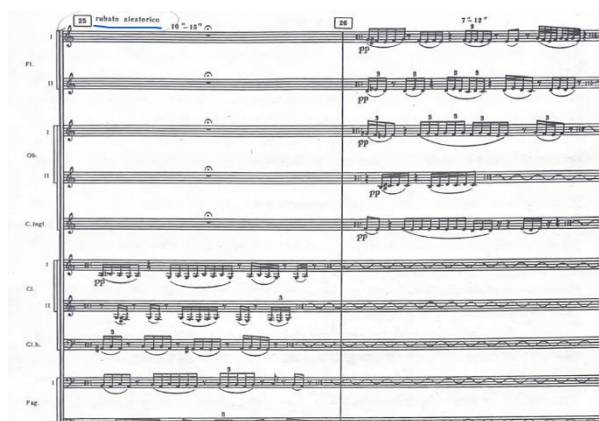


Далі починається розділ *Репризи*. Заснований на матеріалі побічної партії у віолончелі соло. На її тлі звучить спочатку остинатний акорд струнних, та органний пункт мандолини, елемент, який використовувався в творі раніше.



Потім віолончель звучить майже повністю сольно з рідкими та короткими вкрапленнями гармонічних голосів:

Далі поступово з'являється постійна гармонічна підтримка за рахунок *divisi* контрабасів. Оскільки вони застосовані в низькому регістрі, то і сприймаються скоріше як певний колористичний ефект. Поступово додається гармонія і в середній теситурі у струнних.



Цікавим є використання елемента з експозиції, який там виконував функцію баса у віолончелі-соло.

У кінці побудови звучить світлий до мажорний тризвук. Власне тут реприза завершується та починається контрастна, як за тематизмом, так і за прийомом організації музичної тканини *кода*.

Вказаний темп – *rubato aleatoriko*, що дає розуміння про основний композиційний прийом, використаний тут. Це контрольована алеаторика, оскільки композитор прописує кожній партії кілька мелодичних формул, розмежованих паузами в межах від половини до повного такту (в різних інструментах). Таким чином через розбіжність довжини цих формул та можливої швидкості їхньої гри фактура весь час буде мати нові співзвуччя та, як діамант, «грати гранями».

Струнні в цей час виконують кластерні секундові співзвуччя у вигляді гармонічних педалей:

Цікавою є варіативність, закладена композитором, у виборі кількості програвань акорду у міді. 2-3, рази, і, як ми бачимо на помітках, існують варіанти з 4-ма повтореннями:

Алеаторична фактура різко і контрастно переривається сольною каденцією віолончелі. За її звучанням можна віднайти тематичний зв'язок з каденцією на початку розробки, але при тому вона сильно видозмінена:

Каденція досягає кульмінації на звуці c^2 в динаміці f , це асоціюється з непідробною експресивністю, навіть «криком». І на фоні цієї витриманої ноти нашаровуються алеаторичні пласти у дерев'яних духових та ударних і кластери струнних:

Однак, цей матеріал різко переривається в 281 такті. Та з витриманої «с» у соло-віолончелі виростає мелодія, що є аллюзією на тему ПП. На прикладі нижче вона зображена на останній лінійці нотного прикладу. Тлом для її звучання є м'яке тремоло ударних інструментів та остинатна фігура мандоліни. Однак тут, відбувається зміна і мандоліна завершує тему мелодичним матеріалом, який до того у неї не зустрічався.



Після повного відчуття «розчиненості» теми і розслаблення, несподівано для слухача лунає вже знайомий мотив у ударних. Він також дається і у віолончелі-соло. Таке рішення явно продиктовано художнім задумом та ідеєю твору.



Цей твір є чудовим зразком втілення конфліктної драматургії двох контрастних образів, при чому перший образ має цілу сферу музичного матеріалу, що був відносно різним за тематизмом, однак розкривав один і той же образ, а другий образ був досить сталим і втілювався через гарну, ліричну але трохи «відсторонену» мелодію, що підкреслювалася відчутною гармонією, у той час як в першому образі в гармонії переважали кластери та нетерцеві співзвуччя, або ж узагалі тотальна поліфонізація фактури.

Розгортання форми: якщо тема (т.т. 1 – 27) має характер збентежено-запитальний, то її наступниця (ц. 2) стає осередком наспівної, теплої лірики. Нова тема виявляється інтонаційно спорідненою з головною і має традиційну для побічної партії тричастинну форму (реприза – з ц. 10) та містить характерний тривалий «прорив» драматизму (з т. 2 ц. 5). Після розгорнутої «розробки» форма повертається до вихідних рубежів, розташовуючи експозиційні теми у зворотному порядку (на гребені розробкової кульмінації з т. 1 ц. 21 з'являється спочатку «побічна», а згодом – з т. 2 до ц. 22 – й «головна» теми: формується дзеркальна реприза). Завершує Концерт кода, в якій «головна» тема, її химерно викривлені інтонаційні обриси подані у гостродисонантному, «розщепленому»

двоголосі. Вимальовується моторошно спотворений образ, однак завершує твір просвітлене нагадування про «побічну» тему.

У такий спосіб композитор підійшов до створення *конфлікту* та його розгортання у межах авторського трактування форми концерту. Варто звернути окрему увагу на темброву драматургію Концерту. Уже перше знайомство з переліком включених до партитури інструментів інтригує присутністю таких позицій, як «3 Blocco di legno», «Temple blocks», «Cow bell», «Campanelli», «Silofono», «Vibrafono», «Campane», «Mandolino» (до речі, це зовсім не типовий для симфонічного оркестру інструмент), і свідчить про неординарний підхід композитора до виразового потенціалу симфонічного оркестру. Цікаво, що саме «тихі» інструменти відіграють в Концерті роль носіїв особливо значущих *психологічних акцентів*: так,

від самого початку остигато тону c^2 у мандоліні передає стан щемливого



усвідомлення приреченої безвиході; похоронного відтінку набуває остигато, виконане на ріано дзвонами перед кодою (див. з ц. 24).

Моторошно звучить тихий, непевний фон оркестру. Лейтмотивного значення набувають окремі темброві барви: такими є звуки мандоліни, незмінно пов'язані з репетиційним остигато тону c^2 , акцентовано ударні на сильній долі, що супроводжують основний мелодичний зворот Концерту. Загалом роль ударних у творі є дуже великою, особливо це відчутно у «розробковому» розділі та коді. Задля досягнення належного звукового ефекту композитор вдається у коді до застосування прийомів алеаторики.

Віолончельний концерт	М. Скорик. Концерт №1 для віолончелі з оркестром (1983 р.)
жанр	інструментальний концерт
тип концерту	концерт для віолончелі і симфонічного оркестру
авторська інтерпретація	симфонізація жанру на основі циклічності та контрастно-складового принципу

жанру	
жанрова модель	концерт-симфонія
стиль концерту	пізньоромантичний поемний симфонізм
принцип концертування	барокова концертність, безупинний рух
форма концерту	романтична одночастинна контрастно-складова форма
трактовка форми	вільна трактовка сонатності: синтез рис варіаційності, сонатної форми, сюїтності та рондальності
драматургія	медитативна, конфліктна
музична мова	тембрально насичена, емоційна, відверта
характер тематизму	монотематизм, варіювання, глибокий психологічний зміст, емоційність
трактовка партії віолончелі	самозаглибленість, патетична декламаційність
художня ідея концерту	зображення психологічних колізій людини

Висновки до другого розділу

Концерт для віолончелі з оркестром (1983) Мирослава Скорика є яскравим зразком нетрадиційного підходу композитора до трактування концертного жанру. У першому віолончельному концерті М. Скорика знайшли втілення інтерес композитора до музики минулих епох, його розуміння й особисте відношення до класичних і романтичних традицій та ідеалів. Одночастинна за формою композиція засвідчує неоромантичний підхід автора: у такий спосіб було «переосмислено» жанр концерту й створено авторську жанрову модель «концерту-симфонії».

Риси авторської жанрової моделі концерту-симфонії віолончельного концерту М.Скорика:

- контрастно-складена одночастинна форма;
- монотематизм як головний принцип романтичної традиції;
- симфонізація музичної тканини;
- конфліктна драматургія;
- темброва модальність;
- сучасні прийоми композиторського письма;
- образна цілісність, психологічний зміст.

Структура твору виявляє риси конфліктної драматургії, що базується на зіткненні контрастних тематичних образів — головної та побічної партій, які, попри варіативність і трансформації, не втрачають виразної інтонаційної ідентичності. Репризна форма, наповнена гнучким тематичним розвитком і складною драматургічною логікою, сприяє цілісному втіленню художнього задуму. Образна єдність зберігається навіть попри велику кількість структурних елементів, що свідчить про високий рівень композиторської майстерності.

Суттєвою рисою цього концерту є також відмова від очевидних жанрових ознак і народної інтонаційності, що були характерними для попередніх творів Скорика. Натомість акцент зміщується на психологічну глибину та експресивну виразність, утілену через темброві можливості віолончелі, яка за задумом автора асоціюється зі схвильованим людським голосом. Поєднання витонченої мелодики, сонористичної гармонії та оркестрового колориту створює довершене емоційно-змістовне поле, в якому розгортається багатогранна картина внутрішнього життя людини. Таким чином, Концерт для віолончелі з оркестром М. Скорика постає як глибоко індивідуалізоване висловлення, в якому концертна форма служить засобом художнього осмислення людської душі в її драматичних пошуках і переживаннях.

РОЗДІЛ 3. ЖАНРОВА ТРАКТОВКА ВІОЛОНЧЕЛЬНОГО КОНЦЕРТУ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ЛЬВІВСЬКОЇ ШКОЛИ ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

3.1. Л. Сидоренко. Концерт для віолончелі з оркестром: постмодерні стилістичні новації та світоглядно-ідейні опозиції

Любава Сидоренко є представницею львівської композиторської школи. Композиторка у 2004 році закінчила Львівську музичну академію ім. М. В. Лисенка (клас професора Юрія Ланюка), тісно співпрацювала з Анджеєм Хлопецьким, завдяки чому в 2009 році у Львові захистила дисертацію, присвячену сучасній польсько-українській музиці. У творчому доробку композиторки багато творів різних жанрів, проте до тембру віолончельного мисткиня має особливе ставлення. Серед творів, присвячених інструменту: «Quasi sonata» для віолончелі та фортепіано (2003); «Етюди старого міста» для віолончелі соло та комп'ютерної стрічки (2007); «Octagon» для восьми віолончелей (2008).

Твір **Любава Сидоренко «Концерт для віолончелі з оркестром» (2010)** натхненний фільмом А. Тарковського «Соляріс» (за повістю Станіслава Лема). Джерело натхнення безумовно вплинуло на характер твору та окремих тем-образів. Яскрава колористична оркестровка та підбір тембрів сприяє їхньому розкриттю та індивідуальному звучанню.

Прем'єра концерту відбулась **2010 року** у Варшавській Національній філармонії, партію віолончелі виконав **Бартош Козяк**. **12 квітня 2024 року** відбулась визначна подія: у Київській Національній філармонії України концерт Л. Сидоренко виконала львівська віолончелістка, лауреатка всеукраїнських та міжнародних фестивалів і конкурсів, музикантка VERE MUSIK FUND, а також молода композиторка **Марія Ходаківська**. Вона виступила з академічним симфонічним оркестром Національної філармонії України під керівництвом київського диригента **Антонія Кедровського** [72].

Цей концерт – приклад *одночастинного циклу*. Однак у ньому присутня певна тричастинність, яку можна порівняти з *сонатною формою*. Тобто, у творі наявна експозиція – показ тем; розробка – розвиток матеріалу та введення нових

елементів та образів; реприза (скорочена) – показ тем у новому осмисленні. Однак, слід розуміти, що в концерті сонатна форма переосмислена і втілена згідно задуму передачі різноманітної яскравої образності.

Основний принцип сонатної форми, яким керується авторка, – це *конфліктна драматургія*, тобто зіставлення двох основних сфер художніх образів: рухливі, драматичні образи та спокійні, витончені, чарівні образи: «боротьба двох стихій, боротьба драматичного начала і ліричного начала, вкінці перемагає світло, перемагає лірика – це абсолютно класичний підхід, але в сучасній трактовці. Тут є конкретне драматичне співставлення, і ця драма вкінці не завершується класичним апофеозом, вона розчиняється в ніде, це і є багатозначність тембрів, образів» [див. Додаток Б]. Щодо структури сонатної форми – можна визначити основні розділи, згадані вище. Також в експозиції можна виділити головну і побічну партії. Це пов'язано насамперед з образами, впізнаваною темою каденції, що повторюється в кожному із розділів, та оркеструванням. Однак розглядати їх у класичному вимірі неможливо, адже в цілому будова твору – *наскрізна* та має своєрідну авторську концепцію. Зі слів авторки, «концерт має чітку триєдність: експозиція, розробка, реприза, які є в класичному концерті. В основі концерту лежить принцип класичної сонатності, контрастне зіставлення, але звісно не в класичному розумінні, там не знайдете квадратний тип мислення, це є наскрізна побудова, наскрізний тип розвитку, він не є статичним, він є динамічним» [див. Додаток Б].

Починається твір невеликим оркестровим вступом, який доручено групі ударних, флейті та першим скрипкам. Вони звучать у високому регістрі, та створюють колористичний ефект чогось витонченого та тендітного. Після короткого вступу

звучить віолончель
зі своїм сольним



висловлюванням – каденцією. Оскільки твір має програмну концепцію, ми можемо вважати це висловлювання як втілення думок головного героя фільму, його сумніви та певні душевні страждання через втрату коханої. Стосовно

структури, сольна каденція триває 10 тактів та розчленована на короткі фрази, що відділені паузами. Слід зауважити, що перша фраза проводиться 3 рази у варіантах, після чого вже відбувається розвиток теми.

Надалі (цифра 2) речитатив віолончелі стає більш стриманим, і до нього доєднується струнна група, створюючи висхідне кластерне нашарування. Це нашарування включає звуки *g*, *cis*, *d*, *e*, *b*, *f* та їхні подвоєння. Ці ж звуки зустрічаються і в темі віолончелі, таким чином, це нашарування звучить досить гармонійно. Цю побудову слід віднести до каденції, бо нашарування струнних не створює опозиційного тематизму, а навпаки підтримує віолончель, яка продовжує тему, що заснована на елементах сольної каденції. Наступна аколада продовжує це звучання, створюючи вже не звукову хвилю (завдяки нашаруванню інструментів), а динамічну від *mp* до *f*. У той же час лінія віолончелі розвивається та приходить на свою драматичну кульмінацію.

Наступна аколада – цифра 3 будується на досить контрастному матеріалі та є втіленням іншого образу, як грань основного образу

каденції. Причому у віолончелі тут інша фактура та кульмінаційна зона, у той час як в оркеструванні сольна партія взаємодіє із духовими інструментами, а далі з арфою та фортепіано. Говорячи про гармонію, слід зазначити, що в цих епізодах вона колористична та не підлягає класичному аналізу. Наприклад, акорд, що утворений у 29 такті, – це нашарування 3-х сусідніх звуків (*gis*, *a*, *b*), та далі кластером накладаються *cis*, *d*, *es*. Таким чином, можна сказати, що авторка використовує 2 звукові пучки як зосередження певної сили та гостроти.

Цифра 4 – розділ *Allegretto*. Початок розвитку можна охарактеризувати як головну партію, що пов'язано з рухливістю тематизму, зміною темпу,

образу. Із точки зору образності це явно втілення океану. На фоні тремоло струнних з'являються наче відблиски сонця на воді. Це показано за допомогою ударних інструментів, таких як ксилофон та челеста. Точкові вкраплення у флейт символізують крапельки води. Із такту 39 це вже справжні хвилі, що підкреслені арфою.

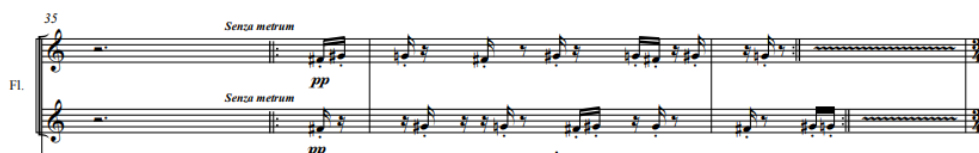
Із XIX століття, арфа та її переливи закріпились у суспільній підсвідомості або як символ чарівного, або символ води. Тому принцип



підбору інструментів доволі зрозумілий. Щодо гармонії в цьому розділі – вона виконує функцію остинатного фону. Першим скрипкам (в потрібному дівізі) авторка виписує штучні флажолети. Тут знову йде мова про пучок 3-х сусідніх півтонів.

Також слід зауважити, що авторка надає цим флажолетним лініям комплементарні (між собою) ритмічні формули, які будуть звучати певний тривалий час, у

той час як другі скрипки та



альти виконують кластер штрихом тремоло у високому регістрі. Із 25 такту авторка додає 2 флейти, що мають схожу партію з 1-ми скрипками. Однак тут є відмінність, бо скрипки грали лише один звук, у той час як флейти грають вузькодіапазонну мелодичну формулу.

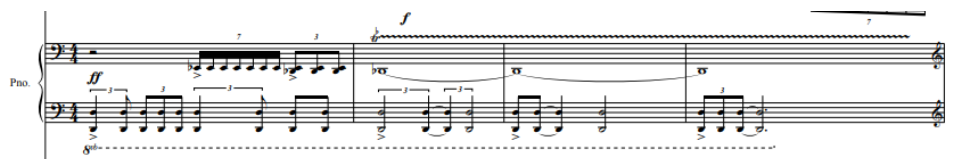
Поступове *cresc.* та *accel.* та ущільнення фактури за допомогою коротких хвилеподібних фігурації створюють ефект напруження подій. Однак кульмінації не відбувається, і в 41 такті ми спостерігаємо ефект хвиль. Дерев'яна група починає висхідну фігурацію та виконує поступове посилення динаміки, у той час як струнна навпаки починає з гучної та спадає разом із *diminuendo*.

Продовження та оформлення теми у впізнавану ритмо-мелодичну лінію відбувається розділі під цифрою 5. Тут все ще зберігається образ Океану. На це вказує гармонічна невизначеність, кластерні акорди, звукозображальні фігурації у дерев'яних духових. Однак вирізняється введення принципово нового елементу – гострого, ударного тематичного матеріалу із форшлагами, який звучить у челести та скрипок. Особисто у мене цей тематизм асоціюється з кінчиками хвиль, які можуть бути лагідними, але коли море бурхливе – здатні топити кораблі. Також атмосферу створюють акорди вібрафону та дзвонів, що додають відчуття певної фатальності. Віолончель у цьому розділі вливається в загальну барвисту палітру оркестру.



Наступна побудова починається з 58 такту. Тут вже віолончель виходить на перший план та виконує віртуозну напружену партію, яка переривається остинатними акордами із більш напруженим звучанням кластерів. Тут композиторка задіює всю вертикаль струнних та додає мідні духові інструменти. Мідь у слухача зазвичай асоціюється із чимось військовим, масштабним або навіть загрозливим. Тому я гадаю, що цей епізод втілює саме лякаючу красу та силу Океану. А за структурною функцією це одна з 2-х тем сполучної партії.

Наступний епізод – цифра 7 – дуже яскравий за своєю сутністю та образом. Подібний матеріал не буде зустрічатись у подальшому, тому можна говорити про втілення образів «Соляріса». За структурою це може бути 2-га тема сполучної партії.



Спочатку ми чуємо остинатну ритмізовану басову лінію від тону ре. Майже одразу на нього накладається репетиційна побудова на малу секунду вище.

Тут дуже цікава



побудова фактури, оскільки вона має багато пластів. Це ритмізоване фортепіано, яке з часом переростає в більш складні фігурації, акцентні короткі акорди у струнних, які далі будуть переростати у глісандо. Химерною за звучанням є тема у флейт та гобоїв, що рухається в канон. Також є окрема лінія кларнетів, що по суті є протискладенням до теми флейт.

Особливо слід відмітити коробочку, яка своїми акцентними ударами надає певний специфічний колорит. Щодо втілення образу – можливо, що так показані

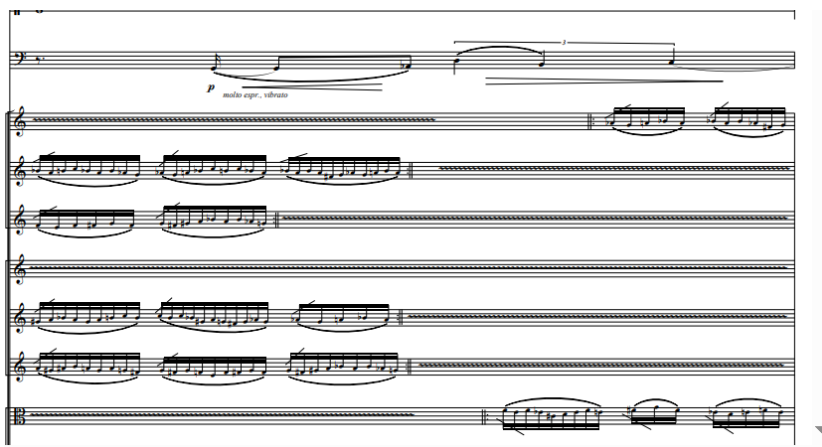
загадкові гості, що приходили до науковців на станції. Музика контрастна до всього попереднього звучання, це посилює

«неприродність» образу. Також в самому романі Станіслава Лема є епізод, де головний герой зустрічає жінку-африканку, яка повільно пройшла біля нього. Цей музичний матеріал найвлучніше підходить до такого образу. Щодо поліфонічних елементів – самі по собі теми остинатні, але їхня взаємодія створює колористичний ефект накладання шарів, що загалом є одним з основних засобів, якими користується композиторка.

Розділ *Andante* – цифра 9 – можна охарактеризувати як *побічну партію*. Образ сповнений спокою, але при тому тут уявляються власні переживання героя та його думки, що втілені в мелодичній партії віолончелі-соло. Після висловлення віолончелі її доповнює фраза вібрафону та челест, потім ксилофон та фортепіано. У фортепіано позначений нетиповий спосіб видобування звуку – струну потрібно затиснути пальцем та натискати клавішу, таким чином звук утворюється більш глухий, схожий на контрабасове *pizz.*

Струнні, а згодом і дерев'яні духові виконують остинатні кластерні акорди, що побудовані в основному по секундам, хоча є і винятки (т.88).

Розділ *Andante* – цифра 11. Цей розділ вже не є таким спокійним, як попередній, оскільки композиторка застосовує більш дрібні тривалості. Загалом тут музичні прийоми ті ж самі, однак є відчуття занепокоєності та невеликого руху. Основною одиницею побудови матеріалу є секунди та їхні різноманітні комбінації та характеристики (мала, велика). Починаючи з 99 такту секундові більш короткі мотиви



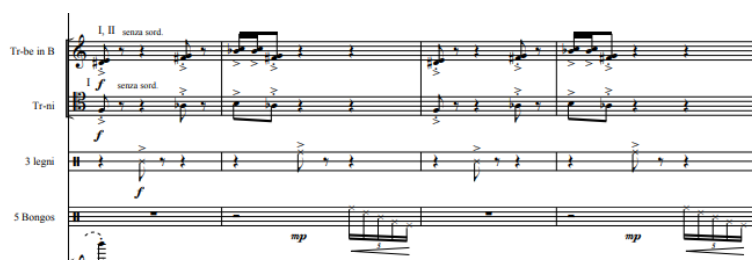
переростають у тривалі пасажі та створюють переклички між групами чи частинами груп інструментів. У солюючої віолончелі досить насичена фактура в гучній динаміці. Кульмінація цього невеличкого розділу знаходиться приблизно посередині, і після неї фактура поступово розріджується, а мотиви, з яких будується музична тканина, стають більш короткими. У цій частині (як і в усьому творі) наявні акцентні удари або мотиви ударних інструментів, це є показником особливо ретельного ставлення до звуку, тембру та наповненості музичної тканини. Розділ завершується солюючою фразою віолончелі.

Цифра 12 – початок розробки. Авторка відділяє його новим прийомом гри у струнних: основою стає довільна асинхронна фігурація скрипок, яка складається з 2-х півтонових секунд у різній мелодичній комбінації. Автором вказано, що їх треба грати швидко, наскільки можливо. Далі до цих фігурацій поступово підключається вся група з тими ж варіантами фігурації. Завдяки цьому утворюється колористичний «шум» без чітко визначеної звуковисотності.

На тлі цього «шуму» в 115 такті проступає тема солуючої віолончелі. Вона є варіантом теми, що використовувалась в початковій каденції. Таким чином композиторка окреслює нову віху розвитку. Із 116 такту до струнних додаються флейти та кларнети, згодом ще гобої та вібрафон, далі дзвіночки та челеста. Під кінець даної побудови фактура виходить в туттійне звучання. Після чого відбувається різкий спад.

Цифра 13 – наступний розділ. Тут нам представлена досить віртуозна мелодична лінія віолончелі. А тлом для неї являється пуантилістична фактура всього оркестру з окремим нотами та форшлагами (перекресленими).

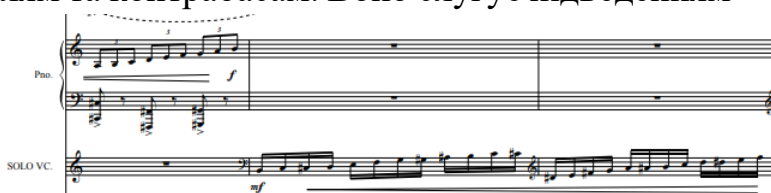
Далі, з 132 такту, акцентні ноти чи інтервали залишаються у ударних, у той час як у флейт залишаються акцентні ноти з форшлагами. Проте тут вже не одна нота є форшлагом, а дві, і вони не перекреслені, тому ці мотиви будуть виконуватись довше за часом. Ці форшлагги є переосмисленим нагадуванням елементу з головної партії. Струнні мають тріольну фігурацію та створюють переклички між дівізі окремих інструментів. Це призводить до кульмінаційного злету (143 т.) та різкого спаду після цього, і високого тремоло, до якого долучаються дерев'яні духові. Із 150 такту з'являються акцентні переклички між мідною групою (труби та тромбони) та ударними. Солююча віолончель має паузи.



52 16 $\text{♩} = 164$

У 154 такті до духових доєднується і фортепіано. Струнні тепер також виконують акцентні інтервали *non divisi*. У 158 такті міді «відповідають» фаготи та гобої за підтримки струнних, які мають тріольні фігурації, що були згадані у струнних вище. Однак цей елемент триває 3 такти та переривається міддю з їхньою виконуваною формулою. Тепер у цій формулі до них доєднуються струнні, після чого з'являються тріольні фігурації у віолончелі та пізніше у флейт із кларнетами. Після чого з'являється вихід на кульмінацію. Фактура стає пуантилістичною з акцентними ударами у струнних (цифра 16).

Цифра 17 – різкий спад, тепер основну роль відіграє фортепіано з посиленням басом завдяки віолончелям та контрабасам. Воно слугує підведенням до вступу солюючої віолончелі у 184 такті. Тут віолончель грає пасаж шістнадцятими на фоні гострого супроводу струнної групи.



Це є підходом до оркестрового *tutti*, що складається з фігурацій у духових та тремоло у струнних. Ця кульмінаційна зона триває 8 тактів. Цифра 19 є продовженням цієї кульмінаційної зони, однак у трохи варійованому ритмі. Коли ця побудова сягає логічної вершини, з'являється пауза зі звучним там-тамом.

Цифра 20 – речитатив, або навіть плач у віолончелі, це помітно по використанню речитації на одній висоті. Їх відповідають челеста та дзвони на тлі акорду струнної групи. Віолончель знову повторює варіант першої фрази, і знову їй відповідають ті ж інструменти. Віолончель втретє починає фразу, однак без пасажного закінчення, лише речитація. Її тихо підтримує світлий кластер струнних. Ця побудова поступово готує каденцію.



Цифра 21 – тут цікавим є використання кластеру у фортепіано: у лівій руці - бемолі внизу, в правій - бекари вгорі. Тут з'являється самостійна партія литавр та бонгів в динаміці *fff*, що доповнюється акордами у фортепіано.

З 22-ї цифри слідує віолончельна каденція. Із більш напружених інтервалів музика поступово переростає в мелодичну лінію та заспокоюється. Слід зазначити, що



в певний момент починає звучати матеріал з каденції на початку:

Цифра 23 – до віолончелі доєднуються струнні. Віолончельна лінія переривається зловісними туттійними акордами. Вони тривають відносно довго, занурюючи в драматичний образ. Кульмінація цього припадає на цифру 24. Потім відбувається спад на досить гучній динаміці до остинатного акорду. Тут, на фоні витриманих акордів, звучить соло дзвонів та фортепіано. Поступово динаміка затихає. У такті 256 композиторка додає руху квінтолями та септоллю. Поступово динаміка спадає.

У цифрі 25 – репризі – на фоні кластеру струнних роздається гучна тема віолончелі на фортіссімо (заснована на матеріалі теми каденції) та відповіді вібрафону та челести. Віолончель тут загально має 3 мелодичні фрази до того як виходить на кульмінацію звуковисотну, однак динамічно тут піано.

Із 26 цифри звучить новий образ – спокійний та «кришталевий». Віолончель має витриману ре 3-ї октави. Тло створюють струнні, що грають флажолети, а

дерев'яні духові грають невеликий канон від високих інструментів до низьких. Далі віолончель продовжує грати ліричну тему, а в 281 такті гобой починає грати протискладення. Уся ця побудова відповідає образу побічної партії.

У 284 такті у флейт та дзвіночків є остинатна фігурація з форшлагами, яка вже зустрічалась в експозиції в головній партії.

Далі віолончель замирає на d^2 (т. 289). Інші інструменти (вібрафон, челеста, флейта, дзвіночки) продовжують короткі переклички та поступово розчиняються. Таким чином, ми можемо сказати, що реприза скорочена та містить основні елементи, що нагадують образи каденції, головної та побічної партій.

Отже, Концерт для віолончелі з оркестром Любави Сидоренко демонструє риси *жанрової моделі концерту-діалогу* й втілення авторського задуму в *сонатній формі*. Класично-романтична структура підкоряється вільному потоку свідомості, що перетікає між дискретними епізодами. Дві теми втілюють протистояння індивідуального «Я» узагальненому «іншому». Наскрізна ідея твору – рух від пітьми до світла.

Структура концерту:

Експозиція

- *Тема вступу:* Квазі-каденція віолончелі (образ Людини).
- *Головна партія:* Оркестрова тема (образ Світу).
- *Побічна партія:* Ліричне соло віолончелі на фоні оркестрової педалі.

Розробка

- Розвиток на підставі роботи над побічною партією через серію епізодів-зіткнень із головною партією.
- Використання полістилістики у творенні звукового сюжету.

Реприза

- Скорочена реприза.
- Введення сольної каденції на початку.
- Тріумфальний фінал.

Форма концерту натхненна картинністю та складається з різних яскравих епізодів-образів. Однак, при цьому вона має ознаки *сонатності*, що відображена в конфліктній драматургії та загальній тричастинній структурі в межах одночастинної композиції. Конфлікт, що був закладений на початку твору, розвивається і трансформується. Однак, в репризі не досягнуто «класичного апофеозу», а навпаки, музика розчинається, натякаючи слухачеві на образи, тембри чи мотиви, що звучали протягом твору.

Композиція, що створена під враженням від фільму повністю передає його настрій та естетику. Навіть більше, у розділах цього масштабного концерту вгадується певні моменти та персонажі з фільму. «По стилю – це постмодерн, полістилістика, неоромантична стилістика» [див. Додаток Б].

Риси композиторського стилю Л. Сидоренко:

- орієнтація на класичну сонатну форму;
- використання декількох композиторських технік для індивідуалізації тем-образів;
- монтажна драматургія;
- постмодерний анахронізм, де характеристичні елементи всіх стилів існують одночасно в живому композиторському словнику;
- поліфонізована оркестрова вертикаль, яка чергується з кластерами в оркестровій педалі;
- визначна роль ритму в організації музичного простору концерту, про що говорить наслідування Мессіана в трактуванні ритму, широке використання перкусії, трактування фортепіано як ударного інструмента тощо;
- примхливість метру і ритму, що потребує високого рівня виконавської майстерності;
- глибоке знання віолончельної техніки.

Перший розділ Концерту, який можна окреслити як експозицію, зіставляє два образи: внутрішній – Людини як самої себе у вступній квазі-каденції віолончелі-соло (алюзії до головного героя «Соляріса») та образ Світу в головній партії (безмежність і мінливість неосяжного Океану).

Уже на початку вводяться елементи, що апелюють до конкретних сцен із фільму і літературного першоджерела. Барвисте оркестрування з широкою палітрою ударних інструментів і повною стильовою свободою дозволяє намалювати яскраві живі образи. Втім, саме перша тема – тема Людини (соло віолончелі) – становить собою нитку, що скріплює всі музичні «кадри» твору.

В її перетвореннях відбивається психологічне життя людської свідомості після дотику сутності, незрозумілої навіть на рівні первинних інстинктів. Уже в експозиції вона з'являється знову в якості побічної партії (ц. 9, *Andante*) у своїй ліричній грані. Назва авторкою першої появи теми віолончелі як «квазі-каденція» підкреслює незвичність розташування цього елемента на початку твору. Це своєрідний спойлер, що вказує на хронологічну неясність, проживання

сюжету крізь метаморфічність марення. Окрім того, кода теми Людини стає основою для розвитку теми Світу: у ній вирізняється тризвучний хроматизм *dis-e-f* у широкому діапазоні, який з'являється пізніше варіантно в контрапункті і в кластерних співзвуччях.

У кульмінації першого розділу (цифра 12) цей мотив поширюється на весь оркестр у безперестанному гудінні, що поглинає соло віолончелі.

Другий розділ – розробка – демонструє зіткнення людської психіки з чимось «іншим», чимось, що свідомість не здатна досягнути, що відображається в деструкції тематизму, його розкладі навіть не на мотиви, а на окремі звуки. Для відображення цього процесу композиторка вдається до пуантилістичної техніки. Партія віолончелі тут втрачає свою індивідуальність і розчиняється в тріольних перебігах хроматичного мотиву. Її ритмічна однорідність на фоні дискретних звукових крапель, що поступово переймають загальні форми руху солістки і взагалі витісняють її зі звукового поля, вказують на втрату себе в цій незмінній мінливості.

Введення нової каденції вказує на початок репризи – повернення образу Людини-творця у його мелодії з початкової квазі-каденції. У нашій інтерпретації ці мотиви вказують на подолання Світу Людиною, утвердження власної ідентичності попри тиск соціуму. Спокій планети-істоти, завершення бурі розчинилось у штилю остинатних акордів у струнних, що тендітно підтримували пісню віолончелі. Тут каденція вже повноцінна, без вказівки «квазі». Мотиви з першого варіанту теми з'являються наприкінці репризного проведення головної теми, що вказує на процесуальність усієї форми, безперервну зміну між часами теперішнім і минулим, де нове співмешкає з пам'яттю і створює суб'єктивну реальність.

Віолончельний концерт Л. Сидоренко уособлює *жанрову модель концерту-діалогу*. Серед головних стильових рис цієї моделі є наступні:

1. Тяжіння до традиції в її переосмисленні.

Звернення до класичної форми концерту слугує декільком цілям. Перша з них виявляється у протиставленні соло і оркестру, що дозволяє показати конфлікт

індивіда з чимось незмірно більшим, сутності поза людським розумінням. Таке привласнення традиції під власне бачення нагадує стиль Лютославського, який у формальних структурах класично-романтичної епохи загортав новітній спосіб музичного вираження. Зокрема вибудовується паралель із його віолончельним концертом, який розпочинається розвинутим соло віолончелі і є метафорою зіткнення творчої індивідуальності з комунізмом. Конфліктність сонатної форми у композиторки стає основою драматургічного розвитку, хоча теми не мають чітких меж класичного *allegro*. З іншого боку, камерність форми апелює також до творчості експресіоністів, концентрує напругу цього зіткнення в серію дискретних епізодів-картин із безпосереднім вираженням психічних станів-метаморфоз героя в соло віолончелі.

2. Різке зіставлення різних етапів розвитку тем без будь-якої гармонічної підготовки або цезури, що нагадує кіномонтаж.

Природа розвитку музичного твору цікаво передає дихотомію сталості візуального образу-картини одночасно з його внутрішнім «життям» і змінами, продиктованими часовою природою музичного мистецтва. Кожна з тем-епізодів відрізняється за структурою, оркестровим складом чи композиторською технікою.

3. Логіка драматургічного розвитку продиктована джерелом інспірації – кінострічкою «Соляріс», що робить Концерт для віолончелі з оркестром програмною композицією.

Використання позамузичної основи для створення музичного сюжету торкається традиції романтизму, а саме використання тембрів у трактовці оперної музики тієї епохи: віолончель як втілення людського голосу, широкі пасажі челести та арфи для зображення водної стихії та чарівного ефіру містичного «іншого». Зокрема використання зовнішнього джерела сюжету дозволяє досягнути шару метафізичного побутування твору.

4. Однією з найважливіших якостей оркестрової мови композиторки є поліфонізація фактури.

Це прослідковується в численних імітаційних прийомах, зокрема канонах.

Авторка вільно розбиває вертикаль на окремі ансамблі інструментів, часто створюючи накладання кластерних пучків або нашарування голосів, що контрапунктують між собою. Додаткові дівізі (у струнних навіть потрійні) розширюють оркестр до багатоголосої багатоликої істоти, де кожна з граней і відображень є частиною чогось більшого. Водночас партія віолончелі викриває наслідки плідної співпраці авторки з віолончелісткою Оксаною Литвиненко, зокрема над розвитком нової техніки гри (з особистої розмови з Ю. Ланюком [див. Додаток А]).

5. Своєрідну роль у творенні індивідуалізованих ліній відіграє ритм.

Композиторка в одному з інтерв'ю писала про натхнення композиціями Мессіана, що наявно у вишуканому чергуванні пауз і ритмічних формул. Вона звертається до низки ірраціональних поділів – квінтолі, септолі, нонолі тощо в примхливому звуковому хороводі. Вірогідно цим же обґрунтовується і розмаїття перкусії, а в ролі ударного інструменту трактується також фортепіано наприкінці експозиції. Це розмаїття зустрічається і в оркестровій, і в сольній партіях, що потребує високого рівня виконавської техніки від усіх інструменталістів.

6. Усе вище перераховане дозволяє зробити висновок про постмодерний підхід до створення тексту, де кожен з образів відповідає іншій композиторській техніці: експресіонізм у соло віолончелі, елементи романтичної опери в трактуванні образу Океану, пуантилізм в епізоді розробки. Полістилістичний підхід сам по собі вказує на анахронічність пережитого, розпливання часових меж у свідомості героя під час пережитого злиття з «іншим».

Таким чином, концепція жанрової моделі *концерту-діалогу* у Концерті для віолончелі Л. Сидоренко відтворює гостру суперечність у становленні власної ідентичності, що відбувається в зіткненні зі світом, тяжкий процес відділення себе від «іншого», що може супроводжуватись тимчасовим розчиненням себе в ньому. Тим не менш, це відділення і ствердження власного голосу вартує всіх страждань і душевних мук, вартує боротьби за себе, що дає

світло надії для інших. Серед прийомів, що використовує композиторка для розкриття свого задуму, можна назвати:

- орієнтацію на класичну сонатну форму;
 - традиційний спосіб відображення образного конфлікту;
 - використання декількох композиторських технік для індивідуалізації тем-образів;
 - монтажна драматургія;
 - постмодерністичний анахронізм, де характеристичні елементи всіх стилів існують одночасно в живому композиторському словнику.
- Поліфонізована оркестрова вертикаль, що чергується з кластерами в оркестровій педалі, а також примхливість метру і ритму ставлять високий рівень вимог щодо технічної майстерності не тільки від соліста, а й від всього оркестру.

Віолончельний концерт	Л. Сидоренко. Концерт для віолончелі з оркестром (2010 р.)
жанр	інструментальний концерт
тип концерту	концерт для віолончелі і симфонічного оркестру
авторська інтерпретація жанру	програмна композиція, натхненна картинністю фільму А. Тарковського «Соляріс» (за повістю Станіслава Лема), концерт як жанрова картина складається з різних яскравих епізодів-образів
жанрова модель	концерт-діалог
стиль концерту	постмодерн, полістилізм, змішання елементів з музичного словника романтизму, експресіонізму, пуантилізму тощо
принцип концертування	конфліктні тематичні зіставлення, наскрізний рух
форма концерту	тричастинна структура в межах одночастинного сонатного циклу (експозиція, розробка, реприза)

трактовка форми	сонатна форма переосмислена і втілена згідно задуму передачі різноманітної яскравої образності
драматургія	конфліктна, монтажна
музична мова	використання різних композиторських технік для індивідуалізації тем-образів, метафоричність, вплив стилю В.Лютославського
характер тематизму	поліфонізована оркестрова вертикаль, яка чергується з кластерами в оркестровій педалі, визначна роль ритму, напруженість
трактовка партії віолончелі	віолончель як втілення людського голосу, першочергова роль ритму, здатність до створення картинних образів, розвинена образна уява
художня ідея концерту	наскрізна ідея твору – рух від пітьми до світла, протистояння індивідуального «Я» узагальненому «іншому»

3.2. 3. Алмаші. Концерт для віолончелі і камерного оркестру «Взаємодії»: романтична рецепція жанру

Золтан Алмаші – сучасний композитор, віолончеліст, стипендіат програми «Gaude Polonia», лауреат премій імені Лева Ревуцького та Бориса Лятошинського.

З. Алмаші написав чотири концерти: Концерт сі мінор для контрабаса та струнних (2002), Концерт для флейти та струнних (2011), Концерт для віолончелі та камерного оркестру «Взаємодії» (2013), а також Концерт для кларнета та струнних (2015). Оркестр у творчості З. Алмаші характеризується камернізацією складу: концерти (крім «Взаємодій») написані для складу струнних інструментів [23].

Твір Золтана Алмаші «Взаємодії» [2] був написаний 2013 року, це концерт для віолончелі і камерного оркестру. Концерт втілює в собі цікаве світосприйняття композитора і його бачення філософії музичного твору.

Детальніше про неї можна дізнатись з інтерв'ю композитора, яке він дав Катрі Гончарук (портал Culture.pl). У ньому він відкриває широкому загалу свою концепцію: «<...> я за те, щоб кожен слухач музику сприймав унікально. Що не відміння авторської концепції, яка теж може бути цікавою» [17].

На думку автора концерту, «<...> програмну музику можна сприймати крізь призму свого світобачення. Можна прочитати програму, сприймаючи музику унікально, що не відміння авторської концепції, яка теж може бути цікавою. От, наприклад, у моєму творі «Взаємодії» – концепцій декілька. Перша пов'язана з назвою, я хотів уникнути слова «концерт», хоч це, фактично, віолончельний концерт: сольна розвинута партія змагається з оркестром і це досить довгий (біля 20 хвилин) тричастинний твір. Але мені слово «концерт», що означає змагання, хотілося замінити якимось іншим словом, і я знайшов «взаємодії». Тобто це теж спілкування соліста з оркестром, але не обов'язково змагання, це взаємодія – більш витончений рівень спілкування. В мене навіть була амбіція, що виникне такий новий жанр – взаємодії. Це, напевно, утопія, а може, й ні» [23].

«Взаємодії» для віолончелі соло та оркестру З. Алмаші – це *тричастинна циклічна програмна композиція*. Така традиційна композиційна структура та наявність наскрізної солюючої партії віолончелі споріднюють жанр твору з концертом. Однак, назва «Взаємодії» є «<...> не стільки програмною, скільки вказує на особливість трактування автором жанрового інваріанту» [63, с. 15].

Концерт «Взаємодії» З. Алмаші є прикладом *авторизації жанру концерту* в сучасній українській музичній культурі в контексті створення *жанрової моделі концерту-взаємодії*. Авторська модель характеризується вільним трактуванням композитором жанрової форми, яка розкриває концепцію твору і слідує за поставленими художніми завданнями. У віолончельному концерті ключовим композиційним фактором стає поняття «взаємодії», що інтерпретоване автором як поняття, що несе сенс «узгодження» на відміну від «протиставлення». Цей принцип взаємодії є драматургічним важелем концерту й виявляється на різних рівнях організації твору: на рівні «взаємодії» соліста та оркестру, на рівні типів

тематизму, тембрових фарб, фактурного бачення, композиційних технік, смислоутворення» [63, с. 12]. Авторське трактування жанру концерту характерне відходом від класичних традицій через синтезування різних стилів до зміни самої концепції концертного циклу.

Концерт поєднує ознаки різних жанрових форм: прелюдії, канцони, які утворюють жанровий комплекс твору. Концерт *тричастинний*, як у традиційному композиційному структурному рішенні твору. В основі викладення матеріалу – принцип протиставлення соліста оркестру, водночас це протиставлення трактоване автором в сенсі «взаємодії». Зміни присутні у композиційній структурі концерту: міняються місцями перша та друга експозиції; замість використання форми сонатного *allegro* у першій та третій частинах композитор звертається до тричастинної репризної форми; набуває самостійності принцип каденції, досягаючи масштабу цілої частини.

Кожна з частин концерту характерна своєю авторською концепцією.

До *першої частини* композитор надає епіграф: це рядок з віршу Т. Г. Шевченка «Тече вода в синє море, та не витікає». Образ води композитор втілює в звуковому вимірі: «там буквально чути воду – це роль клавішних інструментів і ударних (вібрафона, маримби), в них така алеаторична структура на діатоніці, вони йдуть собі в паралельному темпі і це дійсно звучить наче вода тече» [17]. Ця «вода» буде зберігати своє звучання протягом усієї першої частини, що за обсягом триває стільки ж, скільки дві наступні.

Друга частина називається «Самотність». Автор зазначає, що за своєю функцією це каденція, однак на відміну від класичних каденцій у концертах для неї виділена окрема частина. Композитору в драматургійному плані було важливо, щоб цю частину грав лише соліст; як він відзначив в інтерв'ю – це певний образ самотності. «А самотність до чого приводить? До пісні» [17]. Дійсно, друга частина розкриває перед слухачем образ самотньої душі. Вона наче сповідається, відкриває своє нутро через неспокійну, місцями рвану, а місцями неймовірно зворушливу і плавну, чуттєву пісню.

Третя частина охарактеризована автором як «емоційний епілог» [17].

Вона називається «*Canzone*» (лірична пісня, що походить від італійської народної пісні). Як зазначає сам композитор, італійська назва має мало зв'язків з італійською піснею, це скоріше закарпатська пісня. Хоч там немає цитат, але мелодія подібна до народної пісні «Кедь ми прийшла карта». Картою в тому регіоні називали повістку, а в тексті самої пісні розповідається як чоловіка проводжають на війну всім селом, в яке він, скоріш за все, уже не повернеться [17]. Цікаво, що таким чином твір, що був написаний ще в 2013 році, до трагічних подій української історії, стає актуальним для сьогодення. Ось така випадковість, схожість з піснею, можливо, якісь емоційні переживання чи навіть передчуття композитора втілюються на рівні пророцтва.

Твір написаний для віолончелі та оркестру. За своїм складом цей оркестр є симфонічним, оскільки в ньому міститься повноцінна мідна група. Опираючись на нотний матеріал, ми не можемо визначити кількість інструментів. Це пов'язано з відсутністю зазначеної кількості інструментів у партитурі. Однак можна припустити, що це все ж парний склад. На це вказують *divisi* дерев'яних духових в третій частині, де флейти, гобої та кларнети розділяються на дві строки, також композитор зазначає *a2* (82 такт). Додаткові орієнтири, які були б необхідні у разі потрібного чи іншого складів, не зазначені, тому з великою вірогідністю твір написано для парного складу.

Зазначимо, що З. Алмаші доволі цікаво застосовує оркестр, і його повний склад з'являється лише на короткий проміжок часу в кінці третьої частини, а весь інший час звучить переважно струнна група, фортепіано, ударні та окремі духові інструменти. Часто оркестрова фактура досить розріджена і більше подібна до ансамблю, чому сприяє деталізація партій і тонке ансамблеве письмо композитора. Хоча в інших розділах, особливо в першій частині, композитор може рухатись більш крупними «мазками» з яскравою і багат шаровою оркестровкою. Яскравим прикладом є проведення теми в унісон усією струнною групою в першій частині (з такту 151).

Перейдемо до детального аналізу частин.

I частина концерту має структуру *тричастинної репризної форми*.

Перша частина містить епіграф Т. Шевченка з поеми «Думка»: «Тече вода в синє море, та не витікає». У цій частині концерту відчутно, як рухається вода – її роль відведена клавішним і ударним інструментам (вібрафон, маримба): алеаторичні структури на діатоніці йдуть у паралельному темпі, створюючи ефект звучання, ніби тече вода. Звуки води втілюються у коротких повторюваних мотивах-патернах, що передаються між інструментами у своєму нескінченному потоці.

Розвиток і проростання цих патернів дуже тісно пов'язане зі структурою твору. Більше того, на наш погляд, саме робота з тематизмом і є основним засобом творення форми. Оскільки гармонія тут колористична, сучасна, композитор відмовляється від кадансових зон, створюючи форму, що нагадує потік. Натомість саме тематизм і фактура дають уявлення про організованість цього «потіку музики».

Перший розділ – *initio* – є зародженням двох основних елементів: мотиву «води» та ліричної пісні. Вже на початковому етапі відбуваються перша робота з цими елементами, розвиток і поява ліричної тривалої теми (2 проведення). Середній розділ відрізняється вже остаточною кристалізацією першого мотиву, що продовжує рух, залишаючись колористичним. На тлі цього шару «потіку води» двічі проводиться лірична розгорнута тема-монолог (спочатку у віолончелі, потім в оркестрі). Умовною репризою можна назвати повернення до експонуючого тематизму з певними знаковими для нього фактурними елементами у поєднанні з мотивами води. Музика поступово затихає і заспокоюється, що також є знаком заключної частини композиції.

Перший розділ твору починається з невеликої оркестрової інтермедії. Вона побудована на двох вступних низьких струнних. Композитор залишає ремарку, що вказує на характер звучання - *non vibr., misterioso*. З

третього такту у перших скрипок вступає перший тематичний елемент в розмірі 5/16 – секунда вниз і потім вгору. Особливістю цього матеріалу є повторюваність, але саме через неквадратний метр і пов’язаний з цим особливий ритмічний малюнок не виникає відчуття схематичності, а навпаки створюється ефект плавного потоку.

Цікавою є подальша робота з цим елементом. Після чотирикратного повтору 8-тактової остинатної будови (3-10 т.), в 11 такті у скрипок виникає елемент, що стане провідним у середньому розділі. Він є похідним від першого за рахунок стиснення часу та залучення квадратності. Але за рахунок того, що акустично слухач звикає до попереднього неквадратного звучання, ця квадратність звучить як оновлення, що трохи перевертає потік часу. Далі композитор поступово розcinaє цю лінію, створюючи спочатку побудови по дві ноти (зображено на прикладі), а потім залишає одну ноту на слабку долю, ніби розчиняючи цей потік перед вступом соліста.

У 19 такті вступає сольна віолончель – *molto espressivo*. Тут її тема лише зароджується і представлена у вигляді поєднання двох інтервальних стрибків – висхідна м6 та низхідна ч5, після чого соліст займає функцію басової педалі. Це підсилено контрастним оркеструванням, оскільки для вступу віолончелі були підготовлені регістрові умови, де всі інші інструменти звучали вище – у середній теситурі, дозволивши прозвучати оксамитовому нижньому регістру віолончелі.

Цікавий ефект композитор демонструє з 30-го такту. На витриманій педалі струнних кларнет виконує мотив (*risoluto*), а інші інструменти (в тому числі і сам кларнет) виконують побудови, що нагадують відлуння (*echo*). При цьому цей початковий мотив ніби дійсно, як відлуння поступово розчиняється в просторі. Хоча це розчинення акустично не природне, оскільки композитор виписує контрастну

динаміку для цих
елементів, що
створює ефект

майже пуантилістичної фактури.



Із 36-го такту цей мотив бере на себе віолончель-соло. Але якщо до цього мотив повторювався і розчинявся, тут ніби відбувається поступовий перехід в пісню, додається невелика, але повноцінна і виразна мелодична лінія. А ці мотиви 5/16 стають частиною загальної теми. Вони звучать на різній висоті, переплітаючись з мелодичними звуками. Цей перехід в пісню також підтримує і оркестр: педалі знімаються і звучить висхідна акордова послідовність у скрипок та альтів, що переходить в іншу, більш високу і напружену педаль.

Партія віолончелі в цей час концентрує напруження за рахунок віртуозності та яскравої динаміки.



Саме тут можна відмітити перший кульмінаційний момент твору. А разом з кульмінацією починається активний розвиток подальшого матеріалу. При чому ця межа між першим знайомством (експонуванням) матеріалу та його розвитком відчувається доволі добре.

Як можна побачити з партитури, основними інструментами, що уособлюють потік води, є вібрафон, маримба та фортепіано. Ці

The image shows a musical score snippet with four staves. The top staff is for Flute (Fl.), the second for Vibraphone (Vib.), the third for Marimba (Mrb.), and the bottom for Piano (P-no). The time signature changes from 4/4 to 16/8. Dynamic markings include *f*, *p*, *cresc.*, and *p con ped. sempre*. There is a section marked 'FL. picc.' and 'muta in FL.II'.

інструменти побудовані ніби у вигляді перекличок з мотивами по 1-2 такти. У плані ритму ці мотиви оформлені у кілька варіантів. Це або ритмічний малюнок восьма-дві шістнадцяті, або чотири шістнадцяті. Окрім того, застосовуються варіанти: дві шістнадцяті-пауза або пауза-дві шістнадцяті і, як його різновид, – пауза-восьма. Ще однією яскравою ритмічною одиницею є восьма на першу долю. Вона може як завершувати побудову, так і бути частиною підкреслюючого інтервалу чи акорду (нерідко записана з французькою лігою). Далі також застосовуються п'яти шістнадцятих, що пов'язано з розміром тактів.

Таким чином, весь подальший матеріал розвивається на тлі цього сонористичного потоку, що не перетворюється в загальний рух або остинатну фігурацію, а прописаний дуже ретельно у різних інструментів. Окремо відмітимо активну і різноманітну динаміку, дуже часто контрастну або хвилеподібну. Таким чином, композитор акцентує та відтіняє певні фрази, роблячи музику більш рельєфною. Ці всі аспекти надають справжньої живості і руху цій музиці, не перевантажуючи її.

У 82 такті вступає фрагмент теми, що вже звучала в першому розділі у віолончелі соло. Тепер вона звучить у фаготів, віолончелей та контрабасів. Тема звучить 7 тактів, переходячи потім в басову функцію. Із 89 такту підключається оркестр, у тому числі контрапунктуюча мелодія до теми, що звучить у кларнетів та альтів. У ній звучать інтонації основної теми, що з 93 такту підхоплюються також скрипками в унісон. Таким чином, тут звучать два повноцінні шари: фігуративна «вода» та повнозвучна мелодія з басом.

Розвиток продовжується, фактура насичується, і 108 такті звучить кульмінація розділу. Вона обумовлена динамікою – *ff*, теситурою, активним рухом струнних інструментів. Композитор навіть зазначає *furioso* («скажено, бурхливо»).



Ця кульмінація має дуже цікавий ефект – акустичний і навіть філософський. Оскільки не дивлячись на бурхливість і життєві переживання, що виражені через струнні інструменти, «потік води», що звучить в ударних і ф-но, залишається сталим і спокійним, в динаміці *p*. Акустично це дуже цікавий підхід, оскільки цей шар буде то «виринати» і звучати яскраво на тлі прозорої фактури та помірної динаміки, то «ховатись» і відходити на задній план, поступаючись місцем ліриці і переживанням.

Другий розділ починається в 110 такті, композитор також відмічає тут партитурний орієнтир А. На тлі нескінченного потоку води вступає віолончель з новою ліричною темою – *misterioso, cantabile*.



Ця тема хоч і не є контрастною, усе ж не схожа на основну ліричну тему першого розділу, проте не можна заперечувати, що спільні інтонації в них є. У перших тактах звучання цієї розлогої теми можна прослідкувати використання пентатоніки (110-118 такти). Ця пентатоніка має опору на тон «а» і охоплює такі ступені – I, II, IV, V, VI. Таким чином, можна визначити, що ця пентатоніка не є класичною мажорною чи мінорною, а сконструйована композитором. На нашу думку, це пов'язано з загальною відсутністю тональності, оскільки твір спирається більше на сонористичність і остинатність. Тому використання

мажору чи мінору створило б непотрібні тональні зв'язки, який вдалось оминати завдяки штучно створеній пентатоніці.

Хоча лад і сконструйований, звучить він дуже природно. У його інтервальної структури присутній тритон, хід на який композитор підкреслює в 112 такті. Він додає терпкості і народного колориту узгодженій м'якій гармонії. Композитор у побудові мелодії активно опирається і на секундову інтонацію I та II ступенів (в2). Це додає темі відчуття пісенності, а групування по три звуки – колисковості. Це не можна назвати чітко втіленням жанру, але такі заколисуючі інтонації можуть символізувати спогади, романтичне повернення до минулого.

Віолончель продовжує розвиток теми на тлі остинатного шару «води» та басової педалі у струнних (спочатку у контрабаса, потім з 122 такту до нього доєднується і віолончель). Із кожним тактом партія віолончелі збирає напругу, насичується ритм, застосовуються різні регістри, подвійні ноти (точково). У кульмінації цього руху тему підхоплюють віолончелі і контрабаси, саме тут (у 129-му такті) починається друге проведення теми.

У цій побудові віолончель-соло поступово втрачає свою позицію соліста. Спочатку перші 5 тактів

The image shows a musical score snippet for a string ensemble. The staves are labeled: Vib. (Violoncello), Mtb. (Mandolin), P-no (Piano), VC SOLI (Violoncello Solo), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also performance instructions like 'scritto' and 'poco opp.' (poco opposto).

віолончель та низькі струнні взаємодіють на рівні контрапунктів, де поки не зрозуміло, хто з них головний. До того ж, ця взаємодія інструментів дуже добре виражена в ритмічному плані – витримані педалі одного голосу обов'язково будуть поєднуватись з мелодією або активними пасажами іншого. А вже з 138 такту у віолончелі з'являються активні, драматичні за своєю природою мотиви. Але не дивлячись на це, вони виконують роль підголосків, чи навіть «перебивок» ліричної теми струнних, що стає ще більш виразною.

У 139 такті до основної теми струнних додаються альти. Усі інструменти продовжують звучати в унісон, насичуючи цю тему виразністю, повнозвучністю. «Потік води» все ще залишається сталим і незмінним весь цей час. Із 148 такту додаються перші і другі скрипки. Вони спочатку звучать у вигляді контрапункту (активна фігурація, що переростає у витриману педаль), а потім поєднуються в акорд із іншими інструментами. Далі з 152 такту вся струнна група звучить в унісон – *molto espressivo*. Сольна віолончель у цей час виконує дуже активні, навіть віртуозні пасажі (*brillante, molto espressivo*), насичуючи музичну тканину емоційністю і поступово готуючись до кульмінації. Цікаво, що ударні та фортепіано все ще залишаються відстороненими від бурхливих емоцій. І знову знаходить підтвердження ця ідея: людське життя і переживання бурхливі і непередбачувані, а вода (уособлення природи або самого часу) буде рухатись незалежно від цього.

Пік насиченості, яскравості і напруження припадає на кульмінацію, що звучить із 161 такту. Партія віолончелі в кульмінації виконує щось схоже на голосіння - багатократне повторення однієї висоти на *fff*. Струнний оркестр виконує акцентні яскраві фрази.

Хоча кульмінація і була голосною та насиченою, вже з 165 такту починається доволі різкий спад у оркестру, де одразу виникає *p*. Віолончель ще якийсь час продовжує тримати напругу, але це також триває недовго, і поступово музика заспокоюється. Саме тут на перший план виводиться тема «води». До вже усталеного набору інструментів (вібрафон, маримба, фортепіано) додаються арфа та дерев'яні духові, що тут також виступають частиною звукового потоку.

Поява репризи відбувається дуже плавним чином. Вона тут є доволі умовною і є скоріше символічним поверненням до початкового стану, аніж

повноцінним повтором. На тлі «води» у віолончелі-соло з'являється вже знайома тема першого розділу – мотиви 5/16, що повторюються, а згодом поступово розчиняються.

Партія соліста, порівняно з експозиційним викладом, переноситься у найвищий віолончельний регістр (на три октави вище, ніж у першому розділі) і звучить постійно на *p*. Граничний регістр і стала тиха динаміка змінюють образне забарвлення тематизму. Окрім остинатного фону, з'являється ще один фоновий шар – пуантилістичний пласт у дерев'яних духових інструментів. Він виконує ту ж функцію супроводу, яку виконували струнні інструменти у першому експозиційному розділі. На завершення частини оркестр поступово розчиняється, віолончель виходить на гранично високу ноту «a³», на якій ніби «зависає». Шар «води» також поступово розчиняється, залишаючи цей звук віолончелі на самоті. Із цього ж звуку починається друга частина концерту «Самотність» (каденція соліста).

Тематизм лірико-пісенного характеру і дисонуючі інтонації декламаційного характеру утворюють тип драматургії першої частини, яка має типові риси, притаманні жанру *романтичного концерту*.

II частина «Самотність» звучить *attaca* після першої. Вони поєднані не лише цим прийомом, але й звуковисотністю, оскільки попередня частина завершується тоном «a³», з якого власне і починається ця частина. Цей звук є не просто нотою, а символом самотності, що триває зазначені автором 10-15 секунд. Після чого дуже обережно і поступово з цього звуку народжується лірична мелодія, пісня.



Частина невелика за обсягом і являє собою монолог соліста. За своєю природою – це каденція, тому визначити структуровану форму тут неможливо, оскільки основною рисою цієї частини є імпровізаційність. Вона проявляється у відповідній структурі музичного тексту, що ніби зіткана з різних побудов. Ці

побудови ставлять як різні технічні, так і художні завдання перед виконавцем, оскільки композитор поєднує тут кілька різноманітних технічних прийомів, такі як подвійні ноти з доволі непростим інтонуванням, що пов'язано з альтераціями, швидкий пасаж, флажолети, контрастна динаміка від *pp* до *fff*. Також майже кожна побудова супроводжується ремарками, що вказують на характер звучання музики – *espressivo*, *echo*, *maestoso*, *misterioso*, *dolce*, *con brio*, *sostenuto*, *parlando* та інші.

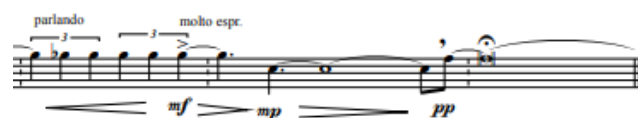
Характер музики і її образ безпосередньо пов'язані з цими деталями. І хоча загалом він є доволі виразним, експресивним і навіть драматичним, все ж ця напруженість не зберігається весь час. Композитор вибудовує чітку драматургію від ліричної, трохи тужливої пісні до екзальтованого плачу, голосіння, що проявляється в кульмінації. Після цього знову настає спад і заспокоєння, що ніби переходить в розмову.

Перед завершенням частини з'являються тематичні комплекси (трихордові звороти, інтонації низхідної кварта), що дає можливість стверджувати принцип «репризності» як структурної організації другої частини «Взаємодій».

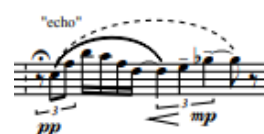
3. Алмаші посилив значення каденційного розділу інструментального концерту, надавши йому повноцінний тематичний матеріал, який має свій структурний і драматургічний розвиток, «взаємодію» та трансформацію, завдяки чому каденція набуває масштабу повної завершеної частини. Останній

витриманий звук «ля», що завершує

другу частину, плавно переходить в третю частину – «Канцону».



Соло віолончелі у другій частині є завершеною структурною побудовою імпровізаційного характеру, завершеною думкою. Цій частині властиві свобода викладу та імпровізаційність. Особливість трактовки частини за задумом композитора полягає в тому, що в партії віолончелі відсутні фігуративні пасажі, віртуозні техніки. Соло віолончелі скорботного характеру, наповнене наспівними мелодичними мотивами – низхідними секундами, хроматичними «під'їздами», рухами на широкі інтервали,



зокрема, на інтервал септими, що для творчості композитора є певним семантичним знаком, що несе у собі трагічне начало.

Ламаний рух, рвучкість мелодичного малюнку, відсутність тональної опори – продиктовано семантичним змістом «Самотності». Тут домінують такі жанрові первні: канденція, імпровізація та прелюдія. Частина закінчується тоном «а» (що збігається з початком), ніби повертаючи слухача в цей образ самотності. Таким чином композитор надає звуку певного семантичного значення і образу. Саме в такому підході криється глибина і краса цієї музики.

III частина Канцона також об'єднана з попередньою частиною за допомогою *attaca*. Окрім того, останній звук другої частини стає першим для третьої. Таким чином, композитор через спільні звуки віолончелі соло об'єднує всі частини циклу в єдиний безперервний потік музики.

Фінал твору є дуже цікавим за своїм характером. Композитор частково продовжує дуже чуттєву та ліричну пісню, що є немов вираженням почуттів ліричного героя. Ці почуття знаходять місце в кожній із частин, втілюючись по-різному. Якщо в першій – це лірична пісня на тлі природи, у другій – сольне висловлювання, то в третій відчувається певне протистояння. У ролі антагоніста виступає танцювальна тема, що є доволі структурованою і має повторюваний квадратний ритм (що є контрастом). Реприза поєднує в собі обидві теми, таким чином ніби узгоджуючи ці два образи. Цікаво, що цілком сонатна ідея протистояння вирішена в тричастинній репризній формі. Слід відмітити, що саме в цій частині структура форми окреслена найяскравіше за рахунок тематизму, фактури та більшої опори на тональні зв'язки.

Перший розділ відкривається основною темою у віолончелі (*espressivo, cantabile, poco rubato*). Її підтримує лінія контрабасу (*pizzicato*), що виконує роль контрапункту. Сама

тема є доволі
спокійною і

стриманою в плані ритмічного різнобарв'я. В ній відчутні тональні устої – *a-moll, d-moll*. При цьому тональність розширена, оскільки музика насичена

альтераціями і відхиленнями.

До того ж, починаючи з 7-го такту композитор повноцінно використовує політональність, оскільки в партії віолончелі застосоване відхилення в *C-dur*, в той час як у контрабаса це опора на *Fis-dur*. При поєднанні виникає доволі цікаве дисонантне двоголосся, але дуже органічно вписане в загальний стиль твору і конкретно цієї частини.

Друге речення цього розділу відмежоване короткою оркестровою фразою, що звучить у флейти, гобоя та кларнета (т. 11-13). Після нього віолончель вступає з 2-м реченням, що з однієї сторони коротше за структурою, а з іншої має більш насичений матеріал. До теми віолончелі органічно вплітаються інструменти оркестру (скрипки та кларнети). Кларнетам у 18 такті доручений доволі цікавий матеріал. Обидва кларнети грають схожу фігурацію в плані ритму та інтерваліки, однак вони звучать на відстані малої секунди один від одного, що створює цікавий ефект, подібний до неналаштованих інструментів. Такий прийом композитор буде активно використовувати в середньому розділі, залучаючи ще більше дисонансів і створюючи по-справжньому цікавий акустичний ефект.

У 20 такті тема звучить у кларнета, а віолончель-соло в цей час виконує розгорнуту мелодичну лінію, що має функції контрапункту. Цікаво, що з 28 такту ця активна контрапунктична лінія перетворюється на рух чвертями, який ми спостерігали у контрабаса під час першого проведення теми. Він звучить так само з опорою на *Fis-dur*, але тепер є зміни, оскільки основна тема (кларнет) звучить з опорою на *h-moll*. Немов відлуння, з 32 такту тему підхоплюють і проводять у вигляді стрети струнні. Композитор бере з кожної партії інструменти соло, щоб не перенасичувати музику гучністю та створити звучання окремих голосів.

Другий розділ з'являється на хвилі кульмінаційного розвитку. Як вже було зазначено, тема доволі квадратна, чітка, подібна з народними танцями. Вона звучить у струнних у вигляді п'ятизвучних кластерів: тобто кожна партія грає свою доволі просту мелодію, і при цьому починає її на різній висоті. Кластер, що утворився, охоплює інтервал в3, тобто всі звуки розташовані за малими секундами. Партія віолончелі-соло в цей час виконує підкреслення акордів (*pizzicato*).

Розділ *a tempo* (42 такт)

відкриває для слухача новий принцип руху – це активні пасажі кларнетів та флейт на тлі басової педалі віолончелей та контрабасів. Ця педаль викликає інтерес завдяки дуже цікавому штриху: плавне перетікання *ord.* в *sul ponticello* і назад в *ord.* Тобто під час тримання цього звуку смичок має плавно ковзати не лише паралельно підставці, а й перпендикулярно, віддаляючись ближче до грифу. Штрих *sul ponticello* забезпечує приглушений звук зі своїм особливим тембром.

Далі фактура продовжує насичуватись. Пасажі дерев'яних духових стають дедалі активнішими, при цьому лінії додаються до загальної маси голосів. Так з 52-го такту підключаються гобої, а з 54 - фаготи з підкреслюючими звуками. У 52-му такті звучить друге проведення основної теми середнього розділу. Воно звучить у тих же інструментів, однак на октаву нижче. Цікаво, що тембр низьких струн надає цьому проведенню ще більш цікаве забарвлення, роблячи його трохи жорсткішим. Ще одна новація 52-го такту – поява мідних духових, а саме

підкреслюючи акорди у валторн, труб і тромбонів. Із 56 такту звучить повністю вся група міді. Таким чином, тут вперше з'являється *tutti* (без ударних інструментів). Але й ударні також доєднуються в 59-му такті (литаври, великий барабан).

Таким чином, поступове накопичення інструментів, ущільнення фактури, збільшення гучності поступово приводять до кульмінаційної зони. Вона триває певний час, а найвищою і її найвищою точною є останній акорд, що звучить в динаміці *ffff*.

Одразу ж після оркестрової кульмінації, звучить кульмінація сольної віолончелі на тлі басового тремоло низьких струнних.

The image shows a musical score snippet for Violoncello (Vc.) and Bass (Cb.). The Vc. part is marked 'molto espressivo' and 'ff', with a 'sul pont.' instruction. The Cb. part is marked 'mp' and 'sul pont.'.

Виконавши найбільш напружену фразу (66 такт), відбувається поступове заспокоєння і підготовка репризи.

Реприза починається в 73 такті з теми віолончелі з першого розділу. Вона звучить на тлі басової лінії віолончелей, контрабасів, а також фаготів. У такті 75 у гобоїв звучить фраза, що була у кларнетів у 18 такті (в малу секунду). Віолончель та фагот продовжують свій сумісний рух на тлі басової лінії.

Як було зазначено вище, реприза поєднує елементи як першого, так і другого розділів. Саме тому в 78 такті у кларнета і скрипки звучать пасажі, схожі на ті, що були в 42 такті. А у 81 такті звучить фраза з основної теми другого розділу. Контрабасова лінія, що була введена на початку твору, тут також присутня у виконанні спершу фагота, потім туби. А в 91 такті кларнетові пасажі (з 42 такту) лунають у виконанні перших та других скрипок.

По-справжньому цікавим є закінчення твору. Композитор застосовує матеріал, що не був використаний раніше, тому ми можемо це розцінювати як коду, певний підсумок всього твору. Тут звучать спочатку м'які акорди валторн,

труб та мідної групи, які поступово стихають. А відповіддю до них служить віолончель, що виконує невелику заключну фразу (*pizzicato*). Композитор додає ще одну ремарку – *malinconico*, тобто «меланхолійно», таким чином натякаючи на сумний фінал та самотність ліричного героя.

Третя частина має *тричастинну репризну форму*, кожен розділ якої має окремі структурні побудови, які можна позначити як структурні елементи розвитку. Усі три частини «Взаємодій» безперервно переходять одна в одну.

The image shows a musical score for the third part of the work. It includes staves for various instruments: Cot. in F (Horn), Tr-be in B (Trumpet), Tr-ba (Trombone), Tuba, and VC SOLO (Double Bass). The score features dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). Performance instructions include *solo, espressivo* and *pizz. malinconico*. The score is written in a single system with multiple staves.

Отже, «Взаємодії» для віолончелі та оркестру Золтана Алмаші постають як глибоко філософський музичний твір, в якому розкриваються теми самотності, протистояння, лірики і вічності природи. Композитор знаходить власне трактування жанру концерту, перетворюючи його не на змагання, а на взаємодію інструментів. Структура твору постає як безперервний потік, в якому частини ніби перетікають одна в одну. При цьому кожна з частин має свої особливі риси і прийоми. Перша є втіленням стихії води, яку композитор демонструє через майже сонористичну фактуру та сталі патерни, що повторюються і взаємодіють в різних комбінаціях. Друга частина є втіленням голосу ліричного героя, його пісні. Третя постає як певне протистояння ліричного героя і дисонантного народного танцю. Саме тому композитор використовує оркестрове *tutti* лише в цій частині. Таким чином, ми можемо відзначити цікаву авторську концепцію віолончельного концерту, що поєднується із закладеним філософським змістом і сучасною музичною мовою митця. «Золтан має більш таку свою природу відчуження музики, таку, як то кажуть, постмодерну» [див. Додаток А]. Це створює унікальний зразок у віолончельному репертуарі української музики.

Особливістю авторської концепції Концерту «Взаємодії» для віолончелі та оркестру З. Алмаші є те, що за своєю специфікою цей твір є своєрідною рецепцією жанрової форми романтичного концерту, а також є *авторською жанровою моделлю концерту-взаємодії*:

- на це вказує програмна назва «Взаємодії», яка визначає характер жанрового співвідношення партій соліста і оркестру;
- робота з тематизмом є основним засобом творення форми. Через використання колористичної гармонії композитор свідомо відмовляється від традиційних кадансових зон, вибудовуючи форму, що набуває риси безперервного потоку. У цьому контексті саме тематизм і фактура стають тими структурними чинниками, які забезпечують внутрішню організованість музичного матеріалу та цілісність композиційного розвитку;
- концерт включає жанрові характеристики прелюдії, канцони, принцип каденції виростає в концерті до розмірів цілої частини, самодостатньої за структурою, тематизмом і художнім змістом;
- драматургія концерту як тричастинного циклу з наскрізним розвитком побудована на взаємодії різних типів тематизму: пісенно-ліричного характеру і декламаційного, речитативного характеру;
- авторське розуміння форми виражене в тому, що замість сонатного *allegro* у першій та третій частинах композитор звертається до тричастинної репризної форми, тематичний матеріал яких має фазовий розвиток;
- у концерті представлена «контрастна взаємодія» тембрів, регістрів, фактурних засобів, композиційних технік;
- основна видова ознака романтизованого викладу музичного матеріалу концерту – імпровізаційність, також композитор звертається до технік імітаційного, мотивного розвитку;
- експресивність як художня домінанта концерту.

Окреслені ознаки дозволяють сформулювати думку щодо продовження традиції романтичного концерту у творі «Взаємодії» З. Алмаші засобами авторизації концепції жанру концерту й створення *жанрової моделі концерту-*

взаємодії:

Віолончельний концерт	З. Алмаші. Концерт для віолончелі і камерного оркестру «Взаємодії» (2013)
жанр	інструментальний концерт
тип концерту	концерт для віолончелі і камерного оркестру
авторська інтерпретація жанру	рецепція жанрової форми романтичного концерту, вільна трактовка жанрової форми концерту, відхід від класичних традицій, поєднання ознак різних жанрових форм: прелюдії, канцони, варіації
жанрова модель	концерт-взаємодія
стиль концерту	романтизм, полістилізм
принцип концертування	принцип взаємодії («узгодження») є драматургічним важелем концерту й виявляється на різних рівнях організації твору
форма концерту	тричастинна циклічна програмна композиція
трактовка форми	зміна концепції концертного циклу: тричастинна репризна форма, де набуває самостійності принцип каденції, досягаючи масштабу цілої частини
драматургія	наскрізна драматургія, «взаємодія» як драматургічний принцип, техніки імітаційного, мотивного розвитку
музична мова	матеріал викладений імітаційно; характерні тематичні, темброві, образні контрасти-зіставлення, темпо-ритмічна нестійкість;
характер тематизму	тематизм лірико-пісенного характеру, дисонуючі інтонації декламаційного характеру
трактовка партії віолончелі	емоційна трактовка віолончелі, звернення до кантиленних і декламаційних можливостей інструменту

художня ідея концерту	експресивність як художня домінанта концерту
--------------------------	--

3.3. Б. Фроляк. Концерт для віолончелі з оркестром: сучасна класика жанрової традиції концертності в українській музичній культурі

Віолончельний концерт Богдани Фроляк був створений 2022 року та має присвяту Юрію Ланюку (український композитор, віолончеліст і педагог). Прем'єра твору відбулася 21 травня 2022 року в концерті «Україна – 2022. Музи не мовчать» у Львівській національній філармонії, партію віолончелі виконала Оксана Литвиненко у супроводі симфонічного оркестру Львівської національної філармонії під керівництвом Володимира Сивохіпа [88].

Виконання О. Литвиненко вирізняється поетичністю та благородством фразування, віолончелістці властива особлива, «тепла» манера звуковидобування, вишукана виразність музичного інтонування.

У виконанні концерту виразно проявилась сама природа звуку О. Литвиненко – позначена особливою чутливістю до інтонаційних характеристик звуковидобування. Музична манера віолончелістки у виконанні концерту Б. Фроляк – це передусім фантастична інтонація і відчуття стилю композиторки. Для О. Литвиненко у концерті властиве філігранне фразування, різнобарвність у звуковидобуванні, що позначалось як на художньо-виразовій об'ємності звуку, так і на бездоганній артикуляційній майстерності, зокрема в емоційно-напружених епізодах, із створенням враження стрімкості руху, неусталеності. Водночас звуковий образ віолончелі виражений через красу і поетичність тону. О. Литвиненко використовує у концерті Б. Фроляк широке фразування, філігранні штрихи, техніку пасажів і акордів, співставлення різноманітних тембрів, співзвуч і т. ін.

Виконавський стиль О. Литвиненко поєднує класицистське і експресивно-драматичне начала, йому притаманне гордовите *bel canto*, насичена кантилена, співучий «вокальний» інструменталізм. Віртуозність і витонченість передачі емоційних інтонацій, драматичні злети і різноманітність ліричних

висловлювань, широта мелодійних ліній, задушевність і благородство звучання інструменту характеризують виконавський стиль О. Литвиненко. Видатній віолончелістці притаманна виконавська довершеність і непогрішна точність техніки. Мистецтво виконання віолончельного концерту О. Литвиненко залишається еталоном рівня художньої інтерпретації.

Концерт для віолончелі не має програмної назви, однак музика Б. Фроляк має дуже яскравий образ, що не залишить байдужим жодного слухача. Із великою ймовірністю тут все ж закладена певна внутрішня програмність. Досить часто в академічній музиці тембр віолончелі використовується композиторами як алюзія на людський голос. У цьому творі віолончельна партія набуває функції голосу головного героя, що переживає широкий спектр емоцій у зв'язку з повномасштабним вторгненням: разом із ним слухач проживає ностальгію, страх і глибоку тугу. Подібний образ був популярним в творчості романтиків. При цьому він є і буде актуальним у всі часи для композиторів та інших художників (у широкому розумінні поняття).

Сам жанр концерту передбачає певну експресію, як у питанні взаємодії з оркестром, так і в контексті віртуозності. У творі композиторка звертається до принципу *концертування* – протиставляючи оркестр сольному голосу в окремих побудовах, водночас узгоджуючи цей голос з оркестром, створюючи цілісну звукову картину. «Вже Богдана Фроляк десь так посередині між М. Скориком і Л. Сидоренко, тому що в Богдани є багато таких різних колористичних моментів в її концерті, і так само є момент симфонізації, але можна сказати, що вона в драматургії десь ближче до М. Скорика» [див. Додаток А]. Авторське трактування жанру концерту не підпорядковується стандартним класичним структурам, а радше відноситься до сучасних індивідуальних композиторських рішень – це створення *жанрової моделі концерту-монологу*.

Твір *одночастинний*. Форма твору визначається багатством тематичних елементів та образів, що переплітаються між собою та повторюються протягом твору, утворюючи власну драматургічну логіку та сюжет. Однак, при цьому є певне відчуття кількох різних розділів. *Перший* – драматичний, *другий* –

ліричний, нагадує звучання музичної скриньки. *Третім* розділом можна відділити *сольну каденцію*. Далі оркестрова кульмінація і *фінал*, де підсумовуються всі тематичні елементи цього концерту. Однак цей поділ умовний і може відчуватись лише при прослуховуванні, у нотах це єдиний текст. Інше питання – чи присутні тут риси сонатності або загалом сонатна форма? Однозначно так. Риси сонатності присутні, як мінімум за наявності конфліктної драматургії. Тут є драматичне і ліричне начала, а також ключова жанрова ознака – «діалог» солюючого інструмента та оркестру, тематичні елементи, що повторюються і мають власний розвиток. Завдяки тому, що композиторка повторює у завершенні твору певні тематичні елементи, що звучали на початку, створюється відчуття репризності. Однак не вдається прослідкувати відокремлених розділів сонатної форми та тональних зв'язків.. Таким чином, у Концерту для віолончелі Богдани Фроляк присутня *авторська трактовка сонатної форми*.

Твір написаний для симфонічного оркестру, тому приділимо увагу оркеструванню. Склад оркестру відповідає стандартному парному і включає по 2 кожного із дерев'яних духових, 4 валторни, 2 труби і квартет міді. Струнні представлені у класичному вигляді. Більш цікавою є ударна група – вона включає досить велику кількість інструментів: литаври, трикутник, тарілки, там-там, гlockenspiel, вібрафон, дзвони, басовий барабан та челеста. Також зазначимо, що в оркестрі присутня й арфа. Такий склад дозволяє композиторці експериментувати з тембрами та їхніми поєднаннями, створюючи колористичне, яскраве звучання.

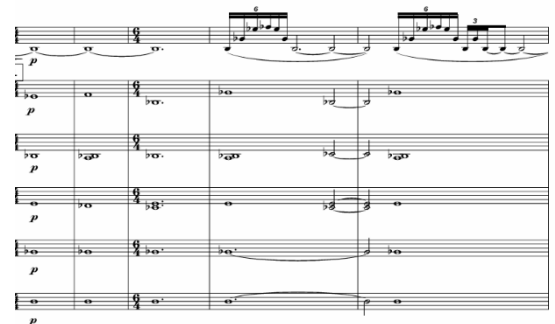
Саме ж оркестрування композиторки є досить сучасним, цікавим, колористичним, прозорим та деталізованим. Основну гармонічну роль виконує струнна група, що є підтримкою для віолончелі, певним тлом, що огортає весь твір. Духові, ударні інструменти та арфа виконують або контрапункти, або колористичні ефекти, або слугують для тембрового різноманіття. У *tutti* оркестр збирається, і всі інструменти виконують свою роль для загальної мети. Дублювання в оркеструванні зустрічаються, але дуже рідко. Композиторка тяжіє

до ясних, «чистих» тембрів, подвоєння ліній використовує переважно в *tutti* або більш гучних ансамблевих побудовах.

Перейдемо до **музично-теоретичного аналізу** концерту.

Твір починається невеликою вступною побудовою. Її особливість криється у використанні інтонацій низхідного зменшеного тризвуку. Вони звучать на тлі експресивного та віртуозного висловлювання віолончелі та передаються від челести, арфи, флейт, кларнету до валторн і вібрафону.

Після спаду основної мелодії віолончелі до витриманого звука «D» починається новий розділ у цифрі 1. Він характеризується появою гармонічної педалі у струнних, що складається переважно з колористичних акордів із неакордовими звуками, або взагалі кластерів. Ця гармонічна «подушка» створює тло для остинатної «ре» у віолончелі, що переривається швидкими хвилеподібними пасажами:



Тема віолончелі продовжує свій розвиток, досягаючи теситурних вершин, спускаючись вниз, а потім знову злітаючи. У цей час до оркестрової тканини додаються дерев'яні духові, валторни з трубами та кампанеллі. Їхня основна функція в цій побудові – колористична, тому вони виконують висхідні мотиви із 3-х звуків: кожен інструмент на своїй висоті, завдяки чому виникають гармонічні співзвуччя. Валторни у цей час виконують гармонічну педаль разом зі струнними.

Напруга наростає, віолончельна партія стає все більш експресивною, додаються стрибки на широкі інтервали, віртуозні пасажі, що виводять на кульмінаційну «с₁» у динаміці форте, після чого соліст замовкає і дозволяє продовжити думку оркестровому *tutti* без ударних. Таким чином, у 2-й цифрі звучить перша кульмінація (4 такти). Оркестрова фактура заслуговує окремої уваги: струнні інструменти (окрім контрабаса) виконують подвійні ноти, дерев'яні духові (окрім фагота) мають мелодичні фрази, контрапунктом до них є дуже м'яка труба. Мідь і валторни мають роль гармонічних педалей у тому ж

ритмічному малюнку, що і струнні. Єдині ударні, що використані в цій побудові, – це литаври, що виконують тремоло, та там-там, що ознаменував своєю появою початок цієї побудови.

З 5 т. 2 ц. продовжується тема віолончелі, зберігаючи образ, характер та граничну експресивність на тлі струнних. Її «сплеск» триває кілька тактів, і мелодія поступово спускається теситурно та динамічно вниз до «С», що є найнижчим звуком на відкритій струні. Саме з нього проростає нова побудова (т. 39), що з однієї сторони є продовженням загального драматичного образу, лиш додаючи в нього нові відтінки, а з іншої – абсолютно новим фактурним рішенням, що сприймається як новий розділ.

Партія віолончелі складається з мелодичних хвилеподібних швидких пасажів. Вони також окреслюють певну гармонічну функцію в кожному з тактів. Особливо цікавою є робота композиторки з ритмом. Кожна «хвиля» унікальна в ритмічному плані: перша – септоль та залігована половинна з крапкою з останнім звуком, друга – септоль + тріоль та заліговані восьма та половинна з останнім звуком тріолі, таким чином цей елемент розширено. Наступний такт схожий, але тепер на місці тріолі використані дві шістнадцяті. Далі композиторка змінює метр, вписуючи туди швидкі пасажі по 8 звуків + басовий протяжний тон. Далі – знову повернення до септолей і комбінування їх із квадратним ритмічним поділом у

наступних

тактах:

У цей час

тлом

для



характером він ліричний, але це не інтимна лірика, це вибух почуттів, що лунає як гімн. Виразна тема віолончелі наслідується скрипками у вигляді неточної імітації:

У четвертому такті ц. 3 цей канон підхоплює I гобой. Окрім струнних гармонічну педаль



забезпечує квартет міді, а вібрафон і арфа виконують короткі мотиви, що прикрашають та додають виразності темі.

Після цього кола образів, композиторка знову повертає слухача, до початкового тематизму та інтонацій зменшеного тризвуку. Ця побудова займає 8 тактів і по структурі майже ідентична першим тактам твору.

Наступні 6 тактів твору відрізняються від попередніх фактурою, але не функцією, – вони є певною підготовкою до появи наступної ліричної теми. Віолончель тут має 2 хвили пасажів (цей тематичний елемент нам уже знайомий), що розчиняються в остинатному «D». На тлі соліста – гармонічні педалі у струнних та тріольні мотиви в арфі. У дерев'яних духових застосовані швидкі гармонічні фігурації, що утворюють ефект «тріпотіння». Вони з'являються по наростанню в кожному такті від кларнетів до флейт. Знаходячись в одному нюансі (*p*), вони таким чином створюють ефект динамічного розвитку. Досягнувши верхньої точки розвитку, у тактах 66-67, вони починають спад, передаючи від високих до низьких інструментів невеликий мотив, на цей раз додаючи фаготи та валторни:



Далі слідує цифра 4. Її особливістю є неймовірно

протяжна лірико-драматична тема. Якщо до цього композиторка оперувала

коротшими побудовами, то тепер ми маємо тривалий розділ. Тема віолончелі неймовірно виразна. Вона комбінує в собі як поступовий плавний рух, так і стрибки на різноманітні інтервали: зм.7, м.9, зб.8, ч.5, в.6, в.7 та інші. У ній також присутня яскрава драматургія. Починаючись у високій теситурі (у скрипковому ключі), тема має швидкий спад у низький регістр, після чого так само швидко повертається і звучить ще більш високо та напружено. У високій теситурі композиторка застосовує лише плавний рух, що зосереджений у вузькому діапазоні кварта. Це створює немовби емоційний ефект зацикленості і ствердження думки, емоційного стану.

Соліста, як і раніше, підтримують струнні. Однак тепер композиторка дає їм акорди, що перериваються паузами із використанням штриха *tenuto*. Ці акорди збагачуються інтонаціями висхідної малої секунди, що додає більше виразності та посилює драматургічний розвиток.

У кульмінації цього розділу з'являються короткі низхідні мотиви у дерев'яних духових, що в 93 т. зберуться в повноцінний мелодичний контрапункт (І флейта, І кларнет), після чого слухача очікує спад і завмирання. Дерев'яні духові замовкають, струнні повертаються до гармонічних педалей, а солююча віолончель грає в низькій теситурі довгі тривалості, поступово спускаючись до свого найнижчого звуку.

Однак розділ на цьому не завершено. Авторка вводить уже знайомий слухачеві тематизм, що застосовувався в тактах 39-45. Це віртуозні хвилеподібні, ритмічно продумані пасажі віолончелі на тлі педалей дерева, міді та вібрафону. Ця побудова триває 7 тактів, і в останньому з них віолончель підіймається вгору, створюючи таким чином зв'язку з наступним розділом.

Далі (цифра 5) лунає максимально контрастний і яскравий образ. Це мелодія, що імітує дитячу музичну скриньку. Цей ефект досягається завдяки застосуванню розвиненої партії челести (верхні дві лінійки музичного прикладу), тонкої сольної мелодії скрипки та *pizzicato* у віолончелі:

А сама музика є втіленням «меланхолійного вальсу», оскільки вона мінорна, та насичена низхідними та стрибковими інтонаціями. Щодо самого образу в контексті твору, на наш погляд – це образ ностальгії, втраченого



почуття дому, або навіть образ історичний, такий, що відсилає до попередніх століть. У будь-якому випадку він пов'язаний із минулим. Цей розділ є гранично контрастним по відношенню до попередніх і сприймається як умовна середня частина. Цьому сприяє також його тривалість (110-157 тт.) та умовна тричастинність, де перший розділ – тема у скрипки та яскраво виражений акомпанемент челести. В умовному середньому розділі мелодична тема доручається сольюючій віолончелі. Струнні інструменти в той час беруть на себе всі інші основні функції: контрабас і віолончель виконують басові звуки на першу долю, альт на *pizz.* грає акомпануючі вальсові акорди, скрипки витримують гармонічні ритмізовані педалі. До них зі своєю лінією додається арфа, що виконує розкладені акорди. Дерев'яні духові також з'являються у цьому розділі із сольними короткими фразами, що вводяться по черзі, передаючись між тембрами. Ці фрази створюють контрапункти до основної мелодії, тим самим прикрашаючи її. Умовна реприза з'являється в такті 147 і характеризується

появою челести як тембрової асоціації з цим образом. Однак ця реприза видозмінена. Вона є лише згадкою про ту музику, що



поступово розпадається.

Цікавим і смисловим елементом у цій побудові є поява гармонічної педалі у струнних. Якщо протягом усього твору педаль була підтримуючим тлом для віолончелі чи інших інструментів, то тепер вона складає опозицію даному тематизму. Цей нонакорд, що утворюється при звучанні струнних, триває 8 тактів незмінно. При цьому нарочито проста гармонія акомпанементу зазнає змін і звучить подібно до початку цього розділу. Тож таким чином у слухача відбувається відчуття «зламу», повернення в сувору реальність і страждання ліричного героя. В останніх тактах музика розчиняється, розпадається за рахунок відключення голосів та збереження і розрідження акомпануючої формули віолончелі. Такий прийом створює чудовий контраст і перехід до каденції.

Каденція в творі виразно-драматична, віртуозна. Її віртуозність обумовлена не швидкістю, а виразністю та драматичністю, що спонукало композиторку до частого використання подвійних нот, стрибків, форшлагів, звучання в різних теситурах, глісандо. Окремо хочеться відмітити такти 173, де відбувається цікаве співставлення *pizz.* і *arco* зі *staccato*, та такт 175, де композиторка

використала
поліфонію:



У кінці

каденції віолончель виходить на кульмінаційне звучання у високій теситурі («d2»), після чого її миттєво підхоплює оркестрова кульмінація (ц. 7). Олена Берегова у статті «Мистецтво як зброя: творчість композиторки Богдани Фроляк часів російсько-української війни» характеризує каденцію соліста, яка: «подібна до емоційного і відвертого монологу-сповіді, в якій вгадується розмаїтий спектр настроїв і станів. Їхній зміст допомагає дешифрувати музичну лексику каденції, яка є досить віртуозною й різноманітною: від активного різкого руху, стрибків на широкі інтервали і «розбігу» арпеджіато до співучої кантилени і ремінісценцій вальсового ритму» [5, с.82].

Оркестрове *tutti*, що починається в 7-й цифрі, триває 24 такти. Це

кульмінаційна побудова, що є логічним продовженням каденції. При цьому слід зазначити, що спочатку *tutti* неповне, оскільки в ньому відсутні лінії труб та 2-х тромбонів, які будуть додані в такті 195. Усі ж інші інструменти діляться по принципу груп: дерев'яні духові і струнні дублюють один одного, окрім контрабасу. Він тримає басову педаль на « D_1 ». Разом з ним, цей звук виконують ще III тромбон і туба з додаванням тріольної ритмізації. Сольна віолончель тримає педаль з ним. Литаврам також доручено звук « d », однак їхня ритмічна формула більш розвинена, про її особливості ми поговоримо далі. Валторни мають контрапунктичний ритм відносно всіх інших голосів, заповнюючи таким чином доли, де інші інструменти мають більш тривалі звуки, і це також звук « d », подвоєний в октаву.

Перші 7 тактів гармонією є педаль – колористична, із додаванням неакордових звуків, але в межах одного гармонічного відтінку. Далі завдяки низхідному руху мелодії починається спад. Акустично це забезпечує відчуття руху гармонії, хоча насправді педаль залишається протягом всього розділу:

Неймовірно цікавою є ритмічна організація даного розділу. Композиторка користується набором ритмічних патернів, комбінуючи їх та повторюючи. Наприклад, у першому такті, що зображений на прикладі, використано синкопу. Така ж сама синкопа зустрічається в 5 та 9 тактах. Тріоль, останній звук якої залігований з педаллю (2 такт), ще зустрінемося в 6 та 7 тактах, а її варіант – тріоль чвертями – у 9-му такті. Квінтоль (3 такт) у подальшому перетвориться на секстолі, що будуть активно використовуватись ближче до кінця розділу. При

цьому цей такт з квінтоллю має ще більше ритмічних контрастів, оскільки гобой виконує квартоль, а кларнет та гобой – тріоль. Таким чином, відбувається накладання кількох різних ритмів та виникає цікаве звучання. Як можна помітити, алгоритм використання цих патернів не складається в якусь повторювану формулу. Це додає живого відчуття потоку музичній тканині.



Але при тому ритм кларнетів та фаготів залишається сталим і однаковим в кожному такті (8-9 такти з прикладу, а також 2 такти далі – кларнет дублює ритм флейти як виключення). А ритм III тромбону і туби складається в патернів по 1,5 такти (тріоль четвертями, де остання четверть залігована з половинною тривалістю). Із 195 такту матеріал розвивається. У першу чергу додаються низхідні секстольні пасажі у дерев'яних духових та скрипок, що пронизують витримані звуки. У валторн та квартету міді з'являються більш витримані, не ритмізовані педальні звуки. Остинатність гармонії зберігається.

Перед цифрою 8 цей напружений кульмінаційний розділ затихає та розріджується, готуючи появу лірико-драматичної теми. Гармонія втрачає свою остинатність і починає хроматичний рух до гармонії *e-moll*.

Цей розділ можна вважати репризою, поверненням до початкового образу, хоча і не початкової теми. Тема соліста неймовірно виразна, лірико-драматична, сповнена переживань. Як і в експозиції, вона звучить на тлі гармонічних педалей струнних. У 218 такті віолончель неначе прийшла в тоніку «*cis*» і це вже кінець, але ні, з цього звуку народжується нова, ще більш сильна за своїм драматизмом хвиля.

З 226 такту до теми віолончелі додаються контрапункти I гобою, а потім I флейти, доходячи в 237 такті до кульмінаційної зони, що триватиме 8 тактів.

Тематично і акустично ця кульмінація дуже нагадує

невелику кульмінацію в цифрі 2, але якщо там вона мала лиш 4 такти і була невеликим емоційним сплеском, то тепер це справжнє розкриття і апогей драматичного образу. Як і в експозиції, віолончель тут має паузу, а мелодія віддається скрипкам, що грають її октавами. Їх дублюють флейти та гобої.

Поступово, з 248 такту мелодична лінія переростає в гармонічні педалі, на тлі яких розгортаються короткі мотиви у мідних. Такий елемент є новим і зустрічається вперше в творі:

При цьому за функцією це продовження попередньої думки і її розвиток. Поступово розділ завершується, затихає в *fis-moll*.

Розділ *Allegro* (цифра 11) цілком міг би бути окремою частиною, оскільки тут змінюється все: і темп, і тематизм, і з'являється він після оманливого завершення твору. Однак композиторка вирішує залишити його частиною цілого, таким чином розбавляючи вже знайомий слухачеві матеріал.

Образно цей розділ уособлює собою рух, боротьбу. На тлі остинатного басу у віолончелей та

контрабасів сольна віолончель виконує дуже швидкі хроматичні пасажі:

Такі ж елементи виконує I фагот, наче змагаючись із віолончеллю. Далі ці пасажі стають більш розширеними у плані діапазону, і тоді до «суперечки» підключається кларнет. Віолончель грає все більш активні та довгі фрази, але супротив також набирає силу: у 283 такті їй протиставляються флейта з гобоєм, а в наступному вже весь квартет дерев'яних духових.

«Сили» нарастають, і до дерев'яних поступово доєднуються педалі міді,

доводячи до ще більш напруженого звучання. У 291 такті віолончель виконує акцентні акорди, ніби в спробах «розбити» цей безкінечний рух. У неї майже виходить, на один такт (293 т.) її голос було почуто: вона тримає на *ff* ноту «*g2*». Але з наступного такту вступають струнні та дерев'яні духові зі стрімкими пасажами, що прагнуть заглушити голос віолончелі. До них із кожним тактом додається все більше міді, нарощуючи силу звучання. У тактах 295 і 297 віолончель неначе намагається боротись за допомогою хроматичних високих пасажів, але сила оркестру намагається її спинити.

Цю історію підтверджують і акорди, що лунають у струнних, дерев'яних духових та ударних інструментів у цифрі 13. Ритмічно вони суперечать і контрапунктують до лінії віолончелі:



У наступних тактах (з 305 т.) це робить мідь, а віолончель в той час грає подвійні ноти. Поступово такі активні ритмічні формули переростають у гармонічні педалі (309 т.), та за цим слідує поступове заспокоєння.

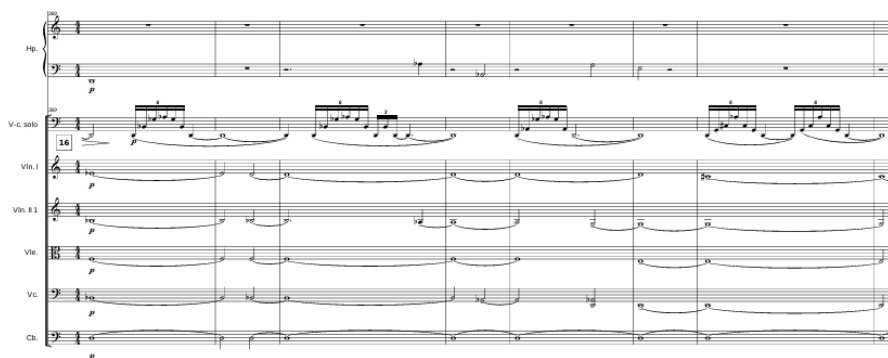
Розділ *Tranquillo espressivo* починається із цифри 14. Він знову повертає слухача в сферу лірики, тонкої печалі, туги. Віолончель виконує виразну тему на тлі гармонічної педалі у струнних. У 335 такті додаються мелодичні фрази (контрапункти) кларнета, а після фагота. Тремоло литавр (338 т.) та тремоло тарілки (342 т.) підкреслюють звучання, додаючи нового тембру. Завершується ця побудова на педальному звуці «*Dis*» у віолончелі, який бере на себе функцію тоніки, створюючи відчуття завершеності розділу. Це певне заспокоєння, а можливо, навіть «програш» ліричного героя.

Раптом ми повертаємось в світ ностальгії – знову з'являється тема «меланхолійного вальсу» в 15 цифрі. Звучить челеста зі своїм акомпанементом, що нагадує музичну скриньку, а саму мелодію виконує флейта, передаючи її потім гобою і кларнету. Віолончель також грає вальсовий акомпанемент на *pizz.* Але цей «світ минулого» вже не такий радісний і чудовий, він лише омана. Мелодія роздроблена паузами, вона вже не збирається в єдиний потік, а струнні інструменти не підкреслюють цей образ, а навпаки – тримають педаль, що суперечить гармонії вальсової теми, створюючи ефект фальшивості, неправдивості цього вальсу.



Навіть далі, коли струнні також грають вальсову формулу, відчуття чогось непевного, нереального не покидає слухача.

Наступним розділом можна відокремити *Темпро primo*, що лунає з 364 такту, оскільки тут вводиться тематичний матеріал вступного розділу, зберігаючи структуру, звуковисотність та навіть тембри. Цей вступ переростає у хвилеподібні пасажі солюючої віолончелі на тлі струнних. Подібний матеріал зустрічався і в експозиції, однак там він дуже швидко згортався. Тут же авторка приділяє йому належну увагу і розвиток:



Контрапунктами звучать сольні педальні звуки духових, що прикрашають фактуру та додають тембрових ефектів. Також тут композиторка застосовує

дзвони. Цей інструмент має свою семантику, пов'язану в першу чергу із церковними дзвонами. Однак тут ці дзвони скоріше мають скорботний образ. Таким чином, ми повертаємось до початкового драматичного, «темного» образу.



Невелике просвітлення нам дарує 3-тактова побудова соло дзвонів і вібрафону (цифра 17):

Заключний розділ твору, що починається із 396 такту, змальовує слухачеві образ відходу до мрій. Віолончель продовжує свою лінію із попереднього розділу, але вже на октаву вище. Це робить її звучання більш світлим, піднесеним. Арфа в цей час виконує глісандо (297 т.), звучить глюкофон із власним підголоском. Дерев'яні духові виконують дуже тонкі короткі мотиви, що переростають у педальні звуки. Подібні мотиви вже мали місце в експозиції (із 19 т.), однак тут вони розширені за кількістю нот і перегруповані.

Віолончель-соло теситурно підіймається ще вище, стаючи ще більш світлою та мрійливою, зупиняючись на «d3» – найвищому звуці віолончельної партії в цьому творі. На тлі цієї педалі в 114 такті починає лунати вже знайома тема вальсу, розчиняючись у 116 т. На цьому можна було б закінчити, залишившись у солодких спогадах і мріях, однак композиторка повертає слухача у дійсність тихою і низькою «C». Звучить педаль струнних у *D-dur*, тема челести звучала в *d-moll*, закінчившись на 3-му ступені «f». Тихий голос віолончелі гасне в оркестровій вертикалі, востаннє нагадуючи про прекрасне минуле.

Отже, віолончельний концерт Б. Фроляк є взірцем сучасного трактування жанру концерту. Концерт написаний у *постромантичному стилі*, із притаманними засадами імпровізаційності, тематичною наскрізністю, контрастними образно-семантичними співставленнями, багатобарвною інструментальною мовою. Б. Фроляк успадкувала «загальноромантичну» стилістику [86], збагативши її рисами індивідуального композиторського мислення, що проявилось у створенні багатой образної палітри, циклічності драматургічного розвитку, побудованого на принципах симфонізації музичної

тканини, відведенні оркестру динамічної ролі у музичному діалозі соліст-оркестр, партії яких носять взаємодоповнювальний характер, підсилюючи звучання один одного, досягаючи найвищих драматичних кульмінаційних моментів розквіту музичної думки. Партитура насичена різноманітними образами та їхніми відтінками, створюючи багатогранну конфліктну драматургію у сучасному її вигляді.

Концерт відтворює світоглядну та культурно-мистецьку ретроспективу мисткині у минуле з опорою на *жанрові* основи *симфонічної поеми*. У віолончельному концерті Б. Фроляк поєднались: тембрально-кolorистична й експресивна своєрідність віолончелі, логічна завершеність і жива природність музичної мови, симфонічні принципи композиційно-драматургічного розвитку, мелодійність музичного тематизму.

Композиторка відмовляється від стандартної тричастинної структури на користь одночастинності. *Форма* концерту тяжіє до *циклічності*, виступаючи як *складна багатоелементна форма з індивідуалізованим трактуванням композиторкою принципів сонатного розвитку*, що дає підстави стверджувати думку про авторську трактовку сонатної форми у віолончельному концерті, переосмислення композиторкою жанру концерту, надання йому індивідуалізованого трактування (одночастинність, підпорядкованість форми музичному змісту – поетичному, поглиблено психологічному) й створення *жанрової моделі концерту-монологу*.

Драматургічний контекст жанрової моделі концерту-монологу ґрунтується на застосуванні тематичних, темпових, динамічних, ладових і фактурних зіставлень: у концерті багато тематичних поєднань, фрагментарних музичних співставлень, вдосталь романтичного тематизму. Для концерту в цілому характерний основний вид співставлень, які з'являються в тематизмі, тональному плані, темпі, фактурі. Емоційний тон концерту об'ємний, втілений у контрастних поєднаннях виразної кантилени і технічних фрагментів.

Основним фактором драматургічної динаміки є зміна різнохарактерних образів-почуттів, ностальгічних і світлих сподівань, трагічних і страхітливих

образів, що виражено контрастними зіставленнями: мелодійними, гармонічними, штриховими, тембрально-кolorистичними. Концерту властива емоційна змістовність, напружений і збагачений тембральними і штриховими фарбами тематичний розвиток, образна і технічна партія соліста-віолончеліста. Інтенаційно рельєфний мелодизм як образний фундамент концерту енергетично концентрується в цілісну драматургію.

Художньому змісту жанрової моделі концерту-монологу підпорядковані і форма, і музичне мовлення композиторки, засобами якого дуже вдало відтворені емоційні стани людських почуттів, переживань і думок. Концерт чужий всілякого роду зовнішній показовості і ефектам, його художня цінність – у проведенні музичної думки, сповненої глибоких смислів, якій притаманна витонченість інтелектуального і емоційного нюансування. Драматизм музичної думки композиторки, яка переживає разом зі всіма українцями важкі воєнні роки і події свого життя, у віолончельному концерті виражений проникливою замріяністю, ностальгічними переживанням, тужливими роздумами, в яких трагічне постало актуалізованим сьогоденням.

Музична мова авторки сучасна, сповнена цікавих прийомів і композиційних рішень, при тому зрозуміла для слухача та здатна підкорити будь-яку публіку. Композиторська майстерність Б. Фроляк розкриває в концерті колосальну інтелектуальну енергетику як уособлення краси та високої емоції. Сміслові поле партитури пов'язане із здобутками європейської академічної музики від витоків багатоголосся до темброво-сонористичних знахідок ХХ століття. *Гармонія* в творі також працює за сучасними канонами – загалом це нашаровування, модальність, акорди з додатковими тонами. Але коли потрібно зобразити образ ностальгії, гармонія прояснюється і стає повністю функціональною. *Оркестрування* – яскраве, колористичне і лаконічне, без зайвого перевантаження музичної тканини.

Партія соліста – віртуозна, вимагає як технічної майстерності, так і виразності, щоб передати всі нюанси цього твору. Віолончель обрана композиторкою як інструмент, здатний до розкриття загальнолюдських,

філософських ідей, на користь чого говорять такі якості віолончелі як: тембральна багатобарвність, камерна вишуканість, і водночас звукова міцність, наповненість, сила, здатність змагатися з оркестром. Б. Фроляк використовує весь діапазон віолончелі, тим самим розширюючи її художні можливості. Партія соліста звучить не тільки в більш сильному і насиченому середньому регістрі, але також в крайніх низькому і особливо, високому регістрах. Звучання інструменту не містить форсованого звуку, прекрасно сполучаючись із оркестром і розкриваючи тембральну природу звуку віолончелі. Тембр віолончелі переосмислюється в напрямку «поетизації», «ліризації». Виконавська культура концерту базується на *романтичних традиціях* і вимагає від виконавця володіння яскравим красивим звуком, соковитим і гнучким, здатним показати усі динамічні і темброві можливості віолончелі. Композиторка використала колористичні та технічні ефекти: у концерті задіяний широкий діапазон інструмента, контрастне співставлення регістрів, Б. Фроляк також відкрила можливості вживання гранично високих позицій. У концерті широко використані нюансова градація, темпові співставлення, гостроатакуючі штрихи тощо. Характер музичного мовлення концерту потребує від виконавця експресивної подачі звуку, адже емоційний градус твору знаходиться в постійній динаміці, також бездоганної артикуляції, яка необхідна у технічних місцях. Особливості звукоутворення розраховані на високоосвіченого інтерпретатора-професіонала, інтелектуалізація композиторського письма корелюється з виконавською діяльністю соліста.

Віолончельний концерт Б. Фроляк можемо охарактеризувати як *сучасну класику* музичного письма в жанрі концерту, який є взірцевим у драматичному і семантичному аспектах, відбиває «духовний світ і власний стиль» композиторки, демонструючи нову концепцію концертної ідеї. Її суть полягає у синтезі сучасної музичної лексики з ритмічними формулами та принципами мелодичного і тематичного розвитку, архітектонікою бароко, при відмові від класичної тріади на будь-якому рівні. Такий синтез виступає ознакою авторської трактовки жанру концерту й принципу концертування. Тяжіння до відкритих інтонацій та

синтаксичних одиниць — як великих, так і малих — виступають авторською антитезою будь-якій симетрії. Майже повна відсутність інтонаційної, ладової, ритмічної інерції в творі вимагає неослабної уваги і виконавця, і слухача, залишаючи за автором домінантне право бути режисером цього процесу.

Архітектоніка твору в цілому також вибудовується на кшталт докласичних форм, де співставлення фактурних побудов різного поліфонічного складу (контрастна поліфонія, імітаційна, пластова) творить форму цілого. Фактором цілісності тут виступає *тематичне розгортання*, притаманне добі бароко. Комунікативним фактором у концерті виступає не стільки жанр, не стільки драматургічні засади, а саме музичність як контекст твору, звук як інтонаційне джерело, тембр віолончелі як органіка звукової маси у сонористичних блоках звукового простору. Партія віолончелі виконує функцію концептуального та інтонаційного ядра циклу.

Семантика концерту читається у площині інтелектуально-емоційного «дійства». О. Берегова зазначає: «Музика твору як спроба філософського осмислення нашої буремної епохи віддзеркалює світовідчуття і складні душевні переживання сучасної людини: страждання, сум'яття, внутрішній протест — і водночас надію і мудрість, що приходять через душевний біль і зцілюють, просвітлюють людину, укріплюючи її у вірі» [5, с.81] І далі: «Світ образів музики Б. Фроляк багатий, об'ємний і різноманітний: в її творах передано страждання і просвітлення, символічну боротьбу світла і темряви, скорботу і пам'ять за загиблими, спогади про прекрасний час, який давно минув, багатобарвність і мінливість буття» [5, с.82].

Концерт для віолончелі з оркестром Б. Фроляк позиціонується нами як *унікальний в сучасній українській музичній культурі*. Унікальність віолончельного концерту Б. Фроляк — в його художній індивідуальності, в поєднанні глибокого музичного змісту і лаконічної форми, у розумінні виразових можливостей віолончелі і розкритті природної краси звуку інструменту. Віолончельний концерт Б. Фроляк відрізняється драматургічною циклічністю, динамічним, емоційним характером образно-тематичного

розвитку. Це твір, сповнений трагізму, ностальгічних інтонацій і душевних переживань, якому властива особлива поетична глибина музики, блискуче використання можливостей віолончелі, яка, за драматургічним задумом Б. Фроляк, є інструментом і ліричним, і експресивним, її звуковиражальні характеристики поглиблено емоційні, віртуозні, мелодійні. Концерт відзначений печаткою індивідуальності Б. Фроляк: симфонічний розмах, неперевершена мелодійність поєднуються в ньому зі зворушливою задушевністю, витонченістю, водночас трагізмом та експресією. Концерт відрізняється вишуканим благородством, натхненністю, ясністю викладу композиторської думки. Образно-емоційний лад концерту, його настрій відмітні градаціями: від похмурих до задумливо-елегійних, світлих і проникливих. Безсумнівно, цей концерт є одним з кращих творів композиторки, де переважає елегійно-поетична природа мистецького таланту Б. Фроляк.

Віолончельний концерт	Б. Фроляк. Концерт для віолончелі з оркестром (2022)
жанр	інструментальний концерт
тип концерту	концерт для віолончелі і симфонічного оркестру
авторська інтерпретація жанру	авторська трактовка жанру концерту – з притаманними засадами імпровізаційності, тематичною наскрізністю, контрастними образно-семантичними співставленнями, багатобарвною інструментальною мовою
жанрова модель	концерт-монолог
стиль концерту	постромантизм
принцип концертування	протиставлення сольного голосу оркестру, водночас, узгодження цього голосу з оркестром, створення єдиної звукової картини
форма концерту	одночастинна, циклічна

трактовка форми	складна багатоелементна форма з індивідуалізованим трактуванням композиторки принципів сонатного розвитку, продиктованих багатством тематичних елементів та образів, що переплітаються між собою у вигляді музичних побудов різної тривалості; підпорядкованість форми музичному змісту – поетичному, поглиблено психологічному
драматургія	конфліктна драматургія, симфонічні принципи композиційно-драматургічного розвитку
музична мова	сучасна, інтелектуальна, емоційна, колористична
характер тематизму	мелодійність музичного тематизму, глибокий психологічний зміст; тематичні, темпові, тембрально-колористичні, тональні, фактурні співставлення
трактовка партії віолончелі	віолончель як інструмент для розкриття загальнолюдських, філософських ідей (тембральна багатобарвність, камерна вишуканість, звукова міцність, здатність змагатись з оркестром). Б.Фроляк використовує весь діапазон віолончелі, тим самим розширюючи її художні можливості. Партія соліста носить віртуозний характер
художня ідея концерту	проведення музичної думки, сповненої глибоких смислів, якій притаманна витонченість інтелектуального і емоційного нюансування

Висновки до третього розділу

Віолончельні концерти Л. Сидоренко (2010), З. Алмаші (2013), Б. Фроляк (2022) охоплюють період 2010-2022 років. Вони репрезентують різні авторські підходи до жанру концерту, демонструючи його гнучкість, багатогранність і здатність трансформуватися відповідно до естетичних запитів сьогодення.

Концерт для віолончелі з оркестром Любави Сидоренко є прикладом постмодерного музичного мислення, в якому поєднуються традиційні жанрові моделі та новітні композиторські техніки. У центрі твору — драматургія конфлікту, що відтворює напружене протистояння особистості з незбагненим «іншим». Твір виявляє глибоке філософське підґрунтя та програмність, натхненну кінострічкою «Соляріс», де кожен образ набуває індивідуального стилістичного наповнення. Композиторка віртуозно поєднує експресіонізм, романтизм, пуантилізм і полістилістику, звертаючись до технік монтажу, поліфонізації та ритмічної свободи, що надає музичному матеріалу складної внутрішньої структури. «Цей концерт — це розповідь про пошуки рівноваги та гармонії всередині себе, про боротьбу між світлом і темрявою» [див. Додаток В].

Концерт «Взаємодії» для віолончелі з оркестром Золтана Алмаші є яскравим прикладом сучасного осмислення жанру концерту, в якому провідною стає ідея не протиставлення, а «взаємодії» соліста й оркестру. Твір вирізняється філософською глибиною, поетичною образністю та продуманою драматургією, побудованою на безперервному розвитку тематизму й фактури. Стилістично твір спирається на романтичну традицію, поєднуючи її з сучасною музичною мовою: імпровізаційністю, колористичною гармонією, фактурною контрастністю та експресивністю. Таким чином, концерт Алмаші не лише продовжує, а й розширює межі романтичної концертної традиції, пропонуючи новий тип жанрової взаємодії — глибоко людяної, ліричної та водночас концептуально вивіреної.

Концерт для віолончелі з оркестром Б. Фроляк є визначним явищем сучасної української музичної культури, що вирізняється глибиною художнього змісту, емоційною наснаженістю та витонченістю форми. Твір поєднує симфонічний розмах і віртуозність з інтимною ліричністю, демонструючи широкі виразові можливості віолончелі. Його драматургічна циклічність, насичена образно-тематична структура та елегійно-поетичний настрій засвідчують унікальний композиторський стиль Б. Фроляк, що ґрунтується на глибокому розумінні природи музичного мистецтва. У творі «музичність» як

якість твору відповідна жанровим канонам концертності у класичному сенсі, що дозволило охарактеризувати концерт як унікальний в сучасній українській музичній культурі.

Віолончельні концерти сучасних львівських композиторів Л. Сидоренко, З. Алмаші, Б. Фроляк стали персоніфікованою проекцією авторів у роботі з жанром концерту, що засвідчило не просто модифікацію жанру концерту, але й стало прикладом створення авторських жанрових концепцій у нових жанрових типах, розширення в такий спосіб семантичного та комунікативного поля принципу концертування на засадах самодостатності.

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження, згідно окресленій меті і завданням, можемо зробити наступні висновки:

1. Віолончельні концерти композиторів львівської школи кінця XX – початку XXI ст. – М. Скорика, Л. Сидоренко, З. Алмаші, Б. Фроляк якісно збагатили сучасний концертний репертуар віолончелістів-виконавців, є самобутніми та оригінальними, відображають внутрішній духовний світ особистості композитора й естетико-стильові тенденції епохи. У концертній віолончельній творчості львівських композиторів кінця XX – початку XXI ст. переплітаються класичні, романтичні, імпресіоністичні, авангардні традиції, які споріднені з глибокими національними коренями, а також з новаторським пошуком, зі сміливим експериментом, іноді з бажанням дивувати слухачів екстравагантними музичними рішеннями.

Львівським композиторам – М. Скоріку, Л. Сидоренко, З. Алмаші, Б. Фроляк у віолончельних концертах притаманне прагнення до синтезу жанрів і стилів, виникнення своєрідних мікстових форм, розмаїття мелодико-інтонаційних та ладо-гармонічних зворотів, метро-ритмічних і фактурних особливостей, тематичних інтерпретацій, розширення палітри звуко-образів, їх експресивне наповнення. Різноманітність авторських концертних жанрових моделей для віолончелі засвідчує високий професіоналізм і неповторну самобутність обдарувань їхніх авторів, і свідчить про високий професіоналізм львівської композиторської школи та української віолончельної школи.

У роботі представлені наступні жанрові моделі віолончельного концерту: *концерт-симфонія* (М. Скорик), *концерт-діалог* (Л. Сидоренко), *концерт-взаємодія* (З. Алмаші), *концерт-монолог* (Б. Фроляк).

2. У першому віолончельному концерті М. Скорика (1983) знайшли втілення й особисте відношення автора до класичних і романтичних традицій. Одночастинна за формою композиція засвідчує неоромантичний підхід автора: у такий спосіб було «переосмислено» й по-новому трактовано жанр *концерт-симфонії*.

Риси *авторської жанрової моделі концерту-симфонії* віолончельного концерту М.Скорика:

- контрастно-складена одночастинна форма;
- монотематизм як головний принцип романтичної традиції;
- симфонізація музичної тканини;
- конфліктна драматургія;
- темброва модальність;
- сучасні прийоми композиторського письма;
- образна цілісність, психологічний зміст.

3. **Концерт для віолончелі з оркестром Л. Сидоренко (2010)** є одночастинною композицією, що містить алюзії до сонатного мислення. Основний принцип сонатної форми, яким керується авторка, – це конфліктна драматургія, тобто зіставлення двох основних сфер художніх образів. Дві теми втілюють протистояння індивідуального «Я» (Людини як самої себе) узагальненому «іншому» (образ Світу). Загалом будова твору – наскрізна та має своєрідну авторську концепцію. Конфлікт як зіткнення протилежностей виражений у протидії двох тем, що знайшло вияв у *жанровій моделі концерту-діалогу*. За стилем це постмодерн та полістилістика, присутнє змішання елементів із музичного словника романтизму, експресіонізму, пуантилізму тощо.

Серед головних стильових рис *жанрової моделі концерту-діалогу* вбачаємо такі:

- Тяжіння до традиції в її переосмисленні.
- Різке зіставлення різних етапів розвитку тем без будь-якої гармонічної підготовки або цезури, що нагадує кіномонтаж.
- Логіка драматургічного розвитку продиктована джерелом інспірації – кінострічкою «Соляріс», що робить Концерт для віолончелі з оркестром програмною композицією.
- Однією з найважливіших якостей оркестрової мови композиторки є поліфонізація фактури.

- Своєрідну роль у творенні індивідуалізованих ліній відіграє ритм.

Усе вищезазначене дозволяє зробити висновок про постмодерний підхід до створення тексту, де кожен з образів відповідає іншій композиторській техніці.

4. 3. Алмаші. Концерт для віолончелі і камерного оркестру «Взаємодії» (2013).

Авторська концепція Концерту «Взаємодії» для віолончелі та оркестру З. Алмаші є відображенням *жанрової моделі концерту-взаємодії*:

- на це вказує програмна назва «Взаємодії», яка визначає характер жанрового співвідношення партій соліста і оркестру;
- робота з тематизмом є основним засобом творення форми. Через використання колористичної гармонії композитор свідомо відмовляється від традиційних кадансових зон, вибудовуючи форму, що набуває риси безперервного потоку. У цьому контексті саме тематизм і фактура стають тими структурними чинниками, які забезпечують внутрішню організованість музичного матеріалу та цілісність композиційного розвитку.
- концерт включає жанрові характеристики прелюдії, канцони, принцип каденції виростає в концерті до розмірів цілої частини, самодостатньої за структурою, тематизмом і художнім змістом;
- драматургія концерту як тричастинного циклу з наскрізним розвитком побудована на взаємодії різних типів тематизму: пісенно-ліричного характеру і декламаційного, речитативного характеру;
- авторське розуміння форми виражене в тому, що замість сонатного *allegro* у першій та третій частинах композитор звертається до тричастинної репризної форми, тематичний матеріал яких має фазовий розвиток;
- у концерті представлена «контрастна взаємодія» тембрів, регістрів, фактурних засобів, композиційних технік;
- основна видова ознака романтизованого викладу музичного матеріалу концерту – імпровізаційність, також композитор звертається до технік імітаційного, мотивного розвитку;

- експресивність як художня домінанта концерту.

Окреслені ознаки дозволяють сформулювати думку щодо продовження традиції романтичного концерту у творі «Взаємодії» З. Алмаші засобами *авторизації концепції жанру концерту, й створення жанрової моделі концерту-взаємодії.*

4. Б. Фроляк. Концерт для віолончелі з оркестром (2022)

Віолончельний концерт Б. Фроляк є взірцем сучасного трактування жанру концерту. Концерт написаний у *постромантичному стилі*, з притаманними засадами імпровізаційності, тематичною наскрізністю, контрастними образно-семантичними співставленнями, багатобарвною інструментальною мовою. Концерт відтворює світоглядну та культурно-мистецьку ретроспективу мисткині у минуле, з опорою на жанрові основи симфонічної поеми, *жанрова модель твору – концерт-монолог.*

Композиторська майстерність Б. Фроляк розкриває в концерті колосальну інтелектуальну енергетику як уособлення краси та високої емоції. Сміслові поле партитури пов'язане із здобутками європейської академічної музики від витоків багатоголосся до темброво-сонористичних знахідок XX-XXI століття.

Концерт для віолончелі з оркестром Б. Фроляк позиціонується нами як *унікальний в сучасній українській музичній культурі.* Унікальність віолончельного концерту Б. Фроляк – в його художній індивідуальності, в поєднанні глибокого музичного змісту і лаконічної форми, у розумінні виразових можливостей віолончелі і розкритті природної краси звуку інструменту.

Віолончельний концерт Б. Фроляк відрізняється драматургічною циклічністю, динамічним, емоційним характером образно-тематичного розвитку. Це твір, сповнений трагізму, ностальгічних інтонацій і душевних переживань, якому властива особлива поетична глибина музики, блискуче використання можливостей віолончелі, яка, за драматургічним задумом Б. Фроляк, є інструментом і ліричним, і експресивним, її звуковиразові характеристики поглиблено емоційні, віртуозні, мелодійні. Цей концерт є одним

з кращих творів композиторки, де переважає елегійно-поетична природа мистецького таланту Б. Фроляк.

5. Жанрові моделі віолончельного концерту в творчості львівських композиторів мають спільну парадигмальну основу, розгорнуту в часовому векторі кінця XX – початку XXI століття. Це період поступового відновлення національного мистецького простору, національно-ментальних традицій. Нова інтелектуальна енергія набула виразного естетичного звучання. Опосередковано споріднює концертні твори драматургічний тип філософсько-медитативної концертності, й характерний для нього імпровізаційний тип викладу матеріалу (наслідування А. Берга, Б. Бартока, В. Лютославського). Трактовка концертності як гри близька М. Скорику (новизна музичної мови, імпульсивність музичного розвитку). Принцип концертності у віолончельному концерті Для Л. Сидоренко концертність означає динаміку ідейного протистояння, конфліктного співставлення, смислове поле її концерту найвиразніше апелює до візуальної, об'єктивної образності. З. Алмаші трактує принцип концертності як взаємодію смислів, що проявляється на всіх рівнях організації музичного простору концерту, на перше місце в його віолончельному концерті виходить смислова поліфонічність. Б. Фроляк поєднала інтелектуальну, тембрально-кolorистичну й експресивну своєрідність музичного мовлення, поемну глибину художнього задуму.

Новизну драматургічних та композиційних форм жанрових моделей концерту у віолончельній творчості митців львівської композиторської школи багато в чому зумовило звернення до національних культурно-ментальних традицій, до смислових детермінант різних історичних епох, що обумовило поєднання музичної логіки і гранично суб'єктивних авторських рефлексій в цілісні драматургічні концепції: полістилізм М. Скорика, вишукана інтонаційність З. Алмаші, алюзії картинного світу Л. Сидоренко, самозаглиблена чуттєвість образів Б. Фроляк – все це обґрунтовує думку про розвиток парадигми концертності в жанрі віолончельного концерту кінця XX – початку XXI століття.

6. У сучасному українському музичному просторі звуковий образ віолончелі трактується як романтичний архетип Людини — із її внутрішньою драматургією, екзистенційною роздвоєністю, пошуком гармонії та сенсу буття. Композитори звертаються до цього інструмента не лише завдяки його багатим тембровим можливостям, а й через здатність втілювати інтимне, глибоко особистісне й водночас універсальне. У творчості А. Скорика, З. Алмаші, Б. Фроляк та Л. Сидоренко образ віолончелі набуває філософського виміру й стає центром складного внутрішнього діалогу.

Таким чином, звуковий образ віолончелі в українському постмодерному музичному дискурсі постає як метафора Людини — у її вразливості, потребі самоусвідомлення та прагненні до діалогу зі світом. Це дозволяє трактувати віолончель не лише як музичний інструмент, а як філософський символ і художній код сучасної композиторської думки.

7. Сучасний український віолончельний концерт розвивається в полі складної спадкоємності — як національної, так і європейської. Якщо Мирослав Скорик продовжив лінію національного симфонізму, то у творчості Фроляк, Сидоренко та Алмаші відчутна стильова близькість до європейської композиторської традиції, зокрема до темброво-драматургічного мислення Лютославського. У цьому контексті особлива роль належить Юрію Ланюку — як композитору, виконавцю й педагогу, що об'єднує різні покоління митців. Його професійні й творчі зв'язки з Фроляк, Сидоренко, Алмаші, а також учнівські лінії у виконавській школі, формують живе середовище, де композиторська думка і виконавська практика взаємно збагачуються.

8. Вагомим чинником переходу віолончельного виконавства на новий щабель розвитку можемо назвати наявність зрілих митців-виконавців, співтворчості з якими ми завдячуємо появі феномену сучасного віолончельного концерту. Зокрема, наголосимо на іменах віолончелістів-виконавців, рівень яких дозволив звернутись композиторам до втілення найскладніших авторських концепцій. Це **Оксана Литвиненко**, яка виконала концерт М. Скорика, і прем'єру концерту Б. Фроляк, це **Золтан Алмаші**, автор і виконавець концерту

«Взаємодії», це **Марія Ходаківська**, виконавиця прем'єри концерту Л. Сидоренко в Україні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова О., Шаповалова Л. Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології. *Modern culture and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph*. Riga : Izdevniecība “Baltija Publishing”, 2020. С. 1– 20.
2. Алмаші З. «Взаємодії» для віолончелі з оркестром [Відео] YouTube. URL: <https://youtu.be/CA-QY3pmUfo> (дата звернення: 14.12.2023).
3. Апатський В. Динаміка і тембр як засоби виразності музичного мистецтва. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 58.С. 239–245.
4. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ–ХХІ століть : монографія / Ін-т культурології Нац. акад. мистецтв України. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2013. 231 с.
5. Берегова О. Мистецтво як зброя: творчість композиторки Богдани Фроляк часів російсько-української війни. *Художня культура. Актуальні проблеми*. №20(2), 2024, С. 81-87.
6. Берегова О.М. Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90 років ХХ ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999. 140 с.
7. Біла К. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба). Автореф. дис. канд. мист. Київ, 2011. 20 с.
8. Біла К. Особливості сучасного етапу розвитку жанру інструментального концерту та його різновидів. *Українське музикознавство*. 2010. Вип. 36. С. 76–83
9. Білоусова Ю. Становлення та розвиток музики для віолончелі соло у ХVІІ–ХVІІІ столітті. *Музичне виконавство і педагогіка: історія, теорія, інтерпретаційні аспекти*. Київ : Музична Україна, 2001. С. 56–65.
10. Бондаренко М. В. Каденція соліста у фокусі взаємодії композиторської та виконавської творчості (на матеріалі західноєвропейського фортепіанного концерту ХІХ ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства.

Харків, 2008. 17 с.

11. Бондаренко М. Поетика концертної каденції (генетичні властивості й характерні ознаки). Аспекти історичного музикознавства. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : збірник наукових праць. 2009. Вип. 26. С. 82–93.

12. Вакула Н. Інструментальні концерти львівських композиторів у ментальному просторі Галичини (1970 – 2000) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2007. 22 с.

13. Виноградов Г. Музична фактура як аспект дослідження стилю. Українське музикознавство : зб. ст. Київ : Музична Україна, 1977. Вип. 12. С. 91–107.

14. Гаврилець Д. Г. Європейський альтовий концерт: генезис, еволюція, жанрові моделі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2012. 16 с.

15. Герасимова-Персидська Н. Специфіка національного варіанта бароко в українській музиці XVII ст. Українське бароко та європейський контекст. Київ, 1991. С. 211–215.

16. Герасимова-Персидська Н. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття. Українське музикознавство. Вип. 28. Київ, 1998. С. 32 – 47.

17. Гончарук К. Золтан Алмаші: війна, музика, взаємодії. <https://culture.pl/ua/stattia/zoltan-almashi-viyna-muzyka-vzayemodiyi>

18. Гордійчук М. Диригує автор. Культура і життя, 13.02.1983. С.6.

19. Гордійчук М., Калениченко А., Клин В. Інструментальні концерти. Історія української музики : в 6 т. Київ : Наук. думка, 1992. Т. 4 (1917–1941). С. 286–307.

20. Дедусенко Ж.В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2002. 20 с.

21. Денисенко М. Темброва модальність у композиції (на прикладах української інструментальної музики останньої чверті XX сторіччя). / Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17. 00. 03. Музичне мистецтво / НАН України, Ін-т мистецтвознав.,

фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2005. 175 с.

22. Довгань П. В. Жанрово-стильова динаміка української камерно-інструментальної сюїти XX століття: дис....канд. миств. Львів, 2010. 202 с.

23. Довгань М. Віолончеліст і композитор Золтан Алмаші: етична проблема важливіша, ніж музика і мистецтво.
<https://theclaquers.com/posts/12632/amp>

24. Долгієр В. Е. Конструктивна трансформація віолончельного шпилью як детермінанта художньо-виконавської сфери. Музичне мистецтво і культура. 2022. Вип. 1(34), С. 208-224.

25. Драч І. «Образ часу» в музиці українських «шістдесятників». Історія музики в минулому і сучасності. К., 2000. С. 32 – 42.

26. Драч І. Складові індивідуальності. К.: Музика, 1999. № 3. С. 2 – 5.

27. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 20 с.

28. Жарков О. М. Подвійна природа функціонування тембру в оркестрових творах: інтерпретаційний аспект. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2020. Вип. 129, С. 140–148.

29. Жукова Н. А. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект : дис. ... канд. філос. наук. Київ, 2003. 191 с.

30. Зав'ялова О. К. Віолончельні сонати Л. ван Бетховена (ансамблеві закономірності жанру) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 19 с.

31. Загайкевич М. Крок у незвідане. Культура і життя, 1987. С.5

32. Заранський В. І. Український скрипковий концерт. Тенденції жанровостильової динаміки : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2001. 20 с.

33. Заходякін А. Жанр інструментального концерту у творчості Мирослава Скорика (на матеріалі Концерту №1 для віолончелі з оркестром). Часопис Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського. 2021.

№2(51). С. 122 – 136.

34. Зінкевич О. Від історії-розповіді до історії-проблеми. Музично-історичні концепції у минулому і сучасності. Львів, 1997. 78 с.

35. Іванова І. Л., Мізітова А. А. Інструментальний концерт 80-х років: деякі тенденції розвитку жанру (на прикладі творів композиторів харківської школи). Музична Харківщина : зб. наук. пр. / Харків. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 1992. С. 50–61.

36. Івахова К. Фортепіанна творчість Мирослава Скорика : (художньо-дидактичний концепт) : монографія; наук. ред. д-р мистецтвозн., проф. Л. Кияновська. Кам'янець-Подільський : ПП «Медобори-2006», 2013. 232 с.

37. Історія європейської ментальності / За ред. Петера Дінцельбахера. Пер. Вл. Кам'янець. Львів: Літопис, 2004. 71 с.

38. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 17 с.

39. Катрич О. Стиль музиканта виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дрогобич : Відродження, 2000. 100 с.

40. Катрич О. Т. Стильові аспекти музично-виконавської інтерпретації. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. Київ, 2000. Вип. 5, кн. 4 : Музичне виконавство. С. 59–65.

41. Каширцев Р. Г. Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2022. 298 с.

42. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець [Текст] : монографія; ред. В. Сивохіп. Львів : Вид-во «Сполом», 2008. 592 с.

43. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. Львів: Сполом, 1998. 216 с.

44. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури

XIX–XX ст. Тернопіль: Астон, 2000. 340 с.

45. Клименко В. Деякі риси індивідуального стилю М.Скорика в аспекті ігрової естетики. Українська музична культура XX століття: пошуки, здобутки, перспективи: Зб.наук. праць. Суми, 1996. С.35-38.

46. Копиця М. Творчість М. Скорика в дзеркалі сучасності. Мирослав Скорик: збірник наукових праць, присвячений 60-річчю від дня народження М.М.Скорика; Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського. Вип.10. К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2000. С. 9 – 14.

47. Концерт-закриття 120 сезону Львівської філармонії [Відео] YouTube. URL: <https://www.youtube.com/live/K5eFcSPNW9k?feature=share>(дата звернення: 14.12.2023).

48. Косенко Г. Темброва семантика альту у творчості харківських композиторів 1960–2000-х років : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2018. 18 с.

49. Коханик І. Взаємодія жанру і стилю в сучасній музиці: від „діалогу“ до „полілогу“, або Нотатки на берегах музичного постмодерну. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського. Київ : Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського, 2009. Вид. 81. С. 31-37.

50. Криса О. Динаміка становлення альтового репертуару в контексті взаємодії композиторської та виконавської шкіл Києва. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. Київ, 2008. Вип. 77 : Виконавське музикознавство. С. 100–111.

51. Кучеренко С. (2017). Феномен "школа" як структурно-інформаційна модель музичного мистецтва. Наукові записки Тернопільського нац.-пед. університету ім. В. Гнатюка. Серія Мистецтвознавство. 37. 5-12.

52. Кушнірук О. П. Концерт для віолончелі з оркестром О. Яковчука: до питання еволюції жанру. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 101-104.

53. Ларчіков В. Трактатування віолончелі композиторами XX століття:

нова естетика, нова мова, нова техніка: до постановки проблеми. Науковий вісник НМАУ. Вип. 40. Музичне виконавство. Кн.10. К., 2004. С. 109 - 118.

54. Личковах В. А. Некласична естетика в культурному просторі ХХ – поч. ХХІ століть : монографія. Київ : НАКККиМб, 2011. 224 с.

55. Людкевич С. Про красу звуку : Дослідження, статті, рецензії, виступи. Історія української музики / [упор., ред., перекл., вст. ст. З. Штундера] ; Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. Львів : Видавництво М. Коць, 1999. Т. 1. Вип. 5. 495 с.

56. Москаленко В. Г. Художня функція фактури (до вивчення поняття). Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. Київ, 2000. Вип. 7. С. 56–65.

57. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення». Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Київ, 1987. Вип. 28. С. 48–53.

58. Мужчиль В. С. Акустична структура інструментального звукоутворення в музиці ХХ століття: струнно-смичкова група : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2013. 16 с.

59. Мужчиль В. С. Нетрадиційні прийоми гри в акустичній структурі інструментального звукодобування (струнно-смичкова група) : навч. посіб. для 180 вищ. навч. закл. культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації спец. 6.02.02.04 «Муз. мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : Print House, 2015. 140 с.

60. Ніколаєвська Ю. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ–початку ХХІ ст.) : дис. ... докт. м-ва. Харків, 2020. 517 с.

61. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського : Факт, 2020. 576 с.

62. Новіцька Т. Любава Сидоренко. Білий ангел української музики [Електронний ресурс] / Тетяна Новіцька // The Claquers. – Режим доступу: <https://theclaquers.com/posts/11190/amp>

63. Повод К. Програмний цикл «Взаємодії» Золтана Алмаші в контексті сучасних тенденцій авторизації жанру українського віолончельного концерту. Актуальні питання гуманітарних наук. 2021. Вип 35. Том 5. С. 9- 16.
64. П'ятницька-Позднякова І. С. Інтерпретація інтонаційно-лексичних пластів музики бароко у творах сучасних композиторів (на прикладі концертної п'єси Володимира Птушкіна «Згадуючи великого Вівальді»). Аспекти історичного музикознавства – VII. Барокові шифри світового мистецтва : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. С. 144–151.
65. Пясковський І. Феноменологія музичного мислення. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. Київ, 2000. Вип. 7 : Музикознавство: з XX у XXI століття. С. 46–56.
66. Ракочі В. Оркестр у музичному просторі Європи XVII– XXI століть: Витоки. Трансформації. Концепції. Монографія. Київ: КМAM ім. Р. М. Глієра, 2020. 352 с.
67. Ракочі В. Інструментальний концерт XVII- XVIII століть: генеза, класифікація, оркестр. : дис. ... докт. м-ва. Одеса, 2021. 625 с.
68. Ракочі В. Взаємовплив оркестру і принципу концертності у XVI – першій половині XVII століть. Часопис Національної музичної академії України ім.П.І.Чайковського, Вип.1(50), 2021. С. 49–63.
69. Рощенко О. Методологічні засади продуктивної наукової школи І. А. Котляревського. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2016. №3
70. Самітов В.З. Специфіка інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця (психофізіологічний аспект) : монографія / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ : ДАККиМ, 2007. 200 с.
71. Сивохіп В. До питання зародження історичного музикознавства в Галичині. Музично-історичні концепції у минулому і сучасності. Львів: Сполом, 1997. С. 97 – 107.
72. Сидоренко Л. Концерт для віолончелі з оркестром у виконанні Марії

Ходаківської. https://youtu.be/3kBR_xpme3w?si=CpKduKdbcAVEPv5v

73. Скорик М.. Концерт №1 для віолончелі з оркестром у виконанні Оксани Литвиненко. <https://youtu.be/pDlmtQEsyXg?si=2i6wMD-NT-rY-Slj>

74. Слюсар Т. М.. Львівська камерно-інструментальна соната в історико-стильовій парадигмі розвитку жанру: дис....канд. миств. Львів, 2010. 178 с.

75. Степанченко Г. Перший авторський Богдани Фроляк. URL: <http://mr.co.ua/mr/mr.nsf/0/14273436192FCEB7C225793B004D73C9?OpenDocument>

76. Стельмахук Р. Нові напрямки і тенденції європейської музики в творчості українських галицьких композиторів першої половини ХХ століття (до 1939). СУПРОМ у Львові. Львів: Сполом, 1997. С. 19 – 31.

77. Сумарокова В. Віолончельне мистецтво в контексті нео- та полістилістики ХХ — початку ХХІ століття: рефлексія і дискурс. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. – 2010. Вип. 3. – С. 178-185.

78. Сумарокова В. Історія українського віолончельного й контрабасового мистецтва в контексті європейського виконавства : [навч. посіб.] [ред. : Семенова Н. М., Сікорська І. М.]. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2014. 199 с.

79. Сумарокова В. Київська струнно-смичкова школа в контексті європейського виконавського мистецтва (віолончель, контрабас). // Музичне виконавство. –К.: Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського, 1999. –Вип. 1. –С. 38 –52.

80. Сумарокова В. Концерт для віолончелі з оркестром М. Скорика як об'єкт інтерпретації // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : Мирослав Скорик. Вип. 10. Київ, 2000. С. 101–107.

81. Сумарокова В. Марія Чайковська і Українська віолончельна школа. //Матеріали до українського мистецтвознавства. Зб. наукових праць. – К.: НАН України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2002. – Вип. 1. – С. 90 – 93.

82. Сумарокова В. Український віолончельний концерт у контексті світової музичної культури. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2001.

Вип. 17. С. 338–352.

83. Тіц М. Про тематичну і композиційну структуру музичних творів. Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ., 1962. 264 с.

84. Тукова І. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського барокко в українській музиці другої половини XX ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». К., 2003. 19 с.

85. Успенська І. Скрипкова концертність як принцип музичного мислення: семантичний дискурс. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. 56. С. 169–188.

86. Фроляк Б.: «Музика для мене – це Молитва». URL: <https://moderato.in.ua/malenki-muzychniistoriyi/bogdana-frolyak-muzika-dlya-mene-tse-molitva.html>

87. Фроляк Б.: «Хочу, аби моя музика була світлою». URL: <https://zbruc.eu/node/42730>

88. Фроляк Б. Концерт для віолончелі з оркестром у виконанні Оксани Литвиненко. [Диригент Володимир Сивохіп. Львівська національна філармонія, Львів, Україна 2022]. YouTube. URL: <https://youtu.be/byL853gHpdQ> (дата звернення: 14.12.2023).

89. Червов В. С. Нотатки про сучасне віолончельне виконавство // Українське музикознавство (наук.-метод. щорічник). Вип. 12. К. : Муз. Україна, 1977. С. 132 – 147.

90. Черній А. Любава Сидоренко: «Без quasi-конфлікту і музика буде не цікава» [Електронний ресурс] / Аліна Черній // The Claquers. – 2023. – 3 лютого. – Режим доступу: <https://theclaquers.com/posts/11190>

91. Черкашина-Губаренко М. Р. Музика і театр на перехресті епох : зб. статей : у 2 т. Т. 2. К. : Наука, 2002. 208 с.

92. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук.

праць. Харків, 2007. Вип. 20. С. 218–229.

93. Шаповалова Л. Інтерпретологія як інтегративна наука. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіка та теорії і практики освіти. Харків, 2017. Вип. 46. С. 289–300.

94. Шаповалова Л. В. Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2008. 31 с.

95. Шестеренко І.В. Творчість Віталія Кирейка в аспекті біографічних досліджень: автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03: Львівська національна музична академія ім. М.В.Лисенка. Л, 2009. 31 с.

96. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

97. Юрко Х. «Марфа і Марія» для восьми віолончелей Олександра Щетинського: інтеграція/дезінтеграція як принципи тембрової організації. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : збірник наукових праць. Харків, 2022. Вип. 65. С. 9-26.

98. Ярмо М. Парадигма етнонаціональної ідентичності української музичної творчості як пріоритетна дослідницька проблема. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство». Вип.2, 2013. С. 40–48.

99. Ящук А. Інтертекст як комунікаційний аспект сучасної української музики (на прикладі Сюїти in C Богдани Фроляк). Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика : зб. ст. Серія «Виконавське мистецтво». Львів : СПОЛОМ, 2011. Вип. 25. С. 92-101.

100. Becker H. Mechanik und Ästhetik des Violoncellspiels. Vienna- Leipzig : «Musik–Musikgeschichte–Lieder», 1929. 280 с.

101. Braun W. The Evolution of the Cello Endpin and its Effect on Technique and Repertoire. Lincoln : «Music, School of Student Research, Creative Activity, and Performance – School of Music», 2015. 122 с.

102. Broadley A. Chats to Cello Students. London : «The Strad» Project

Gutenberg Ebook. Office, 1899. 2015. 94 c.

103. Kennaway G. Playing the Cello, 1780–1930. Surrey, England : «Ashgate», 2014. 274 c.

104. Markevitch D. Cello Story / translated by Florence W. Seder. Princeton : «Summy–Birchard Music», 1984. 192 c.

Додаток А

Інтерв'ю з Юрієм Ланюком: сучасний погляд митця на розвиток львівської композиторської і віолончельної школи

Автор даної магістерської роботи звернулась до провідного митця львівської композиторської школи **Юрія Ланюка** із проханням дати відповіді на запитання стосовно розвитку віолончельної музики, львівської композиторської школи, специфіки сучасних творів для віолончелі.

Ось запис цього інтерв'ю (з особистої розмови, 2024 р.):

В. Х. *Як, на Вашу думку, еволюціонувала віолончельна музика, представлена львівською композиторською школою?*

Ю. Л. Коли я був студентом, мені здається, що з львівських композиторів, які написали якусь віолончельну музику, це хіба єдиний був такий твір – переклад романсу С. Людкевича «Колискова». Це солоспів, який був написаний на слова «Спи, дитинко моя», я сам це грав і грали в нас на кафедрі. Хто це переклав, я зараз не можу сказати, це пов'язане з іменем Миколи Колесси і його доньки Харитини Миколаївни, відомої львівської віолончелістки. Це був єдиний український твір львівського композитора, який був репертуарним.

Коли я був на старших курсах, один мій товариш-композитор, Петро Гергелі (він був учнем Д. Задора) написав Сонату для віолончелі з фортепіано, щоб я її загравав. Я цю Сонату грав, і фактично я навіть не можу сказати про якісь спеціальний репертуар, який би був написаний для віолончелі з числа львівських композиторів. Тут треба сказати, що Віктор Камінський, який від мене старший на пару років, тоді вже був членом Спілки композиторів, й у 80-х роках, коли я повернувся з аспірантури, він весь час мені говорив, що він має в планах написати віолончельну сонату для мене, щоб я її загравав, з якимись джазовими моментами, але він так цього і не зробив. Пройшло майже 40 років, і він таки написав цю Сонату, але вже не для мене, а для моєї учениці Оксани Литвиненко, яка її заграла і записала. Хочу сказати, мені здається, що це досить

Продовження додатка А

вдалий твір, і, більше того, мені здається, що це твір, який потрібно включати в репертуар, це одностатинна соната, гарно написана, Оксана Литвиненко виконала її з піаністкою Оксаною Рапітою, записали її, і цей твір достойний, щоб сказати, що у Львові є така гарна віолончельна соната, написана львівським композитором.

В. Х. *Розкажіть, будь ласка, про те, як з'явився концерт Мирослава Скорика?*

Ю. Л. В середині 80-х років з'явився Концерт №1 для віолончелі з оркестром **Мирослава Скорика**, ми його так умовно вважаємо львівським композитором, хоча в той час він жив в Києві і цей твір був написаний для Марії Чайковської. Тут відразу зауважу таку річ, що я добре знаю київську ситуацію в ті часи. В Києві у 70-80-ті роки працювали два значних віолончелісти: це Марія Чайковська, яка потім переїхала до Москви і Вадим Сергійович Червов, в якого я вчився в аспірантурі, от для них київські композитори писали віолончельні твори. Прикладом, більш молоді композитори орієнтувались на Марію Чайковську, для неї було написано Сонату №3 для віолончелі Є. Станковича, Сонату для віолончелі О. Ківи, в якій навіть є присвята. Композитори старшої генерації писали для В. Червова, це Концерт О. Зноско-Боровського, В. Кирейко написав віолончельний концерт, і я мав ноти з редакцією В. Червова, видані «Музичною Україною», Соната А. Штогаренка, потім його віолончельний концерт – це все було для В. Червова, також для нього писали Ю. Іщенко, В. Бібик, це були сонати і п'єси, згодом В. Бібик написав два віолончельних концерти. В. Червов мені розказував про дві сонати В. Бібіка, і, по-моєму, дві сонати Ю. Іщенка, такий ще був цикл п'єс «Ніби сентиментальні вальси», така алюзія до вальсу П. Чайковського, пам'ятаю, ще В. Червов це грав у Львові. Була ще Соната для віолончелі і фортепіано Г. Ляшенка, потім пізніше Геннадій Іванович написав віолончельний концерт, але це вже грав учень В. Червова – Іван Кучер, це вже

Продовження додатка А

було в Києві.

Повертаючись до Концерту М. Скорика, потрібно зазначити, що ми умовно вважаємо його львівським композитором, тому що він жив між двома містами – Києвом і Львовом, але вважаємо, що він в якійсь мірі львівський композитор, бо він тут вчився і в останні роки життя був головою Спілки композиторів у Львові. Отже, його перший віолончельний концерт, мені здається, – це його визначний твір, є ще другий віолончельний концерт, але я його дуже так не знаю, а перший концерт я добре знаю, в мене тут часто студенти грали, і я запрошував Мирослава Михайловича, він слухав, як вони грали цей концерт, і він давав свої вказівки, зауваження, поради.

В. Х. *Як би Ви охарактеризували сучасну віолончельну творчість у Львові?*

Якщо говорити про віолончельну творчість у Львові, тут можна було б сказати, що вона почалась вже десь пізніше, в 90-х роках. В мене вчився **Золтан Алмаші**, який був як віолончеліст спочатку, а потім він вчився ще й як композитор, і закінчував тут як композитор, виконуючи свій власний віолончельний концерт в залі філармонії, це була його дипломна робота. В момент його навчання він написав для віолончелі дуже гарні «Варіації на тему Баха», це коли він вчився як композитор, він тоді грав четверту сюїту Баха, і я йому піддав ідею таке написати, це досить непоганий твір. Ну і потім прийшла **Любава Сидоренко**, яка вчилась в мене як композитор і в мене тоді, у 2007 році, тоді ще був Міжнародний конкурс віолончелістів імені М. Лисенка, де я був головою журі і я хотів, щоб там був написаний обов'язковий твір українського автора, який би всі учасники мали би виконувати, і я наполог на тому, що так мало бути, і були нібито всі згодні, але, на жаль, так не вийшло, тому що у скрипалів була якась інша ідея, конкурс скрипалів очолював Богодар Которович, який теж мав би подбати, щоб хтось з українських композиторів написав такий твір, щоб це було уніфіковано для струнних. Але, тим не менш, Любава написала свій цикл «Етюди старого міста», мені здається, що це дуже

Продовження додатка А

вдалий твір, більше того, він написаний дуже вдало для віолончелі, тому ми можемо тут принагідно сказати, що вона висиджувала всі заняття з віолончелістами в моєму класі, і по кілька годин слухала все підряд, що тут грали: і концерт Лало, і концерт Елгара, і навіть сонати і етюд. Мені здається, що це допомогло їй відчувати природу звучання інструменту, темброві властивості, віолончельну техніку. Після «Етюдів старого міста» вона взялась за написання віолончельного концерту, де продемонструвала розуміння звукотембрових можливостей віолончелі, відчула кольори віолончелі, звучання акордів, нижніх і верхніх струн, верхніх регістрів. Я слухав запис концерту, здійснений польським віолончелістом Бартошем Козяком, здається, диригував Володимир Сіренко, але тепер, коли Марія Ходаківська почала його вивчати, я вже мусив заглибитись в цей твір, мені здається, що це досить вдалий твір, він гарно написаний для віолончелі, віолончель в ньому показана у вигідному регістрі, вигідному світлі. У Любави в концерті віолончель домінує як солюючий інструмент, їй вдалось зберегти баланс оркестровки, оркестр не приглушує звук віолончелі. Це такий новітній твір в українській музиці, музична мова Л. Сидоренко формувалась під впливом західної музики, особливо музики В. Лютославського, у віолончельному концерті використані моменти алеаторики в оркестровці і в принципі організації музичного матеріалу, і це для української віолончельної музики нове слово.

Вже в 2010-х роках, коли Оксана Литвиненко почала ставати такою помітною у Львові, **Богдана Фроляк** теж мала ідею написати віолончельний концерт з тим, щоби заграла Оксана Литвиненко, тому що Богдана часто слухала її всілякі виступи з камерною музикою, з концертом Скорика в залі філармонії, і мене дуже цікавив той момент, як вона то зробить. Богдана зробила це по-своєму, в неї своє особливе обличчя в музиці, щось таке, характерне лише для неї. Богдана принесла мені партитуру і просто стрічку для віолончелі, і добре, що вона мене послухала, що вона все ж таки зробила клавір для Оксани і ми постановили собі, що ми пограємо цей концерт по цьому

Продовження додатка А

клавіру, а потім запросимо Богдану, щоб вона послухала, як ми це трактуємо. В уртексті в партії віолончелі були написані ноти, певні типи штрихів, нюанси, вказівки темпу, але аплікатуру і штрихи писала Оксана, і було видно, що концерт написаний непросто, як і Любавин концерт, тобто він вимагав якихось нових інших принципів аплікатурних і штрихових, тому що, щоб це зазвучало, треба було зрозуміти, чи це заграли окремо, чи легато, і все перевірити зі звучанням партитури оркестру. Оксана, мені здається, зробила дуже вдалу редакцію тексту, чим була втішена і Богдана. Прем'єра твору відбулась в залі філармонії, і зроблений запис, мені здається, досить вдалий. Так що я зараз назвав кілька таких віолончельних творів, які, мені здається, займають достойне місце у творчості львівських композиторів, я назвав концерти **М. Скорика, З. Алмаші, Б. Фроляк, Л. Сидоренко**. Тут і соната В. Камінського мені здається теж цікавою, тому що говорить про бажання у композиторів написати для віолончеліста, який реально існує, який реально виходить на сцену, для його психотипу, для його виконавської харизми, так що Оксана Литвиненко як виконавиця зайняла досить таки помітне місце, і я сподіваюсь, буде далі займати.

В. Х. *Розкажіть, будь ласка, про свою творчість для віолончелі.*

Ю. Л. Ну і тут, якщо вже піти далі, то я сказав би, що я теж є львівським композитором. Десь у 1993 році я написав Сонату для віолончелі і фортепіано. Її прем'єру здійснив віолончеліст Вадим Сергійович Червов тут у Львові з піаністом Йожефом Францішковичем Ермінем в залі філармонії, але потім я переробив цю сонату і її друга версія стала більш компактніша, я зберіг фрагмент з хором в кінці, зберіг назву, і в цій редакції ця соната прозвучала вперше в Базелі в Швейцарії у виконанні Івана Монігетті, це був 2004 рік, перед тим я її грав з Йожефом Ермінем багато разів вже в Польщі і в Бельгії, але ця соната мала таке успішне виконання під смичком Івана Монігетті, що я йому потім присвятив цю сонату. Її також грали Оксана Литвиненко, Назар Джурин, Медея Абрамян (видатна віолончелістка, одна з перших учениць

Продовження додатка А

М. Ростроповича), яка грала сонату на фестивалі сучасної музики «Контрасти», З. Алмаші, І. Кучер, А. Кребер. В цій сонаті звучить хор, він має просту партію, але він там дуже важливий.

Ну і ще була в мене історія написання Сонати для віолончелі соло, я ще тоді навчався в аспірантурі в класі В. Червова. Вадим Сергійович з насторогою дивився на моє бажання займатись композицією, він сказав таку фразу мені тоді: «Яким це треба бути сміливим чоловіком, щоби показувати назовні всі ті відчуття, які у людини є всередині». Я пам'ятаю цю фразу, це мене тоді якось так і надихало, і остерігало водночас. Написав я цю сонату у 2013 році, вже після смерті Вадима Сергійовича, і в його пам'ять присвятив цю сонату, це як спомин про моменти, коли я хотів це зробити для нього, показати йому це, і мені тоді це не вдалося. Написав я твір під впливом того, що був організований концерт в Чикаго моїх творів в музеї сучасного мистецтва. Мене попросили, щоб це були твори для мінімальної кількості виконавців, тому що все це дороге коштує. Виникла необхідність замінити один твір, і я буквально за три тижні написав те, що отримало назву віолончельної сонати соло. В цій сонаті я фактично використав всі можливості інструменту: і технічні, і тембральні, і різні прийоми гри, і *pizzicato*, і спускання струни з кілком, і все що завгодно. Цю сонату грали Назар Джурин і Оксана Литвиненко, ця соната дуже складна, вона ставить найвищі труднощі, які тільки є, для віртуозного віолончеліста. От приблизно така була історія з цим.

В. Х. *Коли, на Вашу думку, українська віолончельна музика набула розвитку, ознак зрілого мистецького явища?*

Ю. Л. Повертаючись до розвитку української віолончельної музики, потрібно зазначити, що віолончельна творчість більше розвивалась, якщо казати про 70-80 роки, у Києві та Харкові. Активними були виконавці і композитори мали бажання і перспективу писати. У Львові, на жаль, так не було. У Харкові був Георгій Авер'янов, я його пригадую добре ректором, він завжди був в журі, я їздив до Харкова двічі на конкурс В. Лисенка, ще коли я

Продовження додатка А

був учнем 11 класу, і потім ще раз на відбір на Всесоюзний конкурс в Харків. Та завжди пам'ятаю там Георгія Авер'янова, який був там господарем, бо він там був ректором і в нього був свій клас, в нього був такий Сергій Россоха – віолончеліст, який отримав першу премію на конкурсі ім. М. Лисенка, якщо я не помиляюсь, це був 1974 рік. І такий був Олександр Єздаков, я пригадую, що вони грали на 3 турі з оркестром віолончельний концерт В. Губаренка. Г. Авер'янов мав гарний клас завжди, і потім, коли Вадим Сергійович їздив викладати в Харків після смерті Г. Авер'янова в його клас, то він одружився на Олені Червовій, яка була там студенткою-віолончелісткою. Про Харків можна також згадати, що там був Д. Клебанов, який теж написав концерт для віолончелі, був В. Бібік, але він писав для В. Червова скоріше. Багато творів для віолончелі в основному київські композитори писали.

Якщо говорити про Львів, то тут, на жаль, потрібно правду сказати. Фактично, тут мало хто міг писати для віолончелі. Я називав раніше твори: Соната П. Гергелі, Соната О. Калустяна, Соната В. Камінського. Чому не було більше творів? Мабуть, тому що не було такої Оксани Литвиненко, яка є дуже активною концертуючою віолончелісткою, Оксана багато разів грала сонату В. Камінського, концерт Б. Фроляк, концерт №1 М. Скорика, мої сонати («Соната-чекання», Соната для віолончелі соло), мої етюд, «Етюд старого міста» Л. Сидоренко, камерні твори Остапа Мануляка, й вона ніколи не відмовляється, щоб грати твори сучасних львівських композиторів, молодих композиторів, своїх колег. Я можу сказати, що концерт М. Скорика, чи концерт Л. Сидоренко, З. Алмаші чи концерт Б. Фроляк, твори В. Камінського – це дуже достойні твори, які вартують того, щоб бути репертуарними творами.

В. Х. *Сучасна українська музика для віолончелі, представлена творчістю М. Скорика, Л. Сидоренко, З. Алмаші, Б. Фроляк – в чому її феномен?*

Ю. Л. Якщо говорити про концерти **М. Скорика і Л. Сидоренко**, то це різні покоління, якісь різні, так можна це назвати, школи, різні естетичні засади, світоглядні засади. Любава виховувалась в моєму класі під впливом

Продовження додатка А

якоїсь іншої музики, це вже інший світ, коли вже був світ комп'ютерів, стало інформацію діставати легко, можна було слухати віолончельний концерт В. Лютославського, очевидно, що вона якийсь брала для себе зразок того, як вона хоче писати цей концерт, як вона хоче чути віолончель у супроводі оркестру, які вона фарби хоче чути, як це все вона собі уявляла.

Коли М. Скорик писав, у нього цього всього не було, він, очевидно, мав якийсь свій досвід, цей момент композиторський. Не враховуючи класичні концерти, були також два концерти Д. Шостаковича, концерт-симфонія С. Прокоф'єва, на які він міг орієнтуватись. У М. Скорика відчутна симфонізація жанру концерту, є дуже чіткий розподіл між солістом і оркестром, що загалом характерне для концерту, розподіл на соло і tutti, ще з часів А. Вівальді чи А. Кореллі. В Любави теж є цей момент, але тут часом буває таке, що оркестр є більш такий, як то сказати, «декоративний», в такому доброму розумінні, коли ці алеаторичні структури, які Любава використовує, якби накривають партію віолончелі, створюють пейзаж для віолончельного звучання (наприклад, у кінці твору, коли віолончель ніби виходить на саму гору, що пов'язано з особливостями відчуття Любави). Різні типи музики, різні типи сприймання музики, бо це різні покоління, мені здається, що вже **Богдана Фроляк** десь так посередині між М. Скориком і Л. Сидоренко, тому що в Богдани є багато таких різних колористичних моментів в її концерті, і так само є момент симфонізації, але можна сказати, що вона в драматургії десь ближче до М. Скорика, в мене таке відчуття. Про концерт **Золтан Алмаші** мені зараз важко сказати, чи він існує в тому вигляді дипломної роботи, чи він його переробив, але я знаю добре його інший твір для віолончелі з фортепіано, який грали у Варшаві, я бачив це на YouTube, так само це виконував польський віолончеліст Бартош Козяк. Золтан має більш таку свою природу відчування музики, таку, як то кажуть, постмодерну.

Додаток Б

Автор даної магістерської роботи звернулась до композиторки **Любави Сидоренко** з проханням дати відповіді на запитання стосовно жанрово-стильової специфіки віолончельного концерту й своєрідності трактовки авторської драматургії концерту.

Ось запис цього інтерв'ю (з особистої розмови, 2024 р.):

В. Х. *Як би Ви охарактеризували тип драматургії Концерту для віолончелі? Чи можемо говорити про наявність конфліктності в ньому, чи, може, можемо тут казати про вітражний принцип мислення (в сенсі співставлення елементів, які своїм нашаруванням утворюють самотню концепцію твору), чи тут реалізований інший тип драматургії?*

Л. С. Твір збудований на контрастному зіставленні, в принципі кожна тема, кожен сонористичний зворот, соліст і оркестр, головна і побічна партії, все побудоване на контрастному зіставленні. На конфліктності збудована будь-яка драматургія!!! Якщо вона неконфліктна, вона не є цікавою!

В. Х. *Чи є алюзії до барокової «гри» (homo ludens) в цьому творі (вивільнення від принципу сонатності, вихід у вільну площину гри тембрів, чи все ж формальні ознаки структури класичного типу є важливими для Концерта?*

Л. С. Класична структура є, контрастні зіставлення – це є основою будь-якого вдалого сучасного твору, бо в одному стані ви далеко не зайдете, максимум хвилин 3-4, але якщо твір триває 15-20 хв., він мусить в собі містити контрастне зіставлення.

Концерт має чітку триєдність: експозиція, розробка, реприза, які є в класичному концерті. В основі концерту лежить принцип класичної сонатності, контрастне зіставлення, але звісно не в класичному розумінні, там не знайдете квадратний тип мислення, це є наскрізна побудова, наскрізний тип розвитку, він не є статичним, він є динамічним, дуже важко вловити такі елементи, як в класичному розумінні, знайти паралелі між партитурою Бетховена і Малера чи Сидоренко, це неможливо, цього не буде, бо це є сучасне переосмислення.

Продовження додатка Б

Л.Сидоренко спирається на класичні принципи, знаючи, як впливати на публіку.

В. Х. *Зазвичай при аналізі твору ми торкаємося трьох рівнів – структури, семантики і стилю. Тому наступні запитання про два з останніх – на рівні семантичному (або як сказали б раніше – художнього образу) – все ж це здебільшого ліричний тип мислення чи драматичний? Чи це некоректний підхід? У загальному сенсі – про що ця музика? Чи є в ній людина і який саме той homo?*

Л. С. Художній образ тут є, і він далеко не один! Якщо контрастне зіставлення, то їх вже є два. Чи є тут боротьба? Так, є. Твір починається з каденції!! І вже помітною є тематична контрастність. Контрастна драматургія, контрастне зіставлення, боротьба двох стихій, боротьба драматичного начала і ліричного начала, в кінці перемагає світло, перемагає лірика – це абсолютно класичний підхід, але в сучасній трактовці. Тут є конкретне драматичне співставлення і ця драма в кінці не завершується класичним апофеозом, воно розчиняється в ніде, це і є багатозначність тембрів, образів.

В. Х. *Чи могли б Ви порефлексувати і вийти на рівень узагальнення рис стилю Любави Сидоренко в цьому творі?*

Л.С. По стилю – це постмодерн, полістилістика, неоромантична стилістика. Безумовно якщо чути мелодію, це вже є неоромантична стилістика, вона тут є. Про що ця музика? Про сьогодні, про сучасне життя, яке є багатозначним, полісемантичним, і кожен слухач сам трактує цю музику, як він її почув.

Додаток В

Наведемо також запис розмови з виконавицею Концерту для віолончелі з оркестром Л.Сидоренко – студенткою Львівською Національною Музичною Академією ім. М. В. Лисенка **Марією Ходаківською** (клас Ю.Ланюка), (з особистої розмови, 2024 р.)

В. Х. *Маріє, як ви дізналися про творчість Любави Сидоренко, і зокрема про її Концерт для віолончелі з оркестром?*

М. Х. Я дізналася про творчість Любави Сидоренко від мого викладача зі спеціальності, який свого часу викладав композицію і самій Любаві. Він поділився своїми враженнями про її творчий стиль і надав мені партитуру цього концерту для віолончелі. Це був мій перший знайомий твір Сидоренко, і я відразу відчула, що ця музика має дуже особливий і глибокий характер, який варто досліджувати і вивчати.

В. Х. *Чи є щось особливе, що притягує вас у творчості Любави Сидоренко? Чому ви обрали саме цей твір для своєї програми?*

М. Х. Її творчість захоплює мене емоційною глибиною. Я також починаю свій шлях як композиторка, і це допомагає мені зрозуміти специфіку роботи над музичним твором. У композиціях Сидоренко я відчуваю особливу увагу до деталей і прагнення до багатозначності звучання, що є для мене дуже близьким. Можливість виконати цей концерт в рамках проєкту VERE MUSIC FUND стала для мене надзвичайно важливою, адже це дозволило мені донести до слухачів унікальну музику Л. Сидоренко в живому виконанні.

В. Х. *Як ви розумієте ідею Концерту для віолончелі з оркестром? Який основний посил ви хочете передати через ваше виконання?*

М. Х. Для мене цей концерт — це розповідь про пошуки рівноваги та гармонії всередині себе, про боротьбу між світлом і темрявою. Щоб краще зрозуміти сенс і емоційну ідею цієї музики, я переглянула фільм "Соляріс" Андрія Тарковського, який надихнув Любаву Сидоренко на написання твору. Цей фільм, як і концерт, звертається до тем глибоких переживань і внутрішніх протиріч. Мені здається, що посил твору — це краса в складності й

Продовження додатка В

протиставленні емоцій. У своєму виконанні я хотіла передати слухачам відчуття надії, яка є в кінці, підкреслити, що після боротьби завжди є місце для спокою.

В. Х. *Чи правильно розумію, що цей виступ став для вас дебютом у ролі солістки з оркестром? Як ви відчували себе перед таким відповідальним виконанням?*

М. Х. Так, це дійсно був мій дебют у ролі солістки з оркестром, що робило цей досвід ще більш відповідальним. До цього я ніколи не виступала у такому форматі, тому відчувала певний тиск. І додайте до цього складність самого твору — це був великий виклик для мене. Але я дуже вдячна за цей шанс, адже такий дебют допоміг мені зрости як виконавиці та відчути себе частиною масштабного музичного процесу.

В. Х. *Які труднощі ви відчули під час вивчення цього концерту? Чи був якийсь аспект, що зробив цей твір особливо складним?*

М. Х. Однією з основних складностей було те, що до цього концерту не існує клавіру. Для кожного виконавця перед тим, як грати твір з оркестром, зазвичай є важливий етап вивчення концерту з фортепіано по клавіру — це дозволяє зрозуміти гармонічну структуру і побачити, як оркестрові голоси взаємодіють з солістом. У випадку цього концерту у мене була лише партитура, і я ніколи не чула його цілісного звучання з фортепіано. Тому я могла лише уявити, як різні тембри і гармонії поєднуються в цьому творі, що стало своєрідним викликом для моєї уяви та інтерпретаційних рішень.

В. Х. *Чи вдалося вам поспілкуватися з Любовою Сидоренко або працювати з диригентом над інтерпретацією цього твору?*

М. Х. Так, я мала честь обговорити цей твір з Любовою Сидоренко перед виконанням, а також працювала з диригентом Антонієм Кедровським. Він активно контактував із композиторкою, щоб краще зрозуміти її ідею, і ми разом випрацьовували інтерпретацію кожного епізоду. Це була дуже детальна і продуктивна робота, яка допомогла нам досягти єдності у виконанні. Підтримка

Продовження додатка В

і поради маестро Кедровського стали неоціненними, особливо з огляду на те, що це був мій перший виступ у такій ролі.

В. Х. *Ви також займаєтесь композицією. Чи вплинув цей досвід на ваше розуміння творчості Сидоренко?*

М. Х. Так, як композиторка-початківець, я можу оцінити всі тонкощі і зусилля, вкладені у створення кожного музичного образу. Коли ти сам пишеш музику, то розумієш, як важливі деталі, що формують цілісну картину. Музика Сидоренко для мене особлива тим, що в ній кожен звук має свій зміст і значення.

В. Х. *Маріє, чи впливає нинішня війна в Україні на ваше розуміння та інтерпретацію Концерту для віолончелі з оркестром Любава Сидоренко? Чи можна побачити в цьому творі віддзеркалення подій сьогодення?*

М. Х. Так, безумовно. Війна надає цьому твору ще глибшого значення. Концерт Сидоренко із його драматургією, боротьбою між світлом і темрявою, звучить як відображення теперішньої боротьби українців за свободу та мир. Ліричні моменти асоціюються з надією на спокій, а драматичні – з усіма болями та втратами війни. Виконуючи цей концерт, я відчуваю, що передаю історію стійкості та прагнення до відродження, що сьогодні надзвичайно актуально для кожного з нас.

В. Х. *Чи вперше ви виконаєте Концерт для віолончелі з оркестром Любава Сидоренко? Чи плануєте повертатися до цієї композиції в майбутньому?*

М. Х. Так, це мій перший досвід виконання цього концерту, але я дуже сподіваюся, що не останній. Хоча Любава Сидоренко є львівською композиторкою, цей концерт, на жаль, ще жодного разу не виконувався у Львові. Тому для мене було б особливо важливим і почесним зіграти цей твір у рідному місті композиторки, представити її музику львівській публіці. Сподіваюся, що в майбутньому в мене буде така можливість.

В. Х. *Дякую, Маріє, за ваші відповіді. Ваш підхід до цього концерту*

Продовження додатка В

дійсно надихає!

М. Х. Дякую вам! Мені було дуже приємно поділитися своїми думками. Сподіваюся, що слухачі відчують глибину і багатогранність музики Любови Сидоренко.