

УДК 785.6:780.614.334]:78.071.1(477)Алмаші
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-5-2>

Костянтин ПОВОД,
orcid.org/0000-0003-0069-3102
аспірант кафедри історії та теорії музики
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна) *kprovodvcello@gmail.com*

ПРОГРАМНИЙ ЦИКЛ «ВЗАЄМОДІЇ» ЗОЛТАНА АЛМАШІ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ТЕНДЕНЦІЙ АВТОРИЗАЦІЇ ЖАНРУ УКРАЇНСЬКОГО ВІОЛОНЧЕЛЬНОГО КОНЦЕРТУ

*Розглянуто актуальну проблему авторизації жанру інструментального концерту в творчості Золтана Алмаші на прикладі концерту для віолончелі та камерного оркестру «Взаємодії». Детально проаналізовано твір і виявлено особливості трактування композитором жанру інструментального концерту. Також розглянуто мовно-стильові особливості мислення композитора, що притаманні камерно-інструментальній творчості З. Алмаші крізь призму трактування традиційної жанрової моделі. Виявлено основні жанрові ознаки інструментального концерту та особливості авторського їх трактування у «Взаємодіях». Розглянуто авторський підхід до переосмислення концепції циклу віолончельного концерту. Виявлено особливості образно-емоційного та концепційного змісту, структури побудови, тематизму та музичної мови цього твору. В процесі аналізу виявлено, що жанр інструментального концерту композитор трактує у свій оригінальний спосіб. Концерт демонструє вміння композитора вільно і вдало використовувати саме ту жанрову форму, яка відповідає концепції твору і чітко поставленим художнім завданням. У цьому віолончельному концерті головним композиційним та концепційним фактором стає поняття «взаємодії», навмисно уникаючи поняття «протиставлення», що виявляється на різних рівнях організації твору, наприклад «взаємодія» соліста та оркестру, різних типів тематизму, композиційних технік, різних образних світів. Усе це реалізується через взаємодію тембрових, тематичних, регістрових, фактурних засобів. У цьому творі, крім концерту, поєднуються ознаки ще й інших жанрових форм, таких як прелюдія, канцона, які в комплексі утворюють жанровий мікст. Композитор зберіг традиційну композиційну структуру твору – тричастинний цикл та засіб викладення матеріалу, в основі якого лежить принцип протиставлення соліста та оркестру, але повністю переосмислює концепцію твору, навмисно замінюючи поняття «протиставлення» «взаємодією». Крім цього, зазнала змін і сама композиційна структура концерту – міняються місцями перша та друга експозиції: замість використання форми сонатного *allegro* у першій та третій частині композитор звертається до тричастинної репризної форми, а також набуває самостійності каденційний та досягає масштабу цілої частини. У висновках узагальнено та обґрунтовано проаналізований матеріал і виявлено, в чому саме полягає авторизація жанру інструментального концерту та особливості його трактування композитором.*

Ключові слова: українська музика, камерно-інструментальна творчість З. Алмаші, інструментальний концерт, жанрова модель, авторизація, трактування жанрової моделі.

Kostiantyn POVOD,
orcid.org/0000-0003-0069-3102
Postgraduate Student at the Department of History and Theory of Music
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) *kprovodvcello@gmail.com*

ZOLTAN ALMASHI'S PROGRAM CYCLE OF "INTERACTION" IN THE CONTEXT OF CURRENT TRENDS IN AUTHORIZATION OF THE UKRAINIAN CELLO CONCERT GENRE

The topical problem of authorizing the genre of an instrumental concert in Zoltan Almashi on the example of a concerto for cello and chamber orchestra "Interaction" is considered. The work analyzes in detail and reveals the composer's peculiarities' interpretation of the instrumental concert genre. The linguistic and stylistic features of the composer's thinking, which are inherent in the chamber-instrumental work of Z. Almashi through the prism of interpretation of the traditional genre model, are also considered. The instrumental concert's main genre features and the peculiarities of their author's performance in "Interactions" are revealed.

The author's approach to rethinking the concept of the cell cycle is considered. Peculiarities of figurative-emotional and conceptual content, the structure of construction, thematic and musical language of this work are revealed.

The analysis process revealed that the composer interprets the genre of the instrumental concert in his original way. The concert demonstrates the composer's ability to freely and successfully use exactly the genre form that corresponds to the work's concept and the set artistic task. In this cello concerto, the main compositional and conceptual factor is the concept of "interaction", deliberately avoiding the idea of "opposition". The aspect manifests at different work levels, such as "interaction" of soloist and orchestra, different types of themes, compositional techniques, and diverse figurative worlds – these aspects visible through the interaction of timbre, thematic, register, textural means. Besides, in addition to the concert, this work combines features of other genre forms, such as prelude and canzone, forming a genre mix. The composer has preserved the traditional compositional structure of the work – a three-part cycle and a means of presenting the material, based on the principle of opposition of soloist and orchestra, but completely rethinks the concept of the work, deliberately replacing the idea of "opposition" – "interaction". Also, the concert itself compositional structure has changed. The first and second expositions change places: instead of using the sonata-allegro form in the first and third parts, the composer turns to a three-part reprise form, and acquires cadence independence and reaches the scale of the whole piece. The conclusions summarize and substantiate analyzed material and reveal the authorization of the genre of instrumental concert and the peculiarities of its interpretation by the composer.

Key words: *Ukrainian music, chamber-instrumental creativity of Z. Almashi, instrumental concert, genre model, authorization, interpretation of genre model.*

Постановка проблеми. Особливості розвитку жанру інструментального концерту не раз досліджувались багатьма музикознавцями. На основі їхніх досліджень можна відокремити певні підстави, що вплинули на зміни структури та самої концепції цього жанру. До них можна віднести тяжіння композиторів до відходу від класичних традицій, синтезування різних стилів окремих епох, зміни самої концепції циклу. Усі ці питання розглядаються на матеріалі програмного циклу «Взаємодії» для віолончелі та оркестру З. Алмаші. Творчість композитора в контексті переосмислення концепції циклу та авторизації традиційних жанрів музикознавцями майже не розглядається, причому це є однією з головних особливостей стилю З. Алмаші.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідницьких робіт, присвячених творчості Золтана Алмаші, у сучасному музикознавстві не багато. Мистецтво композитора почасти (у деяких окремих аспектах) стало об'єктом уваги Л. Морозової (Морозова 2007: 95), І. Тукової (Тукова 2002: 15), К. Фізер (Фізер 2009: 9). Бракує робіт, в яких би послідовно і системно досліджувались особливості авторського трактування жанру інструментального концерту. Таку можливість дає вивчення окремих камерно-інструментальних творів З. Алмаші (зокрема, циклу «Взаємодії»), що дозволяє дослідити специфіку авторизації жанру інструментального концерту.

Мета дослідження полягає у комплексному, всебічному розгляді «Взаємодій» для віолончелі та оркестру З. Алмаші в контексті сучасних тенденцій авторизації жанру українського віолончельного концерту. **Завданням** цього дослідження є виявлення основних жанрових ознак інструментального концерту та особливостей їх авторського трактування; розгляд авторського підходу до переосмислення концепції циклу віо-

лончельного концерту, а також через особливості трактування жанру інструментального концерту у «Взаємодіях» визначення мовно-стильових рис, що притаманні камерно-інструментальній музиці композитора.

Виклад основного матеріалу дослідження. 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). Одна з найважливіших зовнішніх ознак концертного жанру – інструментальний склад, тобто його призначення для соліста й оркестру. У всіх трьох концертних опусах З. Алмаші вказує солюючий інструмент: в одному це контрабас, в другому – флейта, третій написаний для кларнета і четвертий – для віолончелі. Щодо оркестру, то тут теж є одна характерна саме для творчості З. Алмаші ознака – камернізація складу: майже всі концерти (крім «Взаємодій») написані для складу струнних інструментів, крім солюючого інструмента.

Щодо класичної структури інструментального концерту, то варто зазначити, що вона затвердилася ще у творчості композиторів віденської школи: концертний цикл другої половини XVIII – початку XIX століття включав три частини. Перша частина концерту мала форму сонатного *allegro* з подвійною експозицією – виклад основних тем у оркестру та соліста. Друга частина, як правило, була контрастною та мала тричастинну форму. Третя частина, фінал, також зазвичай мала форму сонати. Основним принципом композиційної побудови було протиставлення солюючого інструменту та оркестру. В XIX столітті поступово почали з'являтися одночастинні і чотиричастинні концерти (Ф. Лист, Й. Брамс). У процесі розвитку жанру інструментального концерту в творчості композиторів усе більш яскраво про-

стежувалась його взаємодія із симфонією, і як результат виник новий жанр – концертна симфонія. У ХХ столітті до жанру концерту зверталися такі композитори, як Б. Барток, І. Стравинський, С. Прокоф'єв, Д. Шостакович, А. Шенберг, А. Берг, В. Лютославський, А. Шнітке. Жанр інструментального концерту є одним з провідних і в творчості українських композиторів, зокрема Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, І. Карабиця, М. Скорика, Є. Станковича.

Отже, «Взаємодії» (2013) 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. Але, свідомо уникаючи визначення «концерт», автор називає свій твір «Взаємодії», підкреслюючи, що назва твору не є його програмою, а скоріше вказує на особливість трактування жанрового інваріанту. Це проявляється на рівні назв частин циклу. Перша («Тече вода в синє море та не витікає») – цитований рядок з поеми «Думка» Тараса Шевченка. Така назва є певним посиланням до ідейної концепції частини. Друга частина – «Самотність» для віолончелі соло. В ній одноголосна інструментальна декламація асоціюється із монологом, авторським висловлюванням. З. Алмаші прирівнює цю частину до концертної інструментальної каденції. Така побудова за масштабом і місцем у формі могла би справді бути інструментальною каденцією для соліста в концерті, але, за задумом автора, виконує функцію окремої частини. Програмна назва третьої частини – «Канцона» – пояснюється тим, що її інтонаційною основою є мелодія угорської народної пісні «В світі є красуня одна». Всі три частини «Взаємодій» безперервно переходять одна в одну.

У першій частині «Взаємодій» можна відокремити дві групи тематизму. Перша формується на основі інтонаційних елементів, на базі яких виростають тематичні комплекси. Експонування тем відбувається шляхом накладання певних інтонацій та мотивів, які формують наступні комплекси, які будуть лежати в основі структурної побудови частини. У результаті їх поєднання отримуємо основний інтонаційний комплекс – безпівтоновий діатонічний тетрахорд. Така структура має своє походження у фольклорній або середньовічній та ренесансній музиці. З. Алмаші орієнтувався саме на фольклорну традицію. В другій тематичній групі поєднуються пісенні інтонації та інструментальна декламаційність. Такий тип тематизму належить до тональної техніки композиції. Композитор використовує натуральний *ре мінор*. Наяв-

ність лірико-пісенного та інструментально-декламаційного типів тематизму доводиться подачею конкретних інтонаційних символів. Наприклад: 1) лірична пісенність: висхідною малою секстою; низхідною великою терцією (у партії віолончелі соло; у струнних та дерев'яних духових інструментів); плавною, розспівною мелодією, яка утворюється методом оспівування (середній розділ частини);

2) інструментальна декламаційність: тритоновістю як дисонуючої антитези секстово-терцовому елементу, що несе у собі напругу, скованість, певною мірою трагізм. Цей лірико-монологічний тематичний пласт повністю організований за лінійним принципом: розгортання мелодичної лінії (одноголосної у партії віолончелі або потовщеної в оркестрових груп). До цієї групи належить такий тематичний матеріал: уся партія віолончелі соло; тематизм групи дерев'яних духових інструментів; тематизм струнної групи. Цей тематизм покладений в основу структурної організації першої частини, яка має типові риси, притаманні жанру концерту. У першому розділі експонування основного тематичного матеріалу проходить по чергово в партіях соліста й оркестру. Але, на відміну від типового порядку експозиційного викладу у концерті, у «Взаємодіях» композитор переставляє акценти: перша експозиція у соліста, друга – оркестрова (це саме помічаємо і в Концерті для кларнета та струнних). Другий розділ – розвиваючого характеру, з превалюванням варіантності як принципу розвитку тематизму. Реприза, третій розділ форми, скорочена: повторюється лише експозиційний розділ соліста. Таким чином, перша частина має структуру тричастинної репризної форми. Побудова частини диктується авторським задумом – «взаємодією», яка відбувається тут на різних рівнях – «взаємодія» соліста та оркестру, типів тематизму, композиційних технік, різних образних світів, що реалізується через взаємодію тембрових, регістрових та фактурних зіставлень. Перший розділ частини – умовно подвійна експозиція. Перша експозиція, що відбувається у соліста, має два розділи. Їх структура організовується на «взаємодії» двох тематичних побудов. У першому розділі першої експозиції проводяться два головні тематичні утворення поверх витриманого, протяжного та тягучого фону в струнних. Перша побудова має в основі великосекундову однодольну поспівку, яка у розвитку транспонується теж на відстань великої секунди. Ритмічно ця поспівка розвивається на основі принципу варіантності з поступовим роздрібненням і кінцевим ефектом умовного спо-

вільнення, зупинки руху, що відбувається за рахунок перерваності мелодичної лінії паузами. Друга побудова являє собою декламаційну фразу, що складається з двох мотивів. Ця фраза більш експресивна, що досягається через інший тип мелодики, яка є близькою до народної протяжної пісні. Змінюється метроритмічна організація мелодизму: після шістнадцятих тривалостей звучать більш крупні – четвертні, половинка з крапкою і ціла; змінюється метр – після виміру шістнадцятими (5/16, 6/16), чотири четвертні сприймаються як більш стримана і зосереджена за характером тематична хвиля. Ямбічність ритмічної формули мотивів теж сприяє створенню експресивності (мотиви, ніби широкі подихи), що наближає звучання до образності шевченківської поезії – «Гече вода в синє море». Другий розділ першої експозиції складається з двох побудов, де згадані елементи структурно розширюються і проводяться з варіантними змінами: перша побудова звучить у дерев'яних духових замість насиченого тембру віолончелі соло – «взаємодія» соліста та оркестру. Після цього монотембрового соло відбувається розрідження фактури за рахунок перекидання мотивів цільної мелодичної лінії між різними інструментами. Друга – об'єднує два контрастні тематичні елементи в одній структурі – «взаємодія» тематизму. Мелодична лінія другої побудови знову доручена віолончелі соло, як на початку, таким чином, уже у першій експозиції спостерігається певна темброва періодичність – чергування епізодів соло віолончелі та оркестрових, які знову ж таки композитор називає «взаємодіями». У наступній побудові відбувається ще одне зіставлення – коротка поспівка на інтонаціях великої секунди, що лежить в основі першого тематичного елементу, звучить у низькому регістрі віолончелі. Вона переноситься на три октави нижче початкового варіанту, утворюючи ще один вид «взаємодії» – регістровий. Навпаки, другий тематичний елемент тепер регістрово переноситься на дві з половиною октави вище і звучить в інтервальному оберненні. Найбільш яскраво «взаємодія» соліста та оркестру відчувається у середньому, розвиваючому розділі. Його структуру можна визначити як трифазовий розвиток. Критеріями поділу є зміна тематизму і типів викладу у партії соліста. Остинато вібрафона, маримбафона і фортепіано – постійний фон, на якому розгортається матеріал. У першій фазі провідне значення має віолончель соло, тоді як оркестр відходить на дальній план. Уся оркестрова партія представлена лише витриманими нотами у низьких струнних (віолончелей і контрабасів), які виконують функцію гармо-

нічної основи. В партії віолончелі соло активно і поступово розвивається мелодичний контур. Сутність другої фази розвитку в тому, що оркестр наслідує, імітує те, що звучало в першій фазі у соліста. Мелодична лінія повторюється неточно, але в принципі розвиток відбувається абсолютно за тими ж принципами. Окрім регістрово-динамічного в оркестровому викладі відбувається також розширення тембрового діапазону. Особливість другої і третьої розвиваючої фаз – унісон (з октавними подвоєннями). Спочатку в низькому регістрі починають мелодію віолончелі та контрабаси, далі приєднуються альти і в кінці другої фази скрипки. Мелодичний рух оркестру після застиглих педалей (витриманих нот) починається раніше, аніж закінчується перша фаза розвитку у соліста. Отже, процес імітації поєднується з горизонтальним накладанням фаз однієї на іншу, тут спостерігаємо принцип стретності у викладі матеріалу. Момент імітаційного перехоплення, окрім того, що створює особливий зв'язок («взаємодію») між солістом і оркестром, сприяє досягненню плавності та наскрізності розвитку. У партії соліста змінюється ритмо-мелодична пластика руху, від розміреної плавності до рваних мотивних кусків, відділених один від одного паузами. Використання дисонантних інтервальних поєднань, зокрема квінтакордів, створює особливий суворо-жорсткий характер звучання. У третій фазі розробкового розділу струнні продовжують виклад матеріалу, який є безпосереднім продовженням другої фази. Тепер оркестрова мелодія максимально темброво (звучать усі інструменти струнної групи) та динамічно (від *forte* рух до *fortefortissimo*) насичена. Тут досягається кульмінація і розвиваючого розділу, і всієї частини загалом. Третій, репризний розділ першої частини «Взаємодій» – скорочений і динамізований. Партія соліста, порівняно з експозиційним викладом, переноситься у найвищий віолончельний регістр (на три октави вище, ніж у першому розділі) і звучить постійно на піано. Надвисокий регістр і стала тиха динаміка змінюють образне забарвлення тематизму. До того ж у викладі відсутня вся струнна група – «взаємодія» соліста зі струнними закінчилась. Окрім остиглого фону, появляється 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.

Друга частина «Самотність» – соло віолончелі. Її масштаб вкладається в одну структурну побудову імпровізаційного характеру. Свобода

викладу, імпровізаційність свідчать про каденційну функцію цієї частини. Однак відсутність фігуративних пасажів, віртуозних технік вказує на особливу трактовку каденційної частини композитором. Її скорботний характер, наповнений наспівними мелодичними мотивами – низхідні секунди, хроматичні «з'їзди», рухи на широкі інтервали, зокрема на інтервал септими, що для творчості композитора є певним семантичним знаком, що несе у собі трагічне начало; ламаність, рваність мелодичного руху, відсутність єдиної тональної опори – все це диктується таким визначенням частини, як «Самотність». Тут домінують декілька жанрових начал: каденційність, імпровізаційність та прелюдійність. Частина відкривається звучанням теми, що є основою тематичного комплексу частини. Вона складається з двох тематичних комплексів: перший – низхідна трихордова інтонація «ля-соль-мі» із застиганням на останньому звуці. Ця тема іде наче поза часом та простором і не входить у певну структурну побудову. Другий – це «заповнення простору», звідси починається тематичний розвиток частини – низхідні квартові звороти – «ре-ля» з подальшою низхідною м. 3, що дає можливість говорити про рух по звуках *ре-мінорного* квартсекстакорду. Тема завершується застиганням на тоні «ля», що доводить її тональну опорність. У наступній побудові переважає моторний рух та речитативність у партії віолончелі. Цей тематичний матеріал має два елементи: перший бере витоки з пісенності партії вступу, другий – це фігуративний рух з поступовим низхідним рухом. Поступово моторний рух змінює первісну пісенність, відбувається поступове нашарування вертикалі, яке створюється завдяки нашаруванню інтервалів секунди та кварта. Наступний тематичний комплекс демонструє контрастний матеріал і повертає до інтонацій ліричної пісенної мелодії. При цьому моторний рух інколи проявляється в різких низхідних хроматичних рухах, тут звучать речитативна репетиція з теми першого розділу, що передбачає початок наступної частини, в якій надалі об'єднуються мелодико-лінійне та моторне начало. Початкова тема бере свій початок з ліричної теми вступу, її майже одразу перехоплює перша тема другої частини та кварто-секундова вертикаль з другої теми. При цьому музика поступово повертається до основного тону «ля». Основою матеріалу служить знову моторне начало – фігуративність і речитативність. Перед завершенням частини з'являються два тематичні комплекси, проєкспоновані на початку частини – трихордові звороти та інтонації низхідної кварта, що дає змогу гово-

рити про «репризність» структурної побудови другої частини «Взаємодій». Умовна реприза скорочена, з ній об'єднуються два основні тематичні комплекси: вона починається саме з теми частини, з тим самим опорним тоном – «ля-дієз». Цю тему підхоплює фрагмент другого тематичного матеріалу – тріолі з повтором одного звуку «ля» і насамкінець звучать плагальні інтонації висхідної кварта з другої теми. Таким чином, З. Алмаші посилив значення каденційного розділу інструментального концерту, надавши йому повноцінний тематичний матеріал, який має свій певний розвиток, «взаємодію» та трансформацію, завдяки чому каденція набуває масштабу повної завершеної частини.

Останній витриманий звук «ля», що завершує другу частину, плавно переходить в третю – «Канцону». Одразу змінюється образ та характер звучання – з трагічного до наспівного ліричного. Інтонаційною основою є мелодія угорської народної пісні «В світі є красуня одна», тобто композитор втілює семантику самого слова «канцона» – «спів», що зумовлює загальний характер звучання. Основна тема являє собою наспівну, ліричну мелодію з характерними кварто-квінтовими зворотами; інтонації висхідної сексти надають звучанню романсовості, зіставлення мінору (*ре-мінор*) та паралельного мажору (*фа-мажор*) забарвлюють ладовою змінністю. У першому розділі звучить перше проведення основної теми народної пісні у соло віолончелі, їй вторить (взаємодіє) партія контрабасу, в якій розмірені ходи чвертками вибудовують гармонічну вертикаль і служать супроводом до основної теми. Їй протиставляється другий тематичний матеріал, який складається з двох груп: перша – висхідний та низхідний рух по звуках умовно домінантового септакорду («ля-до-дієз-мі-соль») і друга група – зіставлення двох низхідних звукорядів діатонічного гармонічного *ре-мінору*, яке також відбувається на рівні протиставлення тембрів. Проведення цих двох тем приводить до нової «взаємодії» у другій фазі розвитку. Це соло кларнета, в партії якого проводиться перший тематичний матеріал, та віолончель, в якій звучать окремі інтонації другого тематичного комплексу. Тут поступово розвивається ладо-тональна стійкість, з'являються нові опорні тони – «до» та «сі» замість «ля». Але в основі цих інтонацій поступово вибудовується наступний тематичний елемент третьої частини в партії гобоя, яка за характером вторить головній темі, переймаючи навіть окремі її інтонації – репетиційний повтор звуку з подальшим низхідним та висхідним рухом на чисту квінту і велику терцію.

Ця тема зіставляється у партії віолончелі, де звучать короткі інтонації характерної висхідної септими. Після чого знову з'являється основна тема в партії віолончелі. Друга фаза розвитку починається звучанням першої теми. В ній звучать лише секундові інтонації звуків «мі-ре» в різних його ритмічних викладеннях. Її підхоплюють контрабаси, другі скрипки, потім уся струнна група. Наприкінці другої фази розвитку з'являється стрета в партіях струнних, де проводиться перша тема, яка приводить до нового тематичного матеріалу частини, в основі якого лежать репетитивні низхідні квартові інтонації з головної теми твору. Це проведення призводить до нової структурної побудови – третьої фази розвитку першого розділу, в якій поєднуються інтонації першого та другого тематичного матеріалу. Інтонації народної пісні, а саме низхідні «рвані» квартові звороги, набувають зухвало, дисонантного звучання (за рахунок поєднання у вертикалі звуків, які до цього входили в звукоряди різних опорних тонів, але при цьому у разі зупинки на останньому звуці вони сходяться на тоні «ля»), вони проводяться у групі струнних, їм вторить партія віолончелі соло, в якій звучить окремий акорд «ми-до-дієз-соль-ля» (що затверджує опорність тону «ля»). Таким чином, тут відбувається ще одна «взаємодія» – соло віолончелі та групи струнних. У третій фазі розвитку оркестрова тканина поділяється на два пласти, де зіставляються партії солюючого інструменту – віолончелі, яка проводить першу тему, і групою струнних, де звучить «фуріозний» репетитивний матеріал другого тематичного комплексу. Крім цього, зіставлення відбувається ще на одному рівні – між сольними партіями – гобой проводить основний тематичний матеріал у первісному вигляді, а у віолончелі ця тема звучить у ритмічному збільшенні. У наступному розділі, розробковому, розвиваються обидва тематичні комплекси. Тематичний матеріал поділяється на три пласти – тут взаємодіють соло віолончелі, групи дерев'яних духових та струнних. Спочатку по чергово у партіях віолончелі та у духової групи оркестру звучать окремі інтонації переважно першої тематичної групи, а саме висхідні рухи по звуках септакорду. Цей матеріал зіставляється зі звучанням різних тембрів не тільки між солістом та всією групою дерев'яних духових інструментів, але і в середині самої групи (флейта–кларнет–гобой–фагот), оркестрова тканина поступово ущільнюється за рахунок нашарування різних інструментів. У цей час у групі струнних, яка становить третій пласт тематичного матеріалу, звучать квартові інтонації першої теми,

які проводились у третій фазі розвитку першого розділу частини. Відбувається це за тим же принципом, що і у дерев'яних духових: спочатку цей матеріал проводиться у віолончелі соло, потім його підхоплюють перші скрипки, потім другі, альти і т. д. Поєднанням двох тематичних комплексів, нашаруванням тембрів, ущільненням оркестрової тканини, поступовим збільшенням динаміки (від *fm* до *ffff*) завершується розробковий розділ частини. У наступному структурному блоці друга тема з'являється у перших скрипок, які вступають у діалог з другими скрипками; другі неначе вторять першим. Цей матеріал повторюється двічі, після чого вступає соло віолончелі, яка вперше проводить другий тематичний комплекс, – схвильовані остинатні репетитивні повтори звуків з висхідними мотивами секунд, терцій та кварт. Її майже одразу імітаційно повторює група струнних; у цей час у партії гобоя звучать інтонації першої теми. На цьому зіставленні оркестру та соло віолончелі та гобоя будується третя фаза розвитку другого розділу. Після чого лунає стрета – перша тема в її ритмічній трансформації (роздроблення) проводиться у віолончелі, її підхоплює альт, другі, потім перші скрипки. Тут з'являється новий елемент, побудований на триходових інтонаціях, який передбачає появу нової теми, яка проводиться по чергово у віолончелі та гобоя, з якої починається наступний структурний блок; його можна назвати середнім розділом. Тема побудована на інтонаціях першого тематичного матеріалу. У цьому розділі соло віолончелі супроводжується оркестром. Але раптом, у середині розділу, в партії скрипок з'являються окремі елементи другої теми та партія соло віолончелі, в якій репетитивно повторюється один звук у різних регістрах, щоразу змінюючи свій ритмічний малюнок, – акцент зсувається із синкопованої другої долі на сильну. З цього звуку «проростають» елементи теми першого розділу, які передбачають початок останньої, репрізної фази, тільки тепер діалог відбувається не між солюючими інструментами та струнною групою: тут з'являється новий тембровий контраст – звучання дерев'яних духових, а саме зіставлення флейти та кларнету. У заключних тактах цієї теми протистоять тема середнього розділу в партії віолончелі. Контраст вносить наступна фаза розвитку частини. З'являється нова образна сфера, швидкий темп, короткі мотиви фігурацій шістнадцятих, репетиції, ритмічна нестійкість. Тут відбувається нове протиставлення (між схвильованою партією скрипок та поступовим мелодичним рухом контрабасу), яке передбачає новий діалог «скрипка –

контрабас». Крім цього, з'являється ще один тембровий контраст-зіставлення – безперервний моторний рух других скрипок та довгі, витримані тривалості у високому регістрі перших. Цей розділ побудований на єдиному тематичному матеріалі, звідси – плинність побудови, яку важко поділити на певні розділи. Наприкінці композитор використовує поліфонічне проведення теми контрабасу, причому у разі кожного повторення мотиву в іншій партії, він звучить у зменшенні, що створює почуття безперервного руху. У наступній фазі розвитку повертається швидкий темп, жвавий характер; фігураційний рух створює ефект бурхливості. Розділ складається з двох основних тем – перша, що проводиться в партіях оркестру, друга – у скрипки соло. Матеріал викладений імітаційно. Тут відбувається не тільки темброве співставлення, але й протистояння тематичних комплексів – перший безперервний рух пасажів та фігурацій шістнадцятими, а другий – «збирання» всіх звуків в один акорд і остинатне його повторення у контрабаса. Новим контрастом є поява першої теми в партії гобоя, яка стала наближена до ліричної протяжної пісні – широка виразна мелодична лінія, плагальні звороти, трихордові мотиви, повторність. Цікавим моментом, однак, є те, що ця тема не протиставляється попередньому матеріалу, а накладається на нього. Цю частину можна назвати кульмінацією всього концерту, найвищою точкою розвитку, з якої і починається «згасання». Діалог тут відбувається між віолончеллю та гобоєм. Причому вони не вступають у конфлікт, а підтримують один одного. В обох партіях проходить перша тема, яка звучить по черзі то у віолончелі, то у скрипки, постійно доповнюючи та вторячи одна одній. В останньому, репризному розділі, повертається наспівний характер, музика рухається до поступового згасання, звучать окремі інтонації двох тематичних комплексів у партіях різних інструментів. Тут весь проєкспонований раніше тематичний матеріал розосереджений по всій оркестровій тканині, ритмічно трансформований. Він є наче рефлексією до попередньої частини, спалахуючи в різних партіях, у різних регістрах. Матеріал будується на співставленні соло віолончелі та гобоя і сольючих інструментів та оркестру. Показ основного тематичного матеріалу відбувається на початку, в сольній партії гобоя. Її підхоплює оркестр, в якому звучать інтонації з першої побудови – протяжні звуки, розосереджені по всій оркестровій тканині, тільки тут вони з'являються почергово у групи струнних, збираючись у єдину вертикаль. Наприкінці проведення теми в партії гобоя зву-

чать септові інтонації віолончелі з першої частини. Наступну і останню фазу розвитку відкриває соло віолончелі, де в ламаному, рваному викладенні звучать інтонації першої та другої тем, після чого останній раз проводиться основна тема третьої частини «Взаємодій».

Таким чином, третя частина має тричастинну репризну форму, кожен розділ якої має окремі структурні побудови, які можна позначити як фази розвитку.

Висновки. Отже, за особливостями авторської концепції та способами її втілення «Взаємодій» для віолончелі та оркестру З. Алмаші вирізняються з-поміж інших творів. За своєю специфікою цей твір посідає перехідне місце у шкалі жанрових типологій, він яскраво демонструє здатність композитора вільно вибирати саме ту жанрову форму, яка відповідає поставленим художнім завданням. У цьому разі вона окреслюється поняттям «взаємодія», що виявляється на всіх рівнях організації твору: це «взаємодія» соліста та оркестру, різних типів тематизму, композиційних технік, різних образних світів, що реалізується через взаємодію тембрових, регістрових та фактурних засобів. У творі також присутні ознаки кількох жанрових форм, насамперед концерту, прелюдії, канцони, які органічно утворюють жанровий мікст. Жанр інструментального концерту композитор диктує у свій оригінальний спосіб. Незважаючи на те, що він зберіг тричастинний цикл, його концепція повністю змінена. Наприклад, З. Алмаші змінює місце першої та другої експозиції: замість оркестрової експозиції перше експонування тем дається у сольючій віолончелі. Замість використання форми сонатного *allegro* у першій та третій частині композитор звертається до тричастинної репризної форми, тематичний матеріал яких має фазовий розвиток. Також каденційний розділ набуває самостійності та досягає масштабу цілої (другої) частини, з повноцінним тематичним матеріалом та його розвитком. Основний тип викладу тематичного матеріалу, що характерно для жанру інструментального концерту, – протиставлення партій соліста та оркестру, композитор замінює «взаємодією» між ними, що є центральною концепцією цього твору. З одного боку, це продовження традиції романтичного концерту, а з іншого – підкреслене виявлення авторського «Я», індивідуального начала, адже композиторська і виконавська іпостасі Золтана Алмаші постійно посилюють і взаємодоповнюють одна одну.

Перспективою дослідження такої теми постає аналіз багатьох інших творів, зокрема інструментальних концертів у контексті авторизації жанру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Морозова Л. Явление «Новой простоты» в украинской музыке (на примере трех версий произведения Золтана Алмаша «Краплины»). *Научный вестник Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского*. Вып. 68: *Музыка в просторе современности: вторая половина XX – начало XXI ст.* : зб. наук. ст. Київ, 2007. С. 95–99.
2. Тукова И. Г. «Жанротворчество» и творчество «в жанре». *Научный вестник Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского*. Вып. 21 : *Музыкальный творческий процесс* : зб. ст. Київ, 2002. С. 31–38.
3. Фізер К. С. Заголовок музичного твору та його функціонування в новітній музиці (на прикладі творчості українських композиторів) : автореф. ... канд. мистецтвознавства. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 19 с.

REFERENCES

1. Morozova L. Yavlenie “Novoy prostoty” v ukrainskoy muzyike (na primere treh versiy proizvedeniya Zoltana Almashi “Kraplyny”) [The phenomenon of “new simplicity” in Ukrainian music (on the example of three versions of the work of Zoltan Almashi “Kraplyny”)]. Science bulletin of the National musical academy of Ukraine named P. I. Tchaikovsky. Release 68: Music in the open space of happiness: a second half of the XX – the beginning of XXI century: collection sciences. art. Kiev, 2007. Pp. 95–99 [in Russian].
2. Tukova I. G. “Zhanrotvorchestvo” i tvorchestvo “v zhanre” [“Genre art” and creativity “in the genre”]. Science bulletin of the National musical academy of Ukraine named P. I. Tchaikovsky. Rel. 21: A musical work as a creative process: coll. art. Kyiv, 2002. Pp. 31–38 [in Russian].
3. Fizer K. S. Zagolovok muzichnogo tvorbu ta yogo funktsionuvannya v novitniy muzitsi (na prikladi tvorchosti ukrayinskih kompozitoriv) [Title of a musical work and its functioning in modern music (on the example of the work of ukrainian composers)]: author’s ref. ... cand. art history. Nat. music. acad. of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv, 2009. 19 p. [in Ukrainian].