

Олена Короленко

Інструментальні концерти Дезидерія Задора

Інструментальні концерти композиторів Закарпаття – це яскраво національні аналоги трактовки цього жанру видатними майстрами ХХ століття І. Стравинським, Б. Бартоком, С. Прокоф'євим, К. Шимановським та іншими. Тут панує блискуча віртуозна техніка, стихія вільної імпровізаційності. Оркестр і акомпанує, і коментує “дії” соліста, поруч з яким концертують і окремі оркестрові групи.

Для Д. Задора концертний жанр – це передусім жанр блискучо-віртуозний, який у повній мірі зберігає поетику романтичної “брильянтності”.

Концерт для фортепіано з оркестром (1965) Д. Задора – твір циклічний. Традиційне потрактування концертного жанру визначає його тричастинність з потужною енергетикою першої частини, наспівною повільною другою та святково-жанровим фіналом. Єдності циклу надає інтонаційна спорідненість окремих тем усіх частин та прийом обрамлення: основний тематизм першої частини проникає в код фіналу. Традиційними є гармонічна мова Концерту та тональні плани – як внутрішні, в межах кожної частини, так і на рівні циклобудови (рух від e-moll першої частини через a-moll другої та e-moll третьої до блиску однойменного E-dur в коді циклу). Звичними для концертного жанру є й композиційні рішення його складових.

Отже, першою частиною Концерту є сонатне аллегро з повільним вступом та кодою на матеріалі вступу.

Величчу, дещо імперативну тему вступу проводить в одноголосому викладі весь оркестр на фоні дзвінких акцентованих акордів фортепіано. Вже з перших тактів твору в могутньому звучанні оркестрового тутті композитор недвозначно підкреслює національну визначеність твору: “виступи” інтонаційного рельєфу теми спираються на V – # IV – III – I ступені мінорного ладу (див. приклад № 1):

№ 17: Д.Задор.
Концерт для фортепіано, тт. 1-6, оркестр



Цей ламаний мелодичний хід, характерний для гуцульського фольклору, надає усьому творові виразно локального колориту – обриси теми вступу пронизують фактуру Концерту, проникають у нові тематичні утворення. Ще одна характерно гуцульська деталь у темі вступу – варіантність четвертого щабля ладу: # IV перших двох тактів мелодії змінюється на \flat IV у п'ятому такті, по вертикалі ж з самого початку твору # IV мелодичної лінії накладається на \flat IV “передзвону” фортепіано.

Невеличка середина вступу (тт. 9–12) різко контрастує до його початку силою звучності: міць оркестрового тутті вже в шостому такті втрачає весь свій запал. Потужну динамічну хвилю початку Концерту змінює “тихе” тріо дерев’яних духових (кларнет – фагот – гобой). Можна почути у цьому короткому тріо перегуки сопілкарів, та не залишаються непоміченими й побудова багатотерцевої вертикалі на субдомінантовій основі, й виразне затримання у $DDVII_{65}$. На підставі цього фрагменту можемо так визначити специфіку музичної мови, властиву усьому Концертowi: фольклорна лексика справді надає творові виразно національного обличчя, але поєднується при цьому з широковідомими романтичними та імпресіоністичними ознаками.

Фортепіанні “перебори” третього розділу вступу нагадують гру цимбал, видозмінена ж тема, проведена фаготом, зазнає в ході свого розгортання втручання в її мелодичний контур гострої інтерваліки. Інтервали збільшеної квати, збільшеної секунди й надалі, впродовж всього твору, інкрустуються в переважно діатонічну музичну тканину (в першій частині див., наприклад, тт. 53–56, 225–230 та багато ін.). Тяжкі композитор також до нерегулярноакцентних ритмів та терпких гармоній з побічними тонами (див. акорди фортепіано в перших тактах Кон-

церту). Все це не може не асоціюватись з гостротою ліній гуцульської архітектури, різьби, вишивки, карбування на металі.

Напориста, навіть войовнича тема головної партії інтонаційно похідна від теми вступу, містить той же “гуцульський” хід V – # IV – III – I ступенів. Разом з тим за образним строем вона є цілком в дусі традиційного сонатного аллегро. Звертає на себе увагу також і чітка відокремленість аллегро від вступу, і простота форми експозиції:

Тема Г.П. в орк. період	Тема Г.П. у ф-но розвиток	Сп.П. містить окрему тему	П.П. в орк. речення	П.П. у ф-но Розширене речення	Розвиток П.П. ф-но + орк.	Кульм. П.П. ф-но + орк.	Зкл.П.
9тт.	21тт.	35тт.	4тт.	7тт.	25тт.	10тт.	7тт.

При цьому як тема головної партії, так і тема побічної вводяться виразними епізодами солюючих інструментів (фортепіанний хід Gis-Fis-F перед головною партією, наспівна фраза солюючого фагота перед початком теми побічної партії), що ще більше виокремлює їх в самостійні розділи і вносить ясність у форму.

Тема побічної партії – розкішна, співуча. Вона є окрасою усього Концерту. Зерно теми - гуцульська колядка:

№ 18: “Плес”, обр. М. Гайворонського
(зб.: *Верховино, світку ти наш.* – К.: Муз. Україна, 1990. – С. 6)



№ 3: Д. Задор. Концерт для фортепіано з оркестром, I ч.,
П.П., тт. 100 – 104 *Moderato molto cantabile*



Невибагливий, лаконічний прообраз побічної партії вже в ході свого першого викладу (тт. 100–103) переосмислюється: танцювальний наспів виконується “molto cantabile” та “espressivo”. Згодом він втрачає типово колядкову складочислову формулу $5 + 5$ і розливається в чуттєвому захопленні широкими хвилями душевного підйому. Вже з перших тактів тема побічної партії викладається паралельними секстакордами, в майбутньому (тт. 111–114) терцево-секстову “втору” змінює прийом “зачину й підхоплення” (“зачин” кларнету підхоплюють фортепіано та струнні), властивий народній виконавській манері. Особливої краси розвиткові теми надають барвисті тональні секвенції, що “перекрашують” її фрагменти у специфічні тони побічних ступенів ладу.

Коротка заключна партія традиційно закріплює тональність побічної засобом тонічного органного пункту та містить кілька разів повторені “прощальні” інтонації, запозичені з побічної теми.

Розробку починає притишений, таємничий шурхіт струнних в низькому регістрі. Їх чітка метрична пульсація стає фоном для метроритмічної “три” фортепіано. Ніби жартуючи, піаніст перетворює ліричну пісню побічної партії у примарно-іграшковий образ: тема переноситься у високий регістр, збагачується мелізмами, її синкопований ритмічний малюнок ще більше загострюється, саме звучання кришталєво-холодних верхів інструменту надає колядковому наспіву казковості, такої властивої морозній різдвяній ночі. Незмінне остинато крокуючих басів в поєднанні з синкопованою грою фортепіано та метрично необґрунтованим накладанням на цю хитку основу флейтових закликів надає початку розробки джазового відтінку; імпресіоністичну ж нотку привносять колористичні плями педальних фортепіанних сплесків. Подальший хід розробки нанизує теми першої частини в експозиційній послідовності: тема вступу в G-dur (з т. 180), тема головної партії в основній тональності у викладі всього оркестру (звідси – враження початку репризи, з т. 188), тема побічної партії у збільшенні, Es-dur (з т. 231). Роль епізодичної теми виконує співуча мелодія кларнета (з т. 260, *Piu mosso*); зародок цього ме-

лодичного утворення можна віднайти у розвитковому розділі побічної партії експозиції (див. тт. 131–134). Схильність автора до традиційних форм засвідчує і введення у розробку фугато (з т. 290); появі цього епізоду передуює вже звична для даного опусу зв'язка – сигнал валторни, що покликаний зосередити увагу слухача. Фугато містить експозиційну частину із триразовим проведенням видозміненого мотиву вступу в тоніко-субдомінантових співвідношеннях (D-dur – G-dur – D-dur) та розвиткову, де тема в збільшенні проходить в тональностях C-dur та E-dur. В ролі протискладення в розвитковій частині виступають пунктирні мотиви з теми головної партії, тим самим готуючи появу репризи.

Реприза, таким чином, вступає непомітно, хоч її початок також готується зв'язкою – тоніко-домінантовою фразою тромбонів. Головну партію в репризі скорочено, побічну проведено в однойменній тональності E-dur (в експозиції було терцеве співставлення тональностей головної та побічної партій: e-moll – G-dur). Тремтливі звуки багатой на мелізматику каденції нагадують пташиний щебет. Інтонаційною основою для каденції послужила тема побічної партії. Опорні звуки каденційних “екзерсисів” формують інтонаційний каркас, мелодичний малюнок якого близький коломийковому:



№ 20: Д. Задор. Концерт для фортепіано з оркестром, I ч., каденція, т. 5 після ц. 41

Обрамлює першу частину тема вступу – проводить її в кодї фортепіано на тлі урочистого, гучного оркестрового тутті.

Друга частина Концерту – в дусі ноктюрну. Тема, викладена кватетом струнних, сповнена людяності і тепла. Імітаційні проведення її початкового мотиву збагачують контрастно-поліфонічну тканину теми, ще більше акцентуючи увагу на гнучкому мереживі співучих голосів. Верхня лінія чотириголосся (партія першої скрипки) скута діапазоном терції, настійливо оспівує мінливий “гуцульський” натуральний та підвищений IV щабель ладу. Імітаційне зерно, вперше викладене у партії другої скрипки, веде свою мелодичну хвилю через фригійський лад (т. 3) та мелодичний (т. 4) мінор. Ця ладова невизначеність, властива народній музиці, створює тут образ непевного, хиткого спокою. Тема проводиться оркестром двічі (при цьому зіставляються a-moll першого проведення та e-moll другого). Третє проведення, фортепіанне, – хорального складу, є новим фактурним і мелодико-ритмічним варіантом теми. Це проведення переростає в розвиткову середину простої тричастинної форми, тут вперше з’являються драматичні нотки, динаміка сягає експресивного форте. Скорочена реприза знову повертає нас до вихідного лагідного звучання струнних на початкового варіанту теми.

Загальна форма другої частини – складна тричастинна: описана вище проста тричастинність + середня частина-епізод (з т. 50) + динамічна скорочена реприза (з т. 91). Середня частина “ноктюрну” відразу вносить темповий та образний контраст. І все ж, принципово нового тематизму тут немає, натомість вже звичний для слуху матеріал зазнає трансформацій. Так, статичне розгойдування хроматизмів початку в умовах ритмічного згущення та прискорення темпу породжує тривожне марево в партії фортепіано, а проведення видозміненого наспіву вихідної теми доручаються похмурому тембру фагота. Зазвичай, середина складної тричастинності вводиться різким тональним зсувом: тоніку a-moll змінює напружене звучання домінанти до далекої тональності b-moll, причому напруга триває 10 тактів і

посилюється витриманою педаллю домінантової гармонії у партіях струнних. Наступних 8 тактів є неточним повторенням попередніх десяти: домінантовість змінюється на тоніку b-moll, партія фортепіано зміщується на чисту кварту вгору. Третя хвиля середини, на опорі тонічного квартсекстакорду As-dur, – це знову теситурне зміщення того ж матеріалу, який зазнає змін. Таким чином, середня частина складає три розгорнуті ланки єдиної неточної секвенції. Дві перші ланки вводяться схвильованими фразами (див. соло кларнету тт. 48–49 та дуєт валторни та альт-а тт. 58–59), які ритмічною дробністю ще контрастують до розміреного ходу навколишніх тактів. Третя ж ланка відразу супроводжується потоками стрімких фортепіанних пасажів; ритмічне ущільнення музичної тканини в поєднанні з поступовим залученням усіх оркестрових голосів веде третю хвилю до кульмінації. Драматична вершина досягається на fortissimo тутті тт. 75–77 та особливо у надривному, скандуючому соло фортепіано з т. 78, що, не витримавши емоційної напруги, зривається стрімкою лавиною пасажів, діапазон яких – чотири октави. Усю кульмінаційну зону витримано на домінантовому нонакорді до b-moll. Шляхом швидкої енгармонічної модуляції ця гармонія переосмислюється як альтерована подвійна домінанта до a-moll – і реприза розпочинається в основній тональності. Як це часто буває в ноктюрнах, бурхливі події середини даються взнаки в репризній частині: основна тема повертається до свого первісного стану майже без змін, проте відлуння пережитого – неспокійні бурління фортепіано – супроводжують її розгортання аж до завмираючого pianissimo кінця.

Третю частина Концерту відкриває тема коломийки. Викладена у гуцульському ладі (підвищені IV та VI ступені мінору), вона також містить мінливий “гуцульський” лад (# IV – IV ст.); басова лінія теми крокує незграбними тритоновими ходами “e¹ – ais”. Композитор частково витримує коломийкову ритмоструктуру 4 + 4 + 6 (типово коломийковий малюнок – , тут – , проте свій авторський штрих вносить в

загальну метричну сітку теми, вкладаючи її в неквадратний десятитакт. Ще більшої дотепності додає темі грубувате притопування кадансу. Перше проведення коломийкової теми доручається солуючому фортепіано, у другому проведенні звучання стає більш могутнім, тема розростається шляхом внутрішнього розширення (див. висхідну секвенцію тт. 37–44), збагачується метричними переборами *sf* внутрішніх кадансів в дусі запальних карпатських музик (тт. 31, 36).

Будучи основною, багаторазово повторюваною темою третьої частини, коломийка визначає й загальний образний стрій фіналу. Жанр масового народного танцю – типовий для циклічної форми. Не менш типовою є і його структура – рондосоната (цю форму застосовано, зокрема, в усіх п'яти фортепіанних концертах Бетховена). Описаний вище матеріал склав головну партію фіналу, з т. 55 починається сполучна партія. Остання спирається на мелодичні звороти, запозичені з головної теми, і шляхом секвенційного підйому, ритмічного ущільнення та динамічного наростання досягає першої вершини фіналу – епізоду, що виконує роль побічної партії.

Тема побічної (з т. 83, A-dur) – повноводна ріка, її гнучке русло прокладають струнні та духові. І лише фортепіано з т. 94 вносить контрастний штрих, накладаючи на віолончельне проведення теми свій вкрай невибагливий стукотливий контрапункт, тим самим ще більше підкреслюючи вільне русло розвитку теми. Піднесеністю, урочистістю настрою тема побічної партії нагадує гімн, інтонаційні ж джерела теми – в українських піснях:

№ 21: Д. Задор. Концерт для фортепіано з оркестром, III ч.,
П.П., т. 3 після ц. 8
Meno vivace, ma sempre con anima



№ 22: “Наша Анничка”, обр. Є. Козака. Зб.:
Співають сестри Байко. – К.: Муз. Україна, 1972;
тональність оригіналу – B-dur.



Друге проведення рефрену (з т. 146) небезпідставно є варіантно зміненим – виконавська манера народних віртуозів не припускає точних повторів, натомість сповнена імпровізованими знахідками. “Родзинкою” рефрену стає імітація ударними звуків бубна – незмінного учасника народного ансамблю (див. тт. 174–181). Центральний епізод рондо-сонати (з т. 200) яскраво контрастує до навколишньої масової жанровості фіналу. Це справді острівець лірики, суб’єктивність переживань підсилено тут абсолютним пануванням сольюючого інструменту – фортепіано. Самозаглибленість, повну відірваність від світу засвідчує далека від основного e-moll тональність – f-moll. Почуття виливаються вільно, не стримувані ані метричними, ані темповими обмеженнями: виконавець веде свою ліричну сповідь в умовах *rubato*, змінності розміру (чергування 2/4 та 3/4), загальну метричну сітку формують тактові групи 6 + 6 + 6 + 4 + 6, кожна мелодична хвиля-фраза веде до тривалої кількатактової зупинки на одному звуці. Таким чином досягається враження майже мовної виразності, розкнутості, імпровізаційності. Глибоке експресивне *legato* теми на фоні арпеджованих педальних хвиль супроводу наближають звучання епізоду до найтиповіших взірців романтичного піанізму.

В подальшому розгортанні фіналу звертає на себе увагу застосування, як годиться, однойменного E-dur в репризному епізоді (побічна партія) та сумуюче щодо всього циклу значення коди. Так, з т. 345 маємо проведення теми сполучної партії першої частини, яка набуває в коді святкового, урочистого вигляду, проходить в оркестровому тутті, осяяна блиском фортепіанних тремоло та спалахами *glissando*. Тема сполучної партії готує появу

побічної теми першої частини (з т. 378). І знову – урочисте піднесення, потужне звучання усього оркестру, передзвін фортепіанних акордів. Завершує коло образів третьої частини не менш гучний вихор коломийкового рефрену.

Отже, форма фіналу вкладається у схему:

A(Re) e-moll	B(еп., П.П.) A-dur	A ₁ (Re) e-moll	C(еп.) f-moll	A ₂ (Re) e-moll	B ₁ (еп., П.П.) E-dur	Сп.П I ч. П.П. I ч. A ₃ (Re) E-dur
Експозиція			Реприза		Кода	

Вперше в світовій історії концертного жанру в **Концерті Д. Задора для цимбал в супроводі симфонічного оркестру (1982)** в ролі солюючого інструменту виступили цимбали. Чільну позицію у творі посів український народний інструмент – і це аж ніяк не призвело до його мовного чи структурного спрощення. Навпаки, Концерт демонструє сучасну лексику, його форма складна і цікава. Більше того, специфічний тембр цимбал вимагав деякої видозміни класичного оркестрового складу. Так в оркестрову палітру проникають трикутник, бубон, дзвіночки, ксилофон та дерев'яна коробочка. В поєднанні з дзвінком педальним тембром цимбал, що утворює складні фонічні нашарування, цей інструментальний набір сприяє створенню особливої звукової аури. Крім того, навіть звичні для класичного оркестру інструменти часом виступають у Концерті в нетиповому для них амплуа, влітаються у нетрадиційні темброві з'єднання, в окремих моментах твору композитор застосовує і цілком сонористичні прийоми.

Концерт для цимбал – твір одночастинний, тематично небагатий. Очевидно, не так горизонтальні звуковисотні вибудови, як вертикальні темброві й гармонічні нашарування звукових фарб мали для композитора першорядне значення. Непроста форма твору має ознаки сонатного аллегро; разом з тим окремі її розділи, тематично не самостійні, утворюють осередки лірики й скерцозності, вносячи в одночастинність риси циклічності.

Відкриває твір повільний вступ, тема якого тут лише концептивно намічена – повноцінне розкриття теми ще далеко попереду. Сум'яття ранньої весни, коли розріджене повітря таке багате далекими й близькими звуками, що сповіщають про радісне тремтіння землі, про пробудження усього живого, змальовує звучання вступу. Радісне, нетерпляче очікування проявляється у “гудінні” струнних: єдину хвилю динамічного наростання творить оспівування накладених одна на одну квінт *cis-gis/dis-a*. На цей “згусток” потенційної енергії напливають наспівні фрази валторн, його пронизують короткі “прориви” кларнетових та фаготових мотивів, ніжні звуки дзвіночків. Поступово включаються майже усі оркестрові голоси, їх метрично та звуковисотно непорядковані поєднання творять картину хаосу, і саме в цьому хаосі народжуються мотиви теми головної партії. В чомусь вступ до Концерту нагадує “Весну священну” І. Стравінського, перегукується з архаїкою веснянки у Другій симфонії Л. Ревуцького.

Із тонально невизначеного вступу виростає *es-moll* головної партії. Головна тема Концерту має риси танцювальності і маршовості водночас. Опори чотиридольності підриваються вторгненнями тридольного метру (при цьому розмір 4/4 змінюється на 9/8!), однак динамічність, процесуальність тут добре відчутні. Марш-похід спирається на більш-менш рівномірну пульсацію *pizzicato* низьких струнних (в деяких моментах це надає музиці навіть джазового відтінку). В сполучній партії (з т. 29) особливого значення набувають закличні висхідні квартові мотиви. Тема головної партії у повному обсязі проходить у соліста, повторюється в оркестрі (з цифри 2); в сполучній партії хочеться відмітити фрагмент незвичного трактування традиційних тембрів: оркестровий загал змінюється на дивне тріо, в якому стакатні фрази фаготів і валторн поєднуються з ударами літавр (т. 3 до цифри 3).

Складне звукове полотно творить побічна партія. Власне тему – невибагливе кружляння-оспівування тоніки – ведуть струнні в *d-moll*. Ще два самостійні пласти утворюють

B-dur'ний контрапункт валторн (ходи по тонічному тризвуку B-dur) та потік шістнадцяток у цимбал – соліст веде ту ж тему побічної, проте стискає її в часі. Таким чином, вертикаль побічної утворена трьома незалежними горизонтальними потоками; їх дисонантні з'єднання, примножені на багатий обертонами фонізм цимбал, породжують дивний, внутрішньо розщеплений звуковий об'єм. Друге проведення теми – в соліста – накладається на ті ж контрапункти (цього разу доручені флейті та віолончелі).

В розробковому розділі композитор застосовує типові сонористичні прийоми. Щільний вертикальний комплекс кластерного типу утворюють тремолоючі струнні. Не звукову пляму, але живий згусток з глибоким внутрішнім нервом неспокоїного виконавського штриха. Потенційна енергетична сила штовхає звукову хвилю до динамічних підйомів і спадів, і цей живий фон вбирає в себе кришталеві звуки дзвіночків, нервові бурління дерева. Справжні, могутні передзвони вчуваються в оркестровій партитурі перед цифрою 7. Загалом цей розділ розробки повторює шлях вступу: з невиразної звукової маси вимальовуються контури головної теми. Проте в даному разі головна тема ще тонально блукає, пробує себе на різній висоті й так і не проходить у повному обсязі. Тим не менше, певна ілюзія неповної, скороченої репризи присутня – тому й не здається такою непередбачуваною поява каденції. Остання вступає особливо урочисто; після поліпластових, сонористичних експериментів та тональної невизначеності вражає ясністю світлого C-dur, традиційно введеного помпезно утвердженням кадансовим квартсекстакордом. Здається, це торжествують цимбали, святкуючи свою перемогу над умовностями жанру.

Реприза (з цифри 9) починає все з початку, повертаючись до вступної теми. Проте хаосу вже немає, натомість тема виступає в усій красі, повністю сформована, визначена тонально (e-moll); віддалено вона нагадує тему вступу з фортепіанного Концерту (див. приклад №1):

№ 23: Д. Задор. Концерт для цимбал., ц. 9, цимбали



На основі вступної теми тут формується окремий ліричний розділ – в одночастинний цикл Концерту інкрустується самостійне утворення. Це враження підсилюється відносною тематичною новизною (адже у вступі мелодичні контури теми були лише намічені!) та тричастинністю форми ліричного острівця. Крайніми його розділами є проведення вступної теми, центральним (з цифри 10) виступає новий тематичний матеріал. Мелодичним зерном серединки є поступове заповнення тритону; наївністю, чистотою тону середина перегукується з тихим награванням побічної теми, в подальшому розгортанні розділу ця спільність підсилена введенням окремих підголосків, запозичених з побічної партії (див. тт. 9–11 після ц. 4 – і тт. 4–5 після ц. 10). Середній розділ (*Piu mosso*, з ц. 11) короткий, його формують стакато дерева, піцікато струнних, ніжні звуки трикутника та дзвіночків, тихий передзвін цимбал.

Справжня реприза розпочинається з ц. 12. Головна тема знає ладове перетворення – проходить в однойменному до експозиції *Es-dur*; в повному обсязі подається сполучна партія (не випускається навіть “експериментальне” тріо валторн, фготів та литавр). Цікаву ритмічну гру демонструє в репризі тема побічної партії (*d-moll*). Вісім разів підряд проводиться гобоєм основний мотив теми, замкнутий в діапазон квінти – й щоразу цей мотив подається в новому ритмічному варіанті, формуючи внутрішньо живий, мінливий обертальний рух навколо незмінної тонічної вісі. Цікаво, що *d-moll* теми, творячи політональні сполуки з *a-moll* суміжних голосів фактури, спирається на “чужий” органний пункт “Е” у контрабасів (органний пункт басів впровадила ще сполучна партія, його лінія утворювала секундове сповзання від “В” до “Е”).

Матеріал коди (з ц. 15) становлять екстатичне проведення вступної теми в В-dur, тема головної партії в Es-dur, ще раз наостанок утверджують своє “я” цимбали: запозичене з каденції соліста *Sostenuto* вводиться в три останні такти твору, й заключною каденцією стає могутнє, урочисте проведення найвиразнішого мотиву з каденційного соло.

Концерт для цимбал з оркестром Д. Задора – твір блискучої композиторської майстерності, який демонструє блискучий арсенал виразових ресурсів солуючого інструменту і передусім особливий за колоритом “дзвінкий” сріблястий тон.