

## ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

УДК 78.071.1:786.2

DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-250-268

**Наталія Александрівна Лукашенко**  
<https://orcid.org/0000-0001-5294-3578>  
кандидат искусствоведения, и.о. профессора,  
заведующая кафедрой общего фортепиано  
Национальной музыкальной  
академии имени П. И. Чайковского  
[LukashNataKiev@gmail.com](mailto:LukashNataKiev@gmail.com)

### КОНЦЕРТ-РАПСОДИЯ ДЛЯ ДОМРЫ С ОРКЕСТРОМ В. П. ЗАДЕРАЦКОГО: КОМПОЗИТОРСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЙ МОДЕЛИ

**Цель исследования** — выявление особенностей композиторского подхода к инвариантным жанровым характеристикам согласно градациям стилизового фактора и определение степени соотношенности индивидуальных творческих решений с традиционными моделями. **Методология** исследования объединяет аналитический, жанровый и стилизовый подходы. **Научная новизна** работы заключается в выявлении значимости Концерта-рапсодии В. П. Задерацкого в истории становления и развития профессионально-академического домрового исполнительского искусства. **Выводы.** Особенности индивидуального стиля В. П. Задерацкого, которые повлияли на его интерпретацию традиционных жанрово-стилевых моделей и обусловили создание нового «жанрового варианта», заключаются в присутствии неоромантической составляющей в индивидуальном стиле композитора, оказывавшей несомненное влияние на его вкусовые приоритеты при выборе жанрово-стилевых моделей, стремление к четкости и логичности структурной организации, а также «неофольклоризм» как тип музыкального мышления композитора.

**Ключевые слова:** жанрово-стилевая модель, Задерацкий В. П., композиторская интерпретация, концерт-рапсодия для домры с оркестром.

*Lukashenko Nataliia* PhD of Arts, associate Professor, Head of the Department of specialized piano of the P. I. Tchaikovsky National Music academy of Ukraine

**Rhapsody concerto for domra with the orchestra by V. P. Zaderatskyi: composer's interpretation of genre and style model**

**The aim of the research** is to reveal the features of the compositional approach to the invariant genre characteristics according to gradations of the style factor and to determine the level of correlation of individual creative solutions with traditional models. **The research methodology** combines analytical, genre and style approaches. **Scientific novelty** of the work is to identify the significance of the Concerto-rhapsody by V. P. Zaderatsky in the history of the formation and development of professional and academic domra performing arts.

**Conclusions.** Features of the individual style of V. P. Zaderatsky, which influenced his interpretation of traditional genre-style models and conditioned the creation of a new «genre variant» are concluded in the presence of an neoromantic component in the individual style of the composer, which undoubtedly influenced his taste priorities when choosing genre-style models, striving for clarity and consistency in structural organization, as well as «neo-folklore», as a type of musical thinking of the composer.

**Keywords:** genre-style model, Zaderatsky V. P., composer interpretation, concert-rhapsody for domra and orchestra.

*Лукашенко Наталія Олександрівна*, кандидат мистецтвознавства, в.о. професора, завідувач кафедри загального фортепіано Національної музичної академії імені П. І. Чайковського

**Концерт-рапсодія для домри з оркестром В. П. Задерацького: композиторська інтерпретація жанрово-стильової моделі**

**Метою** дослідження є виявлення особливостей композиторського підходу до інваріантних жанрових характеристик згідно з градаціями стильового фактора і визначення ступеня співвіднесеності індивідуальних творчих рішень з традиційними моделями. **Методологія дослідження** об'єднує аналітичний, жанровий і стильовий підходи. **Наукова новизна** роботи полягає у виявленні значущості Концерту-рапсодії В. П. Задерацького в історії становлення і розвитку професійно-академічного домрового виконавського мистецтва. **Висновки.** Особливості індивідуального стилю В. П. Задерацького, які вплинули на його інтерпретацію традиційних жанрово-стильових моделей і зумовили створення нового «жанрового варіанту», полягають в присутності неоромантичної складової в індивідуальному стилі композитора, яка мала безсумнівний вплив на його смакові пріоритети при виборі жанрово-стильових моделей, прагнення до чіткості і логічності структурної організації, а також «неофольклоризм» як тип музичного мислення композитора.

**Ключові слова:** жанрово-стильова модель, Задерацький В. П., композиторська інтерпретація, концерт-рапсодія для домри з оркестром.

**Актуальность исследования.** В результате эволюционирования к концу 30-х годов домра вышла за рамки исключительно оркестрового предназначения и встала в ряд сольных инструментов на концертных эстрадах России и Украины и уверенно заняла свое место в системе профессионального образования. Таким образом, как и в других сферах народно-инструментального исполнительства, домровое искусство активно включилось в процессы академизации и профессионализации, которые, в силу объективных причин — трагические годы Великой Отечественной войны — естественным образом были нивелированы.

Это стало одной из важнейших причин того, что в период восстановления и активизации деятельности в сферах культуры, искусства и образования, когда актуализировался вопрос о профессионализации и академизации народно-инструментального исполнительства, остро стала ощущаться проблема репертуара. Как известно, именно репертуарное обеспечение и репертуарная политика, так или иначе, являются определяющим фактором в развитии исполнительского искусства на всех его уровнях: собственно в творческой практике (концертно-фестивальная и конкурсная деятельность), в педагогично-дидактической сфере (образование), в психологии и эстетике артистического поведения, в научно-исследовательской отрасли (исполнительское музыкознание) и культурологии, в организации социокультурных форм просветительской деятельности и т. д. Как справедливо подчеркивает Г. Голяка, в системе музыкальной коммуникации репертуар является «надстройкой», которая возникает только при обращении слушателя, исследователя, музыкального критика к определенному кругу произведений — как «обратный вектор» коммуникации; в длинной коммуникативной цепи постоянного перекодирования художественной информации от автора до слушателя понятие репертуара позволяет выделить стадию выбора и принципов обработки информации [3, 5].

**Научная новизна** работы заключается в выявлении значимости концерта-рапсодии В. П. Задерацкого в истории становления и развития профессионально-академического домрового исполнительского искусства.

**Изложение основного материала.** Концерт-рапсодия для домры с оркестром был написан В. П. Задерацким в 1947 году в г. Житомире. Так сложилась судьба композитора, что, родившись в г. Ровно 21 декабря 1891 года, пережив множество жизненных перипетий, которые при-

вели к постоянным сменам места жительства, он вернулся в Украину. По словам его сына, В. В. Задерацкого, «его жизнь «закольцевалась» на тех же землях, финал его бытия состоялся в непосредственной близости от места рождения, и весь последний период творчества — яркое свидетельство естественного усвоения самых различных национально-этнических украинских импульсов» [5, 15].

Идея создания упомянутого концерта-рапсодии была инициирована домристом Н. И. Квальярди, который жил и работал в ту пору в Житомире. Как свидетельствуют современники, исполнитель виртуозно владел инструментом, глубоко чувствовал и понимал его технические и эстетические возможности и был крайне озабочен проблемой подбора репертуара. В связи с этим Квальярди и обратился в В. П. Задерацкову с просьбой написать для него какое-нибудь произведение [5, 250].

К середине 40-х годов в домровом репертуаре преобладали, в основном жанры обработки и аранжировки народных песен и танцев, фантазии и парафразы на основе фольклорного материала. Отдельное место занимали переложения классических произведений отечественных и зарубежных композиторов. Таким образом, решение проблемы репертуарной ограниченности предполагалось в двух направлениях. Первое, безусловно, это расширение практики транскрипций с учетом весьма значительного жанрово-стилевого спектра, сложившегося в композиторской практике к середине XX века. Второе направление представлялось наиболее актуальным и продуктивным, призванным выполнять собственно культуротворческую миссию: формирование так называемого оригинального репертуара для домры. Подчеркнем, что именно это направление не утратило своего приоритетного значения и на современном этапе. Как указывает В. Васильев, «облик» инструмента в значительной степени определяется репертуаром, потому особо необходимо осознавать важность совместного творчества исполнителей и профессиональных композиторов [2, 53].

В таком контексте перед композиторами закономерно встает вопрос о выборе жанров, которые дают возможность наиболее ярко репрезентовать художественно-эстетические и технические возможности того иного инструмента. С этой точки зрения одним из наиболее соответствующих поставленной задаче жанров является концерт с его характерной формой игрового диалога между солистом и оркестром.

Таким произведением, хрестоматийно известным как первый образец подобного жанрового решения в домровой инструментальной сфере, считается концерт для домры с народным оркестром *g-moll*, написанный М. Будашкиным в 1945 году. Таким образом, Концерт-рапсодия А-dur В. П. Задерацкого вошел в исполнительский репертуар двумя годами позже, но его судьба существенно отличается от судьбы предшественника.

В книге В. В. Задерацкого, посвященной памяти отца, находим такие строки: «вся совокупность случившихся с ним жизненных коллизий несла в себе некий *fatum*, причинную предпосылку если не физической гибели, то полного творческого отлучения <...> Кажется, что смерть и творчество в этом странном случае слились воедино, ибо и после ухода из жизни творца его наследие продолжало таиться в темных расщелинах небытия, как будто смерть поэта набросила тень и на созданное им. Все оно, без исключения, как будто пропало, утонуло во времени, десятилетиями не достаивалось даже минимального внимания» [5, 10].

Концерт-рапсодия В. П. Задерацкого, соответственно, тоже не стал счастливым исключением. Лишь спустя 50 лет после смерти композитора это произведение (клавир) было опубликовано издательством «Сполом» в г. Львове. В этом же, 2003-м, году доцентом Львовской музыкальной академии им. М. В. Лысенко Л. Боднар была создана партитура концерта для оркестра народных инструментов и редакция партии домры. При жизни композитора, как пишет В. В. Задерацкий, «произведение прозвучало в аудитории Житомирского музыкального училища в исполнении Н. И. Квальярди и автора, который воспроизвел фортепианное сопровождение» [5, 250]. Только спустя 57 лет после создания Концерт-рапсодия нашел свое место в украинском домровом репертуаре. Недавно он прозвучал с концертной сцены в Киеве (к сожалению, в «клавирном» варианте): в 2015 году — в исполнении А. Мединцева и в 2016 — в исполнении М. Завадской (класс профессора, зав. каф. народных инструментов Л. Д. Матвийчук).

Таким образом, выйдя из состояния «потенциальной формы бытия» (рукопись) и обретая «актуальную форму бытия» в исполнительской практике, Концерт-рапсодия органично вошел в духовно-информационное пространство музыкально-практического опыта и не мог не привлечь внимания со стороны музыковедения. Как справедливо отмечает В. В. Задерацкий, «нельзя забыть то, что никогда не

было явлено людям» [5, 10]. И вот теперь это произведение «явлено», и оно открывает нам еще одну страницу из книги творческого бытия композитора, щедро одаряя нас возможностью познания и понимания композиторского опыта в решении непростых жанрово-стилевых задач.

Прежде чем перейти собственно к анализу произведения, представляется целесообразным конкретизировать основные понятия и термины, которые стали узловыми в общей методологической направленности нашего исследования.

Первым из них является понятие «жанрово-стилевая модель», появление и функционирование которого в музыкознании имеет своеобразную предысторию.

Как известно, любое произведение как художественно-эстетическая целостность обязательно включает в себя некоторый набор характеристик, которые являются, в свою очередь, признаками определенного жанра или жанров. Совокупность таких закрепленных в общественном сознании содержательных и структурных особенностей конкретного жанрообразования М. Арановский определяет как «структурно-семантический жанровый инвариант».

И. Тукова, прослеживая логику развития таких жанровых инвариантов, рассматривает в этом процессе три стадии: зарождение жанра (формирование инварианта), функционирование жанра как варианта и забвение жанра. При этом первую стадию исследовательница условно определяет как «жанротворчество», и вторую — как «творчество в жанре» [7, 32].

Вводя в научный обиход понятие «жанрово-стилевой модели» [6], С. Салдан обращает внимание именно на вторую из перечисленных стадий. Центральными становятся вопросы: что именно следует считать фактором или факторами, способствующими «творчеству в жанре», как это определить терминологически, отобразив при этом способность константной атрибутики жанра к вариантному обогащению и эволюционированию. Фактически и, соответственно, терминологически этот фактор был определен как «стиль». Действительно, на протяжении своего исторического развития жанры, сформировавшиеся в минувшие времена, в той или иной степени закономерно подвергались влиянию особенностей, характеризующих ту или иную эпоху, направление, художественное течение и т. п. Это и обуславливало те изменения, которые приводили к появлению жанровых вариантов.

В результате подобных умозаключений С. Салдан объединяет базовые категории «жанр» и «стиль», заменяет термин «инвариант» на более гибкий и универсальный — «модель» и формулирует определение понятия «жанрово-стилевой модели» как понятийно-категориальной разновидности научной модели, создание которой направлено на искусственное вычленение жанрово-стилевой основы музыкально-художественного явления для выяснения особенностей ее интерпретации автором (композитором) [6, 5].

Обратим внимание, что градации стилевой составляющей, которая влияет на общую характеристику той или иной жанровой модели, находятся в соответствии с общепринятой дифференциацией понятия стиля согласно движению от общего к частному, т. е. стиль эпохи, стиль направления, стиль школы, композиторский стиль и, наконец, стиль произведения. В результате по отношению к тем или иным произведениям мы можем говорить о признаках классицистической и романтической моделей, средневековой, ренессансной или современной.

Вторым понятием, заявленным в теме статьи, является «композиторская интерпретация». Это понятие широко распространено в современном музыкознании и, по сути, не требует особых пояснений. Оно применяется в контексте различной проблематики, например: композитор и фольклор, «прочтение» сюжетов, понимание глобальных философских, эстетических и духовно-этических проблем и т. п. В рамках же статьи представляется целесообразным вновь обратиться к концепции И. Туковой, в которой рассматриваются три основных этапа работы композитора с жанровыми параметрами произведения: определение наиболее характерных черт жанрового инварианта; процесс жанротворчества (трансформация жанрового инварианта); рождение нового произведения (жанрового варианта) [7, 33]. Исследовательница подчеркивает, что «степень отличия варианта от инварианта в конкретном произведении и определяет «творческую свободу» в подходе композитора к жанровой модели в каждом отдельном случае» [7, 34].

Таким образом, целью дальнейшего анализа Концерта-рапсодии В. П. Задерацкого становится выявление особенностей композиторского подхода к инвариантным жанровым характеристикам согласно градациям стилевого фактора и определение степени соотнесенности индивидуальных творческих решений с уже ставшими к тому времени традиционными моделями.

В данном случае ситуация усложняется тем, что заявленная композитором в названии жанровая программность представляет собой не что иное, как жанровый синтез, соединение двух жанров — концерта и рапсодии. Соответственно речь будет идти о двух структурно-семантических инвариантах и композиторской интерпретации, как создании нового жанрового варианта, соединяющего признаки нескольких жанрово-стилевых моделей. Гипотеза о нескольких моделях объясняется не только наличием двух исходных жанров, но и тем, что каждый из них к середине XX века прошел определенный путь, охватывающий не одно столетие, и, следовательно, в музыкальной практике накопился определенный опыт композиторской работы с инвариантами.

Как известно, жанр инструментального концерта богат в историческом плане: его путь охватывает четыре эпохи (барокко, классицизм, романтизм и XX век). Кроме того, он оказался достаточно лабильным, что привело к появлению ряда жанровых вариантов в прямом смысле этого слова, например: симфония concertante, konzertstück, концертно, концерт для оркестра, сольный концерт, симфония с солирующим инструментом и множество самых различных произведений с чертами концерта.

Истории и эволюции жанра инструментального концерта посвящена значительная часть исследования К. Билой, где подробно рассматриваются и константные характеристики структурно-семантического инварианта [1, 54–55]. Так как этот аспект имеет значение для нашего исследования, кратко перечислим их:

- трехчастность композиции (иногда — четыре части);
- контраст активно-императивного и лирического начал в первой части; воплощение лирики или философского начала — во второй; жизнеутверждающее обобщение как содержательная функция третьей части;
- традиционное темповое соотношение частей: «быстро» — «медленно» — «быстро»;
- регламентированность формообразования: первая часть — сонатное аллегро, вторая часть предполагала определенную свободу выбора (варианты двух- или трехчастности), третья — рондо, рондосоната или снова сонатное аллегро; в 4-частном цикле третья часть имела, как правило, танцевальную жанровую основу;
- принцип концертирования основывается на контрасте солиста и оркестра, что приводит к возникновению так называемого «игрового диалога»;

- виртуозность партии солиста, которая особенно продемонстрировалась в каденциях перед репризными разделами форм;
- комплементарность соотношения ролевых функций солиста и оркестра.

Учитывая продолжительность пути исторического развития инструментального концерта, целесообразно систематизировать в виде таблицы основные характеристики четырех жанрово-стилевых моделей согласно хронологии (подобная таблица есть в указанном выше исследовании К. Билой) [1, 44]:

Определяющие параметры	Барокко	Классицизм	Романтизм	XX век
принцип концертирования	контраст	согласование	соревнование	согласование
соотношение солист — оркестр	равноправие, игровой диалог	доминирование солиста в плане виртуозности	доминирование солиста в плане образного развития	равноправие, полипластность
цикл	3 или 4 части	3 части	1, 3, 4 части	1, 3, 4 части
каденция солиста	необязательна	обязательна	обязательна	необязательна
сонатная форма в I части	обязательна	обязательна	обязательна	необязательна

В Концерте-рапсодии В. П. Задерацкого первое, на что обратим внимание, это — одночастность композиции. Здесь уже прослеживается связь с романтической жанрово-стилевой моделью. Как известно, именно в эпоху романтизма стала особо ощутима тенденция к сжатию цикла в одночастность. Не менее важным представляется и тяготение композиторов-романтиков к жанру миниатюры. Эта особенность также проявится в жанрово-стилевых решениях В. П. Задерацкого.

Подобна традициям романтизма и композиционно-драматургическая логика внутренней организации музыкального материала в границах этой одночастности. В ней четко в структурном и образном планах обозначены пять основных разделов и вступление.

Вступление представляет собой чередование двух контрастных тематических образований, являющихся составными элементами украинской народной песни «І шумить, і гуде». Как стало достаточ-

но распространенным в XX веке, тематизм вступления неоднозначен в своем функционировании на уровне всей целостной композиции. Так, в данном случае, оба тематических образования, с одной стороны, вроде бы отстранены от дальнейшего действия в смысловом и композиционном планах. С другой же стороны — они ощутимо принимают в нем участие на интонационном уровне.

Первое тематическое образование (условно обозначим как материал «а») по жанрово-интонационным истокам ассоциируется с «призывом» или «фанфарой». Сама интонация могла бы напоминать семантическую структуру вопроса, но этому противоречит достаточно интенсивная динамика и двойственность ритмической формулы: сочетание хореев (ход с сильной доли) и анапеста (двойной преддык восьмыми с акцентированной четвертной длительностью на слабой доле), что создает ощущение колебания ритмических структур между двухдольным и трехдольным размерами. В интонационном плане обратим внимание на хроматический ход (e-dis-d — в первом проведении и cis-his-h — во втором), который образуют нижние звуки вертикалей, подчеркнутые технически (пиццикато и тремоло). Появление в вертикали повышенной четвертой ступени и в следующем такте четвертой натуральной в сочетании с вертикальной септимой на тремоло сразу разрушает диатоничность ля-мажорного аккорда, прозвучавшего в первом такте. Все эти особенности способствуют возникновению ощущения какого-то ожидания, некоторой напряженности.

Второе тематическое образование (обозначим как материал «в») резко контрастирует первому. Оно представляет собой однообразное движение шестнадцатыми длительностями по диатонической секвенции с секундовым шагом. Первое (нисходящее) и второе (восходящее) проведение исполняются одним штрихом (переменным), что подчеркивает однообразность и целостность движения. Подчеркнутые метрически (сильная и относительно сильная доли) звуки ритмоформулы звеньев секвенции образуют нисходящую гамму по ре-мажору в первом проведении и восходящую по натуральному си-минору — во втором. Принципиальная простота и даже некоторая нарочитая прямолинейность этого тематизма компенсируется, в некотором роде, ощущением движения и пространственности. Первое же тематическое образование в обоих проведениях создает ощущение чего-то более статичного, как бы остановившегося во времени и пространстве.

Схематически вступление можно представить следующим образом:

Материал «а»	Материал «в»	Материал «а»	Материал «в»	Чередование элементов из «а» и «в»»
4 такта	4 такта	4 такта	4 такта	4 такта
Движение от тоники (А-dur) к субдоминанте	Нисходящее движение с опорными звуками по гамме ре-мажор	Движение от fis-moll (IV ступень) к II ступени по ля-мажору (си)	Восходящее движение с опорными звуками по гамме натурального си-минора	Сжатое чередование по одному элементу из каждого материала (нисходящая кварта из «а» и звено секвенции из «в») с потактовым чередованием тоники и нижней медианты

Четкость структурной организации вступления ассоциируется с образом чего-то постоянного и незыблемого. Контраст тематических образований явно построен на принципе антиномии, которую подчеркивает чередование мажорного и минорного ладов, диатоники и хроматики, принципах ритмической организации, технических способов звукоизвлечения. Чтобы избежать прямолинейной трактовки этих двух тем-образов, интерпретировать «содержательно-сюжетную» сферу вступления можно именно как репрезентацию антиномичности как основного принципа организации Мироздания. Хотя в то же время, учитывая склонность В. П. Задерацкого к конкретизации замысла и образов (с помощью программы или интонационно-тематических знаков-символов), можно предположить, что во вступлении кроется «призыв к чему-то» (материал «а») и «стремление куда-то» (материал «в»), что, очевидно, не противоречит принципам антиномичного сосуществования двух разных начал.

В приведенной выше таблице-схеме описываются особенности организации тематического материала в последних 4 тактах вступления. Как уже говорилось выше, элементы из «а» и «в», так или иначе, принимают участие в дальнейшем развертывании музыкального действия. В этих четырех тактах благодаря сжатию чередования контрастных построений происходит как бы синтезирование, завершающее тезисно-антитезисное противопоставление исходного тематизма. Эта завершающая вступление фаза одновременно выполняет еще две функции: переход к собственно первому разделу произведения и подготовка темы этого раздела, которая состоит из двух контрастных элементов, родственных тематизму «а» и «в».

Тема первого раздела (или первого эпизода) по интонационным истокам близка к жанру польки и представляет собой почти цитированное изложение указанной выше песни «І шумить, і гуде». Собственно танцевальный характер, уже ставшие привычными и узнаваемыми по вступлению ритмо-интонационные комплексы, преобладание мажорного ладового наклонения (несмотря на хроматизацию гармонической вертикали и альтерацию ступеней лада), метрическая стабильность — все это в целом создает образ достаточно светлый и даже несколько пасторальный: как своеобразная зарисовка на народно-бытовую тематику. Но зная о склонности композитора к символизации и помня о появлении во вступлении нисходящих хроматических ходов, которые в контексте творчества В. П. Задерацкого имеют вполне определенное значение («катабасис», «смерть»), нельзя не обратить внимание на их присутствие и в фактурной организации польки в обеих партиях (dis-d-cis в 3–4 тактах начала темы, [тт. 23–24]). Это единичное проведение звучит как напоминание или, скорее, как предупреждение, так как собственно раздел, основанный на теме «польки», заканчивается продолжительной (четыре такта восьмыми длительностями) хроматической нисходящей гаммой в партии оркестра [тт. 51–54].

После небольшой связки на элементах «польки» (которые, в свою очередь, наследованы из вступления) следует новая тема, знаменующая начало нового раздела.

Это действительно новый тематизм, не имеющий ничего общего со всем предыдущим материалом: он основан на героической песне «Засвіт стали козаченьки». Но композитор меняет ее исходный маршево-удалой характер. Распевность мелодической линии, плавность движения, мажоро-минорная ладовая окраска, полифонизация фактуры — все это в совокупности создает, однозначно, образ лирический. Но это лирика особого плана. Она не имеет ничего общего с образами романтического томления и страдания или утонченно-мечтательными состояниями. Напротив: для темы характерна эмоциональная сдержанность, сосредоточенная самоуглубленность, спокойное дыхание фразировки. Учитывая наличие в жанрово-интонационных истоках признаков декламационности и применяемые технические приемы звукоизвлечения в сочетании с преобладающим легато, можно говорить о проявлении лирико-эпического начала, а точнее — об ассоциации с жанром «баллады». В целом образ, царящий в этом разделе, символизирует духовное начало, во всей его самоценности, целостности и фундаментальности.

Заканчивается раздел «покачиваниями» на секундовых интонациях в партии домры. Эти интонации неизбежно вызвали бы довольно прямую ассоциацию с жанром колыбельной, если бы не сопровождающее их указание на *accelerando* и *crescendo*, в результате чего они трансформируются в интонации жалобы или стона. Это впечатление усиливается одновременно звучащим в оркестровой фактуре хроматическим нисходящим ходом gis-g-fis-f. Таким образом, вновь появляется определенный символ — символ-предупреждение, символ-угроза, символ-fatum.

После своеобразной интерлюдии-перехода, основанной на контрапунктическом соединении двух контрастных типов движения, которые были задекларированы в материалах «а» и «в» во вступлении, начинается третий раздел. Тема, звучащая в нем, по своим жанрово-интонационным истокам не вызывает сомнений в определении: это гопак, мужской танец, испокон веков символизировавший мужественность, силу, удачу, мощь. Тема основана на украинской народной песне «Ой, лопнув обруч біля діжечки».

Но при этом жизнеутверждающий и оптимистичный образ омрачен: в партии оркестра ему противостоит в своей подчеркнутой акцентами неумолимости нисходящий хроматический ход, усиленный секвенционно-вариантным повторением: g-fis-f-e, f-f-e-dis. Добавим, что он был предвосхищен в последних тактах интерлюдии, подготавливающей появление темы гопака: в партии домры звучит ход a-gis-g-fis-f.

Этот раздел самый продолжительный, так как включает в себя не только экспонирование нового тематического материала, но и его разработку, кульминацию и апофеозную трансформацию образа. Обратим внимание, что экспозиционное изложение материала отличается от предыдущих разделов. Если во вступлении звучит только домра-соло, а темы польки и баллады проводятся только в партии солиста без репрезентации оркестром и без дальнейшего развития, то тема гопака — согласно канонам жанра концерта — экспонируется поочередно в обеих партиях.

Проведение темы в оркестре приводит к эпизоду, который имеет развивающий характер, но при этом вызывает определенные ассоциации с массовыми сценами. Этому способствует и откровенное, не скрытое в фактурных пластах и не рассредоточенное во времени появление символического хроматического движения в контрапункте в экспонировании темы гопака. Обобщенность и внеличностность

тематического материала «массовой сцены» подчеркивается также приоритетностью партии оркестра. При всей яркости образа и его эмоциональной насыщенности это действительно не раздел, а лишь эпизод, структурно разомкнутый и несамостоятельный в тематическом плане. Более того, возникает ощущение, что выполняет лишь функцию подготовки появления следующей темы.

Новый, четвертый раздел, озаглавлен появлением темы, оригинальной с точки зрения своего «происхождения». С первых же интонаций слышно безусловное родство с темой из второго раздела. Более того, первая фраза фактически представляет собой начало баллады в увеличении. Осуществляя кульминационное завершение предыдущей «массовой сцены», тема звучит только в партии оркестра, как грандиозный апофеоз. От сосредоточенно-декламационного образа баллады не остается практически ничего, кроме отдельных интонаций. Происходит полная трансформация: это уже не эпическая лирика, это — героический эпос, выраженный через гимнические жанрово-интонационные истоки. Таким образом, собственно тема песни «Засвіт встали козаченьки» возвращается к своим изначальным жанровым истокам: марш и гимн.

После этой кульминации следует эпизод, полностью основанный на трех тематических образованиях: «а» и «в» из вступления и сопровождающий их, рассредоточенный в фактуре хроматический ход a-gis-g, который воспринимается уже не как угроза, а, скорее, как напоминание.

Такое возвращение материала вступления, хоть и не в исходном (экспозиционном), а в разработочно-развивающем виде все равно выполняет свою семантическую функцию: отвлекая от собственно действия, оно подготавливает слушателя к «выступлению» солиста — каденции. Хотя в нотах и нет соответствующего комментария в отличие от небольшого сольного фрагмента в репризе, но все необходимые атрибуты соблюдены: виртуозность, импровизационность, динамичность и месторасположение перед репризой.

Репризный раздел достаточно традиционен. В нем осуществляется возвращение в основную тональность (ля-мажор), поочередно проводятся темы польки из первого раздела, баллады из второго раздела. Третьей по счету вместо гопака появляется гимническая тема в уменьшении, но усиленная дублированием всем оркестром.

Далее, перед очередной небольшой каденцией (уже обозначенной в нотах) в оркестре звучит тема гопака. Звучит она неожиданно

тихо (*p*) на фоне арпеджированных «переборов» в партии домры. Возможно, этот эпизод в репризе выполняет функцию так называемой тихой кульминации, как отголосок или воспоминание о минувших событиях. Но после небольшой интерлюдии на элементах тематизма «а» из вступления тема гопака возвращается в своем первоначальном «удольском» виде. Показательно, что одновременно возвращается и контрапунктирующий с ней хроматический ход *gis-g-fis-f-e*, как своеобразный знак того, что «ничто не забыто». В это же время наблюдается разительная метаморфоза, произошедшая с начальным мотивом тематизма «а» из вступления. Теперь это уже не скрытый вопрос — это теперь несомненный призыв к действию, фанфара, которая на последних минутах звучания (с 363 тт.) интонационно расквашивается «маятником», вызывая ассоциацию с колокольным перезвоном, который символизирует жизнеутверждающее начало.

**Выводы.** Таким образом, в результате проведенного анализа собственно структурную организацию этой одночастной композиции можно трактовать с разных позиций, в результате чего возникает несколько равнозначно аргументированных вариантов:

1. Как и в любой одночастной композиции, здесь присутствует явная трехфазовость. Экспозиционный раздел (самый развернутый) включает вступление (два тематических образования) и репрезентацию разнохарактерных тем польки, баллады и гопака. Средний раздел включает традиционные элементы развития («массовая сцена»), подготовку кульминации, собственно кульминацию на трансформированной теме баллады, своеобразное «вторжение» материала вступления (дань романтическим традициям) как подготовку каденции и собственно каденцию. Репризный раздел традиционно подводит к возвращению основной тональности и средоточием всего предшествующего образного материала. Возможно даже обозначить признаки небольшой коды, знаменующей «колокольными перезвонами» позитивность завершения действия.

2. Внутри одночастности просматриваются определенные ассоциации с трактовкой сонатной формы, характерной для эпохи романтизма. За вступлением сохраняются его функции. Тема польки выполняет функцию главной партии. После связующей, построенной на предыдущем тематическом материале, следует побочная партия — тема баллады. Тему гопака можно рассматривать двояко. Один вариант — как вторую тему побочной партии. Второй вариант представляется более правдоподобным с точки зрения романтических

традицій. Эта тема — эпизод в разработке; именно на ней строится собственно развитие и разрешается «конфликт». Именно она влияет на преобразование (а значит — развитие) темы баллады в кульминационной зоне. Каденция сохраняет свое положение и свой статус. Реприза тоже представляется достаточно традиционной.

3. Третий вариант трактовки формы непосредственно связан с циклическим принципом организации тематического материала. А в связи с этим можно предположить, что вступление и полька — это I часть, баллада — II, гопад с последующим развитием и кульминацией — III часть, а реприза выполняет функцию Финала.

Таким образом, если вернуться к приведенной выше таблице характеристик инструментального концерта в разные эпохи, становится очевидным, что Концерт-рапсодия В. П. Задерацкого больше тяготеет к романтическому типу жанрово-стилевой модели. Об этом свидетельствуют, в первую очередь, особенности формообразования (структурный аспект). Кроме того, композитор (осознанно или интуитивно) распределяет ролевые функции между солистом и оркестром в согласии с образно-драматургическим замыслом, а не с целью воплощения принципа игрового диалога или соревнования, характерных для эпох барокко и классицизма.

Но здесь возникает еще один аспект композиторской интерпретации в данном произведении, который был затронут лишь косвенно. Речь идет о второй составляющей в жанровой программе — жанре рапсодии. Важно то, что именно ее атрибутивные свойства как структурно-жанрового инварианта во многом определили особенности композиторской интерпретации романтической жанрово-стилевой модели.

Как известно, рапсодия уходит корнями в Древнюю Грецию и является по сути декламацией нараспев, пением-сказанием эпического плана. В музыкальном профессиональном искусстве рапсодия как самостоятельный жанр сформировалась именно в эпоху романтизма, часто отождествляясь или пересекаясь с жанром фантазии. Именно в эту эпоху традицией стало закладывание в основу музыкального материала рапсодии фольклорного тематизма. Эта традиция особенно широко распространилась в сфере народно-инструментального исполнительства в XX веке и сформировалась в виде устойчивой жанрово-стилевой модели двух типов: романтической и современной.

Таким образом, Концерт-рапсодия В. П. Задерацкого и в этом отношении являет собой наследование, в известной степени, традиций

романтизма: кажущаяся спонтанность и фантазийная импровизационность в последовательности тем-образов и опора на фольклорный материал. При этом, как пишет В. В. Задерацкий, «характер и тип гармоний совсем не принадлежит романтическому времени <...> и музыка эта не может быть отнесена к так называемому постромантизму <...> Здесь же «договаривание» осуществляется в атмосфере новооткрытий в области языка и формировании музыкальной ткани. В этом, скорее всего, следует полагать первый (коренной) признак неоромантизма <...>» [5, 230–231].

В заключение обозначим те особенности индивидуального стиля В. П. Задерацкого, которые, на наш взгляд, повлияли на его интерпретацию традиционных жанрово-стилевых моделей и обусловили создание нового «жанрового варианта»:

1. Неоромантическая составляющая в индивидуальном стиле композитора оказала несомненное влияние на его вкусовые приоритеты при выборе жанрово-стилевых моделей.

2. Даже при смешении разных принципов формообразования (сонатно-симфонический цикл, характерный для концерта, и импровизационная свобода, свойственная рапсодическому жанру) в произведении ощущается стремление к четкости и логичности структурной организации. Эта особенность наводит на мысль о своеобразной приверженности традициям классицизма и особенно барокко. К последнему относится намек на сюитный принцип организации материала (четко обозначенные границы образных сфер), а в драматургическом плане — предпочтение оказывается не столько собственно развитию и столкновению (конфликту или коллизии), сколько принципу контрастного сопоставления.

3. Особого внимания заслуживает композиторский подход к фольклорному материалу. Несмотря на открытое, откровенное обращение к устойчивым жанрово-интонационным кодам, характерным для украинского народного творчества, художественный метод В. П. Задерацкого сложно отнести к фольклоризму как таковому. Здесь будет более уместен термин «неофольклоризм», который Е. Деревянченко определяет как «тип музыкального мышления, сущность которого состоит в диалогическом объединении профессионально-академических и естественно-этнологических принципов отбора и организации звукового материала» [4, 72].

Автор не пользуется цитатами, а создает очень точные и семантически узнаваемые стилизации, которые можно было бы определить

словами В. В. Задерацького як символи «безотчетного, почти мистического чувства привязанности к чему-то» [5, 15], вероятно к тому, что окружало композитора в детстве и к чему он вернулся под конец своего жизненного пути.

Как постскриптум, можно еще добавить, что в самом стиле изложения музыкального материала в Концерте-рапсодии сильно ощущается склонность к литературному дару, которым, как известно, также обладал В. П. Задерацкий. Это произведение действительно воспринимается как некое сказание, эпическое повествование, а авторская причастность к нему, его отношение к происходящему прослушиваются в казалось бы отстраненных, но вместе с тем глубоко личностных интонациях первой темы вступления, пронизывающих всю образную драматургию. Не менее важной, с точки зрения повествования, представляется хроматическая тема-символ, постоянно принимающая участие в музыкальном действии и добавляющая оттенок напряженности, настороженности или своеобразного предупреждения. Обратим внимание на то, что указанная тема-символ «пронизывает» все творчество композитора. Поэтому она, несмотря на свое исторически сложившееся образно-философское значение, также обретает глубоко личностный характер. В целом же произведение напоминает ряд своеобразных «зарисовок», т. е. чередование миниатюр, цель которых — изобразить красу, самобытность и разнообразие духа той земли, на которой В. П. Задерацкий родился и на которую вернулся, завершая свой жизненный и творческий путь.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Біла К. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба): монографія. Київ; Ніжин: ПП Лисенко М. М., 2011. 140 с.
2. Васильев В. Формирование современного камерно-академического репертуара для баяна. *Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства*. сборник трудов Российской академии музыки имени Гнесиных. 2010. Вып. 178. С. 36–53.
3. Голяка Г. Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Харків, 2008. 16 с.
4. Дерев'янченко О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2005. 214 с.
5. Задерацкий В. В. *Per aspera...* М.: Композитор, 2009. 320 с.

6. Салдан С. Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості львівської композиторської школи XX століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2006. 17 с.

7. Тукова И. «Жанротворчество» и творчество «в жанре». *Музичний твір як творчий процес*: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: зб. ст. 2002. Вип. 21. С. 31–38.

#### REFERENCES

1. Bila, K. (2010). Genre-style model of an instrumental concerto and the concept of a composer's encirclement (based on works of L. M. Koloduba): monograph. Kyiv-Nizhyn: Publisher Sole Proprietor M. M. Lysenko, 2011 [in Ukrainian].

2. Vasyliiev, V. (2010). Formation of the modern chamber-academic repertoire for bayan. Questions of modern bayan and accordion art. Collection of works of the Russian Academy of Music named after Gnesiny 2010. Issue 178. p. 36–53 [in Russian].

3. Holiaka, H. (2008). Creativity of Volodymyr Zubitskyi in the context of the development of the hourly accordion repertoire: Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].

4. Derevianchenko, O. (2005). New folk studies in the music of mysticism: statics and dynamics in the first half of the XX century. candidate's thesis. Kiev, [in Ukrainian].

5. Zaderatskyi, V. (2009). *Per aspera...* Moscow: Compositor [in Russian].

6. Saldan, S. (2006). Genre and style models for piano from Lviv composer school of the XX century. candidate's thesis. Kiev, [in Ukrainian].

7. Tukova, I. (2002). 'Creating genre' and creativity 'in the genre'. Scientific bulletin of the *P. I. Tchaikovsky National Music academy of Ukraine*. Musical work as creative process: collection of articles 2002, Issue 21. p. 31–38 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 27.09.2017*