

УДК 781.6

ДИРИГЕНТСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КОНЦЕРТУ № 2 ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ З ОРКЕСТРОМ ГЕННАДІЯ ЛЯШЕНКА

Врублевський В.А.

Київський національний університет культури і мистецтв

В статті, на прикладі різних виконавських версій концерту № 2 для віолончелі з оркестром Г. Ляшенка, аналізується специфіка диригентської інтерпретації. Варіанти прочитання композиторського задуму такими диригентами, як В. Блінов та А. Власенко, сприяють підкресленню лірико-медитативного чи конфліктно-драматичного типів розгортання музичного матеріалу. Обрана диригентом стратегія розуміння твору впливає на модифікації інтерпретаційної версії партії соліста, навіть за умови одного виконавця партії віолончелі соло. Композиторський задум потенційно включає в себе можливості для втілення різних виконавських прочитань. Інтерпретація диригента підкреслює інтегрування голосів оркестрової тканини або їх диференціювання.

Ключові слова: концерт, віолончель, диригент, Г. Ляшенко.

Постановка проблеми. В українській музиці жанр інструментального концерту здобув свого втілення в творчості практично всіх сучасних композиторів. Серед них можна назвати імена композиторів старшого покоління, таких як Є. Станкович, Л. Колодуб, Ж. Колодуб, Ю. Іщенко, М. Скорик, Г. Ляшенко, середнього – В. Журавецький, С. Луньов, Л. Юріна, С. Зажитко, І. Щербаков, а також плеяди молодшої генерації – А. Рощенко, М. Шоренков, Б. Працюк і ін. Можна з упевненістю сказати, що жанр концерту є одним з провідних у професійній музичній культурі України. У творчості Г.І. Ляшенка концертному жанру відведено значне місце серед інших симфонічних творів, варто згадати концерт для арфи, концерт для контрабаса, симфонію-концерт для фортепіано, два концерти для віолончелі з оркестром. Концерт № 2 для віолончелі з оркестром є зразком твору з високим рівнем емоційно-образного змісту, який був написаний з урахуванням виконавських можливостей соліста – І. Кучера. Актуальним питанням постає специфіка диригентської інтерпретації даного твору. «Проблема інтерпретації музичного твору є однією з ключових у музичному виконавстві, вона торкається об'єктивно-суб'єктивних аспектів ступеню виявлення авторського композиторського задуму і міри свободи виконавської творчості» [1, с. 101].

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Специфіка музичної інтерпретації окреслюється в працях В. Москаленка, Л. Гаврілової, Л. Псарьової. Темброва логіка творів Г. Ляшенка аналізується в науковій розробці М. Денисенко. Загальну характеристику творчості провідного українського композитора здійснює М. Ржевська.

Виділення раніше не вирішених частин проблеми. Попри те, що специфіка творчості Г. Ляшенка окреслюється в ряді робіт вітчизняних музикознавців, питання диригентської інтерпретації його концерту № 2 для віолончелі з оркестром не було представлено в науковому дискурсі, що зумовлює доцільність його розкриття в межах даної статті.

Формулювання мети статті. Метою статті є аналіз інтерпретаційних диригентських версій концерту для віолончелі з оркестром Геннадія Ляшенка.

Виклад основного матеріалу. Концерт для віолончелі з оркестром Г. Ляшенка належить до

одних з найбільш ліричних творів українського композитора. Досить цікавим фактом є те, що твір був написаний з урахуванням можливостей конкретного виконавця-соліста. Прослуховування «Юнацької» сонати Ріхарда Штрауса у виконанні Івана Йосиповича Кучера справило сильне емоційне враження на композитора, внаслідок чого Г. Ляшенко почав писати свій концерт цілеспрямовано під стиль і виконавські можливості визначного українського віолончеліста. За визначенням самого автора, концерт № 2 для віолончелі з оркестром є своєрідною життєвою сповіддю. Вибір такого особистісного, відвертого викладу став приводом для переосмислення сонатної форми, яка найбільш часто використовується в жанрі концерту. Композитор свідомо обирає нетрадиційне семантико-драматургічне значення звичних тем-образів і наділяє головну партію ліричним змістом, в той час як побічна партія стає носієм активної дієвості та конфліктності. Соло віолончелі є символом ліричної образності, виконуючи функцію авторського голосу, в той час як оркестр «звукотображає» події, формує фон і втілює активні епізоди.

Власне сам твір став знаковим для Г. Ляшенка, адже саме за нього йому було присуджено в 2008 році Національну премію України імені Тараса Шевченка. М. Ржевська вказує: «Всесвіт музичних ідей Геннадія Ляшенка незмінно приваблює слухачів, серед яких можна знайти представників різних поколінь і професій. Композитор здобув також втілене в почесних званнях і преміях офіційне визнання, апогеєм чого стало присудження йому в 2008 році Національної премії України імені Тараса Шевченка за Другий концерт для віолончелі з оркестром і два хороших твори – «Містерію тиші» на тексти фрагментів з поем Тараса Шевченка й кантату на вірші Богдана Ігоря Антонича «Вітражі й пейзажі» [4].

Аналізуючи проблему інтерпретації твору варто визначити до якого типу вона може бути віднесена. Музикознавець В. Москаленко відмічає, що існує декілька типів інтерпретаційних версій: «Відповідно до характеру інтерпретаційних версій у музичній інтерпретації виділяються: слухацький, редакторський, виконавський, композиторський та музикознавчий різновиди. У редакторській інтерпретації підсумком інтерпретування є адаптований до нових виконав-

ських вимог варіант нотного тексту музичного твору. Виконавська інтерпретація втілюється в музичному звучанні нового «прочитання» твору. Композиторська інтерпретація характеризується музичною переробкою художнього матеріалу іншого твору чи його фрагмента. Музикознавча інтерпретація виражається в описах музики засобами вербальної чи будь-якої іншої немусичної мови» [3, с. 109-110]. Інтерпретація диригентська може бути віднесена типологічно до виконавського різновиду.

Існує декілька інтерпретацій концерту для віолончелі з оркестром, серед яких будуть розглянуті дві диригентські версії – В. Блінова та А. Власенка. Під керівництвом В'ячеслава Костянтиновича Блінова у виконанні академічного симфонічного оркестру Національної радіокомпанії України концерт № 2 для віолончелі з оркестром прозвучав декілька раз, прем'єра відбулася в 2002 році в рамках «Київ музик фесту» у великій залі НМАУ ім. П.І. Чайковського, також був здійснений запис в ДЗЗ в 2003 році і потім твір було виконано в рамках «Музичних прем'єр сезону». За основу аналізу інтерпретації даного твору було обрано прем'єрна версія 2002 року. Виконання концерту для віолончелі № 2 Г. Ляшенка Київським естрадно-симфонічним оркестром під керівництвом Алліна Григоровича Власенка було здійснено в 2007 році в рамках авторського концерту, присвяченого присудженню Національної премії України ім. Тараса Шевченка у великому залі НМАУ ім. П.І. Чайковського. Слід зазначити, що обидва диригенти відрізняються універсальністю і у них відсутня певна установка щодо виконання яких-небудь улюблених жанрів або музичних стилевих напрямків. Цікавим аспектом при порівнянні двох диригентських інтерпретацій є те, що соло віолончелі в обох випадках виконує І. Кучер. Таким чином можна простежити як особливості диригентської інтерпретації впливають на трансформацію виконавчих вимірів партії соліста.

Якщо спробувати найбільш загально окреслити виконавський задум диригентів, то, насамперед, варто окреслити певні часові межі звучання твору. Для стилю Г.І. Ляшенка характерне надання свободи вибору того чи іншого темпу. Темпові позначення в розділі *Meno mosso* (т. 243) такі: чверть = 63-66. Слід також зазначити, що композитор вказує в партитурі приблизну тривалість звучання – 27 хвилин. Власне у трактовці В. Блінова концерт звучить 27 хвилин, а у А. Власенка – 23 хвилини. Внаслідок цього, у А. Власенка, який обирає високу темпову позначку (чверть = 66), створюється драматургія конфліктного типу з спрямованістю до кінця твору. У виконанні В. Блінова, який обирає нижню межу темпів (чверть = 63), основою концепції є лірико-драматична трактовка з тяжінням до трагізму. Вибір темпів є одним з факторів створення того чи іншого образного ладу. Яскраво градація вибору темпів проявляється в активному розділі *Allegro* (такт 274), де чверть = 72-76. Спостерігається та сама тенденція, коли Блінов обирає нижню межу темпу, а Власенко, відповідно, верхню.

В цілому для версії Блінова характерними є чітка вивіреність, загостреність градацій між

повільними і швидкими розділами форми, показ внутрішньої сутності кожного розділу, увага до всіх «подій» музичної тканини, переживання емоційно-образного стану в момент його прогнозування. В результаті цього створюється ефект присутності, співпереживання того, що відбувається, заглибленості в емоційний стан. Яскраво виділяється вся інтонаційна канва твору, що дає можливість простежити під час прослуховування всі особливості інтонаційних модифікацій основного тематичного матеріалу. Простежується основна установка інтерпретаційної версії В'ячеслава Блінова, сутністю якої є акцент на інтонаційній спільності, що виступає фактором єдності твору. Весь тематичний матеріал концерту має спільне коріння, явним стає принцип монотематизму, і різні варіанти теми наче розфарбовуються шляхом вибору тих чи інших жанрових витоків. У виконанні В. Блінова в драматургії концерту № 2 для віолончелі з оркестром переважає скоріше медитативна складова. Хоча в творі є конфліктність, що створюється завдяки контрастній образності, яскравим тембровим рішенням, темповим змінам різних епізодів, однак завдяки особливій увазі до інтонаційних модифікацій основного тематичного елемента простежується єдність тем всіх розділів.

В інтерпретації Власенка твір набуває дещо інших рис. Внаслідок вибору більш швидких темпів, зменшується виразне «промовляння» основного тематичного матеріалу. Надається перевага фоновому матеріалу, а також контрапунктичним лініям, внаслідок чого менш яскраво представлений основний тематичний матеріал. Відбувається згладжування градацій між різними, навіть протилежними образами і розділами твору. Завдяки більш рухливим темпам твір набуває характеру токатності, переважає моторика, а не інтонаційне начало. Під керівництвом А. Власенка в концерті більш яскраво виступає на перший план конфліктна драматургія твору. Ефект «розвитку на відстані» основного тематичного ядра стає прихованим від слухача. Кожен з контрастних розділів виступає як самостійна тематична побудова, для якої немає інтонаційного аналога в попередньому розділі. Наприклад, від 63 такту в партії першого фагота, а потім у першого гобоя проходять елементи теми віолончелі (тт. 6-8). У трактуванні Блінова виразно чутна темброво-образна трансформація головного тематичного елемента. У Власенка даний епізод скоріше постає як принципово новий розділ. Переоркестровка виступає фактором «невпізнання» теми. Безумовно, у виконанні віолончеллю при динаміці *p* на фоні витриманого фону у струнних і підголосків дерев'яних духових (як це було на початку твору) і виконанні деревом на тлі струнних і остинато у валторн (тт. 66-74) мало спільного, проте аналіз інтонаційного комплексу наштвухує на думку про безпосередню спадкоємність.

Варто відмітити, що Геннадій Ляшенко обрав тип початкової фактури, яка має великий потенціал для різноманітних трансформацій шляхом переходу кількісних перетворень в якісні. Наприклад, якщо в підголосковій поліфонії зростає ступінь контрасту між поліфонічними голосами, то фактично виникає контрастний тип поліфонії. Якщо, навпаки, зростає ритмічна схожість між

інтонаційно спорідненими голосами, то в наявності ознаки гетерофонії. При посиленні функціональної різномановності голосів виявляється порідненість з гомофонно-гармонічною фактурою. І, нарешті, при збільшенні тенденції до переплетення голосів, акцентуванні їх темброво-фактурних особливостей на противагу інтонаційним – фактура трансформується в сонорний комплекс. Таким чином, такий тип фактури, який заявлений в початковому проведенні теми можна метафорично асоціювати з протоплазмою, що легко піддається різним варіантам структурування. Потенційна хиткість кордонів між фактурними типами заявлена вже з перших тактів твору, де інтонаційні ходи *b-des* можна інтерпретувати і як єдину інтонаційну лінію, розподілену між різними тембрами, і як темброво-фактурну перекличку якісно різних пластів. Мається на увазі перекличка між віолончелями, контрабасом, бас-кларнетом і литаврами – тонкий тембровий штрих, який допускає виконавські інтерпретації як в сторону інтегрування голосів оркестрової фактури, так і в бік їх диференціації.

Інтегрування голосів оркестрової тканини найбільш яскраво проявляється в інтерпретації В. Блінова, а диференціювання – у виконанні концерту під керівництвом А. Власенка. Виникає аналогія з потенційною «схильністю» головної мелодійної теми до жанрових трансформацій. Ця тема близька до пісенної сфери завдяки співучому інтонуванню, тембру солюючої віолончелі в експресивному регістрі, плавній ритміці і м'якому акомпанементу, що балансує на межі з гротескним образом. Мається на увазі широка інтерваліка, графічно наочні інтонаційні злами, які при іншому ритмічному, тембровому і артикуляційному рішенню можуть асоціюватися з гротескною сферою (див. тт. 312-333). Виходячи на рівень більш широких узагальнень, можна використовувати тезу про реальні і потенційні аспекти тематизму. Будь-яка тема може бути розглянута як з позицій того, що в ній присутнє в момент її викладу, так з позицій того, які можливості є щодо внесення нових рис в її складові елементи.

Як вже відмічалось вище, жанрове різноманіття подальших проявів початкової теми найбільш повно знаходить своє відображення в трактуванні В. Блінова. Вищезазначений стриманий (в темповому відношенні) виклад дозволяє прослухати кожен інтонаційний зворот. Більш того, партія оркестру є дуже «гнучкою» в плані функціональності. Безумовно, партія соло віолончелі є голосом автора, носієм особистісного начала. Оркестр створює фон, іноді ніби «співпереживаючи» віолончельній партії, іноді виступає в ролі «анти-героя», але при цьому сутністю цієї інтерпретації є саме лірико-індивідуалістичне трактування даного концерту диригентом.

При виконанні концерту під керівництвом А. Власенка відбувається абсолютно інше функціональне наповнення партії оркестру. Солююча віолончель і оркестр виступають на рівних позиціях, при цьому відсутній момент змагальності між ними. Крім цього є відчуття того, що оркестр залучає соліста в свій образ світу, твір стає спрямованим до кінця. (Абсолютно логічно з цього випливає, що найбільш яскраво ця особливість виявляється у швидких епізодах).

Якщо порівняти різні варіанти виконання І. Кучером партії віолончелі соло, то, по-перше, варто ще раз відзначити, що твір було цілеспрямовано написано з урахуванням його виконавських можливостей, і не виникає ніяких сумнівів в віртуозності даного музиканта, який є професіоналом найвищого рівня. Однак саме у виконанні під керівництвом В. Блінова проявляється все різноманіття майстерності, віртуозності, як в плані техніки, так і в образному наповненні. При більш повільному темпі опукло і яскраво звучать тт. 90-107, де відбувається перекличка між репліками оркестру і солістом. Віолончель грає роль шамана, який, то повторює якісь «мантри», «слова» заколисуючи нас, то створює колосальну розрядку, тим самим повністю фіксує на собі слухачку увагу. При виконанні під керівництвом А. Власенка даний магічний ефект відсутній. Соліст не може вирватися із заданої диригентом сітки, немає відчуття свободи в даній каденції, в результаті чого виразність проголошення значно знижується. Віолончель стає одним з «гвинтиків» машини, що безперервно рухається. Сольні епізоди – т. 104, 108 – проходять в режимі загального цілеспрямованого руху оркестру.

Здійснений аналіз твору дозволяє зробити ряд зауважень щодо нових і своєрідних рис даного концерту по відношенню до вже відомих і класифікованих типів інструментального концерту. Превалювання внутрішньої реакції ліричного героя над зовнішніми імпульсами є яскравою індивідуальною рисою даного твору. З одного боку, безсумнівно, присутній діалог образних начал і їх змагання за першість в образному полі твору. У цьому сенсі в наявності відповідність перекладу слово *concertare* з латинської мови (змагання). З іншого боку, завдяки превалюванню інтонаційного ядра, яке, трансформуючись, накладає відбиток на всі образи концерту, можна зробити висновок про переважання принципу монологу над діалогом. При цьому легше знайти зв'язок з італійським значенням слово *concerto* (гармонія, згода). До такого типу «гармонійних» концертів можна віднести такі твори, як «Метамюзика», «Монодія» для фортепіано з оркестром, симфонія-концерт для скрипки з оркестром В. Сильвестрова, концерт для арфи, клавесина і струнних Ю. Іценка і концерт для арфи з оркестром Г. Ляшенка. У дослідженому випадку присутній драматичний інтровертний діалог, як особлива форма монологу, що увібрав в себе складні колізії і взаємодії внутрішнього і зовнішнього начал.

У концерті присутні не тільки звичайне концертнування як «змагання» соло інструменту з оркестром, а й змагання образних начал: внутрішнього і зовнішнього, ліричних і «антиліричних» жанрів. Ці начала чітко матеріалізуються в концерті в наступних смислових опозиціях:

1) жанрові: романс, пісня на одному полюсі, токато, марш, фанфара – на іншому.

2) фактурні: поліфонічність, лінійність, горизонталізація – гомофонно-гармонічний склад, вертикалізація.

3) темброві: інструменти з м'якою атакою, теплим, насиченим звучанням (віолончель соло, струнні з переважанням плавних штрихів; дерев'яні духові – кларнет, фагот, гобой; валторни; ударні – литаври і великий барабан) – інстру-

менти з гострою атакою, з холоднувато-різкою звучністю (флейта і флейта пікколо у високому регістрі, важка мідь – труби, тромбони, туби, високі ударні і клавішно-щипкові – челеста, арфа, ксилофон, трикутники, флажолети струнних при різких уривчастих штрихах).

4) ладова: виразні ознаки ладотонального мислення на одному полюсі і тяжіння до вільної атональності на іншому.

5) опозиція типів інтонування – квазі-вокальне і суто інструментальне.

Однак превалювання логіки монологу над логікою діалогу в кінцевому підсумку знімає категоричність таких протиставлень, що і підтверджує аналіз коди твору.

Можливо, особлива концептуальна роль «внутрішнього» начала в концерті побічно пов'язана зі специфікою еволюції національної музичної традиції. Східнослов'янська музична культура, на відміну від західноєвропейської, продемонструвала великий часовий розрив між масовою появою хорових концертів і виникненням видатних зразків інструментального концерту. Особливо це характерно для української музичної культури. Це наклало свій відбиток на саме ставлення до концерту і призвело до зміщення акцентів у сферу лірики, в самозаглибленість, до деякого зниження ролі саме змагального начала. М. Денисенко, характеризуючи творчість Ляшенка зазначає: «...дуже суттєвим в творчості

Г. Ляшенка видається поєднання новаційних тенденцій з індивідуальною авторською інтонацією, індивідуальним баченням класичних формотворчих принципів, дотримання «високої ноти» духовного та емоційного напруження, перетворенням традиційних принципів у нові стилістично-знакові контексти» [2, с. 7].

Висновки. Завдяки особливостям композиторського задуму і виконавського прочитання диригентами В. Бліновим і А. Власенко твору, виникають дві різні інтерпретаційні версії концерту № 2 для віолончелі з оркестром Г.І. Ляшенка. Створюючи або лірико-драматичний (версія В. Блінова), або конфліктно-активний образ даного твору (версія А. Власенко) здійснюється вплив на інтерпретацію партії віолончелі соло, яку виконував І. Кучер. Під керівництвом В. Блінова проявляється різноманітність майстерності, віртуозності техніки, а також багатогранність втілених образів. Оркестр дає можливість «висловитися» віолончелі. При виконанні під керівництвом А. Власенка соло віолончелі стає одним з інструментів оркестру, який прагне до постійного змагання із загальним цілим. У самому творі закладена глибока філософічність, властива творам, написаним в зрілий період композиторської творчості. У ньому поєднуються, здавалося б, несумісні і часом протилежні компоненти, що створюють можливість для різнопланових інтерпретаційних інваріантів.

Список літератури:

1. Гаврілова Л., Псарьова Л. Інтерпретація музичного твору: теоретичні аспекти // Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти: збірник наукових праць. Вип. 3. – Слов'янськ, 2016. – С. 97-106.
2. Денисенко М. Закономірності тембрової логіки в квінтеті для духових «ТЕХНЕМА» Геннадія Ляшенка: виконавське прочитання // Тези міжнародної науково-теоретичної конференції «Феномен школи в музично-виконавському мистецтві». – К.: НМАУ, 2005. – С. 55-58.
3. Москаленко В.Г. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації // Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського: науковий журнал. № 1(1). – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2008. – С. 106-111.
4. Ржевська М. Слово про майстра [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.kdam.kiev.ua/shevchenko/lyashenkoshv.htm>

Врублевский В.А.

Киевский национальный университет культуры и искусств

ДИРИЖЕРСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КОНЦЕРТА № 2 ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ С ОРКЕСТРОМ ГЕННАДИЯ ЛЯШЕНКО

Аннотация

В статье на примере различных исполнительских версий концерта № 2 для виолончели с оркестром Г. Ляшенко, анализируется специфика дирижерской интерпретации. Варианты прочтения композиторского замысла такими дирижерами, как В. Блинов и А. Власенко, способствуют подчеркиванию лирико-медитативного или конфликтно-драматического типов развертывания музыкального материала. Выбранная дирижером стратегия понимания произведения влияет на модификации интерпретационной версии партии солиста, даже при условии одного исполнителя партии виолончели соло. Композиторский замысел потенциально включает в себя возможности для воплощения различных исполнительских прочтений. Интерпретация дирижера подчеркивает интегрирование голосов оркестровой ткани или их дифференцирование.

Ключевые слова: концерт, виолончель, дирижер, Г. Ляшенко.

Vrublevsky V.A.

Kyiv National University of Culture and Arts

CONDUCTOR INTERPRETATION OF CONCERT № 2 FOR VYOLONCHEL WITH ORCHESTRA OF GENNADIY LYASHENKO

Summary

In the article, on the example of various performances versions of the concert No. 2 for cello and orchestra G. Lyashenko, the specifics of conducting interpretation are analyzed. Variants of reading the composer's plan by such conductors as V. Blinov and A. Vlasenko contribute to the emphasis on lyrical-meditative or conflict-dramatic types of musical material deployment. Selected conductor strategy of understanding the work promotes the modification of the interpretative version of the soloist's party, even if there is only one performer of the cello solo. The composer's plan potentially includes opportunities for the implementation of various executive readings. The interpretation of the conductor affects the integration of orchestral tissue voices or their differentiation.

Keywords: concert, cello, conductor, G. Lyashenko.