

Маргарита САМОКІШ,
orcid.org/0000-0002-9021-5077

аспірантка,
викладачка кафедри оркестрових інструментів
Дніпропетровської академії музики імені М. Глінки
(Дніпро, Україна) samokish.m.v@gmail.com

ВИКОНАВСЬКА ФОРМА СОЛО ЯК ВИРАЗНИК ХУДОЖНЬОГО ЗМІСТУ ТВОРУ (НА ПРИКЛАДІ ВАЛЬСУ ДЛЯ АЛЬТА СОЛО І. Ф. КАРАБИЦЯ)

Метою статті є розкриття особливостей виконавської форми соло в контексті репрезентації сценічно-одноосібним виконавцем художнього змісту твору. Ціллю наукової публікації також є популяризація сучасного академічного репертуару для альту, зокрема Вальсу для альту соло відомого українського композитора І. Ф. Карабиця. Коло методів науково-дослідницького процесу зумовлюється взаємодією низки емпіричних та теоретичних дослідницьких підходів, а саме: індукції й дедукції, методів аналізу й синтезу, структурно-функціонального методу, а також дослідницько-наукових методів спостереження та узагальнення отриманих результатів презентованої розвідки.

*Наукова новизна статті спричинена фактами доволі нечастого звернення до розкриття інструментальної своєрідності виконавської форми соло в європейській академічній музиці другої половини ХХ ст. – початку ХХІ ст., а також мізерністю досліджень сольних творів малих форм для альту, написаних відомими сучасними українськими композиторами. Новизна публікації отримує сталі обумовлення, з огляду на означення альту як інструмента базатогранної сольної природи, окресленої, зокрема, сольною камерною специфікою творчого функціонування інструмента, представленою альтовими творами малої форми. **Висновки.** Одноосібність художньо-сценічного представлення музикантом-солістом уявної картини-образу самотньої танцювальної процесії у Вальсі для альту соло І. Ф. Карабиця стверджує передусім не лише образ пар танцівників, не лише картину кружляння людей у танці, але і змальовує у звучанні інструмента глибинно-індивідуальне враження від танцю на фоні буремних подій другої половини ХХ ст. Вальс – це своєрідна лексема, що у змістовно-концентрованому тлумаченні має значення загальної людяності, а поодиноке звучання альту соло, представлено-го насамперед «чистим» тембром, темброво-кolorистичними особливостями інструмента, – це трагізм, який на інтимному, глибинно-особистісному, психологічному рівні відчуває кожна людина, усвідомлюючи себе певним звинтиком у нищівній глобалізаційній машині світу.*

Ключові слова: альт, соло, форма, І. Ф. Карабиць, композиція, зміст, художній образ, засоби художньої виразності.

Marharyta SAMOKISH,
orcid.org/0000-0002-9021-5077

Graduate Student,
Lecturer at the Department of Orchestral Instruments
Dnipropetrovsk Academy of Music Mykhailo Glinka
(Dnipro, Ukraine) samokish.m.v@gmail.com

PERFORMING FORM SOLO AS AN EXPRESSION OF THE ARTISTIC CONTENT OF THE MUSICAL COMPOSITION (ON THE EXAMPLE OF WALTZ FOR VIOLA SOLO I. F. KARABITS)

*The purpose of the article is to reveal the peculiarities of the solo performance form in the context of the representation of a stage-single performer of the artistic content of the work. The aim of the proposed scientific publication is also to popularize the modern academic repertoire for viola, in particular the Waltz for viola solo by the famous Ukrainian composer I. F. Karabits. The range of **methods** of the research process is determined by the interaction of a number of empirical and theoretical research approaches, namely – induction and deduction, methods of analysis and synthesis, structural-functional method, as well as research and scientific ways of observation and generalization of the presented results. **The scientific novelty** of the article is conditioned by the facts of rather infrequent appeal to the disclosure of the instrumental originality of the solo form in European academic music of the second half of the XX – early XXI centuries, as well as the scanty research of solo works of small forms for viola written by famous modern Ukrainian composers. The novelty of the publication is constantly conditioned by the definition of the viola as an instrument of multifaceted solo nature, outlined in particular by the solo chamber specifics of the creative functioning of the instrument, represented*

by viola works of small form. **Conclusions.** The uniqueness of the artist-stage performance by the solo musician of the imaginary picture-image of the original dance procession in *Waltz for viola solo* by I. Karabitsa states, first of all, not only the image of dancing couples, not only impressions of dance, but also the background of turbulent events of the second half of the XX century. *Waltz* is a kind of token, which in a meaningful interpretation has the sense of general humanity, and a lonely sound of viola solo, represented primarily by “pure” timbre, timbre-coloristic features of the instrument – it is a tragedy that on an intimate, deep personal, psychological level each person feels, realizing his own representation of himself as a certain cog in the destructive globalization machine of the world.

Key words: viola, solo, form, I. F. Karabits, composition, content, artistic image, ways of artistic expressiveness.

Постановка проблеми. Вочевидь, розвиток професійного музичного мистецтва в еволюціонуванні його фундаментальних засад стосовно жанрової, стильової, формотворчої означеності музичних творів ґрунтується на величних традиціях минулого. Саме ці магістральні показники художньої самотності новітніх композицій знаходять максимальне відображення в сучасних музичних виконавських формах, якнайбільше розкриваючи своєрідність художнього мислення новочасних композиторів царини українського академічного музичного мистецтва.

Таким чином, процес художньо-усвідомленого виконавства, усталення художньо-переконливої сутності інтерпретаційного бачення тієї чи іншої музичної композиції ставить перед науковцями питання свідомого діалектично детермінованого вивчення ознак не лише жанрової та стильової самотності новітніх музичних творів, але й осягнення певної своєрідності творчого функціонування структурних, формотворчих показників сучасних музичних композицій, а саме: численних інструментальних шедеврів українських композиторів, створених для струнно-смічкових інструментів, зокрема для альтя.

При цьому важливо зазначити, що доленосно магістральну роль у тлумаченні сучасних музичних творів відіграє арсенал відповідних музичних символів, певних художньо-виразових засобів, характерологічної спеціалізованої палітри інтонаційно-змістовного почерку того чи іншого митця, тобто своєрідності звукопису творця, що є характерним для кожного окремого композитора, а отже, має перспективність в окресленні не лише інтонаційної, але й структуротворчої знаковості для відповідної музичної епохи.

Тож на прикладі Вальсу для альтя соло І. Ф. Карабиця (1945–2002 рр.), написаного українським майстром у 1982 р., розглянемо деякі визначальні засади авторського формотворення композиторського мислення знаного вітчизняного митця, що є не досить окресленими в царині інструментальної виконавської форми соло, тобто професійного інструментального сценічно-однособного виконавства на академічній концертній естраді.

Актуальність дослідження зумовлена нагальною потребою в багатовекторній аналітичній обізнаності щодо репертуарних альтювих творів зі сфери сучасних українських альтювих композицій. Наголосимо, що сучасне музичне мистецтво з його різноманіттям композиторських технік, інтерпретаційно-виконавською строкатістю, багатогранністю жанрової та стильової самотності характеризується перманентністю художньо-виконавського і взагалі культурно-мистецького еволюціонування, вбираючи у себе давні традиції сценічно-однособного музикування ще за часів культурно-історичного періоду Бароко, зокрема сонати й партити для скрипки соло Й. С Баха тощо.

Підкреслимо, що професійне альтюве мистецтво в академічному сучасному музичному середовищі займає виключно неоднозначне місце. З одного боку, альт привертає все більшу увагу як самотній сольний інструмент, а з іншого – помітно відчувається спеціалізована вагома потреба в якомога активнішому розширенні суто альтювого репертуару, створенні певних оригінальних альтювих композицій, творів, написаних з урахуванням відповідних тембрових, динамічних, артикуляційно-штрихових, інтонаційно-звукових та загалом виконавських (аплікатурних, інструментальних, фізіологічних) особливостей гри на альті.

Необхідність презентованої наукової розвідки визначається також важливістю активізації художньо-усвідомленого сольного сценічно-однособного виконавства у музикантів-альтистів, як правило, суттєво відстороненого превалюванням виконавсько-означеної сфери ансамблево-оркестрового музикування.

Таким чином, виявлення самотності виконавської форми соло як своєрідного виразника художнього змісту твору на прикладі Вальсу для альтя соло І. Ф. Карабиця ствердить потенційність усталення синтезу сучасного європейського музично-виконавського універсалізму і стійких музичних традицій минулих часів, а також стане ключовим важелем для синтезованого усвідомлення теоретичного й практичного складників новочасного академічного альтювого виконавства, насамперед у сфері українського професійного музично-інструментального мистецтва.

Аналіз досліджень. За умов лише початку професійних та доволі цілеспрямованих досліджень альтового доробку сучасних українських композиторів вітчизняними музикознавцями, викладачами-методистами, науковцями, аспірантами можна відзначити, на жаль, певне обмеження кількості науково-дослідницьких праць, методичних робіт, що знайшли представлення в українській музикознавчій думці та професійній музичній педагогіці другої половини ХХ ст. – початку ХХІ ст.

Наголосимо, що виключно невисока динаміка вивчення сольного академічного альтового репертуару, що, вочевидь, пояснюється меншим поширенням цього інструмента серед решти представників струнно-смичкової групи, зумовлюється великою затребуваністю альта саме в лоні ансамблево-оркестрової практики та, безумовно, камерно-ансамблевого музикування.

Так, у дисертаційній праці А. В. Городецького, присвяченій європейському альтовому мистецтву першої половини ХХ ст., вивчається композиторська й виконавська творчість митців із позаслов'янського кола царини альтового виконавства (Городецький, 2019). Особливу увагу привертає ґрунтовна дисертаційна робота Ю. М. Дедюлі, в якій наукова звитяга вченої концентрується на альтових творах крупної форми в українській музиці останньої третини ХХ ст. – початку ХХІ ст. (Дедюля, 2021). Виключно цікавим постає вектор наукового дослідження Ю. М. Дедюлі, що фокусується на проблематиці жанрово-стильових пошуків сучасних українських композиторів. Але ж відзначимо, що науковиця звертається лише до альтових композицій вітчизняних майстрів, написаних у крупній формі, залишаючи за межами наукової допитливості сольні альтові творіння малих форм.

Ціннісною професійно-виконавською означеністю академічної альтової практики окреслена стаття Ю. М. Дедюлі (Дедюля, 2007), в якій дослідниця обґрунтовує розвиток професійних здібностей альтистів для виконання сучасних альтових композицій. Жанрова кристалізація альтової мініатюри здійснюється у науковому дослідженні А. В. Городецького на прикладі творчості британської альтистки й композиторки Р. Кларк (Городецький, 2018). Натомість, на жаль, залишаючи без уваги камерний творчий доробок для альта вітчизняних композиторів.

Таким чином, твори малої форми для альта українських митців залишаються осторонь наукової уваги сучасних вчених, а водночас зостається невисвітленою і певна специфіка сольних альтових мініатюр, зокрема виконавська форма соло.

Метою статті є розкриття особливостей виконавської форми соло в контексті репрезентації сценічно-одноосібним виконавцем художнього змісту твору. Ціллю наукової публікації також постає популяризація сучасного академічного репертуару для альта, зокрема Вальсу для альта соло відомого українського композитора І. Ф. Карабиця.

Виклад основного матеріалу. Обрання відомим українським композитором другої половини ХХ ст. І. Ф. Карабицем виконавської форми соло, тобто сценічно-одноосібного художньо-довершеного представлення певної музичної композиції на академічній концертній естраді, є абсолютно обумовленим вибором майстра.

Наголосимо, що виконавська форма, як і композиторська, підпорядковується магістральній художньо-образній змістовності музичного твору, що породжена композиторським світовідчуттям, емоційно-чуттєвим осягненням навколишнього середовища, котре оточує митця повсякчасно та, безперечно, утворює усталеність світоглядних доміант творця художньо-інтонаційного змісту.

Вальс як одне з мистецтв художньої виразності людських рухів, краси культурно-мистецького спілкування людини інтонаційно змальовується композитором у довершеності його художньо-естетичної вроди. І. Ф. Карабиць розпочинає танцювальну процесію висхідною ходою трьох вісімок із-за такту, в якій стверджується плавність та вишуканість танцювальних жестів у секундово-терцієвих інтервальних сполученнях. Висхідна хода мелодії має превалювання артикуляційної означеності штрихом легато.

Підкреслимо, що домінування штриху легато зберігається впродовж усієї першої частини твору, а також у третій частині – репрізі композиції. Безперечно, штрих легато з тридольною метро-ритмічною пульсацією є ключовим складником засобів художньої виразності, що створюють яскраво виражене відчуття вальсовості, передчування танцювальної ходи в її активній художньо-дієвій динаміці.

Так, уже з п'ятого такту емоційно-натхненного розгортання танцювальної процесії композитор вводить звукове зіставлення в інтервальному сполученні септим. При цьому танцювальний звукопис зберігає інтонаційне сполучення в артикуляційній позиції штриху легато, але ж естетика плавності та виключно вишуканої тендітності позицій вальсового кружляння зазнає відчутної перемінності, що є наслідком активізації розвитку інтервальної сполучальності не лише у септиму, але вже й у сексту.

Підсилення нищівної процесії втрачання плавності, певної округлості інтонаційно-рухових

жестів картини танцювальної ходи підкріплюється досягненням деякої тембрової напруженості, нівелюванням оксамитово-затемненого, матового колориту звуку у високому регістрі інструмента – третьої октави.

Друга частина Вальсу для альту соло І. Ф. Карабиця містить основну кульмінацію всього твору. Вона означена фрагментами з превалюванням шістнадцятих нот, а також тридцять других, що переходять в активне смичкове тремоло в динамічному нюансі форте. При цьому важливо відзначити, що діапазон динамічного розгортання кульмінаційних висхідних пасажів має лише (що важливо) два такти, а також сягає звуко-інтонаційної амплітуди у три октави. Динамічна шкала у цих фрагментах позначається стрімко наростаючим кресендо, що емоційно-концентровано нарощує гучність звучання альту від піано до форте.

Акцентуємо увагу, що втрата плавності кружляння танцювальної естетики зберігається й у репризі (третьої частині твору). Повернення основної теми вальсу означене її викладенням у скриповому ключі, що певною мірою створює нівелювання тембрової оксамитово-затемненої звучності інструмента. Такого роду тембровий контраст утворює емоційно-характерне відчуття спустошеності, самотності, що значно динамізується в цій п'єсі художньо-змістовною концептуальністю обрання композитором для академічної альтової мініатюри виконавської форми соло.

Слід наголосити, що виконавська форма соло, являючи собою передусім сценічно-одноосібне художньо-довершене виконання певної музичної композиції лише одним виконавцем на концертній естраді, у структурно-формотворчому функціонуванні музичного матеріалу є прообразом тричастинної композиційної форми. Зокрема, в інструментальній мініатюрі Вальс для альту соло І. Ф. Карабиця застосовується складна тричастинна форма.

Одноосібність художньо-сценічного представлення музикантом-солістом уявної картини-образу самотньої танцювальної процесії стверджує насамперед не лише образ пар танцівників, не лише картину кружляння людей у танці, а змальовує у звучанні інструмента глибинно-індивідуальне, винятково особистісне враження від сприйняття танцю на фоні буремних подій кінця ХХ ст.

Наголосимо, що вальс – це своєрідна лексема, яка у змістовно-концентрованому тлумаченні має значення загальної людяності, а поодиноке звучання альту соло, представленого насамперед «чистим» тембром, самотніми темброво-коліристичними особливостями інструмента, – це трагізм, який на інтимному, глибинно-особис-

тісному, психологічному рівні відчуває кожна людина, усвідомлюючи себе певним гвинтиком у нищівній глобалізаційній машині світу, в невпинному русі сцієнтичної всеосяжної ідеї еволюціонування новочасного суспільства.

Саме звідси й звернення композитора до альту з його унікальними тембровими, а також динамічними властивостями звучання, що зумовлює застосування І. Ф. Карабицем виконавської форми соло на найвищому рівні виконавської майстерності, а також технічної та взагалі технологічної вправності володіння академічним струнно-смичковим інструментом, тобто задіяння сценічно-одноосібного, художньо-довершеного, творчо самостійного виконавського процесу – соло.

Затемнений і водночас оксамитовий окрас звуку сучасного альту створює характер засмученої меланхолійності, невимовних душевних переживань за долю людини у вихорі подій катастрофічного знищення критеріїв людяності, взаємин, що мають основою реальність «живого» спілкування, комунікації у творчій взаємозбагачувальній площині мистецького акту, зокрема у спільності танцювальної процесії – вальсу, залишаючи позаду інноваційно-розмежувальні, глобалізаційно-світоглядні процеси у сучасному соціумі.

Яскраво-змістовного, психологічно-концентрованого значення набуває відчуття віртуозно-технічної важкості, що створює певною мірою характерну ситуацію пригніченості душевного стану людини. Віртуозність альтової пальцевої техніки отримує у Вальсі для альту соло І. Ф. Карабиця виразну темброво-динамічну емблематичність смутку, що найгостріше окреслюється характерологічною означеністю знесиленого вальсового ритму, відповідною метро-ритмічною пульсацією інструментального танцю та його тембровою знаковістю.

Варто зазначити, що філософсько-естетичне значення тембру альту сягнуло свого окреслення ще у першій половині ХХ ст. (творчість Б. Бартока, Р. Кларк, С. Форсайта тощо). Дослідник сфери альтового мистецтва, музикознавець А. В. Городецький переконливо стверджує: «У композиторській творчості першої половини ХХ ст. альтовий тембр усе частіше асоціюється з філософським смисловим началом, тож інструмент нарешті стає «самим собою», обертається на голос мудрості в сум'ятті та безмежжі сучасної музики» (Городецький, 2019: 11).

Інтонаційно напружена емоційно-образна характерність звукового вислову І. Ф. Карабиця яскраво простежується в кульмінаційному фрагменті першої частини вальсу, де композитор в інтервальних сполученнях нон і децим, що викла-

даються у динамічному нюансі форте, об'єднує в один звуковий стовп третю й першу долі такту. Така ліга, безумовно, отримуючи з-під пера композитора декілька подібних метро-ритмічних повторень, утворює відчуття важкості, характерної знесиленості людини, яка кружляє в одному з найчарівніших танців – вальсі.

Натомість вальс у художньо-мистецькій думці автора альтового сценічно-одноосібного творіння постає відлунням найхарактерніших ознак емоційно-радісного, натхненно-урочистого піднесення людини, безперечно, у ситуації взаємозбагачувального душевно-емоційного спілкування з партнером по танцю.

Таким чином, можемо відзначити амбівалентність художнього змісту Вальсу для альту соло І. Ф. Карабиця. Такий стан роздвоєності, характерного співіснування протилежних почуттів, зокрема людяності в radoцях творчого спілкування (танець вальс) та невимовного трагізму від усвідомлення самотності, поодинокого сприйняття глобалізаційного характеру життя (сценічно-одноосібне альтове музикування соло), стверджує наявність у творі феномена художньої образності, тобто художньої амбівалентності контенту музичної композиції.

Висновки. Вищезазначене дозволяє стверджувати, що виконавська форма соло якнайкраще

відповідає композиторським вимогам щодо розкриття художнього змісту сценічно-одноосібної, функціонально самостійної художньої композиції, зокрема Вальсу для альту соло І. Ф. Карабиця. Таким чином, стверджуючи високу потенційність художнього усвідомлення твору соло виконавцем-солоїстом, а також численними слухачами, викладачами сфери професійної музичної педагогіки, відбувається фундаментальне усталення художньої універсалізації виконавської форми соло у царині академічного струнно-смичкового музично-виконавського мистецтва.

Важливо підкреслити, що такого роду ствердження виконавської форми соло здійснюється у жанровій площині творів інструментальної мініатюри, тобто композицій, написаних у малій композиторській формі, а саме п'єс програмного означення, яскравим прикладом яких є Вальс для альту соло І. Ф. Карабиця.

Перспективою дослідження представленої теми може бути здійснення виконавського аналізу не лише творів українських композиторів, наприклад «Номо ludens X, carpis_ний альтист» – каприс для альту соло В. П. Рунчака, але й аналітичне заглиблення у композиторський та музично-виконавський процеси у творах для альту соло закордонних композиторів, зокрема М. Регера, П. Гіндеміта, Е. Кшенека та інших.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Городецький А. В. Альтова мініатюра у творчості Ребекки Кларк. *Київське музикознавство*. 2018. Вип. 57. С. 163–175.
2. Городецький А. В. Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ ст.: виконавська практика та композиторська творчість : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2019. 16 с.
3. Дедюля Ю. М. Развитие профессиональных способностей альтистов в процессе освоения музыки ХХ в. (на примере концерта П. Хиндемита). *Музична педагогіка. Мистецтвознавство*. 2007. Вип. 1. С. 136–142.
4. Дедюля Ю. М. Твори крупної форми для альту в українській музиці останньої третини ХХ ст. – початку ХХІ ст.: жанрово-стильовий пошук : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2021. 19 с.
5. Ермакова Г. Е. Эскиз об Иване Карабике. *Научный вестник Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского*. 2003. Вип. 31. С. 28–35.

REFERENCES

1. Ghorodeckyj A. V. Aljtova miniatjura u tvorchosti Rebekky Klark. [Viola miniature in the works of Rebecca Clark]. *Kyiv musicology*, 2018, Vol. 57, pp. 163–175 [in Ukrainian].
2. Ghorodeckyj A. V. Jevropejsjke aljtove mystectvo pershoji polovyny XX stolittja: vykonavsjska praktyka ta kompozytorsjka tvorchistj. [European viola art of the first half of the twentieth century: performing practice and composition]. Extended abstract of candidate's thesis. Kyjiv : KNMA [in Ukrainian].
3. Dedjulja Ju. M. Razvitie professional'nyh sposobnostej al'tistov v processe osvoenija muzyki XX veka (na primere koncerta P. Hindemita). [Development of the professional abilities of violists in the process of mastering the music of the XX century (on the example of P. Hindemith's concert)]. *Muzychna pedaghoghika. Mystectvoznnavstvo*, 2007, Vol. 1, pp. 136–142 [in Russian].
4. Dedjulja Ju. M. Tvory krupnoji formy dlja aljta v ukrajinsjkij muzyci ostannjoji tretyny XX – pochatku XXI stolittj: zhanrovo-styljovyj poshuk. [Works of large form for viola in Ukrainian music of the last third of the XX – early XXI centuries: genre-style search]. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv: KhNUA [in Ukrainian].
5. Ermakova E. Jeskiz ob Ivane Karabice. [Sketch about Ivan Karabitz]. *Scientific compilation of the National music academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky*, 2003, Vol. 31, pp. 28–35.