

Ірина Таран,

Вікторія Мухіна

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ ДЕЗИДЕРІЯ ЗАДОРА

Серед корифеїв музичного Закарпаття особливе місце належить Деизидерію Євгеновичу Задору – видатному композитору, талановитому піаністу, педагогу, хоровому диригенту, науковцю-теоретику, невтомному збирачу народного фольклору [1, с.75]. Сучасники визнають його митцем високої культури, універсально освіченим, інтелегентною, багатогранною людиною, ерудованою в різних сферах мистецтва. Деизидерій Задор – гордість Закарпатського краю. Його музика – прекрасна, поетична, талановита, свіжа й оригінальна за змістом, різнохарактерна за жанрами, світла і чиста, як цілюще гірське повітря, духмяна і багатобарвна, мов карпатські ліси, прозора й глибока, як полонинська криниця. “Кожна грань цієї людини – це наше сьогоднішнє і майбутнє надбання, достойне розвитку в кращих європейських музичних традиціях ХХ століття – продовжене у його численних учнях, у магнітофонних записах його романтичної витонченої віртуозної гри, у світлій пам’яті про нього як людину і, звичайно ж, його глибокій і різножанровій прекрасній музиці, яка несе в собі споконвічну віру в світле, розум, гармонію, мир, майбутнє. І нехай деяким витонченим естетам і невгамовним авангардистам вона може здатися надто традиційною, я вважаю, що у шаленому вирі глобальних трагедій, конфліктів зачумленого ХХ століття прозорість, урівноваженість, мудрість і разом із тим безпосередність, свіжість емоцій музики Деизидерія Євгеновича стають рятівним оазисом, у добровільному прекрасному полоні якого повертаються до нас надія і віра в добро, світле майбутнє, любов до людини, до ближнього,” – писав учень композитора В.Теличко [2, с. 6].

Задор Деизидерій Євгенович (20.X.1912, Ужгород – 16.IX.1985, Львів) – український композитор, педагог, заслужений діяч мистецтв України з 1972 р. У 1934 р. закінчив Празьку консерваторію по класу фортепіано, органа і хорового диригування, у 1937 р. – школу вищої майстерності в Празі. У 1936-1939 рр. виступав як піаніст у Чехословаччині, Угорщині, Польщі та Румунії. З 1939 р. викладач музики в навчальних закладах Закарпаття. В 1945-1963 рр. – викладач Ужгородського музичного училища, 1951-1963 рр. – художній керівник Закарпатської філармонії. З 1963 по 1985 рр. – викладач (з 1978 р. – професор) Львівської консерваторії ім.М.Лисенка, член правління Львівської організації СКУ.

Основні твори: вокально-симфонічні – кантата “Карпати” (1959 р.), “Балада про героя” для соліста, хору і оркестру (1971 р.), монолог “Лист до

львівських друзів” для баритона з оркестром (1974 р.); симфонічні – поеми “Верховина” (1971 р.), “Рапсодія” (1974 р.); концерти (з оркестром) – для фортепіано (1965 р.), для цимбалів (1982 р.); камерно-інструментальні твори, хори, пісні, обробки народних пісень, музика до театральних вистав та інші твори.

Діяльність Д.Задора пов’язана зі становленням музичної культури Закарпаття – музичної освіти, виконавства, вивчення фольклору. Як композитор він став виразником своєрідності закарпатських національних музичних традицій (українських, угорських, чеських, словацьких, румунських тощо) у поєднанні з професіоналізмом європейської школи. Тому не дивно, що його твори насичені народним колоритом, що в них він змальовує сині гори, квітучі долини і бистрі ріки Закарпаття. Глибоко національний талант Д.Задора виріс із народної пісні і постійно збагачувався нею, тому композитора сміливо можна вважати родоначальником закарпатської школи професійного музичного мистецтва.

Використання національних музичних традицій Закарпаття в оригінальних творах є однією з найсуттєвіших рис композиторського стилю Д.Задора, який ставився до національних традицій як до невід’ємної складової власного мислення. Це виявляється насамперед в образно-емоційному строї його музики. Різноманітні елементи закарпатської музичної стилістики органічно увійшли в особливу манеру висловлювання композитора, стали основним джерелом її формування.

”Безмежно закоханий у красу рідної землі, увібрав він у своє серце всі чари піснених скарбів, усі радощі й смутки її сопілок і цимбалів, бунтарську героїку трембітаних закликів,” – писав про композитора у статті “Співець Закарпаття” А.Кос-Анатольський [3, с. 21].

Особлива привабливість музики Д.Задора полягає у безпосередньому відтворенні стилістики національного мелосу. Композитор прекрасно знав і розумів народну музику свого краю, органічно відтворював багатства закарпатської народнопісенної та інструментальної музики, поспівки, звороти, цілий ряд інших своєрідних особливостей регіону. Глибоке осягнення духовного багатства людини, творчого єства власного народу, розкриття його способу мислення стали основою творчості Д.Задора.

Велике значення для формування композиторського стилю Д.Задора мало його знайомство і творчі зв’язки з Б.Бартоком – унікальним в історії музики прикладом поєднання багаторічної інтенсивної діяльності блискучого вченого-фольклориста і геніально обдарованого композитора. Своєрідний композиторський стиль угорського митця, як і Д.Задора, пов’язаний із збирацькою діяльністю народної творчості. Музична манера Б.Бартока близька Д.Задору концертністю творів, художньою цілісністю, використанням яскравих національних елементів. Обидва композитори досконало володіли мистецтвом наслідування народній пісні, вміли

відтворювати не тільки образ, але й певний фольклорний жанр, запозичували у свої твори національні музичні традиції, спираючись на фольклорне походження засобів виразності, манери народного музикування, формування тематизму на основі типово народно-інструментальних фігураций і пасажів.

Спадщина Д. Задора відрізняється різноманітною палітрою жанрів. У ній є кантата (“Карпати”), сюїти, монолог для баритона з оркестром (“Лист до львівських друзів”), музична картинка (“В селі”), фантазії, симфонічна поема (“Верховина”), рапсодії, варіації, сонати, етюд і обробки народних пісень.

Д. Задор у своїй творчості по-різному звертається до фольклору. В деяких творах він орієнтується на конкретні фольклорні зразки. Для фортепіанних творів характерне відтворення в епізодах і на рівні цілого твору особливостей конкретного фольклорного жанру й атмосфери його виконання (наслідування манери народного музикування – скрипки, цимбалів), інтуїтивне відтворення народної музики, при якому національна визначеність виявляється в емоційному мисленні композитора.

З двох типів звернення до національних традицій в професійній музичній творчості (підсвідомого, тобто стихійного, і свідомого – цілеспрямованого) у Д. Задора є обидва: композитор підсвідомо вбирає інтонації національної музики у власну лексику і свідомо використовує цитати чи імітування зразків національних традицій. У творчості композитора спостерігається опосередкований вид взаємозв'язку в системі “композитор – фольклор”, який виникає при значній переплавці елементів національних традицій, розчиненні їх “тексту” в авторському “контексті”. Цей вид взаємозв'язку при свідомому типі перетворення фольклору є основою національного стилеутворення Д. Задора, що звільняє творчі фантазії композитора від обов'язкового цитатного звернення до національних музичних традицій і дозволяє створювати музику національну за духом, використовуючи будь-яку форму контактів. Два види взаємозв'язку конкретизуються в чотирьох формах: цитуванні, стилізації, використанні “зовнішніх” ознак та “внутрішніх” особливостей національних музичних традицій. Д. Задор використовує національні народномузичні зразки, які можуть бути дещо переосмислені (цитування), створює оригінальні теми, опираючись на національно-музичні жанри (стилізація), і використовує “зовнішні” ознаки національних традицій у вигляді характерних ритмоінтонацій та зворотів без опори на жанри народної музики.

Основними принципами структурного методу звернення до національних традицій є гносеологічний (пізнавальний), аксіологічний (оціночний), формотворчий (конструктивний) та мовотворчий. Вони взаємодоповнюються, але змінюється їх ієрархія в залежності від вимог часу та індивідуальності композитора.

В стилі Д.Задора провідним є пізнавальний принцип, що зароджується в творчості композиторів, які прагнуть побачити життя народу його очима, зрозуміти дійсність, як її розуміє народ. Цей процес спрямований на ретельне вивчення національних традицій і їх “натуральне” втілення в професійній творчості. Він проявляється у тих митців, які, як і Д.Задор, поєднують композиторську діяльність з фольклористичною. Такий підхід до національних традицій зумовлює широке використання фольклорно-цитатних конструкцій, що є важливим інтонаційно-образним засобом вираження національної своєрідності Д.Задора, зокрема його фортепіанних творів.

У фортепіанних творах Д.Задора, особливо в Концерті для фортепіано з оркестром *e-moll*, відчувається прагнення глибше пізнати та відтворити риси національного побуту і характеру музики, домогтися максимального наближення до першоджерел через широке використання конкретних народнопіснених та народнотанцювальних інтонацій з яскраво вираженою жанровістю, що є ознакою аксіологічної установки в методі звернення до національних традицій.

Фортепіанна творчість Д.Задора є невід’ємною частиною його багатогранної спадщини і в ній, як і в усіх творах композитора, втілені найрізноманітніші музичні традиції Закарпаття. Фортепіанні твори Д.Задора – яскравий приклад глибокого проникнення композитора у сферу національних традицій Закарпатського регіону. Їх особливий неповторний колорит зумовлений тонким відчуттям краси природи, радісним сприйняттям життя, поетичними звуковими краєвидами та картинками народних свят.

Стильові особливості фортепіанних творів Д.Задора притаманні і для фортепіанних супроводів обробок народних пісень. Фортепіанні партії в обробках народних пісень композитора виступають нарівні із партією голосу і тому теж насичені національними музичними традиціями Закарпаття. Усі елементи фольклорної стилістики в них підпорядковані розкриттю глибокого образного змісту. Так, в одних творах народний стиль виконання виявляється у партії фортепіано, яка вторить голосу в октаву, сексту, унісон, а в інших – у нескладному фортепіанному супроводі відтворена манера народного музикування. Привертає увагу наслідування гри на народних інструментах, синкопований ритм, який допомагає у створенні жартівливого образу.

Д.Задор дуже глибоко відчував усю красу і виразність музики рідного краю. У фортепіанних творах композитор у звучанні інструмента передав і глибокі роздуми, і картину барвистої гірської природи Карпат.

З фортепіанної спадщини Д.Задора відзначимо такі твори:

- Закарпатська сюїта для фортепіано з оркестром (1949);
- Етюд *c-moll* (1952);

- Соната h-moll (1960);
- Концерт для фортепіано з оркестром (1965).

Є відомості про ще два фортепіанні твори Д.Задора. Припущення про існування одного з них під назвою “Парафрази на теми з опери С.Гулака-Артемовського “Запорожець за Дунаєм” (1960 р.) висловлює дослідник творчості композитора Я.Рак [2], але більше ніяких відомостей про це немає. Згадку про інший твір – “Закарпатську рапсодію” знаходимо у статті В.Гошовського [1].

З названих творів вийшли друком у видавництві “Музична Україна” та “Мистецтво” тільки Етюд c-moll (К.: Мистецтво, 1952) і “Концерт для фортепіано з оркестром” (К.: Музична Україна, 1972). Інші твори залишилися в рукописах. На даний момент за підтримки члена СКУ, заслуженого діяча мистецтв України В.Теличка готується до друку Соната h-moll.

Етюд c-moll – один з перших фортепіанних творів композитора і є яскравим вираженням його стилю. В ньому відчувається вплив загальних тенденцій розвитку українського етюда 50-х років ХХ століття.

У минулому рівень побутового музикування і професійної підготовки національних композиторів не міг створити відповідних умов для розвитку такого специфічно складного жанру, яким є фортепіанний етюд. Про деякі тенденції початкової фази розвитку цього жанру можна судити за окремими зразками. Перша з них полягала у вкрапленні деяких лістівських прийомів у загальну манеру салонно-віртуозного письма (етюд-фантазія “Щасливіці” А.Єдлічки, етюд “Метелик” Р.Зентарського); друга – в поєднанні технічних завдань з типізацією змісту в танці (“Етюд-козак” ор. 101 М.Завадського, “Етюд на зразок польки” ор. 3 П.Сокальського). З часом виникає інтерес до художньо-інструктивного етюда (“Етюд з арпеджіо” ор. 5 В.Пухальського).

Першим великим циклом етюдів в українській фортепіанній музиці стали “Етюди” ор. 8 В.Косенка, створені протягом 1922–1923 рр. У них виявилася романтична традиція в розвитку жанру етюда, започаткована в світовій фортепіанній мініатюрі блискучою натхненністю етюдів Ф.Шопена і Ф.Ліста.

Романтичний етюд – поняття, що включає в себе широкі за типовими характеристиками образну сферу і розвинену систему виражальних засобів. Сюди можуть бути віднесені і зразки вітчизняного художнього етюда І.Ласковського, І.Генішти та Д.Фільда. В кінці 20-х рр. ХХ ст. розробка жанру поряд з великими циклами здійснювалася у вигляді невеликих циклів і окремих композицій. Перші зразки малих циклів та окремих п’єс становлять “Етюди” ор.9 Г.Таранова (1928), “Чотири етюди” та етюд “Карусель” К.Шиповича (1928), “Етюд” М.Коляди (1929), “Концертні етюди” ор. 9 І.Белзи (1930). В наступні роки літературний фонд жанру поповнювався кількісно найінтенсивніше етюдами романтичного типу з

різними технічними завданнями. Серед них – “Хроматичний етюд” ор. 24 № 10 Г. Таранова, “Три етюди” В. Сечкіна, “Етюд” ор. 9 № 4 М. Дремлюги.

До найбільших досягнень українського віртуозного піанізму 60–70-х років ХХ століття слід віднести “Концертний етюд-рондо” Б. Лятошинського та етюд “Вічний рух” М. Сільванського, які є етюдами експресивного типу.

Окремо слід зазначити про існування в українській фортепіанній музиці етюдів-картин. Їх жанрове розшифрування досить широке і має як загальний споріднений фактор певну картину відображення. Воно може існувати як без поданої композитором програми, так і програмно (у вигляді назви або сюжетної конкретизації): Тому до етюдів-картин примикають і етюди без терміну “картина”. В українській фортепіанній творчості зафіксована картинність – як важливий первісний компонент художнього задуму – вперше увійшла в етюди експресивного та романтичного типу. Ця фіксація стосується відображення чуттєво-психологічного стану людини, навіяного спогляданням природи (“Меланхолійний етюд” В. Косенка, етюд “Осінь” І. Белзи), загального характеру об’єкта відображення (етюд “Карусель” К. Шиповича). Вона також конкретизувала подвійну жанрову характерність п’єси (“Етюд-скерцо” ор. 5 М. Вілінського, “Етюд-ноктюрн”, “Етюд-інтермеццо”, “Етюд-легенда” І. Белзи).

Етюд с-moll Д. Задора є яскравим прикладом романтичного етюда-картини. Карпатського колориту Етюд с-moll надає використання композитором “гуцульського ладу” (натуральний мінор з IV і VII підвищеними ступенями) із підкресленням плагальних гонів – II і IV ступенів ладу, імпровізаційний розвиток тематичного матеріалу, імітація гри народного скрипаля.

Для твору притаманна ладова перемінність протягом звучання, що характерна для гуцульських і угорських народних пісень Закарпаття. Тут варіантності підлягають III, VI і VII ступені. Вільну манеру народного музикування нагадують початкові вступні поспівки, для яких властивими є вузькооб’ємний діапазон, варіантність і переміщення на певний інтервал наступного епізоду, зміна розміру твору в кінці фрази, ніби затягування темпу, використання фігурацій різних видів: секстолі, квінтолі, тріолі, арпеджійовані пасажі тощо.

Теми етюда дуже колоритні, завдяки чому він схожий на поетичну замальовку, в якій прослідковуються риси сонатного allegro. Перша частина [приклад №1] – активна, як головна партія, нагадує гру народного скрипаля, який, задивляючись на природу, за допомогою інструмента відтворює свої почуття. Друга частина (що виконує роль побічної партії) – лірична, тонально нестійка, образ мальовничої карпатської природи. Риси розробковості має третя частина – активна, енергійна, побудована на

хроматизмах, основним принципом розвитку якої є “ходіння” по тональностях. А далі, як реприза, знову звучить тематичний матеріал першої та другої частин.

В Етюдi c-moll яскраво виражений опосередкований вид звернення до національних традицій Закарпаття, що особливо відчувається в їх розчиненні в авторському тексті.

Соната h-moll є прикладом підсвідомого типу звернення до фольклору з використанням “зовнішніх” ознак національних традицій.

Композитор дуже критично відносився до своїх творів, їх досконалості, і саме тому Сонату h-moll він не вважав повністю завершеним твором, хоча вона тепло сприймалася і критиками, і слухачами.

Відомо, що до 20-х рр. XX століття жанр сонати лишався осторонь творчих устремлінь українських композиторів. До цього часу були створені тільки поодинокі зразки, які з'являлися через великі проміжки часу. Так, сонати Д.Бортнянського написані ще у 80-х рр. XVIII ст., Соната М.Лисенка a-moll – майже століттям пізніше, твори Я.Степового, В.Барвінського, В.Косенка – на початку XX ст. Першою значною віхою на шляху послідовного розвитку сонатного жанру, як і всієї камерно-інструментальної музики в Україні, стали 20-ті рр. XX ст. А справжній “ренесанс” фортепіанної сонати настав у 60-х рр.

Серед зразків сонатного жанру в згаданий період спостерігаються різні лінії його розвитку. Одна з них пов'язана з традиціями реалістичної музики та національної класики, де основою стилеутворення був фольклор. Вона представлена переважно сонатами І.Берковича, В.Кирейка, М.Степаненка, Л.Соковніна, В.Тилика, М.Тіца, Ю.Щуровського та інших.

“Романтична” лінія розвитку жанру сонати представлена “Сонатою-баладою” М.Степаненка, “Сонатою-поемою” В.Філіпенка, “Сонатою-баладою” Т.Сокаєвої, “Героїчною сонатою” О.Жука, Другою сонатою В.Кирейка, Другою сонатою В.Сечкіна, Сонатою В.Тилика, Першою і Другою сонатами Ю.Іщенка, Другою сонатою О.Ківи та інших.

Деякі твори цього періоду представляють “неокласичний” напрямок розвитку сонатного жанру (“Класична соната” і Перша соната В.Сільвестрова, Перша та Друга сонати Я.Верещагіна, позначені впливом сухувато-ділового піанізму П.Гіндеміта, “неокласицизму” І.Стравінського), в інших проступають “конструктивістські” моменти (Соната Є.Станковича, сонати О.Ківи), а Третя соната М.Сільванського продовжує традиції С.Прокоф'єва, Д.Шостаковича.

Для Сонати h-moll Д.Задора притаманне поєднання романтичної образності та принципів сонатності (використання одночастинної форми поемного типу) з фольклорними інтонаціями, елементами сучасної стилістики та камерності висловлювання.

Твір відзначається психологічною гостротою особистого переживання, насичений яскравим тематизмом – основним носієм образного змісту. Мелодика виступає провідним компонентом сонати, де поєднуються розповідні та дійові елементи: споглядальна картинність і стихія національного танцю.

Використання особливостей будови численних народних мелодій – опора на I і V ступені ладу зустрічається в головній партії сонати [приклад №2]. Тема розповідного характеру побудована на двох висотних варіантах однієї фрази, співвідношення між якими квінтове, що характерно для українських народних мелодій Закарпаття. Тема тонально нестійка, імпровізаційного характеру, властива для музикування угорських та румунських скрипалів, трієстих музик. У другому проведенні в супроводі композитор використовує хроматичні ходи із синкопованим ритмом, підголоскову поліфонію в народному стилі.

Такого ж плану і побічна партія сонати [приклад №3], що вступає на *pianissimo* в нижньому регістрі і нагадує чоловічий танець. Тут автор звертається до ударно-токатного піанізму. Гармонія ускладнена активним використанням хроматизмів і альтерацій, а ледь помітна секвенційність перетворюється в один із принципів розвитку партії.

У творі є ще одна побічна (або заключна) партія кантиленного характеру, що асоціюється з картиною природи Карпатських гір. У ній наявна спроба наслідування ударних звучань нетемперованого фольклорного інструмента (наприклад, цимбалів), що реалізується за допомогою секундових співзвуч із форшлагом у високому регістрі.

“Ходіння” по тональностях, секвенції – основний принцип розвитку розробкової частини Сонати, напруження збільшується за допомогою стрімких пасажів по всьому діапазону фортепіано. Реприза динамізована, носить життєстверджуючий характер.

Соната обрамлена вступом і епілогом (по 3 такти). Епілог, який цілісно вливається в загальний настрій твору, дописаний дочкою композитора Ізабелою Задор.

Соната *h-moll* та Етюд *c-moll* Д.Задора – це приклад втілення опосередкованого підсвідомого методу звернення до національних традицій з перевагою гносеологічної установки, чим значно відрізняються від Концерту для фортепіано з оркестром.

Концерт для фортепіано з оркестром *e-moll* є логічним продовженням музичної мови і стильових особливостей композитора з перевагою в методі звернення до національних традицій аксіологічного (оціночного) принципу, що виявляється в намаганні автора максимально наблизитися до першоджерел.

Жанр сольного концерту займає важливе місце у творчому доробку Д.Задора. Обидва його концерти – фортепіанний (1966 р.) і цимбальний

(1982 р.) – свідчать про зрілий стиль композитора. Зацікавленість цим жанром обумовлена артистичною натурою Д.Задора – піаніста й диригента.

Концертність, за дослідженнями, відображає тип особистості, що поєднує в собі творця та артиста. На відміну від симфонії, з її схильністю до узагальнень та об'єктивного тону, концерт є проявом індивідуальності. Характерно, що у кожного митця він має свій неповторний стиль, який визначає національну приналежність.

Жанр фортепіанного концерту в українській музиці особливо проявив себе у 30-ті роки ХХ століття. Першим фортепіанним концертом в Україні, однак не зовсім зрілим, був концерт В.Фемеліди (1926 р.). Зразки концертного жанру цього періоду представлені у творчості В.Барвінського, В.Борисова, М.Гозенпуда, Г.Жуковського, В.Косенка, М.Скорульського, Б.Яровинського. Однак не всі ці твори були повноцінні, змістовні, іноді не вистачало композиторської майстерності. Особливу роль у становленні національного концертного стилю відіграв Л.Ревуцький. При різноманітності творчих “взаємовідносин” композитора з фольклором (від цитування – до створення оригінальних тем із стильовими ознаками народної творчості) його Другий фортепіанний концерт (1934 р.) відзначається художньою цілісністю та національною самобутністю.

Починання Л.Ревуцького продовжили М.Гржибовський та М.Дремлюга, які розвинули лірико-романтичну лінію, опираючись на фольклорні першоджерела, О.Жук (“Концерт-балада”), С.Людкевич (“Варіації для фортепіано з оркестром”), В.Нахабін, М.Тиц (“Концерт-поема”), І.Шамо (“Концерт-балада”). Багатогранний програмний концерт епіко-ліричного та драматичного плану створили А.Штогаренко (“Партизанські картини”) та Б.Лятошинський (“Слов'янський концерт”).

Серед західноукраїнських композиторів до жанру концерту зверталися Д.Задор, А.Кос-Анатольський, Т.Маєрський, Б.Фільц та інші.

Концерт для фортепіано з оркестром e-moll Д.Задора можна віднести до типу лірико-романтичного концерту, який відзначається яскравою самобутністю й колоритністю Закарпатського краю.

Стимулом для написання твору послужив переїзд автора до Львова в 1963 р. Це давало можливість виконати його з симфонічним оркестром. Влітку 1964 р. була написана перша частина концерту, а ще через рік (також під час відпустки) - друга частина й фінал. Прем'єра відбулася восени 1966 р. в авторському виконанні партії фортепіано з симфонічним оркестром Київського радіо й телебачення (диригент Ігор Сімович). Потім з великим успіхом твір виконувався у Львові, Ужгороді. 24 лютого 1967 р. Д.Задор виступав як соліст-виконавець у симфонічному концерті львівських композиторів, на якому виконав концерт із величезним успіхом.

Твір тісно пов'язаний з національними традиціями Закарпаття. Д.Задор використовує їх не тільки з колористичною метою для створення етнографічно-барвистої картинності. Він прагне проникнути в глибини народного художнього мислення, народного духу. Великого значення в розкритті найрізноманітніших образів композитор надає національним елементам: споглядальним, ліричним, драматичним, народно побутовим тощо. Автору вдається у звуках передати барвисту гірську природу Карпат, елементи народного святкування, оркестровими барвами імітувати звучання музичних інструментів.

Велику роль відіграє драматургія тембрів, а саме: “монологи” в оркестрі, поспівки коломийкового характеру. Образний стержень виявляється через ліризм і танцювальність з опорою на національне музичне підґрунтя, вплив народного інструментального музикування.

Гармонічна мова концерту не виходить за межі неоромантичних гармоній і обумовлюється характером музики (так, більш ліричні образи – діатонічного складу, а емоційні, схвильовані – хроматизовані). Композитор для створення образу не шукає якихось оригінальних гармоній або чогось показного, відчувається щирість і простота у розкритті художнього задуму.

В тональному плані переважають терцеві співвідношення тональностей. Це помітно вже у першому проведенні головної й побічної партій.

Композиція твору має трьохчастинну будову, в якій:

I частина – активне сонатне *Allegro energico*;

II частина – поетична пейзажна замальовка *Moderato sostenuto*;

III частина – *Allegro vivace*, народножанровий фінал, заснований на коломийці.

Перша частина (*Allegro energico, e-moll*) написана у сонатній формі зі вступом, органічно пов'язаним з головною партією. Вступ звучить велично, рішуче й енергійно. Акорди “дзвонів” у партії фортепіано, що заклично відкривають твір, супроводять тему невеликого діапазону, яка проходить в оркестрі паралельними октавами і побудована на розкладеному тонічному тризвуччі. Однак введення в мелодію підвищеної кварта, зупинка на терцевому звуці і наступний перехід до домінантового звука в оркестрі вводить у загальний величний настрій елемент неспокою: звучить запитання, яке вимагає подальшого розвитку. Насичені акорди в партії фортепіано підсилюють енергійний, рішучий характер звучання теми в оркестрі. Поступово динаміка згасає. Вольовий, активний початок, що становить тематичне зерно головної партії у тт. I – 3, змінюється пасторально-ліричним проведенням теми у соло дерев'яних духових на фоні “прозорих” переборів арпеджіюваних пасажів у фортепіано – уже зм'якшеної, задумливої. М'які переливи у фортепіано поетично супро-

воджують її. Звучання в оркестрі знову гасне, а низхідний фортепіанний пасаж призводить до появи завершеної теми головної партії першої частини *Allegro energico* [приклад № 4]. Пунктирний ритм, стрибок на дециму, “гуцульський” лад (IV і VII підвищені ступені мінору) надають енергійній темі гострого й збудженого характеру, карпатського колориту. В супроводі оркестру рішучі стрибки октавами з доміанти на тоніку надають рис героїчності. В подальшому розвитку музичного матеріалу, в перекличках фортепіано й оркестру звучать елементи головної партії.

Зв’язкова партія, яка виникає з кульмінації, продовжує розвиток попередньої теми (однак з’являється елемент кантилени) і завершує його дзвоновим остинатним перебором.

Модуляція зв’язкової партії приводить у паралельну тональність G-dur, в якій з’являється побічна партія *Moderato e molto cantabile*, що відповідає традиціям класичного концерту.

Характер побічної партії [приклад № 5] м’який, наспівний, ліричний. Її тема має свій прототип – вона близька до обробки народної пісні Д. Задора “Колисала я” (за мелодичним контуром та заколисуючим характером).

Пісенний характер побічної теми підкреслюється чітким розмежуванням мелодії і баркарольним супроводом. Тиха динаміка, помірний темп, “тепліший” тембр струнних відповідають спокійному тону колискової. Поступово тема набирає динаміки, посилюється акордовою фактурою, діалогічно переходячи від оркестру до соліста.

Перетворення “колискової” побічної партії в “маршову” заключну партію, побудовану на матеріалі побічної, загострює ритм у мелодії. Остинатні маршоподібні акорди в оркестрі знаменують початок розробки, в якій композитор розвиває активний елемент головної партії (*Allegro energico*), що проходить у різних тональностях. Перед репризою в кульмінації розробки вводиться фугато оркестру, яке будується на інтонаціях теми зі вступу.

Реприза I частини твору динамізована, скорочена. Побічна партія викладена в одноіменному мажорі (E-dur). На матеріалі побічної партії відбувається модуляція в Es-dur і в цій тональності починається каденція соліста пасторальна замальовка, яка плавно вводить у загальний розвиток твору. В коді на фоні стрімких арпеджіо в супроводі тема вступу звучить підкреслено категорично, обрамляючи першу частину концерту.

Друга частина концерту (*Moderato sostenuto, a-moll*) – ліричний спогад, роздум, забарвлений в елегійні тони. Вона написана в складній трьохчастинній формі.

У вступі відчувається імітація награвання сопілки – спокійна, задумлива, сумна. В основі другої частини лежить чарівна тема [приклад

№ 6], що переходить від партії оркестру до фортепіано. Вона має свій пісенний прототип. Композитор створив оригінальну тему, відштовхуючись від мелодії, записаної ним народної пісні про долю “Пливе качка по Тисині”. “Тільки я знаю, звідки ця тема, настільки змінена форма і мелодія”, – писав Д.Задор в одному з листів до свого друга Т.Боніславського [4].

В оркестровому пасторальному супроводі спокійно переміщуються м'які і прозорі акорди. Тиха динаміка, помірний темп, високий регістр, підголоскова фактура надають темі ліричного, тендітного і ніжного характеру. Жалібний відтінок створюють коливання IV натурального і IV підвищеного ступенів, як у плачах-голосіннях, невеликі діапазони поспівок (оспівування малотерцевої інтонації), низхідне закінчення фраз.

У ритмічному малюнку мелодії з'являються схвильовані тріолі і квартолі, неспокійно звучать тріолі в оркестрі. Усе це призводить до зміни характеру музики.

Середина – розділ із рапсодичними імпровізаціями в угорсько-циганській манері. Швидкі гамоподібні пасажі у фортепіано, немов вітер, викликають бурю звуків в оркестрі. Тема звучить в акордовому викладі, значно змінена, ускладнена хроматизмами. Акорди проходять ламаною лінією, звучать емоційно, схвильовано.

Реприза скорочена, із загальним затуханням звучності. Тема проводиться в оркестрі. У фортепіанному супроводі тремолоючий фон із середньої частини посилює жалібний характер теми.

Існує й інша редакція другої частини твору, в якій виразна мелодія в оркестрі дозволяє трактувати її як сольну імпровізацію в народній манері фортепіанного супроводу.

Третя частина (Allegro vivace, a-moll) – картина народного свята із танцювальними, урочисто-піднесеними та ліричними темами, написана у формі рондо-сонати.

Головна тема (рефрен), що образно відтворює святкове коло, має танцювальний характер [приклад № 7]. У ній можна знайти подібність до коломийки з 14-складовою будовою: типовий метроритм, використання “гуцульського” ладу.

Танцювальна тема в першому проведенні проходить позмінно у фортепіано та в оркестрі. Фортепіанний виклад прозоро-гармонійний на *mf* та *mp*. В оркестрі більш повнозвучний супровід, на *f*, ніби протиставлення м'якого дівочого танку й енергійного танку юнаків. Поряд з цим тут наявна й певна інтонаційна спорідненість між цією темою й темою головної партії першої частини. Таким чином, між крайніми частинами циклу створюється інтонаційна арка. Це один із проявів типового для структури концерту принципу симетрії.

Побічна тема (Meno mosso) проходить повнозвучними акордами legato. Тут замість танцювального є пісенні елементи (спокійна, розмірена тема за характером звучання нагадує ліричні закарпатські народні пісні). Ця тема не контрастує з головною, а доповнює її. Між ними можна знайти інтонаційну спорідненість. Тема проводиться в оркестрі, а прозорі, легкі фігурації у партії фортепіано доповнюють та збагачують її звучання.

Для заключної партії композитор бере тему скерцозного характеру. Вона дуже яскрава, проходить у партії фортепіано на стриманому акордовому супроводі оркестру. В цій темі є певна подібність до жартівливих закарпатських народних пісень.

Новий епізод контрастує з характером музики третьої частини. Він емоційний, серйозний, ніби розповідь про якісь драматичні події. Мелодія наспівна, плавна, має характер малого аріозо (так як вона була б зручна й для вокального виконання).

Всі три теми послідовно проходять у репризі (спочатку в a-moll, а потім у E-dur).

Наростаюча емоційна напруженість у музиці підводить до кульмінації останньої частини і цілого концерту. Тут композитор використовує матеріал побічної теми першої частини. Побічна партія звучить в соковитому акордовому викладі в оркестрі і підтримується висхідними, сповненими піаністичного розмаху акордами в партії фортепіано.

Фінал концерту – синтезуючий. В його коді поряд з темою коломийки проводяться головна й побічна партії першої частини концерту. Музика звучить радісно, святково. Урочистий характер підсилюється tutti всього оркестру повнозвучними широкими “дзвоновими” акордами фортепіано.

Дослідник творчості Д.Задора Рак Я. подає таку схему будови фіналу концерту [5, с. 30]:

коломийка лірична тема		коломийка лірична тема		коломийка лірична тема		реприза-кода	
A (aaa)	B (ba)	A (aaa)	C (3-и част)	A (aaa)	B (ba)	на елементах	
						ГП і ПП і ч. і	
						теми коломийки	
e-moll	A-dur	e-moll	f-moll	a-mol	E-dur	D-dur, E-dur	

За формою концерт близький до класичних концертів, бо у ньому є відчуття пропорції, все строго продумане. Теми вибрані дуже вдало: вони яскраві і взаємопов'язані. Тому всі три частини твору є одним цілим.

Звернення до фольклору знайшло своєрідне віддзеркалення у формотворчому принципі “Концерту для фортепіано з оркестром” Д.Задора. Йдеться про фольклорні впливи, здійснені через призму танцювальності, уособлену коломийковою формою з властивими їй лаконізмом, точністю інтонацій та метро-ритмічного вислову (так, у III ч.

концерту композитор використав форму рондо, характерну для народної манери, зокрема коломийок).

Концерт відзначається багатотемністю та жанровим багатством. Використання народного наспіву підпорядковане художньому задуму. Мелодика твору справляє враження справжньої, а не "штучної": хоча в творі є тільки одна цитата, він просякнутий інтонаціями, які співзвучні з

The image displays a handwritten musical score for three movements, numbered 1, 2, and 3.
Movement 1 is titled "Allegro con brio" and features a treble and bass staff with a melody marked *p* (piano) and a sixteenth-note figure.
Movement 2 is divided into two sections: "Andante sostenuto" and "Allegretto (♩=120)". The first section is in treble and bass staves with a melody marked *mf* (mezzo-forte). The second section, marked "legato", continues in the same staves.
Movement 3 is marked "f marcato" (forte, marked) and is written for three staves (treble, alto, and bass), showing a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.



інтонаціями музичного фольклору Закарпаття; вони легко запам'ятовуються, звучать широко й переконливо.

Аналіз фортепіанних творів Д.Задора свідчить, що притаманна його стилю не випадкова цілісність зумовлена впливом на музичний кругозір композитора фольклору Закарпаття, тісним природним зв'язком його музичного світу з образами та музичними традиціями багатонаціонального рідного краю. Твори, написані в різних жанрах, відрізняються поетичністю, романтичною піднесеністю, органічною близькістю із закарпатським народним мелосом, у них звучить щирісердечне тепло любові до рідної землі і свого народу. Митець завжди залишався вірним своїй любові до Закарпаття і його національних традицій.

Стильові особливості музичної спадщини Д.Задора, і зокрема фортепіанних творів, цікаві насамперед тим, що звертання до національних традицій Закарпаття в межах типово романтичної концепції надає авторській музичній мові національного забарвлення. Народне тут виступає як естетична цінність, наповнена національним змістом.

Незважаючи на те, що композитора немає з нами вже багато років, пам'ять про нього живе в його яскравих творах, наповнених національним колоритом, любов'ю до рідного народу, його неповторних традицій. В 1997 році громадськість Закарпатської та Львівської областей широко відзначала 85-річчя з дня народження фундатора музично-мистецького Закарпаття. Урочистості розпочалися 20 жовтня на могилі композитора, де зібралися численні шанувальники таланту митця, перед якими виступив камерний хор "Кантус". У Львові ювілей Д.Задора відзначався 26 жовтня в залі філармонії, де на честь дня народження композитора з великим успіхом Львівським симфонічним оркестром був виконаний його Концерт. В Ужгороді 20 листопада 1997 р. у залі музичного училища імені Д.Задора відбулася науково-практична конференція, присвячена життю і творчості митця, яка завершилася великим концертом з творів композитора в залі обласної філармонії. На концерті Ужгородським симфонічним оркестром (диригенти – Людмила Пал та Петро Рак) були виконані Концерт для фортепіано з оркестром та кантата "Карпати". Вперше за багато років у виконанні В.Теличко прозвучала Соната для фортепіано h-moll [6, с.6].

Твори Д.Задора звучать у виконанні студентів музичних вузів і відомих виконавців таких, як Етела Чуприк, Йозеф Ерміль та інших. Їх світла і колоритна музика несе в собі любов до рідного краю, його національних традицій, віру в майбутнє свого народу.

1. Гошовский В. Заметки о музыкальной жизни Закарпатья // Украинская советская музыка. Статьи – К : Сов. композитор, 1960. – С. 170.
2. Рак Я. Творчий портрет Дезидерія Євгеновича Задора: монографічний нарис. – Ужгород: Закарпаття, 1997. – 36с.
3. Клин В. Українська радянська фортепіанна музика (1917- 1977). – К : Наукова думка, 1980. – 314с.
4. Кос-Анатольський А. Співець Закарпаття // Музика. – 1972. – №4. – С.21.
5. Ніколасва Л. Фортепіанна соната 60-х -70-х років // Музика. – 1983. – №3. – С. 9-10
6. Гайдук В. Нев'ялуща і колоритна музика Дезидерія Задора // Новини Закарпаття - 1997. 27 листопада. – С. 6

Iryna Taran, Viktoria Muchina

THE STYLISTIC PECULIARITIES OF THE PIANO ART OF D.ZADOR

In this article expressed special styles of piano composition by D.Zador, one of the famous Carpathian composer talented pianist, scientist and theoretic, the folk collector. The special attractiveness was piano music by D.Zador consists of the reproduction of the styles of national melody and understanding of the creative essence of his nation.