

підготовкою нової тональності є двозвучна домінантова зв'язка у валторни). Романтичної пряності гармонії додає використання медіантових тризвуків (III_{5/3} завершує першу фразу, VI_{5/3} – другу), барвистих тональних співставлень (E-dur першого речення – G-dur початку другого, яке приходить до далекого es-moll). Таким чином, своєю вибагливою барвистістю звучання середній розділ протистоїть простим, прозорим вертикалям святкової жанровості експозиції та репризи. В останніх тактах з'являються перегуки “золотих ходів” у фортепіано, які образно та акустично (ефект відлуння, ясна тонікальність) готують скорочену репризу. Остання, як і середина, вступає після генеральної паузи на ферматі.

Загалом, в музичній мові В. Теличка не відчувається жодних надмірностей, при тому, що прийоми сучасної композиторської техніки використовуються вельми широко. Мислення композитора тональне, хоч гранично ущільнені гармонії звучать часом з експресіоністичною напруженістю та терпкістю. На цьому тлі мелодика “Карпатського капрічіо” видається ніби простою, але саме таке поєднання простоти тематичного матеріалу та складності композиторських прийомів, вмиле переплетення тем з народних пісень та власних авторських дає відчуття сучасності твору, який, без сумніву, опирається на глибинні традиції народного мистецтва.

Олена Короленко

Симфонічна творчість Іштвана Мартона

Творчий спадок одного з засновників закарпатської професійної композиторської школи Заслуженого діяча мистецтв України Іштвана Ференцовича Мартона на перший погляд містить порівняно невелику кількість творів, створених для виконання симфонічним оркестром. В набагато більших

масштабах його творчість репрезентована в камерній музиці: в творах для струнного оркестру, аранжуваннях народних пісень для різноманітних ансамблів, у вокальному та хоровому жанрах, музиці для театру.

Але така диспропорція є скоріше кількісною: адже для композитора написання музики для симфонічного оркестру було чи не найбільшим по важливості мистецьким завданням. Проаналізувавши цю сторінку його творчості, не складно відчувати особливе ставлення митця до своїх симфонічних опусів, що виявляється у масштабності задумів, пошуках нових шляхів осучаснення елементів народної музичної мови з вмінням зберегти цінність першоджерел, доступності і ясності власних музичних виразів, створенні специфічних “мартонівських” гармонічних зворотів.

Все вищеперераховане має неоціненну важливість у становленні та розвитку композиторської школи нашого краю та створенні підґрунтя для зростання рівня музичного життя не тільки у другій половині минулого століття, але і сьогодні.

В даній статті буде розглянуто три твори симфонічного жанру композитора – “Карпатська поема”, “Закарпатські орнаменти” та Концерт для скрипки з оркестром. Окрім цих творів написано Урочистий симфонічний марш “Визволення” та Симфоніетту, яка хоч і створена для струнного оркестру, але займає особливу нішу у творчості І. Мартона і в українській оркестровій літературі ХХ сторіччя та чекає серйозного аналізу в окремій музикознавчій роботі.

Карпатська поема І. Мартона (1964) для великого симфонічного оркестру – перше масштабне полотно з багатим набором карпатських мелодій, гострих пружних ритмів, колоритних тембрових барв. Музична лексика твору міцно спирається на фольклорний карпатський матеріал, водночас індивідуальний почерк автора, який оперує арсеналом сучасних виразових засобів, видозмінює та трансформує всі джерела. Властива гуцульській народній музиці гострота звучання добре узгоджується із звуковими пошуками

сучасності. Вихідна “аутентичність” тем у момент їх показу зіставляється в поемі зі складними акустичними перетвореннями тематичного матеріалу. Так, гармонічна мова композитора передбачає ладову простоту і функційну ясність в окремих експозиційних розділах (наприклад, розділ Moderato з ц. 17),

Moderato
фортепіано

mf

фаги
вальсери
тромбон

в той час як розвитковість пов’язується із дисонантністю, конструктивними прийомами побудови вертикалі (див., зокрема, партію фортепіано в тт. 12 – 18 після ц. 14):

тт. 12-18 цифри 14

mf

1 – 13 після ц. 16, всього оркестру між цифрами 31 та 32):

тт. 1-13
цифри 16

subito *p*

First system of a musical score, measures 1-6. It features a treble and bass clef with a key signature of two flats. The music consists of chords and single notes, with a dynamic marking of *subito p* in the first measure.

Second system of the musical score, measures 7-12. It continues the chordal texture from the first system.

Third system of the musical score, measures 13-18. It shows a more melodic line in the treble clef alongside the bass clef accompaniment.

ци 31-32

subito *p*

Fourth system of the musical score, measures 19-24. It is marked with *ци 31-32* and *subito p*. The music is highly rhythmic and complex, featuring many beamed notes and chords.

Fifth system of the musical score, measures 25-30. It continues the complex, rhythmic texture of the previous system.

Дзвінки “пустоти” у вигляді паралелізмів в гармонії відповідають національному духові твору (ц. 18),

цифра 18

sf *poco a poco cresc.* *mf*

гармонічна гострота, що часто проникає і в експозиційність, додає звучанню терпкого присмаку гуцульського колориту (див. подачу скерцозної теми з т. 5 після ц. 13: скрипкова партія опирається не просто на дисонантні квартові й секундові співзвуччя, її співвідношення з супроводом є політональним).

т. 5-10 цифри 13

I скрипки

p *scherzando*

Загалом композиційне вирішення поеми передбачає велику внутрішню свободу: нанизування нових структурних розділів веде за собою введення щоразу іншого темпу та тональності, в межах єдиної побудови часто спостерігаємо таку ж мінливість. Таким чином в кульмінаційному проведенні коломийкової теми між цифрами 5 та 7 протягом двадцяти семи тактів п'ять разів кардинально змінюється

темп, причому потужне *Allegro* переривається генеральною паузою й зупинкою на *Adagio* кларнетового речитативу.

Тим не менше, зовнішні контури твору утворюють замкнуту побудову, обрамлену тематично й тонально, у внутрішній схемі поеми відчутні обриси тричастинності вищого порядку, в той же час прослідковуються ознаки сонатності й рондо. Майже весь тематизм поеми має інструментальне походження – звідси особлива технічна складність розвиткових фрагментів, активні варіантні перетворення тем.

Перший розділ поеми – *Andante*, *D-dur* – має тричастинну будову. Основну тему розділу веде солююча валторна, її звучання асоціюється із грою трембіт.

Andante
валторна

Характерною є протяжність першого звуку-кличу, з якого виливаються кварто-квінтові мелодичні фрази з чіткою опорою на тонічний та домінантовий устої. Ніби нагадуючи перегуки трембітарів на полонинах, композитор тричі співставляє фрази, групуючи їх попарно за принципом ладового тяжіння домінанти в тоніку. Середина розділу – *Andantino cantabile* з ц. 2 – утворюється триразовим проведенням теми, мелодія якої запозичена зі співаної коломийки “Ой зацвіли фіялочки” (гобой – віолончель – тутті, тональність – *h-moll*). Багата орнаментика покликана якомога достовірніше передати елементи народного співу в інструментальному викладі:

Andantino cantabile
гобої



Розділ Moderato (з т. 18 до ц. 9) готує танцювальну тему, яка вступає в сформованому вигляді з Allegro ц. 10 (e-moll). Постійним оспівуванням п'ятого ступеня ладу танцювальна тема перегукується з типовими народними мелодіями:

I. Мартон. Карпатська поема, т. 8 після ц. 10, кларнет



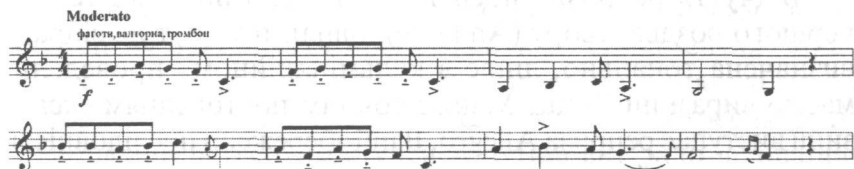
“Гагілка”, обр. С. Людкевича



Друга, скерцозна тема тема Allegro лише контурно окреслена (т. 5 після ц. 13); її коломийкові за ритмоструктурою фрази (4+4+6) проходять у різних тональностях (h – d). Завершує розділ Allegro кульмінаційне проведення основної теми танцю в d-moll (з ц. 15).



Наступний розділ *Moderato* (з ц. 17) вводить нову, величаву тему у фаготів та міді (F-dur) з характерними гуцульськими ритмами.



На відміну від попередніх, розділ *Moderato* є незавершений, його гармонічна ясність поступово затьмарюється, розвиток маршової теми переростає в своєрідний розробковий розділ поеми в цілому. Одноголосся маршу озивається в розробці могутніми унісонами різних груп оркестру у фрагменті *Meno mosso* (ц. 24), тонічний квінтовий бурдон з його фортепіанних басів нагадує про себе в таких же квінтових пустотах з ц. 22. Танцювальна тема проходить у гобоя видозмінено завдяки прийому варіантно-варіаційного розвитку, а саме метроритмічному зміщенню (т. 5 після ц. 22),



вона ж породжує сопілкові трелі солюючої флейти (з т. 4 після ц. 26), її мотиви стають матеріалом інструментальних антифонів у фрагменті між цифрами 29 і 30. В цілому розробка, як і більшість розділів поеми, тяжіє до завершеності й симетрії: її центральним моментом є тендітне флейтове соло (з т. 4 після ц. 26), обрамлене важкими унісонами *Meno mosso*.





Відчуття репризи вносить поява коломийкової теми з першого розділу твору (*Andante*), однак тема тут не відразу визначена тонально, лише в кульмінаційному проведенні маємо виразний *B-dur*. Майже точним повторенням експозиції виступає реприза *Allegro*. В ній збережено послідовність тем, тональний план, але змінено інструментовку; перед танцю знову ж таки підготовчий розділ *Moderato*. Перед завершальним *Allegro* коди початкову “трембітну” тему вступу, вже ритмічно розширену, урочисто проводять труби в *D-dur*.

Багаторазова поява першої танцювальної теми та її чергування з більш або менш розвиненими фрагментами надають формі рондальності. Про сонатні принципи нагадає двотемність *Allegro*, тоніко-домінантове співвідношення тем, наявність розробки. В цьому контексті вихідне *Andante* мало б сприйматися як повільний вступ до сонатної форми. Однак перший розділ є надто об’ємним, тематично виразним, структурно складним. Його значимість в загальній формі цілого настільки велика, що в схемі поеми виникає ефект складної тричастинності вищого порядку.

З огляду на сказане вище можна констатувати, що І. Мартон втілює свої задуми здебільшого у барвисто-побутовому плані. Вслухаючись у стильову специфіку гуцульського фольклору, глибоко проникається ним і відтворює найбільш характерні деталі, оригінально об’єднавши їх у жанрі масштабної інструментальної поеми.

“Закарпатські орнаменти” І. Мартона (1980) для симфонічного оркестру – сюїта різножанрових мелодій, сповнених виразного локального колориту. Експозиційність тем музичного матеріалу займає у творі провідне місце, розвиткові зведена до мінімуму, найчастіше проявляючись у варіантних

повтореннях матеріалу. Нанижуючи одна за другою музичні теми, композитор творить своєрідний музично-картинний калейдоскоп.

Національні риси, притаманні народному музичному мистецтву Закарпаття проступають в “Орнаментах” дуже яскраво. В ладо-гармонічному аспекті це проявляється у використанні “чистих” діатонічних фарб, загострених лише підвищеним четвертим ступенем, у типових ладо-інтонаційних формулах тем та часто вживаних органних пунктах тонічної квінти. В ритміці нерідко проглядають коломиївкові ритмоскладові формули, інструментарій наслідують звучання народного ансамблю, методи розвитку та віртуозна складність орнаментики у деяких моментах співзвучні народній практиці виконавства.

Компонуючи ціле, І. Мартон цементує форму ремінісценціями тем на близькій і далекій відстанях. В певній мірі єднає твір і темпова контрастність у горизонтальному поєднанні мелодій. Переконаливою є й тональна логіка: найвіддаленіші тональності зміщено в центр композиції (c-moll, C-dur). Водночас як крайні розділи, що тяжіють до D-dur, поєднують тональності першого ступеню спорідненості та однойменні. Загалом на шляху тональних змін у творі жодного разу не натрапляємо на несподіванки: всі переходи згладжені, чергування тональностей найчастіше відповідає кварто-квінтовим крокам, що збігається з логікою ладових тяжінь D – T, S – T. Звідси природність, легкість сполучення різних фрагментів форми. Звертає на себе увагу тональна розімкненість твору: починаються “Орнаменти” в a-moll, завершуються – в E-dur.

Повільний вступ утворюють імпровізаційні награвання – розосереджені в часі мелодичні фрази багаті на орнаментуку, метро-ритмічно вільні (складні ритмічні поділи та заліговування накладаються на змінний метр); п’ять вступних фрагментів роз’єднані генеральними паузами на ферматах:

Вступ, фрагмент 1

Andante

Вступ, фрагмент 2, соло скрипки

Вступ, фрагмент 4, квіртети

Інтонаційний зміст вступу складають на перший погляд дещо індивідуальні, часом загальні форми руху, але саме тут вже формуються рельєфні мотиви, що є провісниками майбутніх тем твору. Специфічного верховинського колориту додають солююча скрипка та флейта *riccolo*, тембр якої імітує звучання сопілки з притаганим їй сиплим призвуком.

Основну частину “Орнаментів” складає послідовність рухливих, здебільшого танцювальних мелодій. А співвідношення імпровізаційного повільного вступу з швидким танцювальним продовженням твору є типовим для народної музики Карпатського краю, включаючи навіть, території, прилеглі до Балканського регіону – румунські “дойна” і “хора”, угорські “голгото” та “чардашу”. Тема *Allegro moderato* виринає поступово, у довершеному вигляді її подає солююча скрипка з ц. 5.

Поєднання простих мотивів утворює симетричну структуру aa_1aa_1 , мелодична будова мотивів – заповнення типового для гуцульської музики квартового інваріанту. Та ж кварто-

квінтовість – в основі другої танцювальної теми (т. 5 після ц. 8).

шпів 8, ст. 5-12
гобої >



Терпкості їй додають грайливі малосекундові з'єднання в мелодії та підвищений четвертий щабель мінорного ладу; їй же властива коломийкова ритмоструктура 4 + 4 + 6. Репризне проведення першої теми окреслює контур початкового розділу форми і стає вихідною точкою для невеликого розвиткового фрагменту (з ц. 11), в якому з'являються імітації та секвенції в дусі класичної розробки.

Центральні епізоди твору – “колядковий” наспів (c-moll), коломийка (C-dur, з ц. 14), варіантні зміни коломийки з вплетеними танцювальними інтонаціями перших тем опусу (G-dur, з ц. 16). Хоча мелодія “колядкового” наспіву є авторською, композитор з великим вмінням зміг передати саме вокальну сутність фрагменту за допомогою форшлагів, які розташовані звуковисотно і вище, і нижче основного звуку, а також мелізмів, які імітують невеликі глісандо. Також ясно вгадуються фрази, які асоціюються з почерговим чоловічим та жіночим співом:

шпів 12, ст. 7-14
скрипки
колядковий наспів



шпів 14,
кларнет, скрипки
коломийка
Allegro moderato



Специфічними мелізмами партії солюючих скрипок та кларнету переграються з імпровізованою орнаментикою викладу, до якої часто вдаються сільські музиканти.

Репризний розділ твору, як і експозиційний, має тричастинну будову. Його середина – та ж друга танцювальна

тема, але перенесена в нову тональність (g-moll). Крайні розділи репризи тематично нові (Moderato, grave з ц. 17), з яскраво вираженими тонічним та домінантовим устоями і, відповідно, кварто-квінтовими кроками в мелодії.

цифра 15, орган відкриває

Moderato grave



Відчуття репризності виникає завдяки поверненню до D-dur та структурній ідентичності репризи і першого розділу "Орнаментів". На межі репризи та коди композитор вводить каденцію двох кларнетів і скрипки, яку готує фрагмент, запозичений зі вступу (порівняймо соло флейти *risolo* т. 3 після ц. 2 – і оркестрове *tutti* з ц. 25)⁴².

Вступ, флейта 2, н. 1, флейта піччато

ppp



цифра 25, оркестр

Moderato



Коду побудовано на матеріалі тем репризного розділу.

Відаючи належне майстерності композитора у відтворенні яскравих жанрово-побутових образів, слід наголосити на його вмінні сполучати такі моменти із відкрито емоційними засадами музичної виразності. Велику роль відіграє пісенність та танцювальність що сприймається як випромінювання життєрадісності, краси, як голос самих Карпат. Музика здебільшого легка, піднесена, ніби відтворює віртуозну гру народних музикантів. Особливого драматургічного

значення набуває прийом об'єднання окремих частин циклу “трембітальною” інтонаційною аркою. Крім того, цей прийом можна розцінювати як атрибут музичного пейзажу, декоративну заставку та епілог.

Концерт для скрипки з оркестром (1984) І. Мартона є першим зразком цього жанру у регіональній музичній культурі Закарпаття. Репрезентуючи своєрідну вершину творчості композитора і будучи одним з улюблених творів автора, Скрипковий концерт уособлює надзвичайно гармонічний синтез досягнень музики ХХ століття й особливостей індивідуально-колеритного стилю митця, що відзначається знанням детальних особливостей фольклору нашого краю, глибоким авторським проникненням в основи локального музичного “духу” своєї землі. Характерні для мелодики Закарпаття інтонації, танцювально-пісенні ритмоформули та всі “тонкощі” народного музикування композитор оригінально поєднує зі складними поліфункційними гармонічними пластами звукового матеріалу, зберігаючи при цьому логічну ясність фактури, раціоналізм композиторського мислення та зачаровуючи слухача розкішною тембровою палітрою інструментовки.

За традицією жанру Концерт складає тричастинний цикл з драматичним, образно контрастним аллегро першої частини (d-moll), Колисковою другої частини (B-dur) та жанровим фіналом (D-dur).

Вельми оригінально вирішено драматургію і композицію першої частини Концерту. Багата на настроєві та жанрові контрасти, вона не утворює традиційної сонатної форми, уникає композитор і звичної каденції соліста. Композиційною основою першої частини стають три тематичні пласти.

Перший з них починається специфічним звучанням тарілок (двотактове тремоло паличкою від літавр) та за характером відповідає класичній головній партії. За жанровою природою це доволі суворий марш. В інструментальній палітрі головної партії велику роль відіграють ударні (барабан,

тарілки, літаври) та мідні духові. Перше проведення теми доручається оркестровому тутті (відзвук – у дерев'яних з т. 18),

вдруге тему веде солююча скрипка (ц. 3).

Гармонічна мова композитора досить непроста – її лексику складають нетерцеві утворення (див., зокрема, акорди з квартовою структурою в соліста з т. 5 після ц. 5; в подальшому розгортанні партії – гострі секундні сполуки),

1809а 5, тт. 5-14, 2010

рухи паралелізмів (т. 5 після ц. 5 – у партії фагота, т. 7 до ц. 7 – партія валторни).

Автор застосовує весь хроматичний спектр d-moll; хвилеподібне розгортання головної партії спирається на секвенційну логіку – секвенційні ланки здійснюються складними шляхами, відштовхуючись від нестійких, хроматично видо-

змінених ступенів. В ритмічному відношенні тема є не менш складною: жанровість “пробивається” тут крізь метричні зміни, часом – крізь тріолі та дрібні пасажи, уникання сильної долі. Гостра інтерваліка теми, різкість звучання (темброва та гармонічна), метроритмічна нестабільність формують образ невпізнанної сили, невідомої напруги. Ще одна важлива особливість головної партії – у відсутності в її тематизмі закарпатського колориту: за жодним з параметрів вона не відповідає тим комплексам виразових засобів, що творять національну музичну мову і до яких не був байдужий композитор.

Друга тема виокремлена в самостійний розділ, встановлюється новий темп – *Andante*. За образним змістом це типова побічна партія, яка характеризується розкутістю, свободою у розвитку, широким діапазоном та перемінною метроритмікою. Щира лірична сповідь скрипаля розливається в мелодиці гуцульського ладу, національної своєрідності надають і прикраси, без яких немислиме виконання в народі навіть сумних інструментальних мелодій.



Виростаючи із тихого секундового гойдання, тема в експресивному розгортанні розростається до октавних широт мелодичного малюнку; її друге, оркестрове, проведення спирається на схвильований репетиційний фон оркестру та підводить виклад ліричної теми до динамічної вершини (*forte*). Хоча побічна партія є виразним образним контрастом до першої і навіть проходить у новому темпі, в гармонічній, інтонаційній та метроритмічній структурі тем є багато спільного. Як і перша тема, побічна проходить в умовах частой змінності розміру та метру, її інтонаційний

малюнок, загалом більш м'який та округлий, також багатий на ладову перемінність та акустичні дисонанси. Гармонічне вирішення теми спонукало введення більш пастельних барв, експресивні нотки побічної викликають появу традиційних для такої образної сфери альтерованих гармоній (див., наприклад, колористичні вертикалі з т. 11 до ц. 10).

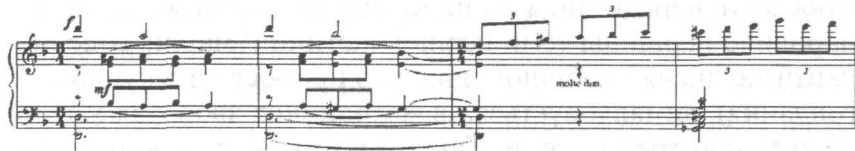


Тим не менше, побічна партія формується за тим же секвенційним принципом, еліптичні звороти в гармонії перекреслюють функційний рух та спричиняють непередбачувані повороти в розвитку мелодичної лінії. Ще більше споріднює вказані теми введення в їх мелодико-ритмічний малюнок тріольного руху; мелодичне зерно побічної складає секундове оспівування ступенів, виведене з глибин головної партії, та характерна для останньої синкопа (див. ц. 2 – розвиток головної теми).

Таким чином, обидві теми поєднуються за принципом похідного контрасту, вельми властивого для експозицій класичної сонати. Єдиним “але” в даній ситуації виступає тональна єдність – здається, ніби обидві теми належать до тональності d-moll. Але у зовнішніх контурах побічної партії ми все-таки можемо помітити намагання теми зачепитись за “потрібний” нам класичний a-moll.

Різкуватості лінії мелодичного малюнку другої теми, її метрична нестабільність, перевага динамічної шкали *piu* і високих регістрів (перше проведення починається у високій теситурі, та поступово тема підіймається в “захмарні” висоти) творять образ ніжний та крихкий. Навальна семантика першої теми та тендітна лірика другої могли б вступити в гострий конфлікт (деякі його прояви – в контрапунктах міді: запозичені з головної партії, вони влітаються

в скриpkовий спів побічної: порівняймо переклички соліста з оркестром після ц. 5 – та партію валторни з т. 4 до ц. 9).



Однак це протистояння, типове для концертного жанру, згладжується раптовим введенням нового образу, поява якого розсіює напругу. Цей образ – заключна партія, що являє собою третю і нову тему – танцювальну чотирирядкову коломийку.

фрагм. 13

Перші два “колiна” танцю – в солюючої скрипки – спираються на гострий супровід “незграбних” фаготів. Їх “молодечі” присідання вносять комічний штрих, чим відразу зводять нанівець всі пристрасті попереднього розвитку першої частини – потенційний контраст нейтралізується, так і не отримавши реалізації. З перших тактів третьої теми звертає на себе увагу квадратна метроритмічна структура награвання, чітка дводольність, діатоніка (її порушує тільки характерне підвищення четвертого ступеню та мажоро-

мінорна гра в супроводі), виразна тоніко-домінантова функційність. За усіма цими показниками третя тема контрастує з обома попередніми. Тим не менше, інтонаційне зерно, що народило перші дві теми першої частини (“марш” головної партії та “пісня” побічної однаково проросли з секундового гойдання), вимальовується і в мелодичних зворотах моторного танцю третьої теми. Таким чином, усі три, контрастні образно і жанрово, тематичні утворення першої частини, виявились похідними від єдиного мелодичного зерна.

Складочислова формула коломийки добре відчутна у темі, хоча її обриси завуальовані дрібними репетиціями та прикрасами – ніби багаті технічні можливості скрипки спонукають народних виконавців до особливої віртуозності, рясної орнаментики. В подальшому викладі та в другому проведенні теми (з т. 6 після ц. 15) автор імітує гру “троїстих музик”.

ш.фра 15. т. 5-18

В ансамблеву гру залучено імітацію гри сопілки (флейта, флейта *risolo*), скрипку, басюлю (ритмічно впорядковані гармонічні заповнення загальної вертикалі у партії віолончелі та струнної групи); перша скрипка від варіювання дрібними пасажами основи награвшу переходить до його проведення подвійними нотами.

Вперше з появою третьої теми в експозицію ввійшла нова тональність – G-dur. Разом з нею прийшло ладове просвітлення, свято народного гуляння. Саме цей коломийковий

мотив забезпечує наявність тієї тональної та образної полярності, яка необхідна для формування сонатної експозиції. Тому саме третя тема найближче підійшла до виконання ролі заключної партії.

Квінтовий бурдон, що сформується в партії фагота у другому проведенні третьої теми, породжує квінтові паралелізи міді в переході до розробки. Зіставлення пустотних вертикалей суміжних хроматично видозмінених ступенів розгойдує стійку ладову опорність G-dur. Розробку починає “обережна” (spiccato) спроба заключної партії обійняти основну тональність, “випробувати” коломийковий мотив і в тембрі фаготу (staccato). Саме цей, фагатовий варіант награвшу виявляє його близьку інтонаційну спорідненість з темою головної партії. Ще раз інтонаційна єдність тем проявляється перед цифрою 17. Низькі струнні проводять мотив з коломийки (порівняймо тт. 4 – 1 до ц. 15 – і тт. 2 – 1 до ц. 17) – і тими ж звуками, але в ритмічному та темповому розширенні з цифри 17 тромбони виспівують вихідну фразу теми побічної партії.

The image shows a musical score for the third theme. It consists of two systems of staves. The first system shows the bassoon part (фагот) and the trombone part (тромбони). The second system shows the bassoon part (фагот) and the trombone part (тромбони). The score is written in G major and 4/4 time. The bassoon part is marked with 'spiccato' and 'staccato'. The trombone part is marked with '17' and 'trumpets'.

Тричі проводиться фраза з побічної (тромбони – валторни – скрипки), і кожного разу дерев’яні духові відповідають їй чотиризвучними тріольними мотивами, запозиченими з третьої теми; гострі обриси мелодично заповненої збільшеної кварта, породженої четвертим підвищеним ступенем коломийки, вибудовують в розробці звукоряд лідійського

ладу (мотив повторюється секвенційно, з низхідним секундовим зміщенням). Ця цілотновість, а також гострий виконавський штрих в окремих моментах, переклички мотивів з різних тем та акцентування на їх інтонаційній спорідненості утворюють у розробці химерну гру. Загалом розробка безконфліктна і вкрай коротка (триває всього 28 тактів). За драматургічним значенням та розмірами вона скоріше схожа на зв'язку, перехід від експозиційного розділу до репризи.

В репризі теми експозиції скорочені, вони проходять тільки у соліста (причому друга тема відразу подається на октаву вище, досягає в своєму розвитку четвертої октави – її звучання тут особливо нереальне, недосяжне, чисте). Цікавий прийом застосовує композитор у третій темі. Спочатку, підкоряючись законам сонатної репризи, коломийка вступає в основній тональності – d-moll. Та, ніби відчувши дискомфорт, скрипаль зупиняється, гра всього оркестру переривається генеральною паузою – і народний віртуоз продовжує танець у звичній для себе тональності G-dur, відновлюючи експозиційний варіант теми.

Коду (з т. 1 після ц. 29) складають дві динамічні хвили. В їх шаленому потоці зливаються фрагменти всіх тем. Найбільше тут вчуваються інтонаційні обриси першої теми, видозмінену лінію другої теми влітає кларнет (з т. 5 після ц. 29).

Від коломийки в коду переходять “кружляючі” мерехтіння дрібних пасажів та широкі стрибки подвійними нотами в партії солюючої скрипки – віртуозне начало, що було покладене в основу третьої теми, в умовах невпинного річ

mozzo коди реалізується до кінця. Тому й не дивно, що автор не вводить в першу частину Концерту каденції – технічно складні прийоми народного виконавства в достатній мірі виявили всю майстерність соліста.

Друга частини Концерту – “Колискова” – виписана пастельними тонами мініатюра. Протягом її нетривалого розгортання утримується єдиний настроєвий план, тому композитор застосовує просту тричастинну форму з варіантною серединою та динамічною репрізою. Дев’ятитактовий вступ інтонаційно готує тему, таємничі вечірні сутінки змальовано у вступі тьманими хроматизмами у B-dur середніх голосів фактури. Тема колискової проходить у солюючої скрипки, її чотири фрази утворюють симетричну структуру aa'bb'.



Гуцульського колориту мелодії додають форшлаги, прикраси у формі тріольних оспівувань основних мелодичних тонів, опорність на перший та п’ятий ступені ладу та пов’язані з цим типові оголено квартові ходи. Звідси ж – змінність дво- і тридольності та “м’яке” трактування метричної сітки – її контури “розгойдуться” дрібними синкопами, що імітують властивий повільним карпатським мелодіям прийом *rubato*. Кожна з фраз приходить до тривалої зупинки, під час якої звучать відзвуки – відповіді інших інструментів оркестру; перші дві фрази відлунюють “сопілковими” орнаментами солюючої флейти. Середній розділ форми переносить тему в G-dur (тональність крайніх розділів – B-dur), наспів веде віолончель. Фоном стає багате мереживо скрипкового контрапункту, “виплетене” навколо інтонаційної основи віолончельного співу, наприкінці середини додаються стакатні секстолі у дерева. Єдиною зміною у репрізі є збагачення, порівняно з експозицією, оркестрового

фону – його мерехтливі коливання створені “народженими” в середньому розділі секстолями духових. Тема переноситься у вищій реєстр, нагадуючи про таке ж репризне піднесення побічної партії першої частини. Обрамлює колискову матеріал вступу, на його хроматичному гойданні формується *crescendo* підходу до фіналу.

Третя частина вступає без перерви у звучанні (*attacca*); її появу, як і першої частини, готує дзвін тарілок. Фінал Концерту – це типове рондо з триразовим проведенням рефрену та двома епізодами. Рефрен утворюється вихором скрипкових пасажів; рівномірний рух шістнадцяток та анапестові звороти формують виразну ритмічну пульсацію танцювального типу, що вкладається в незмінно парну метризацію. Танцювальність проявляється у гамоподібному стрімкому рухові мелодичної лінії, вклинення в загальний стрімкий політ невеликих “стрибків”:



Середній розділ рефрену – *tempo mosso* – імітує жіночий вихід у танці та тимчасовий розлад у народному ансамблі: звучання розшаровується на два пласти – скрипковий та дисонуючий до нього контрапункт дерева.



Перший епізод (B-dur) – темпераментний танець з яскравими жартівливими нотками:



Ефектні синкопи, виконані барабанним дробом та *frullato* засурдиненої міді, нагадують приплескування та притоптування танцюристів. Наступне проведення рефрену – скорочене, без сповільненої середини. Другий епізод (*g-moll*) – в дусі неспішних інструментальних імпровізацій.



Особливо цікавий цей розділ темброво: на тягучий гнуса-вий бурдон “кози” накладаються типово гуцульські награвання скрипки, “флюяри”, в останніх тактах епізоду (тт. 2–1 до ц. 16) засурдинена валторна звуконаслідує віддалені клічі трембіт. Середній розділ в третьому проведенні рефрену ще більш “розшарований”, що особливо відчутно з моменту вступу солюючої валторни (т. 2 після ц. 21).

Як це було і в попередніх частинах Концерту, репризна поява ліричного фрагменту (жіночий танець в середині рефрену) супроводжується його теситурним підняттям (такий же прийом – в репрізі другої теми першої частини, репрізного розділі Колискової). Завершує твір традиційно стрімка кода на матеріалі рефрену.

Свій Скрипковий концерт Іштван Ференцович написав для прекрасного скрипаля, заслуженого артиста України Михайла Медвідя, який і донині залишається єдиним його виконавцем. Залишається сподіватись, що цей твір невдовзі буде виданий і почне своє “нове” життя, достойно представляючи у світі закарпатську професійну композиторську школу.