

СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ "НЕОКЛАСИЦИЗМ" І "НЕОФОЛЬКЛОРИЗМ" У МУЗИЦІ М. СКОРИКА

Мета роботи. Дослідження присвячене вивченню тих музичних творів видатного українського композитора М. Скорика (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.), які належать до стильових тенденцій неокласицизму і неофольклоризму. **Методологія.** Зроблено стильовий аналіз низки творів композитора, виявлено нові риси в його музиці, що написана в цих стилях, і зроблено порівняльний аналіз композицій М. Скорика з творами інших митців. **Наукова новизна.** Виявлено специфічні риси, застосовані М. Скориком у названих стилях. Якщо його неокласицизм виник на синтезі барочних особливостей з сучасною музичною мовою, то його неофольклоризм має кілька засад: 1) народна мелодія недоторкана – гармонія сучасна; 2) народна мелодія не змінюється – супровід оновлюється: гармонічно-ритмічно-тембрально; 3) авторська імпровізація фольклорного плану синтезується з сучасними засобами музичної виразності: гармонією, ритмікою, оркестровкою. **Висновки.** Оскільки стаття спрямована на допомогу у вивченні історії української та зарубіжної музики ХХ ст. студентами музичного ВНЗ, виникла потреба поряд з основною темою (новаторські риси музики Скорика, що написана в стилях неокласицизму і неофольклоризму) розкрити формування і розвиток цих стилів у європейській музиці першої половини ХХ ст. (М. Равель, Б. Барток, П. Хіндемїт, І. Стравинський).

Ключові слова: синтез жанрів, токката, бурлеска, fuga, прелюдія, весільна пісня, коломийка.

Лісецький Степан Осипович, кандидат искусствоведения, доцент Киевского университета им. Бориса Гринченко

Стилевые тенденции "неоклассицизм" и "неофольклоризм" в музыке М. Скорика

Цель работы. Исследование посвящено изучению тех музыкальных произведений выдающегося украинского композитора М. Скорика (вторая половина ХХ – начало ХХІ ст.), которые написаны в стилевых тенденциях неоклассицизма и неофольклоризма. **Методология.** Произвести стилиевой анализ ряда произведений композитора, выявить новые черты в его музыке, написанной в этих стилях, сделать сравнительный анализ композиций Скорика и произведений других композиторов. **Научная новизна.** Выявлены специфические черты, использованные М. Скориком в этих стилях. Если его неоклассицизм возник от синтеза барочных особенностей с современным музыкальным языком, то его неофольклоризм имеет несколько вариантов: 1) народная мелодия неприкасаемая – гармония современна; 2) народная мелодия звучит без изменений – сопровождение постоянно обновляется: гармонически-ритмически-тембрально; 3) авторская импровизация в фольклорном ключе синтезируется с современными средствами музыкальной выразительности: гармонией, ритмикой, оркестровкой. **Выводы.** Статья ориентирована на студента музыкального вуза – в плане помощи в изучении истории украинской и зарубежной музыки ХХ ст. Поэтому возникла необходимость наряду с основной темой (новаторские черты музыки М. Скорика, написанной в стилях неоклассицизма и неофольклоризма) раскрыть формирование и развитие этих стилей в европейской музыке первой половины ХХ ст. (М. Равель, Б. Барток, П. Хиндемїт, И. Стравинский).

Ключевые слова: синтез жанров, токката, бурлеска, fuga, прелюдия, свадебная песня, коломийка.

Lisiecki Stepan, Ph. D., associate Professor of the Kiev University Boris Grinchenko

Stylistic tendencies "neoclassicism" and "neofolclorism" in M. Skoryk's music

The purpose of the work. The research studies the famous Ukrainian composer M. Skoryk's music works (second half of ХХ – beginning of ХХІ centuries), which relate to the stylistic trends of neoclassicism and neofolclorism. **Methodology.** The research carries out the stylistic analysis of a number of composer's works, reveals new traits in his music, written in these styles, and carries out a comparative analysis of the Skoryk's compositions and the works of other composers. **Scientific novelty.** The study has identified the specific features used by M. Skoryk in these styles. If his neoclassicism has originated from the synthesis of Baroque features and modern music language, his neofolclorism has few variants: 1) folk melody is intact – harmony is modern 2) folk melody does not change – backup is updated: harmonically-rhythmically-timbrally 3) author's improvisation in folklore sense is synthesized with the help of modern means of music expression: harmony, rhythm and orchestration. **Conclusions.** The article is focused on the students of music schools. It will help them to study Ukrainian and foreign music history of the ХХ century. The following need arose: along with the main theme (innovative features of Skoryk's music written in the styles of neoclassicism and neofolclorism) to reveal the formation and evolution of these styles in European music of the first half of the ХХ century. (M. Ravel, B. Bartok, P. Hindemith, I. Stravinsky).

Keywords: synthesis of Baroque genres with modern means of musical expression, toccata, burlesque, fugue, prelude, wedding song, kolomyika.

Мирослав Скорик є одним із найвидатніших українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Його мистецька праця триває вже більш ніж півстоліття. В доробку композитора опера, балети, симфонічні твори, духовна музика, камерно-інструментальні композиції, пісні, романси, музика легких жанрів [більш широкий перелік творів див. 8]. Дійсно, без написаних М. Скориком композицій важко уявити сучасну українську музику.

Актуальність теми статті пов'язана з творами М. Скорика, що були написані головним чином у 1960–70-х роках і відносяться до двох стильових спрямувань – неокласицизму і неофольклоризму. Ці твори у ті роки не досліджувалися з позицій стильових тенденцій. До речі, стилі неокласицизм і неофольклоризм у європейській музиці українські вчені вивчали недостатньо. Більше уваги цим питанням приділили: енциклопедичне радянське видання (1976 р., [5]), російське (1998 р. [1]), а також С. Павлишин у праці "Зарубежная музыка XX века. Пути развития. Тенденции" (йдеться про загальноєвропейські проблеми [6]). Отже, предметом нашого дослідження будуть композиції М. Скорика для фортепіано, для камерного оркестру, для голосу з інструментальним ансамблем, для скрипки з симфонічним оркестром. Об'єктом – музика М. Скорика інших жанрів, а також творчість великих європейських композиторів-класиків ХХ ст., тобто будемо прагнути виявляти зв'язки українського митця з його попередниками і сучасниками.

Мета статті – охарактеризувати важливі для М. Скорика стильові тенденції і зупинитися на двох із них: на "неокласичній" та "неофольклорній", виявити зв'язки його музики з попередниками і сучасниками. Оскільки ці стильові спрямування в європейській музиці мають свої відмінності, виявити спільні та відмінні особливості творчості Скорика від музики інших композиторів.

Виклад основного матеріалу. Обмежуючи себе саме двома стильовими тенденціями в музиці Скорика, ми хотіли б виділити цю творчу проблему, не зачіпаючи інших (естрадно-джазову, давньоісторичну й біблійно-легендарну). Спрямовуючи цей матеріал на студента музичного ВНЗ, ми спочатку роз-криємо перед студентом сутність творчого напрямку "неокласицизм", який до-сить тісно пов'язаний із творчістю німецького композитора П. Хіндеміта (1895–1963), його підходами до написання музики. Без знайомства із музикою Хіндеміта, зокрема з його творами 1920–1930-х років [2] і спеціальними теоретичними матеріалами, наприклад, із Музичної Енциклопедії [5], важко буде молодим музикантам увійти в цю проблему. Спираючись на вже згадувані дослідження [1; 5; 6], констатуємо, що напрям "неокласицизм" сформувався у 1920-і роки в творчості кількох європейських композиторів. Утім, чи не найбільш повне виявлення він отримав у музиці німецького митця П. Хіндеміта. Передусім це його сім творів, об'єднаних однією жанровою назвою "Камерна музика № 1-7", *Ludus tonalis* (цикл прелюдій і фуг для фортепіано), симфонії "Художник Матіс" та "Гармонія світу" (на ці теми написані також опери) та ряд інших, що з'являлися з-під пера композитора у 1920–30-х р. [2]. Водночас вияви "неокласицизму" помітні і до П. Хіндеміта, в музиці М. Равеля (сонатіна для фортепіано, 1905 р.), Б. Бартока (*Allegro barbaro* для фортепіано, 1907), С. Прокоф'єва ("Класична симфонія", 1917) та І. Стравинського (балет "Пульчінелла", 1919).

Неокласицизм в музиці – це творчий напрямок, який передбачає використання досвіду минулих епох – Класицизму, Бароко, Відродження і навіть Романтизму в синтезі з сучасними стильовими особливостями. Цікавим для нас – науковців, педагогів, студентів – є осмислення музикантами 1920-х р. терміна "неокласицизм". У статті, що вміщена у Музичній енциклопедії [5], про цей термін наводиться така інформація: "У 1920 Ф. Бузоні опублікував відкритий лист до П. Бекера під заголовком "Новий класицизм", який став маніфестом цього напрямку. "Під новим класицизмом, – писав Бузоні, – я розумію відбір, використання і розвиток усіх досягнень минулого досвіду і втілення їх у тверду і витончену форму". Новими рисами він (Ф. Бузоні) вважав єдність стилю, високий розвиток поліфонії і дух ясної об'єктивності". Далі в енциклопедичній статті йдеться про таке: "В 1924 І.Ф. Стравинський висунув лозунг "Назад до Баха", що був підхоплений музикантами різних європейських країн. Суть цього закликів зводиться до поєднання бахівської лірики, принципів розвитку і конс-труювання музичної форми з найновішими засобами музичної мови" [5].

Реферуючи ще низку положень із цитованої вище енциклопедичної статті, відзначимо, що естетичним ідеалом неокласицизму є "порядок", незмінність, рівновага усіх елементів художнього цілого; ця гармонія, однак дається не як результат боротьби і подолання реальних життєвих протиріч, а як щось визначально існуюче, вічне й неподолане. Автор статті "Неокласицизм" [5] підкреслює, що відношення до творчості Й.-С. Баха у композиторів-романтиків ХІХ ст. і "неокласиків" було різним: "Якщо романтиків приваблювали передусім піднесена краса і велич бахівської музики, глибина виражених в ній емоцій, то "неокласики" виявляли перш за все інтерес до її конструктивних елементів". "Коли неокласицизм 20-х років звернувся "Назад до Баха", то підкреслювались і навіть перебільшувались найменш романтичні риси бахівського стилю: *non rubato*, *non crescendo* та

імітаційний контрапункт" [5]. "Для "неокласицизму" характерне тяжіння до "загальних форм руху", до рівномірної ритмічної моторики, до подолання чітко оформленого, рельєфного тематизму, виразний бік бахівської мелодики і гармонії був їм чужим" [5]. Відзначимо ще одну важливу рису "неокласицизму" – його різне національне забарвлення в різних країнах. На цьому ми зупинимо реферування статті з Музичної енциклопедії і перейдемо до розгляду музики М. Скорика, зокрема, зупинимося на його "неокласицистських" творах.

М. Скорик звернувся до "неокласицизму" в середині 1960-х р. Він написав партити № 1 (1966 р.) і № 2 для камерного оркестру (1970), партиту № 3 для струнного квартету, партиту № 4 для оркестру, партиту № 5 для фортепіано (1975 р.); до цього переліку додамо ще ряд фортепіанних творів: бурлеску, токату, Шість прелюдій і фуг та Концерт № 1 для фортепіано з оркестром. Ці твори з'явилися у 1960–70-х роках, утім їхнє виконавське життя активне й тривале (більше ніж півстоліття), вони міцно увійшли і в концертну і в музично-педагогічну діяльність не тільки України. В українській музиці – це чи не найперші зразки неокласицизму.

Наукова новизна. Ми хочемо довести, що М. Скорик у низці своїх творів не тільки застосував неокласицистські принципи, які успаткував від великих європейських композиторів (П. Хіндемита, Б. Бартока, І. Стравинського та ін.), а й розвинув їх в інших часових умовах, спираючись на український національний тематизм або фольклор (карпатського чи центрально-українського регіонів).

Скорик майстерно відроджує жанри кінця XVII – першої половини XVIII ст., найвищими досягненнями яких були партити (сюїти) Й.-С. Баха і Г.Ф. Генделя. Як трактує М. Скорик цей жанр у нових умовах, у 60-х роках XX ст.? Неординарно вирішена М. Скориком партита № 2. Після прелюдії даються такі частини: "Ритми", "Остінато" і "Антифони", тобто тут з'явилися твори з такими назвами, які в часи бароко ще не існували. В них втілено художні образи властиві XX ст.: в одному випадку переважаючим є ритмічно-темброве, а в іншому – гротескно-імпульсивне начало. Але ще далі пішов композитор у партиті № 5 для фортепіано, оскільки тут вводяться такі п'єси, як "Вальс", "Хор", поновому трактується "Арія" і навіть Прелюдія.

Прелюдія із партити № 5 стала кількатемною, вона має, на відміну від барочних прелюдій, ряд фактурних рисунків: спочатку дається один рисунок, що викладений як гармонічна фігурація шістнадцятими тривалостями, на який потім композитор нашаровує ладово-загострену гармонію (II₁), у нижньому шарі фактури теми гармонія змінюється в рамках *do* мажору: I₂, VI₇, VI_{7 -1,-5}, IV_{5 -3,-7}, V₇. Потім звучать дисонантні гармонії (протягом кількох тактів). Далі тема повториться ще два рази з іншими зв'язками. Особливо красивою є зв'язка між другим і третім проведеннями теми (її можна було б назвати "За метеликом"). У прелюдії часті зміни тематичного матеріалу вносять елемент імпровізаційності. Отже, прелюдія стала багатотемною, різнообразною, а за формою рондо-подібною. Нагадаємо, що барочна прелюдія була переважно монообразною, однотипною, монофактурною. "Вальс" Скорика із партити № 5 витриманий у пізньоромантичному плані, твір пройнятий пульсом початку XX ст. (він нам нагадує "Шляхетні та сентиментальні вальси" М. Равеля з їх емоційними підйомами і спадами). Ряд різнопланових тем чергуються, контрастуючи між собою.

"Хор" – третя частина партити – насичений гострими, застиглими дисонансами. Ці акордові структури відтіняються легкими арпеджіоподібними пасажами, оскільки саме на них людський слух дещо відпочиває. "Хор" складає враження своєрідного звукового дифірамбу. "Арія" – четверта частина партити – лірична, некваплива, врівноважена, вона витримана в пізньоромантичному ключі, вона приваблює слухача своєю задушевністю і людським теплом. "Фінал" переводить увагу слухачів у інше стильове річище – музика сповнена юнацького запалу, молодіжного, навіть розважального, характеру. Перша тема, що витримана в галопоподібному плані, повторюється п'ять разів, вона творить жваву рондоподібну форму. Їй протиставлені тривалі звуки або тризвучні гармонії. На цьому контрасті вибудовується перша структура (А+Б) фіналу. На танцювальній темі (В) побудована середина фіналу. Потім композитор дає менш насичену (в порівнянні з експозицією) репризу і затухаючу коду (А₁+Г). Зміст фіналу партити можна трактувати як сцену з оперети, чи мюзиклу, де часто змінюються сценічні номери, що мають різний характер, вони то появляються на сцені, то зникають з неї.

Отже, в партиті Скорика ми маємо не ряд танцювальних п'єс, як це було у барочній партиті (алеманда, куранта, сарабанда і жига), а образно цікаву, оновлену послідовність різнохарактерних частин: прелюдія кількатемна й різнохарактерна, вальс романтично піднесений, "Хор" дається як застигла звукова маса, "Арія" емоційно багата й ніжна, а фінал, як молодіжна сцена, що відбувається на великолюдному святі. Частини партити № 5 для фортепіано Скорика не тільки контрастні за змістом, але й різні за жанрами та стильовими особливостями. Це, безумовно, цікавий синтез komponування партити з різностильових завершених частин.

Звертається М. Скорик і до таких старовинних жанрів, як бурлеска й токата. Ці фортепіанні п'єси композитор витримав у одному фактурно-динамічному ключі, тут, у середині п'єси автор уникає глибоких контрастів, навпаки, митець прагне до нестримного руху, незмінної динаміки, постійного пульсу. Термін "бурлеска" (з італійської "жарт") – це музична п'єса дивного, жартівливого, грубувато-комічного характеру [9, 69]. "Бурлеска" М. Скорика – це досить масштабна і віртуозна п'єса, в основі якої є кілька музичних тем, що близькі між собою. Загальний характер твору – моторика, нестримний рух, цей "біг" "пригальмовується" тільки в окремих місцях форми для коротких емоційних перепочинків слухачів. Композитор тут застосував велику кількість ритмічних комбінацій: калейдоскоп ритмів – вони можуть бути з синкопами або без них, синкопи можуть з'явитися в будь-яку мить або несподівано зникнути. Тобто маємо різні комбінації з ритмом, складається враження, що ритм то ускладнюється, то спрощується. Крім ритміки, в "Бурлесці" композитор застосував ще й ускладнене ладо-гармонічне мислення: наприклад, на початку у правій руці маємо тритонову поспівку (*сі-бемоль-мі*), у лівій руці – тритон (*до-фа-дієз*). В іншому місці – комбінація робиться із зменшеною октавою або малою ноною тощо. Тобто Скорик комбінує ритми, ладо-гармонію, а також часто повторює одну побудову (остінато) чи повторює фактурний рисунок. Все це в комплексі і дає новий синтез, нову якість музики.

Термін "токата" (з італійського – торкатися, зачіпати) – це віртуозна музична п'єса для фортепіано чи органу, вона витримується у швидкому або помірно швидкому темпі з переважанням ударної (молоточкоподібної) акордової техніки. У XVI–XVIII ст. токати писалися у вільній імпровізаційній формі, близькій до прелюдії або фантазії [9, 512].

Токата для фортепіано М. Скорика – великий віртуозний твір, що написаний у зосереджено-активній, "ударній" техніці. Тут важливим є постійний рух дрібними тривалостями (восьма, шістнадцята), який вносить динаміку, ритмічну напругу. Зазначимо, що розмір також не стабільний, а нерегулярно змінний. Композитор на початку формує дев'ятитактну тему, яку в подальшому розвиває варіативно. В рамках першої частини твору тема прозвучить кілька разів. Характер музики тут досить напористий, дійовий, активний. Середина токати – *Meno mosso* – має приглушено-насторожений характер. Ритм витриманого звука синкоповано-пунктирний, він вносить елемент тривоги; важливою також є ладово-гармонічна роздвоєність і гострота акордів. Середина внесла у твір певний образний контраст, в кінці середини нагнітання приводить до кульмінації.

Реприза токати – Темпо I – суттєво змінена, вона тільки віддалено нагадує початок п'єси, тут підтримано пульсуючий рух. Токата для фортепіано М. Скорика є цікавим зразком неокласицизму в українській музиці, вона художньо осмислена й композиційно довершена. Композитор опанував естетичні підходи цього художнього напрямку, сформував основоположні стильові засади: робота з ритмом, використання нових ладо-гармонічних та фактурних засобів.

Скорик продовжував свої пошуки невтомно і наполегливо й у наступні 1970-і роки. Його фортепіанна музика продовжувала збагачуватися. Передусім назвемо цикл "Шість прелюдій і фуг". Вони засвідчують, що митець суттєво не змінив свої естетичні позиції щодо неокласицистських тенденцій. Звернення композитора до малого циклу прелюдія-фуга дало свої плоди. Вона є початком цікавої праці митця, що уподібнюється до циклів "ДТК" Й.-С. Баха, "24 прелюдій і фуг" для фортепіано Д. Шостаковича, *Ludus tonalis* П. Хіндеміта. Розглянемо тільки два цикли – *мі* мажор і *фа* мажор. Як і в деяких попередніх своїх творах, Скорик пише музику, яка уподібнюється до майстрів бароко, водночас вона пройнята сучасним пульсом життя, ритмами ХХ ст. Музика Скорика серйозна, глибока, в той же час вона сучасна, молодіжно-активна й художньо-довершена.

Прелюдія з малого циклу Прелюдія-фуга *мі* мажор витримується у двох планах і відповідно у двох фактурних рисунках: рух швидкими тривалостями в пасажно-грайливному ключі зіставляється із фразами, які витримуються у спокійному ритмі. В центрі прелюдії композитор дає лірико-спокійну середину. Саме цим ритмічним контрастом і запам'ятовується прелюдія *мі* мажор. Тут використані мірні тризвучні акорди, які вносять спокій і рівновагу. Фуга вирізняється плавністю і мелодизмом. Тема характеризується спокійним рухом мірного поліфонічного розгортання. Загалом фуга спокійна, врівноважена, витримана у плавному плинні. Молодіжно-рухлива прелюдія урівноважується спокійно-зосередженою фугою.

Прелюдія *фа* мажор – це досить довільна імпровізація, що пройнята легким настроєм. Початкове тематичне "зерно" проводиться протягом твору кілька разів, воно кожний раз сприймається слухачем з приємністю. Його грайливий характер надає творові легкість і м'який ліризм. Фуга своєю темою вносить яскравий контраст, тема дитяче-маршова, вона близька і зрозуміла молоді, дітям. Фуга витримана в маршово-крокуючих тонах, вона бадьора, впевнена і навіть місцями рішуча. Цикл прелюдія і фуга *фа* мажор складає приємне враження, вона подобається широкій публіці.

Перейдемо до "неофольклоризму" в музиці М. Скорика. Музикознавці розрізняють два близькі між собою терміни: "Неофольклоризм" і "Нову фольклорну хвилю". Доктор мистецтвознавства С. Павлишин у своєму дослідженні "Зарубежная музыка XX века. Пути развития. Тенденции" [6] неодноразово говорить про проблеми творчих підходів ряду композиторів ХХ ст. до фольклору, маємо на увазі Б. Бартока, І. Стравинського, С. Прокоф'єва та інших. Автор пише: "Крім використання окремих систем – серійності і серіальності, а в останній час – сонористики і алеаторики, в радянській музиці творчо використовувалися стильові засоби найбільш видатних композиторів Європи: Бартока і особливо Стравинського, близького до традицій національної культури" [6, 192]. "В 60-ті р. молоді радянські композитори посилили неперервність реалістичних музичних традицій осучасненим зверненням до фольклору, ... це так звана "нова фольклорна хвиля" [6, 193]. До неї відносять деякі твори Г. Свиридова, С. Слонімського, В. Гавриліна, Р. Щедрина. Саме в ці роки "неофольклористична" тенденція почалася і в доробку М. Скорика.

До "неофольклоризму" відносимо такі твори Скорика: "Проста мелодія", "Народний танець", "Лірник", "Жартівлива п'єса", "Пісня бойка", а також "Три весільні пісні" для голосу з камерним ансамблем, Концерт № 1 для скрипки з оркестром, "Карпатський концерт" для оркестру тощо. Отже, "неофольклоризмом" або "новою фольклорною хвилею" будемо називати оновлене, осучаснене відношення композитора до фольклору. Хоча творчий підхід до цих композицій майже однаковий, вибір засобів – різний. У дитячих фортепіанних п'єсах – один, у вокальних творах – другий, а в Концерті № 1 для скрипки – третій.

"Проста мелодія" розрахована на юного виконавця і юних слухачів. Проста мелодія супроводжується складною двоголосною гармонією. Мелодія витримується у соль міксолідійському ладу, гармонія – у цілотновій гамі від *do*, потім даються й інші ладогармонічні структури. В третій частині (9-12 т.) – знову маємо початкове тональне співвідношення. Таким чином, до простої мелодії композитор дає складну гармонію.

"Лірник" – лірична мініатюра, яка сформована на красивій народній мелодії, підтримуваній гармонією ліри (витримується чиста квінта протягом всього твору). "Коломийка" для фортепіано заснована на двох простих мелодіях, перша витримується у *re* мінорі з підвищеними IV і VI ступеннями, друга – у *la* мінорі. Втім гармонізуються вони по-різному. Перша витримується на тритоні (*мі-сі-бемоль*), друга – звучить на неповному великому мажорному септакорді (*ля-мі-соль-дієз*), що рухається по півтонах вниз від *ля* до *сі-бемоль*. Потім повторюються перша мелодія з септакордовим потовщенням і дещо зміненим аком-панементом. Це – перша частина "Коломийки" (а-б-а), далі іде середина (друга частина), за нею є видозмінена реприза: при збереженні обох мелодій змінюються гармонічні структури (різні септакорди дублюють мелодію), у лівій руці даються різні гармонії (у тому числі, рух паралельними квінтами та ін.). Тобто тут немає спрощених чи примітивних підходів до гармонії.

"Три весільні пісні" – це народні мелодії у виконанні співачки, партія камерного ансамблю підтримує голос не суцільно, а пунктиром, як своєрідний оркестровий коментар.

Концерт № 1 для скрипки з оркестром (1969 р.) – це інший підхід М. Скорика до фольклору. Передусім, композитор поклав в основу великого твору не пісенний і не танцювальний тематизм, а інструментально-виконавську скрипкову імпровізацію. Тут є цілий ряд різних інтонаційно-ритмічних, ладо-гармонічних і фактурно-тембральних утворень; вони змінюються непередбачувано, без відповідної симетрії чи періодичності. Тобто, це імпровізація композитора, який наслідує народного майстра-скрипаля. Скрипка соло виконує різні побудови: арпеджіоподібні, акордові, пасажні, мелодичні тощо.

З структурного боку, першу частину концерту – "Речитатив" – побудовано як тричастинну нерепризну форму (*Rubato quasi recitativo*, *Poco allegro*, *Tempo I*). Другий розділ "Речитативу" виріс із моторної теми, яка динамічно розвивається і наприкінці досягає кульмінаційної вершини, знаменуючи початок третього розділу "Речитативу" (*Tempo I*). Невдовзі цей драматичний спалах зміниться лірико-зосередженою музикою. В її основі лежить речитативно-наспівна тема. Вона привносить у першу частину концерту ліричну образність. Причому ця лірика стримана, сповнена роздумів, вона полонить слухача своєю фольклорною колоритністю, імпровізаційними інтонаціями.

Друга частина Концерту для скрипки з оркестром має назву "Інтермеццо", що цілком відповідає її змісту і формі. Тут є два тематичні утворення, які звучать по чергово. Перше утворення сповнене експресії, болю. Воно ніби закуте в акордові "ланцюги" – гостродисонантні звучання, вони сформовані, як політональні гармонічні шари фактури з різними ладовими центрами "до" і "сі". Друге тематичне утворення звучить спочатку одноголосно в партії соліста, що починається із великої септими і не розв'язується в чисту октаву чи сексту, як звичайно, а переходить у збільшену октаву: *соль-соль-дієз*. В подальшому розвитку друге тематичне утворення буде також витримано в

гостродисонантних інтервалах (збільшена октава) та в акордах зі збільшеною октавою тощо (див. партитуру Коцету, ч. II, такти 8-12).

Наведені тематичні утворення, змінюючи одне одного, звучать протягом "Інтермеццо" кілька разів, набуваючи щораз іншого характеру. "Інтермеццо" втілює глибокі роздуми й переживання людини, пройняті смутком, навіть скорботою й болем; особливо експресивно звучать акордові комплекси наприкінці частини. "Токата" – фінал Концерту – вносить не тільки яскравий образний контраст, а й інше стильове спрямування – неокласицистське. Певну аналогію викликає у нас фінал концерту М. Скорика із фіналом скрипкового концерту № 2 Б. Бартока. В обох творах асоціації особливо викликає тема рефрену, яка має токатну жанрову природу з її ударно-ритмізованим, навальним характером.

Отже, у Концерті № 1 для скрипки з оркестром Скорик поєднав дві стильові тенденції: "неофольклорну" і "неокласицистську".

Висновки. Підсумовуючи сказане, зазначимо, що М. Скорик в 1960–70-х роках працював у кількох стильових тенденціях, ми зупинилися на двох: "неокласицизмі" і "неофольклоризмі". Важливо те, що композитор зайняв чітку художню позицію: він застосовував названі стильові спрямування, поєднавши їх з українським національним мелосом. Синтез барочних стильових принципів з сучасно професійними, а також синтез українського фольклорного мелосу з сучасними музично-стильовими засобами у творчості Скорика відбувся цілком природним (не штучним) чином, більше того, він набув індивідуального, своє-рідного забарвлення. Тобто музика М. Скорика набула індивідуальної стильової характерності. Його музику можна відрізнити не тільки серед творів інших українських композиторів другої половини ХХ ст., а й серед творів європейських митців.

У цій статті ми ставили собі за мету розкрити перед студентами ВНМЗ стильові підходи, що їх застосував М. Скорик у низці своїх творів. Ми також вказали на традиції європейських композиторів-класиків першої половини ХХ ст. – Б. Бартока, П. Хіндемита, М. Равеля та інших, – на які спирався український митець. Композиторський доробок М. Скорика, як вже сьогодні може переконатися кожний музикант, має свою індивідуальність, яка водночас є виражено українською.

Література

1. Большой энциклопедический словарь. Музыка. – М.: Научное издательство "Большая Российская энциклопедия", 1998. – 671 с.
2. Барсова И. Камерный оркестр Пауля Хиндемита (Kammer musiken № 1-7) / И. Барсова // Музыка и современность 9. – М.: Музыка, 1975. – С. 226-261.
3. Задерацкий В. О некоторых стилевых тенденциях в композиторском творчестве 60-70-х годов / В. Задерацкий // Музыкальная культура Украинской ССР. Сб. статей. – М.: Музыка, 1979. – 416-451 с.
4. Леонтьева О. Хиндемит / О. Леонтьева // Музыка XX века. Очерки. – М.: Музыка, 1984. – С. 307-329.
5. Музыкальная энциклопедия. Т. 3. – М.: Советская энциклопедия, 1976. – С. 959-963. (Неокласицизм)
6. Павлишин С. Зарубежная музыка XX века. Пути развития. Тенденции / С. Павлишин. – К.: Музична Україна, 1980. – 205 с.
7. Скорик М. Твори для фортепіано / М. Скорик. – К.: Музична Україна, 2012. – 153 с.
8. Щириця Ю. Мирослав Скорик / Ю. Щириця. – К.: Музична Україна, 1979. – 54 с.
9. Энциклопедический музыкальный словарь; авторы-составители Б.С. Штейнпресс и И.М. Ямпольский. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – 632 с.

References

1. Big encyclopaedic dictionary. Muzyka. (1998). Moscow: Nauchnoe izdatel'stvo "Bol'shaya Rossijskaya ehnciklopediya" [in Russian].
2. Barsova I. (1975). Kamernyj orkestr Paulya Hindemita (Kammer musiken № 1-7) // Muzyka i sovremennost', 226-261, Moscow: Muzyka [in Russian].
3. Zaderackij V. (1979) O nekotoryh stilevyh tendenciyah v kompozitorskom tvorchestve 60-70-h godov, 416-451. Muzykal'naya kul'tura Ukrainskoj SSR. Moscow: Muzyka [in Russian].
4. Leont'eva O. (1984) Hindemit. Muzyka XX veka. Oчерki. 307-329 Moscow: Muzyka [in Russian].
5. Music encyclopedia. (1976) T. 3. Moscow. "Sovetskaya ehnciklopediya". (Neoklassicism) [in Russian].
6. Pavlishin S. (1980) Zarubezhnaya muzyka HKH veka. Puti razvitiya. Tendencii. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
7. Skorik M. (2012) Tвори dlya fortepiano. Kyiv: Muzichna Ukraїna [in Ukrainian].
8. Shchiricya YU. (1979) Miroslav Skorik Kyiv: Muzichna Ukraїna [in Ukrainian].
9. Encyclopedic music dictionary (1966). vtory-sostaviteli B.S. SHtejnpress i I.M. YAmпол'skij. – Moscow: Sovetskaya ehnciklopediya [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 19.01.2016 р.