

УДК 78. 27  
78. 461

*Юрій Корчинський (Львів)*

## **СПЕЦИФІКА ТРАКТУВАННЯ ТЕМБРУ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У ПАРТИТІ № 7 МИРОСЛАВА СКОРИКА**

*Юрій Корчинський. Специфіка трактування тембру духових інструментів у Партиті № 7 Мирослава Скорика*

Розглядається специфіка трактування жанру партити, простежується особливість трактування тембральних можливостей духових інструментів у Партиті № 7 М. Скорика в контексті його індивідуального стилю.

*Ключові слова* : Скорик, партита, квінтет духових, флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна, тембр.

*Юрий Корчинский. Специфика трактовки тембра духовых инструментов в Партите № 7 Мирослава Скорика*

Рассматривается специфика трактовки жанра партиты, прослеживаются особенности трактовки тембральных возможностей духовых инструментов в Партите № 7 М. Скорика в контексте его индивидуального стиля.

*Ключевые слова* : Скорик, партита, квинтет духовых, флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна, тембр.

*Yuri Korchinsky. Specificity of interpretation wind instruments timbre in Partita № 7 of Miroslav Skorik.*

The article considers the specific treatment of the genre Partita, is traced especially treatment timbral possibilities of wind instruments in the seventh installment Skorikov in the context of his individual style.

*Keywords* : Skorik, partita, wind quintet, flute, oboe, clarinet, bassoon, french horn, timbre.

Одним з небагатьох творів сучасних українських композиторів, що спирається на специфіку звучання духових інструментів, є Партита № 7 Мирослава Скорика (1998). Вона була написана композитором у час його перебування у Сполучених Штатах Америки, на замовлення відомих американських меценатів українського походження, яких Скорик добре знає особисто: Олі і Олександра Кузишних. Прем'єра Партити № 7 відбулась у США, а через три роки (2001) партитура твору була опублікована видавництвом "Duma Music". Українському, і зокрема львівському слухачеві більше відомий її дещо пізніший варіант для струнного оркестру, який автор зробив для камерного оркестру "Академія" студентів Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.

Дослідниця творчості М. Скорика, мистецтвознавець Л. Кияновська вказує, що *"партита, як і концерт та деякі інші жанри, посідає особливе місце у численних жанрових пріоритетах композитора, оскільки в ній відображаються певні істотні риси, співзвучні до індивідуальної манери та світогляду мистця: динамічність розвитку, лапідарність яскравих контрастів, можливість винахідливо і дотепно оперувати жанровими знаками і формулами, знаходити цікаві і незвичні темброві комбінації, обігравати алегоричний сенс поняття "партії". Єдність інтелектуального і емоційного, притаманна багатьом скориківським зразкам партити, інспірована самою природою та історією жанру"*<sup>1</sup>.

Ця загальна специфіка трактування партити в її основних жанрових ознаках стосується не лише проблем форми чи фактури, але й не в меншій мірі – тембрової сторони, тобто особливого змістовного, образно-асоціативного тлумачення тембрового забарвлення духових інструментів, які композитор розгортає у даному творі, у кожній з частин. Проте про принципи тембрального мислення у такій своєрідній її версії, як перша версія Партити № 7 для квінтету духових, не йдеться у жодній з численних наукових розвідок, присвячених М. Скоріку: не лише у вищезгаданій монографії Л. Кияновської, але й в інших працях, котрі аналізують його стиль: О. Козаренка, Я. Якуб'яка, Ю. Щириці, О. Шевчук, Л. Дзюпини, М. Копиці та ін. Цим обумовлена і мета поданої статті: простежити особливості трактування тембральних можливостей духових інструментів у Партиті № 7 М. Скорика в контексті його індивідуального стилю.

Геннадій Ляшенко дає вельми цікаве висвітлення змістовно-філософської сутності жанру партити: *"В партиті (сюїті) проявляється тенденція до форми мислення, що відповідає метафізичному поглядові на життя, для якого усвідомлення універсальності зв'язків між явищами, їх діалектичної суті було чужим"*<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Кияновська Л. Мирослав Скорик : людина і митець. – Львів : вид-во часопису "Ї", 2008. – С. 471.

<sup>2</sup> Ляшенко Г. Деякі аспекти новаторського трактування старовинної сюїти в Партиті М. Скорика //Сучасна

Саме такий багатогранний підхід спостерігаємо і в трактуванні духових тембрів у Партиті № 7. Квінтет духових інструментів, властивий ще класицистичному оркестру: флейта, гобой, кларнет, фагот і валторна співіснують у цій партиті, з одного боку, як неповторні “герої інструментальної драми”, в якій кожен із персонажів наділений притаманною їм виразністю, з іншого ж – утворюють нерозривну цілість, розкриваючи драматургічну послідовність інтонаційних подій.

В першій частині — *Прелюдії* — панує активний розвиток, заснований на динамічному наростанні і цілеспрямованості до кульмінаційних пунктів. Хоча в цілому частина сприймається як безперервний потік інтенсивного руху, все ж в ній можна виділити окремі епізоди, позначені контрастністю у трактуванні кожного з тембрів духових інструментів.

Початок *Прелюдії* носить закличний характер і представляє всі інструменти разом, так, як в драматичній п’єсі, у пролозі можуть вийти на авансцену всі головні герої і показатись глядачам. Вступ одразу всього квінтету учасників надає урочистості і закличності. Для виконавців дуже важливо досягнути тут не тільки злагодженості і вирівняності звучання — надмірне виділення одного з тембрових компонентів неминуче зруйнує відчуття фанфарності початкових тактів і не дозволить сприйняти виразність гармонічної вертикалі, але й, водночас, досягнути особливої пластичності та безперервності у переході від одного акорду до іншого. Адже одним із завдань виконання початкового епізоду є забезпечення враження просторового об’єму звучання.

Окрім того, саме в цих початкових тактах міститься тематичне зерно всієї частини, яке буде послідовно перетворюватись у наступних епізодах (або точніше назвати їх мікроепізодами) частини. Разом з тим, рішучі і виразні завершення фраз виконавцям не варто трактувати занадто буквально, тобто весь час зберігаючи урочистість і піднесеність манери виконання. Навпаки, варто пам’ятати про притаманну композиторові іронію і схильність до гротескового перебільшення. Як видається, саме кларнетові композитор відводить роль іронічного коментатора, оскільки доручає йому неочікувані хроматичні ходи, що контрастно втручаються в урочистий похід всіх інших “персонажів”.

Після представлення всіх інструментів в ансамблі, у спільному акордовому викладі, розпочинається наступний етап розвитку. Кожен з інструментів отримує можливість самотійно показати свої можливості і розкритись у доволі віртуозних і стрімких пасажах та арпеджіо. Динамічна палітра тут більше зосереджена на відтінках *p* і *mp*, тож темброва забарвленість і своєрідність кожного з інструментів виділяється доволі яскраво. Легкість і прозорість тембру флейти підкреслюється стрімкими хроматичними пасажами і переливами. Ніжність голосу гобою розкривається не тільки у своєрідному діалозі з флейтою, але й у протиставленні більш гострому і настирливому звуку кларнету — ще одного учасника квінтету, що

його композитор наділяє складними віртуозними технічними прийомами. Фагот вкраплюється у загальну тканину окремими яскравими барвистими обертонами, а валторна мислиться відповідно до своєї історично традиційної ролі — як опора всього ансамблю, як педальний інструмент.

В процесі розгортання основне тематичне зерно постійно перекидається від одного інструменту до іншого, внаслідок чого поступово стискається в об'ємі, аж поки всі інструменти знову не сходяться разом і на завершення частини не проголошують урочисто початкову тему.

Перед виконавцями *Прелюдія* ставить не лише чисто технічні завдання, оскільки в ній немало складних віртуозних моментів для кожного з інструментів, але й вимагає тонкого розуміння взаємодії урочистого — іронічного емоційних станів, що притаманно стилю Мирослава Скорика загалом.

В другій частині — *Танці* — композитор частково продовжує образно-змістовну лінію, представлену в *Прелюдії*. Йдеться про активність і розмаїтість руху, енергійність розгортання, часту зміну контрастних епізодів, побудованих на варіантних змінах початкового мотиву, а також індивідуальне трактування як тембру кожного інструменту, так і їх різноманітних ансамблевих зіставлень і діалогів. Проте на відміну від *Прелюдії*, розвиток тематичного матеріалу організований на засадах танцювальності, тобто постійно присутня розмірена метроритмічна пульсація.

В *Танці* можна виділити п'ять епізодів, останній повторює, з невеликими змінами, перший і, таким чином, утворює не лише структурну, але й змістовну арку. Трактування тембрових властивостей інструментів тут ще більш театралізоване, ніж у *Прелюдії*, а навіть нагадує про темброві ефекти музики до голлівудських фільмів. Звернемось до свідчення дослідників, що відзначають у Партиті № 7 вплив американського музичного середовища: “Композитор вельми вибагливо переосмислює те уніфіковане звукове середовище, яке знайоме всім з кінофільмів чи рекламних передач і сприймається як одна з чільних характеристик славнозвісного «американського способу життя» з усіма його матеріальними перевагами і духовними втратами”<sup>1</sup>.

Справді, в *Танці* помітне прагнення композитора якомога виразніше підкреслити мелодичний вальсовий рельєф, доручаючи його почергово то флейті, то гобою, то кларнету, в той час як фагот і валторна здебільшого утворюють основу і підтримують акомпануючі голоси — в цій ролі так само почергово виступає кожен з інструментів. Водночас звертаємо увагу, що формула вальсу в кожному з епізодів *Танцю* трактується М. Скориком по-різному, аж до “збою” характерного тридольного ритму і заміни його на чотиридольний, на початку і в кінці *Танцю*.

Власне у цій “переміні ролей” теж полягає немала трудність виконання *Танцю*, що ускладнюється ще метроритмічною перемінністю 4/4 — 3/4 —

---

<sup>1</sup>Кияновська Л. Мирослав Скорик : людина і митець. – Львів : вид-во часопису “Ї”, 2008. – С. 474.

4/4, та дуже складним ритмічним малюнком кожної з партій, котрий вимагає особливої точності. Ще більшої уваги інтерпретаторів заслуговують синкоповані фігури в низьких регістрах (фаготу та валторни), на які накладається контрастні комплементарні за ритмічним малюнком мелодичні голоси. Тож точність ансамблювання, виразний показ всіх метроритмічних контрапунктів, що для духових інструментів вимагає особливої майстерності, складає одне з найважливіших завдань в інтерпретації незвичного, химерного і іронічного *Танцю*.

Значний образно-емоційний контраст у змістовний ряд Партити № 7 вносить третя частина, *Елегія*. Вона позначена характерною для цього романтичного жанру суб'єктивною ліричністю і замріяністю. Ліричними “героями” частини виступають гобой і флейта, саме їх діалог сприймається як осердя виразу особистих почуттів. Партії кларнету при цьому доручається контрапункт, ніби коментар до чуттєвого образу, а фагот і валторна звично підтримують гармонічну основу. Разом з тим, ця частина теж не позбавлена впливу американської культури, оскільки в ліричній інтонації явно відчуваються звороти блюзу. Для творчості і виконавської діяльності М. Скорика це цілком закономірний елемент музичної мови, оскільки відомою є його схильність до джазової імпровізації як піаніста, а також цілий ряд перекладів творів подібного напрямку для камерного оркестру. Тому *Елегія* з рисами блюзовості, тим більше в “американській” партиті, сприймається природно.

Елементи джазової імпровізаційності ще яскравіше проступають у середній частині *Елегії*, що ґрунтується на репетиційній техніці. Повторення одного звуку доручається трьом інструментам: флейті, гобою та кларнету. Валторна ж, навпаки, виявляється тут інструментом, якому доручаються об'ємні просторові арпеджіо, таким чином забезпечується яскравий тембровий контраст у порівнянні з крайніми розділами тричастинної репрізної форми.

Сама реприза теж не повторює точно виклад експозиції, а дещо змінює його, причому насамперед за рахунок тембрального варіанту. Лірична тема проводиться у іншій парі інструментів — валторни і фагота, таким чином, створюється враження віддаленості в часі, немов ця тема виникає у спогадах. Після того та ж тема проводиться послідовно у всіх інструментів, і знову, як в *Прелюдії*, всі герої інструментальної драми виходять на авансцену і проголошують головну ідею.

У *Фіналі* композитор знову повертається до тієї ж активно-динамічної манери викладу, яка була притаманна *Прелюдії*, і, таким чином, створює вже арку всього чотиричастинного циклу. Разом з тим, М. Скорик проводить у завершенні і окремі інтонаційні звороти з попередніх частин, особливо помітні тут маршові ритми з *Прелюдії* та деякі танцювальні мотиви *Танцю*. Темброва палітра *Фіналу* позначена прагненням до єдності і злагодженості звучання всіх інструментів, моменти tutti тут зустрічаються набагато частіше, ніж в попередніх частинах, а сольні епізоди того чи іншого інструменту,

навпаки, набагато коротші і менш істотні. Весь напрямок розвитку спрямований до кінцевої урочистої коди, в якій учасники інструментальної драми, як і на початку, знову всі разом вийдуть на аванасцену і проголосять головну істину, яку вони здобували протягом всього тривалого і достатньо інтенсивного розвитку протягом циклу.

Партита № 7 М. Скорика яскраво показала можливості цілком сучасного застосування духових інструментів, оскільки представляє віртуозні і складні технічно епізоди для кожного з них. Разом з тим композитор ніде не відступає від основного принципу своєї творчості: не порушувати, не відмовлятися від демократичності музичного виразу, спрямованого на найширші кола слухачів, тому асоціативність трактування ним тембрів духових ґрунтується на значній і тривалій традиції як класицистичної, так і романтичної музики, а також враховує використання тембрів духових у популярній музиці.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Кияновська Л. Еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст. – Тернопіль : Астон, 2000. – 340 с.
2. Кияновська Л. Мирослав Скорик : людина і митець. – Львів : вид-во часопису “Ї”, 2008. – 600 с.
3. Ляшенко Г. Деякі аспекти новаторського трактування старовинної сюїти в Партиті М. Скорика // Сучасна музика, вип.1. – К., “Музична Україна”, 1973. – С. 261-284.