

Олександр БОРЩЕВСЬКИЙ

**УКРАЇНСЬКА КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА
МУЗИКА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.
МИРОСЛАВ СКОРИК. ДРУГА СОНАТА
ДЛЯ СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО**

Музичне мистецтво другої половини ХХ ст. відзначається досить активним розвитком камерно-інструментальної музики. В цій сфері досягнення українських композиторів виявили широкий діапазон авторських рішень, різноманітність творчих почерків стилєвих моделей. Це і продовження класичних традицій в жанрі камерно-інструментальної музики («Молодіжне тріо» для скрипки, віолончелі та фортепіано А. Штогаренка; Сюїта і Соната ля мінор М. Сільванського, «Маленькі партити» Ю. Іщенка) і широкий спектр пошуків оновлення музичного мовлення, нерідко представлених у складному переплетінні, що відповідає тенденціям постмодернізму.

Існує декілька варіантів періодизації культури України ХХ ст. Найприйнятнішим вважається наступний:

- Перша третина ХХ ст. Засвоєння і синтезування духовного спадку Європи українською культурою, зокрема, музичною. Модерністське світосприйняття, протиставлення класичному мистецтву. «Українське відродження».

- Другий період пов'язаний з хвилею ідеологічного терору, репресіями, — так зване «розстріляне Відродження». Як наслідок — повернення до традиціоналізму. Умисне використання традиційних форм. «Неокласичні» тенденції.

- Третій період — постмодернізм як спосіб мислення. Відкриття «залізної» завіси між Радянським Союзом та західними країнами обумовило потужний творчий імпульс у розвитку культури, створило великі потенційні можливості. Якщо в попередні роки політика тоталітаризму в галузі мистецтва спрямовувалась на заборону будь-якого новаторства, вбачаючи в ньому прояви вільнодумства, віддаючи перевагу традиційним зразкам (вважаючи, що мистец-

тво має бути зрозумілим народу), то на початку 1960-х рр., у час «відлиги», поступово зріє інтелектуальний «вибух» у суспільстві, котрий пізніше назвуть «феноменом шістдесятництва».

Музична культура 60-х років різноспрямована та неоднозначна. Композитори зверталися до широкого спектру тем, застосовуючи як національні, так і європейські досягнення в музичній професійній культурі, охоче знайомилися з найновішими експериментами західного авангардизму. У широкому розумінні шістдесятниками вважають всіх, хто знайшов свій стиль письма, неузгоджений з принципами методу соціалістичного реалізму.

Це стосується і композиторів, які працювали у жанрі камерно-інструментальної музики. Серед творчої молоді, що гуртувалась тоді переважно навколо постаті Б. М. Лятошинського («Українського Шостаковича»), було багато неординарних яскравих особистостей (Леонід Грабовський, Володимир Годзяцький, Валентин Сильвестров, Володимир Загорцев, Євген Станкович, Іван Карабиць — останні після смерті Б. М. Лятошинського продовжували вчитись у класі Мирослава Скорика). В творчості цих молодих композиторів проявились дві основні тенденції цього періоду, іноді своєрідно переплітаючись у рамках одного твору:

1) авангардна лінія, (яка до шістдесятих років існувала в андеграунді, представляючи собою «неофіційне мистецтво»); композитори цього напрямку використовували найновіші досягнення музичної техніки — додекафонію, серійність, серіальність, пуантилізм, алеаторику (В. Сильвестров, Фортепіанний квінтет; Є. Станкович., Соната рісоло для скрипки і фортепіано; І. Карабиць, Сонати для віолончелі та фортепіано, та інші. Використання таких засобів музичного мовлення як флажолети, гліссандо, кластери виявилось доречним при написанні творів на Чорнобильську тематику — Є. Станкович, «Музика рудого лісу»);

2) переосмислення українського фольклору, звернення до стародавніх пластів музики, так званий неофольклоризм, стилістика якого найяскравіше проявилась у творчості Лесі Дичко (Варіації для скрипки та фортепіано), Євгена Станковича (Триптих «На Верховині» для скрипки та фортепіано), Володимира Губи «Українські акварелі» для фортепіанного тріо, почасти в творах Івана Карабиця, Олега Киви і, насамперед, Мирослава Скорика.

Мирослав Скорик — композитор, теоретик, педагог, митець надзвичайно

широкої амплітуди. Вражає непередбачуваність та творча еволюція цього композитора, здатність парадоксально поєднувати, на перший погляд, непоєднуване, суттєво протилежне, талановито пропагувати своєю творчістю високоінтелектуальні жанри камерної музики та «інтелектуалізувати» масові жанри популярної і прикладної музики. За музику до кінофільму С. Параджанова «Тіні забутих предків», на основі якої композитор створив оркестровий «Гуцульський триптих» у 1964 р., критики назвуть М. Скорика представником «нової фольклорної хвилі». До цього напрямку можна віднести і Камерну сонату № 1 для скрипки та фортепіано, створену у цей період, та тріо «Речитативи та рондо» для скрипки, віолончелі і фортепіано.

Композитор дуже тонко відчуває, що синтез неофольклоризму та авангардної техніки виявився можливим завдяки деяким особливостям самого фольклору: архаїчні пласти музичної обрядовості з їх мелодичними вузькооб'ємними поспівками, повторюваними ритмічними фігурами, доволі нейтральними за ладовими та метроритмічними принципами, природно сполучаються з довільно обраними автором стильовими прикметами з різних епох і національних шкіл, навіть з «емансипованими» дисонансами і складними поліладовими нашаруваннями, характерними для численних модернових напрямків. Виразливі можливості авангардної техніки дотепно узгоджуються у творах композитора з такими фольклорними поняттями, як народна імпровізація (прийоми алеаторики), ефекти «плєнерного» звучання, сприйняття музичних звуків у просторовій перспективі — ніби відлуння трембіти в горах чи награші троїстих музик, що доносяться здаля (сонористика).

Цікаві зв'язки різних стильових напрямків та фольклорних елементів можна простежити на прикладі камерних творів М. Скорика — Першої сонати для скрипки і фортепіано та «Речитативах та рондо» для скрипки, віолончелі і фортепіано. Жанровим прототипом останнього можна вважати барокову тріо-сонату або класичний ансамбль-тріо (лише поданий «навпаки», з швидкою частиною посередині і повільними в обрамленні), або навіть блискучі ефектні романтичні цикли («Імпровізація і рондо-капрічіозо» К. Сен-Санса). Рондальність у композитора, яка використана і у фіналі Першої сонати для скрипки та фортепіано, асоціюється із колективним танцем «по колу», інструментальний речитатив — з драматичністю барокової оперної просодії або імпровізацією органістів, скрипалів. Багаті можливості поліфонічного розвит-

ку, зокрема прийом канонічної імітації, почергового вступу голосів на різній висоті, в різних регістрах та тембрах, втілюють поступове «нагромадження» активної дії, розкручування танцювальної стихії.

Ще один компонент, що доповнює стильову панораму скориковської творчості — це джаз, що надає особливої принадності, гостроти і самобутності його камерно-інструментальним творам. Він використовує своєрідну природу ритміки джазу: чуттєву пунктовану ритмічну пульсацію та улюблений прийом остинато. Все це яскраво проявилось в I частині Першої сонати для скрипки і фортепіано. Композитор досягає у взаємопроникненні джазових і фольклорних ритмів такої органічності, що важко визначити, де закінчується фольклорність і починається «джазовість».

Можна говорити про своєрідну «стильову гру» (за визначенням Л. Кириновської) Мирослава Скорика, яка веде свої корені від жанрів транскрипції та парафразу, від творчої полістилістики І. Стравінського та інших композиторів початку ХХ ст. Яскравим прикладом «стильової гри» композитора можна вважати Другу сонату для скрипки та фортепіано.

Твір був написаний у 1992 р. на замовлення фестивалю у штаті Нью-Йорк, котрий проводиться щорічно українським композитором Ігорем Соневицьким.

Як і більшість творів, що виникли в руслі цього синтетичного стилю, соната має узагальнені програмні назви.

Перша частина — Слово. Назву цієї частини можна трактувати як першопочаток, першопочтовх для всього подальшого. Тому початкові фрази, зосереджені в партії скрипки, мають особливу функцію — вони проголошують головну думку. Все, що відбувається після цієї тези — наслідок енергії, закладеної в Слові. Початкове тематичне лейтзерно з'являється згодом у різних ракурсах подальших частин, проте не як «лейтмотив», а як інтервальна основа всіх інших інтонаційних перетворень. За компактними масштабами, за формою, яка не вкладається в рамки сонатності, а швидше наближається до наскрізно розгорнутої контрастно-складової структури, за імпровізаційним принципом розвитку та патетикою першу частину можна окреслити як «Пролог». В ній репрезентуються всі основні тематичні утворення подальших частин. Мелодичні інтонації цього розділу поєднують риси думного українського фольклору, «кобзарського» розпіву і вільної концертно-віртуозної каденції. В процесі розвитку композитор розцвічує музичну картину частини різнома-

нітними образно-асоціативними відтінками: один з епізодів нагадує «Місячну сонату» Л. Бетховена, наступний (з ремаркою *risoluto*) виразно нагадує блискучі каденції з концертів А. Вівальді. Мета цих асоціацій — створити ілюзію безкінечного «концентричного кола», в якому центральним пунктом буде початкове Слово, його всепоглинаючість та вічне оновлення можливих тлумачень і комбінацій.

Друга частина — Арія. Тут можна говорити про поєднання барочних та імпресіоністичних ознак. Це певний жанровий символ, який асоціюється для композитора з бароковим *Lamento*. Сама тема має багато спільного з інтонаціями першої частини.

В музиці Арії виражене одне почуття — меланхолійне споглядання. Тьмянний похмурий колорит створюється завдяки політональності. Ладотональна колористика наближена до імпресіоністичних барвних «плям». В більш просвітленому середньому епізоді знов з'являються інтонації з «Місячної сонати».

Третя частина — Бурлеска, в якій жанрова основа трактується доволі багатозначно. Ідея гротесковості тут полягає в інверсійності знайомого вже тематичного матеріалу, наче в «переверненні» догори ногами всього, що відбувалось раніше. Це ніби шарж, невинна пародія на «високі ідеали» серйозного мистецтва. Досить багато виразових прийомів запозичено автором з арсеналу оперної буфонади: гіпертрофована повторність ланок секвенції, незграбні ходи на широкі інтервали, неочікувані хроматичні «клякси», шаржовані елементи «чужого стилю». Важливу роль відіграє тут і «автопародія». Вже сам початок, формула фортепіанного акомпанементу живо нагадує початок популярної фортепіанної «Коломийки» М. Скорика. У цьому супроводі незграбно підстрибуюча мелодія, побудована на вільно оберненій послідовності лейтінтонацій першої частини, справляє враження дивної пантоміми. Рефрен рондо, в основі якого знов звучать коломийкові інтонації, ніби карнавал химерних масок. Перший епізод представляє собою безладно розкидані інтервали-подвійні ноти скрипки, супровід у цей час «блукає своїми шляхами», зачіпаючи дорогою всі хроматичні дисонуючі звуки. Другий епізод карикатурно загрожує банально-чуттєві мотиви а ла танго, котрі веде скрипка. У фортепіанному акомпанементі бачиться вільний переспів регтаймової теми з «Рапсодії в стилі блюз» Дж. Гершвіна і примітивних довоєнних пісенок.

Це своєрідна насмішка, епатування публіки, протипага до глибоких почут-

тів «Арії» і «Слова». Завершення фіналу ще раз акцентує легковажність погляду на світ. Цикл закінчується ніби на застиглій гримасі усмішки.

Друга скрипкова соната ще раз продемонструвала несподіваність образних задумів композитора. В контексті «стильової гри» це яскравий зразок мінливості незаперечних істин.

Серед інших композиторів, що працювали у жанрі камерно-інструментальної музики, можна назвати В. Сечкіна (соната для віолончелі та фортепіано, дві сонати для скрипки та фортепіано, п'єси), А. Костіна (струнний квартет, дві сонати для віолончелі та фортепіано), Ю. Гусєва (фортепіанне тріо, твори для нетрадиційних складів ансамблю). Музичний матеріал творів композиторів відзначається ускладненістю гармонійної мови, використанням елементів алеаторно-сонорної техніки (А. Костін. Соната «Метафора»), пошуками темброво-колеристичних новацій (ефектів), звідси поєднання, на перший погляд, непоєднуємих інструментів (Ю. Гусєв, Тріо-балада для труби, арфи і віолончелі, «Спогад» для литавр і віолончелі та ін.).

Жанр камерно-інструментальної музики широко представлений у творчості композиторів Донбасу. Це соната для віолончелі, фортепіано і ударних, Сонати для скрипки і фортепіано № 1 та № 2 (у рукопису) Євгена Мілки, Квартет для струнних Сергія Мамонова, Концертіно для віолончелі та фортепіано Олександра Рудянського.

Популяризації камерної музики дуже сприяє розвиток фестивального руху. Це, насамперед, Фестиваль сучасної музики «КиївМ'юзікФест» — наймасштабніший фестиваль академічної музики в Україні, засновником якого був Іван Карабиць, а художнім керівником з 2002 р. є Мирослав Скорик, і на якому зазвичай представлена музика більше ста сучасних композиторів. У фестивалі також активно беруть участь зарубіжні колективи і автори. У 2008 р. він відбувся вже у дев'ятнадцятий раз і за традицією відкрився музикою Б. Лятошинського.

У 1995 р. на музичній мапі України з'явився фестиваль сучасної музики «Два дні і дві ночі» (м. Одеса), художній керівник — композиторка Кармелла Цепколенко. В тому ж році відкрився перший львівський фестиваль «Контрасти». Постійним учасником цих фестивалів є донецький композитор Євген Петриченко.

1. *Биджакова Н. А.* Камерно-інструментальне творчество Ю. В. Гусева: К проблеме стиля // Музичне мистецтво: Зб. наук. ст. — Дніпропетровськ, 2008. — Вип. 8. — С. 134–141.
2. *Лаврик Н. И.* Сонаты для виолончели и фортепиано В. Сечкина и А. Костина в классе камерного ансамбля // Музичне мистецтво: Зб. наук. ст. — Дніпропетровськ, 2008. — Вип. 8. — С. 124–134.
3. *Моргунова Т. А.* Вивчення української камерно-інструментальної музики у навчальному закладі // Проблеми музичної освіти: Зб. наук. пр. — К., 2003. — С. 162–171.
4. *Харченко Є.* Ще раз про «невідомі шістдесяті». Іван Карабиць // Українське музикознавство: Наук.-метод. зб. — К., 2005. — Вип. 34. — С. 245–258.
5. *Кияновська А.* Мирослав Скорик: Творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. — Львів, 1998. — С. 3–180.
6. *Кириєва Т. И., Савари С. В.* Композитори Донбасса (очерки жизни и творчества). — К., 1994. — С. 256.
7. *Косенко О.* Трагічна публіцистика в сучасній українській камерно-інструментальній музиці // Музика. — 1998. — № 5. — С. 8–10.
8. *Зінькевич О.* Маршрути творчих пошуків: Камерно-інструментальний ансамбль // Музична критика і сучасність. — К., 1978. — С. 57–75.