

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАТИВНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
МИСТЕЦТВ імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра спеціального фортепіано  
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**НАЦІОНАЛЬНИЙ МОВНО-СТИЛІСТИЧНИЙ КОМПЛЕКС У  
ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ Б.М. ЛЯТОШИНСЬКОГО ТА  
М.М. СКОРИКА**

**МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА  
ПАЦАЦІЇ ТЕОНИ ТАМАЗІЄВНИ**

Науковий керівник:  
**ШАПОВАЛОВА ЛЮДМИЛА ВОЛОДИМИРІВНА**  
доктор мистецтвознавства, професор

Текст містить результати власних досліджень.  
Вирокистання ідей, результатів і текстів інших  
авторів мають посилання на відповідне джерело.



ХАРКІВ - 2022

## **ЗМІСТ**

|                                                                                                         |           |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>ВСТУП.....</b>                                                                                       | <b>3</b>  |
| <b>РОЗДІЛ 1. ЗАГАЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЇ ТА ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ<br/>ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОЇ КЛАСИКИ ХХ СТОЛІТТЯ</b> |           |
| 1.1 Засадничі принципи композиторів-фундаторів першої половини<br>ХХ ст.....                            | 7         |
| 1.2 До поняття «національний мовно-стилістичний комплекс» в<br>музикознавстві.....                      | 16        |
| Висновки до Розділу 1.....                                                                              | 19        |
| <b>РОЗДІЛ 2. ФОРТЕПІАННІ ПРЕЛЮДІЇ ЛЯТОШИНСЬКОГО.<br/>ЯК ТВОРЧА ЛАБОРАТОРІЯ КОМПОЗИТОРА</b>              |           |
| 2.1 П'ять прелюдій ор.44: досвід виконавського<br>аналізу.....                                          | 20        |
| 2.2 Національний мовно-стилістичний комплекс у фортепіанній музиці<br>як стильовий чинник.....          | 27        |
| Висновки до Розділу 2.....                                                                              | 29        |
| <b>РОЗДІЛ 3. ДІАЛЕКТИКИ НАЦІОНАЛЬНОГО ТА<br/>ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКОГО У ТВОРЧОСТІ М.СКОРИКА</b>            |           |
| 3.1 Фортепіанний доробок М. Скорика: універсалізм мислення та<br>авторське «слово» .....                | 31        |
| 3.2. Національний мовно-стилістичний комплекс як показчик<br>фортепіанного стилю М. Скорика.....        | 48        |
| Висновки до Розділу 3.....                                                                              | 50        |
| <b>ВИСНОВКИ.....</b>                                                                                    | <b>52</b> |
| <b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>                                                                  | <b>55</b> |

## ВСТУП

**Актуальність теми** пропонованого дослідження обумовлена нагальною надметою сучасного музикознавства – осмисленням загальностильових засад мислення українських композиторів контексті *світового фортепіанного мистецтва*, з одного боку, а з іншого – його розумінням як феномену національно-української ментальності в складних умовах глобалізації.

Провідна роль мелодії як центру інтонаційно-комунікативної системи музики (разом з іншими мовно-стилістичними елементами) обумовлює актуальність її вивчення в умовах трансформації музичної мови ХХ століття, яке добігло кінця і вже не є «відкритою системою». Особливої конкретизації потребують такі аспекти вивчення стильової системи мислення композитора, як «мелодія та жанр», «мелодія та стиль» на матеріалі різних національних культур, і, зокрема, вагомого для української музичної культури фортепіанної музики Б. Лятошинського та М. Скорика. Саме фортепіанна творчість Б. Лятошинського та М. Скорика широко поширена в творчій практиці вже кількох поколінь музикантів, які представляють Україну на європейській та світовій культурно-мистецькій арені.

Особливу цікавість для молодих виконавців становлять фортепіанні мініатюри композиторів, а також твори, що написані в останній час (пізній етап творчості), що є малодослідженими на даний час.

**Мета дослідження** – визначити особливості мовно-стилістичного комплексу у фортепіанній музиці Б. Лятошинського та М. Скорика як стильового чинника та критерію наукового пізнання композиторського мислення в метасистемі національного стилю.

**Завдання дослідження** зумовлені алгоритмом розкриття основної мети:

- 1) охарактеризувати загальні тенденції та напрямки розвитку музичної української культури першої половини ХХ століття.

- 2) здійснити аналіз ролі творчої особистості Б.Лятошинського в історії музичної культури другої третини XX століття;
- 3) висвітлити засади фортепіанної творчості Б.Лятошинського та М. Скорика. актуальні для молодих виконавців-інтерпретаторів;
- 4) виявити жанрово-стильові та виконавські труднощі при вивченні циклу прелюдій Б. Лятошинського та шляхи їх подолання;
- 5) надати інтонаційно-драматургічний аналіз одного з пізніх творів М.Скорика (зокрема «Варіацій на шведську тему») для його стильової ідентифікації в системі національно-означених ментальних засад.

**Об'єкт дослідження** – фортепіанна творчість українських композиторів другої половини XX століття; його **предмет** – мовно-стилістичний комплекс в творах Б. Лятошинського та М. Скорика як чинник композиторського мислення в системі національного українського стилю.

**Матеріалом дослідження** обрані фортепіанні твори Б. Лятошинського та М. Скорика, задіяні в новітньому культурно-творчому ландшафті Харкова як знакові події його життя.

**Методологія дослідження.** У магістерській роботі використовується міждисциплінарний підхід, який обумовлює звернення до наступних методів сучасної музичної науки:

- ✓ *історичний* – необхідний для узагальнення соціокультурних контекстів, пов'язаних з творчістю композиторів, що впливають один на одного ;
- ✓ *жанровий* – дозволяє проаналізувати та осмислити основні етапи становлення та розвитку жанрів в творчості композиторів;
- ✓ *стильовий* – дозволяє виявити специфіку особистого виконавського стилю в руслі традицій;
- ✓ *виконавський* – потрібен для виявлення та усунення технічних складнощів, досягнення поставлених художніх завдань;
- ✓ *семантичний* – при розгляді сутності поняття «національний мовно-стилістичний комплекс».

**Теоретична база.** В магістерській роботі використано наукові джерела за наступними напрямками та тематичними розділами новітньої музикології:

- **музична українська культура XX століття** (праці В. Белікової, М. Грінченка, Н. Гуральник, З. Йовенко, А. Калашникової, Ю. Ольховського, О. Уманець);
- **життєтворчість Б. Лятошинського** (Р. Глиєр, М. Грисенко, М.Копиця, Т. Кумеда, В. Сильвестров, Т. Булат, Т. Гомон, І. Савчук, В. Самохвалов;
- **стильові тенденції української фортепіанної музики першої третини XX ст.** (Н. Гуральник; Н. Довгаленко, М. Дремлюга; О.Зав'ялова, О.Зінькевич;

**загальні тенденції української музики** (Л. Кияновська; В. Клин; О.Козаренко; Л. Корній, Б. Сюта; О. Кушнірук та ін.),

- **українська фортепіанна мініатюра** (М.Дремлюга, В. Клін, Н.Рябуха) проблеми виконавського стилю (праці В.Москаленка, Ю. Ніколєвської, І. Сухленко, О.Фекете).

**Наукова новизна отриманих результатів.** У магістерській роботі *вперше* у вітчизняному музикознавстві:

- ✓ *узагальнено* музикознавчі спостереження щодо: 1) значення традиції в системі композиторської освіти (Лятошинський -- Скорик); що в свою чергу вказує на 2) **роль мовно-стилістичного комплексу**, який уособлює єдність універсальних та авторських принципів мислення в контексті національно-визначеної культури кінця XX-XXI століть (*на матеріалі української фортепіанної музики*), й увиразнює значущість особистості творця та наявність митця-універсаліста *класичного типу* (по-третє);
- ✓ мелос (серед інших мовно-стилістичних засобів) визначено в якості внутрішньої форми фортепіанного стилю М. Скорика, що свідчить про національну генезу композиторського мислення, примножену на загальноєвропейську (необарокову чи неоромантичну) стилістику і

системний досвід оволодіння техніками сучасної композиції (ознаки модерну) в часи навчання в класі Б.Лятошинського;

- ✓ зроблено аналітичні спостереження щодо ролі жанровості в фортепіанних творах як одного з механізмів *полістилістичного синтезу* європейського та українського мистецтва.

**Практична значимість отриманих результатів.** Матеріали та висновки дослідження можуть бути використані у навчальному процесі бакалаврів та магістрів вищих музичних закладів України при вивченні творчості Б. Лятошинського та М. Скорика, української музичної культури кінця ХХ-ХХІ століть загалом у різних науково-когнітивних вимірах (рівнях осягнення): як музикознавчих, так і виконавсько-інтерпретаційному.

**Апробація роботи.** Основні наукові положення та висновки дослідження, що становлять новизну та висновки практичного характеру оприлюднено на Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків ХНУМ) 21-22 травня 2022 року.

**Структура роботи.** Магістерська робота складається зі Вступу, трьох Розділів, кожен з яких має по два підрозділи та висновки, загальних Висновків та Списку використаних джерел. Повний обсяг дослідження складає 58 сторінок; основний зміст на 48 сторінках, Список використаних джерел налічує 54 найменувань (5 сторінок).

## РОЗДІЛ 1

# ЗАГАЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЇ ТА ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОЇ КЛАСИКИ ХХ СТОЛІТТЯ

### *1.1 Засади принципи композиторів-фундаторів першої половини ХХ ст.*

Означену у назві підрозділу проблему «загальні тенденції і напрямки розвитку музичної української культури як феномену ХХ століття» розглянуто в багатьох музикознавчих дослідженнях вітчизняної науки М. Грінченка [15], Н. Гуральник [16], З. Йовенко [17], О. Уманець [48], М. Грисенко [14], М. Копиці [26], О. Коменди [24], Т. Булат [5], Т. Гомон [10], І. Савчук [39], В. Самохвалова [41], О. Зав'ялова [26], О. Зінкевич [28]; Л. Кияновської [21]; В. Клима [30]; О. Козаренка [23]; Л. Корній [30], Б. Сюти [30] та багато інших. Втім так чи інакше загальні тенденції «обертаються» навколо провідних композиторів-фундаторів, чия діяльність була здатна охопити як найбільше сфер музичного культурного діяння і системно відобразити ментальні ознаки загальних національних підвалин. Так, музикант, який міг творити в царині композиторської, виконавської, диригентської, педагогічної, суспільно-громадської діяльності, ставав важливим об'єктом вивчення щодо всіх вищезгаданих сфер. Така творча особистість отримала визначення «універсальної».

Згідно запропонованій в докторській дисертації О. Коменди [24], універсальна творча особистість – це «творча особистість, для якої характерне поєднання не менше трьох видів діяльності (універсальний – різнобічний, який має кілька, тобто не менше трьох, сторін), серед яких розрізняють провідні й допоміжні, і конфігурація яких на різних стадіях розвитку універсальної особистості та з врахуванням усього творчого шляху й визначає її загальний профіль або тип».

Беззаперечно, що дослідження життєтворчості композиторів-універсалістів яскраво репрезентуватиме особливості національного стилю

української музики, а її кращі представники уособлюють місце України як *сучасної європейської держави* в новітньому культурному часопросторі.

**Борис Лятошинський** увійшов в історію музики як композитор, педагог, музично-громадський діяч та диригент. Значними є педагогічні досягнення Б. Лятошинського. З 1919 року він – викладач, а з 1935 – професор Київської і одночасно Московської консерваторій (1935–1938; 1941–1944; за іншими даними 1935–1937 та 1943–1944), професор найчисельнішого класу композиції в Україні у той час. Серед його учнів – Ігор Белза, Гліб Таранов, Роман Верещагін, Леонід Грабовський, Леся Дичко, Ігор Шамо, Юрій Іщенко, Іван Карабиць, Валентин Сильвестров, Лев Спосокукоцький, Юрій Щуровський, Маркіян Фролов, Микола Полоз та багатьох інших.

Б. Лятошинський «значну увагу приділяв розвитку оркестрового мислення своїх учнів. Значущість оркестрової барви для Б. Лятошинського як одного з першочергових засобів виразності відбилася в стилістиці його композиторської творчості» [30].

Незважаючи на те, що Б. Лятошинський ніколи не вчився диригуванню, він нерідко виступав як диригент-виконавець власних композицій, а до війни – і творів інших композиторів-класиків («Незакінчена симфонія» Ф. Шуберта, увертюра до опери Р. Вагнера «Моряк-блукач»).

«Творчість Б. Лятошинського в українській музичній культурі завершує майже столітній період формування національної композиторської школи (не національної музичної культури) – завдання, поставлене і потужно зрушене з місця М. Лисенком, проте з різних причин незавершене ні ним, ні його безпосередніми послідовниками. Власне в цьому відношенні композиторська творчість Б. Лятошинського і його учнів змогла стати тим каноном українського модернізму (за М. Новакович), центром, навколо якого сформувалася українська музична культура ХХ століття як система».

Поява цього канону стала переламним моментом цілеутворення української музичної культури. Відтепер важливішими для неї виявилися не

внутрішні (формування національної культури), а зовнішні (її репрезентація у світі та діалозі з іншими культурами) вектори розвитку, для вирішення яких універсальна особистість виявилася не надто придатною.

Величезна музична спадщина Б. Лятошинського – це золотий фонд української музики. В його музичному доробку багато талановитих творів у різних жанрах. Індивідуальний стиль композитора об'єднує в собі інноваційні та традиційні елементи музичної мови в гармонійному синтезі. Під час війни в музику Лятошинського потужно увійшла ідея патріотизму – любові до батьківської землі. Також характерною рисою творчості композитора є органічний зв'язок її з народною музикою. Використовував різні жанри народної музики. Музиці Лятошинського властиві героїка, піднесена патетика, емоційна насиченість. Його думка сувора і стримана, коли композитор вдається до важливих філософських узагальнень. Композиторський стиль Лятошинського відрізняють масштаб і цілісність художньої концепції творів, прийоми музичного розвитку тематизму (поліфонічність, варіантність), фактурне та темброво-оркестрове багатство.

Як зауважують дослідники [30], «на розвитку інструментальних жанрів, у тому числі фортепіанної музики в Україні в період творчого розквіту Б. Лятошинського певною мірою позначився й процес «інтелектуалізації письма».

Зростання вагомості жанрів інструментальної музики на глибинному рівні змінював природу інтонування». З цим пов'язане пошук українських композиторів нових стильових спрямувань.

Б. М. Лятошинський брав участь в оркеструванні балетів Р. Глієра «Червоний мак», «Комедіанти» та балету Ч. Пуні «Есмеральда» (у співробітництві з Глієром), а також як диригент – у симфонічних концертах, в яких виконував свої симфонії.

Композитор займався і просвітницькою діяльністю: Українська Асоціація сучасної музики, головою якої довгий час був Б. Лятошинський, прагнула залучити сучасну національну культуру до світових досягнень в

галузі музики. Так, на зборах цього угруповання виконувались твори М. Вериківського, Л. Ревуцького разом з європейськими лідерами в галузі музичного авангарду (М. Равеля, К. Дебюссі, Д. Мійо, А. Онеггера, Ф. Пуленка, А. Шенберга, К. Шимановського, І. Стравінського, С. Прокоф'єва та інших).

Таким чином, можна підкреслити жвавий інтерес до незбагненого національного минулого, до історико-фольклористичних підвалин, які відродилися з творчістю М. Лисенка та його наслідувачів і набули подальшого романтичного «тону» в музиці. Спільна риса розкривається й у виконавській та просвітницькій діяльності, що спрямована на ознайомлення із сучасними здобутками української музичної культури.

Ще одна тенденція – тяжіння до втілення творчої думки у малих музичних формах. «Аналіз творів української фортепіанної музики малих форм має довести, як стильові процеси окресленого періоду відобразилися саме у творчості вітчизняних митців» [23].

- Фольклорні обробки пісенного характеру або танцювального
- Фольклорні цитати (повністю, фрагментарно, окремо мелодії, особливості фольклорної ритміки, гармонічні звороти тощо).

Таким чином, маємо два основні типи української фортепіанної мініатюри:

1) *фольклорна* мініатюра, що виникла на основі побутового музикування та обробки пісень

2) танцювальна, заснована на традиціях європейської музики (вальс, мазурка і т.д.)

Зауважимо, жанр прелюдії - найпоказовіший для зрілого фортепіанного стилю Б. Лятошинського. Наприклад, Прелюдія фа-дієз має трагічний характер, входить до циклу з трьох прелюдій ор.38 і завершує його. Цей цикл називають «Шевченківською сюїтою» (1942).

Прелюдія написана у формі варіацій на *basso ostinato*. Цей мотив (що складається з чотирьох тактів, кожен з яких починається з тоніки *fis*) є

зосереджено-суворим і навіть трагічним за характером образу та слухацького сприйняття. В цілому його можна порівняти з жанром пасакалії, якщо відгукувати паралелі з європейськими архетипами.

Основна тема повторюється 20 разів. Композитор використав у її розвитку прийоми підголоскової поліфонії. Перший варіант мелодії, що виростає на тлі повторюваного *ostinato*, має схожість до народних кантиленних пісень:

*Нотний приклад 1*



У прелюдії відбувається дві наростаючі динамічні хвилі розвитку: від *pianissimo pp fortissimo ff*:

*Нотний приклад 2*



На початку другої хвилі басова мелодія тимчасово переходить до верхнього регістру, тоді, як мелодія звучить в нижньому регістрі. Також розростається і діапазон звучання аж до семи октав, досягаючи кульмінації твору в найвищій емоційній напруженості.

Протягом еволюції жанрів спостерігаємо тенденцію, як жанри малих форм поступово набувають власні форми тематичної організації: частина протиставлялося цілому.

Пісенні та танцювальні структури, особливо старовинні, поставали для класичного симфонізму певним підґрунтям для подальшого творіння. Крім того, вони мали вплив і на формування та розвиток сонатного алегро; в свою воно мало вагомий вплив на формування й розвиток простих композиційних схем в період романтичної доби.

Від барочного прелюдіювання до мініатюри XIX ст. постали класичні варіації. Кожна варіація була мініатюрою в інших. Зростали характерність, індивідуальна своєрідність окремих варіацій, що надавало схожості їм з циклом мініатюр.

Тут варто згадати ім'я М. Скорика, чиї «Варіації на шведську тему» стали своєрідним містком-діалогом між українською та шведською культурами (див. 3.1).

**Мирослав Скорик** – композитор, музикознавець, педагог, музичний редактор, виконавець, музично-громадський діяч. Композиція посідає роль провідної діяльності протягом усього творчого шляху митця. Більшість опусів мають жанрову багатогранність, «міру «прочитаності» цих творів аудиторіями різних рівнів та сили впливу на інші види діяльності М. Скорика – педагога, музикознавця, диригента» [22]. Домінування *інструменталізму як провідного типу композиторського мислення* (концерт для оркестру або сольного інструменту в супроводі різноскладених ансамблів, партита – його улюблені жанри) спонукає композитора стати багаторічним художнім керівником і диригентом саме інструментального колективу – камерного оркестру Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка «Академія», для якого ним було створено низку композицій.

«**Мелодія**» (a-moll) написана як ілюстрація до кінофільму режисера О.Денисенка «Високий перевал», набула значення візитівки українського стилю у 80-90- роки минулого століття. Геніально створена мелодія увібрала багато рис загальнонаціонального стилю мислення як класичного періоду, так і фольклорного стилю мислення (зокрема, народних скрипалів, яких любив слухати М. Скорик). Її інтонаційне зерно з подальшим вільним розгортання – наче спонтанна розмова серця (тому скрипка найбільш відповідає жанровій природі мелосу), яке любить і веде внутрішню бесіду-діалог. Не відразу розповідь набуває емоційного «сплеску», аж до октавного ходу в кульмінації.

Важливою для стилістики в цілому є ритмічна будова, близька до речитативно-декламаційного стилю – майже імпровізованого, як у виступах народних скрипалів Гуцульщини, які композитор багато переслухав і відчував, як рідний світ. «Майже», бо, насправді, запис звуковисотності та композиційних розділів цілком академічний і відповідає тричастинній будові будь-якої інструментальної мініатюри романтичного типу. Імпровізаційність в даному випадку є віддзеркаленням іманентної природи української пісенної інтонації, яку наслідує митець в цьому геніальному витворі своєї душі. Нині ця п'єса виконується у безліч варіантів аранжування (для інших інструментів, для різних хорових складів та оркестрів).

**«Партита» №5 для фортепіано** має авторську ремарку *in modo retro.* Цей твір - зразок неокласичних тенденцій та полістилістики в українській музиці. Звернувшись до жанру стилю бароко, композитор виявив класичне підґрунтя в більшості з 5 – ти частин циклу.

Сучасний виконавець та слухач легко зрозуміє, чому саме композитор обрав таке уточнення. Втім на час створення в композиторській практиці, з легкої роки А. Шнітке (фундатора полістилістики), існувала мода на аklasичне моделювання – об'єднання в єдиний художній організм жанрових моделей, стилістичних знаків та образів різних епох Західної Європи (бароко, середньовічний хорал, романтична арія, джазменський імпровіз, вулична шарманка тощо).

Коротку характеристику циклу як циклу фортепіанних мініатюр по типу старовинного європейського музикування наведемо у таблиці нижче.

Таблиця 1. Структура «Партити №5» М. Скорика

| Номер частини | Назва частини           | Характеристика частини                                           |
|---------------|-------------------------|------------------------------------------------------------------|
| 1 частина.    | Прелюдія (Moderato)     | алюзії до прелюдії До мажор Й.С. Баха з 1 тому ДТК               |
| 2 частина     | Вальс (Con moto)        | алюзії до вальсів Ф.Шопена, Й.Штрауса, П. Чайковського, М.Равеля |
| 3 частина     | Хор (Andante sostenuto) | суворий хорал                                                    |

|           |                       |                                                                         |
|-----------|-----------------------|-------------------------------------------------------------------------|
| 4 частина | Ария (Moderato)       | стилізація барокової арії lament та романтичного жанру «пісні без слів» |
| 5 частина | Фінал (Allegro molto) | синтез усіх попередніх образів в стихійній танцювальності               |

Інструментальний речитатив як сплав вокального та інструментального начал, синтез високих і низьких жанрів, робота в дорослому і дитячому жанрах, поєднання оригінального komponування і редакторської роботи бачиться результатом перенесення діяльнісного універсалізму в жанрово-інтонаційну сферу композиторської творчості.

Як музично-громадський діяч М. Скорик організував низку культурно-просвітницьких заходів.

Усі ті принципи, що відстоював М. Скорик як громадський діяч (національна традиція, її оновлення – «нова фольклорна хвиля», контакт з публікою), яскраво проявилися у його композиторській творчості.

«Проаналізувавши співвідношення між композицією і громадською діяльністю, варто відзначити, що остання виконує роль дуже важливого і постійно присутнього контексту творчості митця і є вкрай необхідною для формування жанрово-стильової палітри М. Скорика, актуальних для нього мовновиразових засобів – йдеться і про широку амплітуду жанрово-інтонаційних джерел, і про співвіднесення власних інтересів композитора зі слухацькими очікуваннями, і про відображення у творчості історично знакових для України подій (симфонічна поема «1933», опера «Мойсей», приурочена до приїзду в Україну Папи Римського Іоанна Павла II)».

Таким чином, провідною діяльністю митця є композиція, роль важливих допоміжних виконують педагогіка та громадська діяльність, передусім на тій підставі, що тривають вони з незмінною інтенсивністю протягом усього творчого шляху композитора. Наукова праця та виконавство проявляються більш фрагментарно – перша переважно до 1983 року, тобто обмежується виходом праці «Структура та виражальна природа акордики в музиці ХХ століття», а виконавство, якщо не рахувати років навчання в

консерваторії та «Веселих скрипок» (1963–1966), у більш-менш інтенсивних і рівномірних його проявах розпочинається з 1990 року, з початку роботи митця з камерним оркестром Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

Класичні та романтичні традиції, принципи ідеали отримують в інструментальних концертах М. Скорика. Так, у Першому та Другому фортепіанному концерті, Віолончельному концерті. За Концерт для віолончелі та симфонічного оркестру (1983) – композитор отримав Державну премію України ім. Т. Шевченка (1987). Нова грань творчості Скорика розкривається в старовинному жанрі партити.

Відтак, інтенсивність проявів творчого універсалізму в українській музичній культурі після Б. Лятошинського помітно знижується, прикладів універсальних музикантів знаходимо одиниці, і їхня мотивація стає іншою, що й бачимо у творчості М. Скорика.

## **1.2. До поняття «національний мовно-стилістичний комплекс» в музикознавстві.**

Поняття мовно-стилістичного комплексу в музиці доцільно розглядати з теорії стилістики в літературі, де мовні одиниці – різнотипні елементи мови, кожен з яких представлений певною мовною матерією і виконує тільки йому властиву функцію (функції). Тобто на вивчення функції (функцій) кожної з мовних одиниць зорієнтована стилістика.

Наведемо декілька понять за роботою<sup>1</sup>.

«Стиль мови або мовний стиль – це різновид, одна з форм літературної мови, манера мовного вираження у різних сферах, умова, формах (усній/писемній) спілкування»<sup>2</sup>.

«Стилістичний аналіз полягає у визначенні функцій (функції) мовних одиниць, тобто у виявленні певних стилістем, які нерівноцінні комунікативно, неоднаково сприймаються й використовуються. Стилістичні одиниці мови (стилістичні функції мовних одиниць) існують лише в єдності з іншими мовними одиницями – фонетичними, граматичними»<sup>3</sup>.

Таким чином, стилістичний аналіз усіх мовних одиниць завжди є контекстуальним і тому завершальним з точки зору. Він своєрідно доповнює аналіз фонетичний, морфемний, лексичний, синтаксичний та композиційний і тому потребує знань усіх елементів музичної мови.

Кожний музично-мовний стиль формується із стилетвірних і нестилетвірних явищ, особливостей. Саме стилетвірними мовними одиницями один стиль музики відрізняється від усіх інших композиторських або національних стилів. Такі засоби зосереджують у собі неповторну стильову своєрідність, сконцентровано виявляються в одному стилі, а в інших простежуються лише частково. З певної сукупності своєрідних стилетвірних засобів мови і формується мовна й мовленнєва специфіка стилю, ці засоби індивідуалізують кожен стиль.

<sup>1</sup> Дудик П.С. Стилістика української мови: Навч. посібник. – К.: ВЧУ „Академія”, 2005

<sup>2</sup> Дудик П.С. Стилістика української мови: Навч. посібник. – К.: ВЧУ „Академія”, 2005

<sup>3</sup> Дудик П.С. Стилістика української мови: Навч. посібник. – К.: ВЧУ „Академія”, 2005

«Стилетвірними мовними ознаками мова розмежовується на стилі з властивими кожному з них специфічними ознаками, не порушуючи при цьому і внаслідок цього системної єдності мови як окремої структури. Кожен стиль мови має стилетвірні ознаки: лексичні, фразеологічні і граматичні»<sup>4</sup>.

Нестилетвірні мовні (загальномовні) одиниці однаково чи майже однаково властиві всім стилям і не формують специфічної самобутності жодного з них.

Нестилетвірні ознаки стилю належать до всемовних ознак. Ними всі стилі і жанри мови об'єднуються в одне мовне ціле, формують своїм матеріалом певну мову, її структурну й комунікативну систему. Отже, нестилетвірні мовні засоби, явища використовуються мовцями переважно з нульовим емоційним забарвленням, а стилетвірні засоби мови однаково чи майже однаково диференційовані стилістично, суттєво своєрідні, у кожному зі стилів такі засоби лексично й граматично особливі, індивідуальні.

Щодо музичної творчості, а саме елементів музичної форми, які складають музичну мову, спираючись на теоретичні положення досліджень Н.Горюхіної, Ю. Тюліна, С. Тишко [47] дає нове визначення стилю в музиці: «Стиль - це система стійких ознак музичних явищ, спосіб їхньої диференціації та інтеграції на різних рівнях (авторська індивідуальність, напрямок ) і школа, історична епоха, державна епоха, державна специфіка). Перехід їх семантики на конкретну систему музично-виразових засобів. У цьому визначенні відображені такі найважливіші складові стилю як стійкість, повторюваність ознак; функція «пізнавального знаку» музики, що виявляється у безлічі комбінацій та угруповань; багаторівнева природа стилю (історична, індивідуальна, національна тощо.) і, нарешті, його проміжне становище на «стику» між формою і змістом.

Поряд з дуже важливою роллю диференціації, що дозволяє виділити особливе, неповторне, властиве даній категорії у всій її багатогранності та

<sup>4</sup> Дудик П.С. Стилістика української мови: Навч. посібник. – К.: ВЧУ „Академія”, 2005

багаторівневості (історичний стиль, стиль певного напрямку, школи, національний стиль, індивідуальний стиль, існують ще більш конкретні визначення: стиль певного періоду творчості митця, стиль музичного твору, стиль виконавський або вокально-сценічної інтерпретації тощо). Беззаперечною є значимість *інтегративної* функції стилю.

Національний стиль як корекція індивідуального та історичного стилів існує в умовах певної національної культури та в процесах адаптації та генерації стильових ознак, заснованої на системі відбору, накопичення та синтезу стійких ознак фольклорної та професійної музики народу, а також асиміляції елементів інонаціональних музичних культур, що фіксує перехід явищ національного менталітету та національної духовної культури в конкретну систему засобів музичної виразності» [47].

С. Тишко звертає увагу на такі складові національного стилю: по-перше, «стильова адаптація – пошук точки дотику між «своїм» і "чужим" матеріалом, рух до їх стильового компромісу"; по-друге, "стильове генерування" - "тобто створення нових стильових ознак на основі власного національного матеріалу в умовах його відомої опозиції до позанаціонального".

Надамо визначення ключовому терміну: національний мовно-стилістичний комплекс – *це сукупність прояву стилеутворюючих принципів мислення, сформованих під впливом взаємокорекції індивідуального та історичного стилів в умовах певної національної культури та асиміляції елементів інонаціональних музичних мов, які фіксовані переходом явищ національного менталітету та національної духовної культури в певну систему засобів музичної виразності.*

Основні з них наведемо у таблиці нижче:

Таблиця 2. Чинники музичної стилістики

| Текстологічні (контекстуальні) | Виконавські (інтерпретативні)                    |
|--------------------------------|--------------------------------------------------|
| Жанр                           | Динаміка і її залежність від стилю               |
| Тональність                    | Артикуляційні прийоми                            |
| Тип фактури                    | Виконавська організація часу (темп, агогіка)     |
| Інтонаційна виразність мелодії | Фразування як засіб виявлення музичного мислення |

| Текстологічні (контекстуальні)                                | Виконавські (інтерпретативні)                                                        |
|---------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|
| Особливості гармонії (тип супроводу і його призначення)       | Темброве забарвлення                                                                 |
| Своєрідність ритму і метру                                    | Педалізація, яка обґрунтовується вимогами стилю, жанру, фактури                      |
| Форма і формоутворення (способи розвитку музичного матеріалу) | Аплікатура як допоміжний засіб виразності, що спирається на вимоги стилю і зручності |

## Висновки до Розділу 1

Тип універсала-композитора, до якого належать Б. Лятошинський, так само як і М. Скорик, у процесі розвитку української музичної культури як історичного процесу засвідчив: 1) *зрілість української композиторської школи, означив початок в ній нового культурно-історичного циклу*; 2) визначенням *ролі творця як універсальної особистості* – двигуна в процесі формування національної музичної культури.

Українська фортепіанна мініатюра набуває сталих жанрових ознак і стрімкого розвитку тільки на межі XIX-XX ст. – періоду становлення та зміцнення національної професійної композиторської школи.

Зважаючи на вищезазначені чинники, постає за необхідне висвітлити основні джерела сучасного стану жанру фортепіанної мініатюри, в т.ч. в українській музичній культурі, в контексті виявлення ознак національного мовно-стилістичного комплексу.

## РОЗДІЛ 2

### ФОРТЕПІАННІ ПРЕЛЮДІЇ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО. ЯК ТВОРЧА ЛАБОРАТОРІЯ КОМПОЗИТОРА

#### ***2.1 П'ять прелюдій ор.44: досвід виконавського аналізу.***

Б. Лятошинський створив двадцять чотири прелюдії, з яких шістнадцять – маловідомі. Фортепіанні твори здобули опусних позначень тільки в 1920-ті рр., коли художній стиль Лятошинського сформувався.

Розглянемо ор.44 Б.Лятошинського, на предмет мовно-виразних засобів. Наскільки вони розкривають авторсько-стильових особливостей та продовжують національні мовні архетипи, закладені М.Лисенком в класико-романтичну добу?

**П'ять прелюдій, ор. 44** були створені протягом 1942 – 1943 років, під час Другої Світової війни,. У цей період Б.Лятошинський перебував у Саратові, в евакуації та продовжує багато і натхненно працювати. Ним були створені в той самий час твори, позначені яскравими знахідками у галузі *національної музичної семантики та відповідного музично-мовленнєвого комплексу*, як наприклад:

- «Український квінтет»;
- струнний квартет № 4;
- сюїта на українські народні теми для струнного квартету;
- сюїта для квартету дерев'яних духових інструментів;
- струнне тріо № 2;
- сюїта для фортепіано, романси на вірші М. Рильського і В. Сосюри,
- більше вісімдесяти обробок українських народних пісень;
- «п'ять Прелюдій» для фортепіано ор. 44.

Останній твір не має конкретної програмної назви, проте п'ять прелюдій сприймаються як єдиний цикл, об'єднаний філософською ідеєю – ніби кожна прелюдія - один із етапів розкриття ідейно-художнього змісту людського буття.

«Цикл скріплений метро-ритмічними, мелодико-інтонаційними, динамічними, тональними, гармонічно-фактурними засобами, які і надають єдності у наскрізному розвитку тематизму» [4].

Перша п'єса циклу являє собою похмурий повільний марш. Це підкреслює глибоко мінорна тональність *es moll*, протяжний темп – *Lugubre ma non troppo lento*.

Безперервно повторюється мотив у низькому регістрі в остинатному ритмі, проте кожного разу підкреслений зміною гармонії. Вищеназвані засоби виразності створюють відчуття занурення, подібне до похоронної ходи. Тут створюється образ трагічного, важкого людського горя. Потягом твору немає жодної світлої інтонації.

*Нотний приклад 4.*



Субмотив у ритмі синкопи у повільному темпі сприймається як раптовий гострий біль в серці. Наступна низхідна секундова інтонація виражає слабкість останнього подиху. Монотонний поступ рівномірного остинатного октавного баса у надзвичайно низькому регістрі надає образу трагедійності та загрозливості. Ця фраза є інтонаційним зерном всієї прелюдії.

Друга п'єса в характері пасторалі, але в мінорі: її тональність – *h-moll*. Характер теми - протяжний та умиротворений, про що композитор робить ремарку *Lento e tranquillo*. Мелодія діатонічна, кантиленна, насичена мелізмами, в стилізована під український пісенний мелос.

Акордовий супровід є підтримкою мелодичної лінії, підкреслює її.

Фактура п'єси достатньо прозора.

Нотний приклад 5. Тема Прелюдії II



П'єса має раптові тональні зіставлення, ритмічна та інтонаційна примхливість споріднені з українською народною піснею. Народжується образ рідного дому, спогадів про мирне життя.

Застосована соль мажорна квінта в якості тональної опори. Вона чергується із субдомінантовою квінтою поряд з періодичною появою просвітлених септакордових співзвуч та несподіваними тональними зрушеннями створюється м'який імпресіоністичний фон.

Середня частина п'єси має тональність п'ятого пониженого ступеню - As-ur. Основна тема ефектно звучить в оточені «дзвонів»: їх імітація створюється одночасним звучанням акордів у найнижчому і найвищому регістрах.

Наприкінці знову тема з'являється в основній тональності сі-мінор, що надає формі п'єси двочастинності. Вона звучить ємно, зосереджено і дещо скорботно, через використання другого низького ступеня. Заклучні акорди прелюдії своєю нестійкістю лише підкреслюють нестабільність життєвої ситуації та актуалізують проблеми часу.

Третя прелюдія – драматична кульмінація циклу. Швидкий рухливий темп - Allegro agitato – ритмічна пульсація тріолями створює образ стрімкого

лету. Жанрова основа цієї прелюдії нагадує токату, яка втілює ніби механічно вперту силу – образ фашистської навали.

Нотний приклад 6. Тема Прелюдії III.



«3 Andante con disperazione в es moll (тональність першої прелюдії) вирує нова кульмінація, яка являє собою головну тему з першої прелюдії. Вона огорнута в великі хвилі акордових каскадів у межах максимально можливого регістрового діапазону фортепіано. І несподівано в останніх тактах на гучності *piano* звучить мотив основної теми першої прелюдії, яким трагічно завершується «боротьба»».

За силою трагедійності ця прелюдія повною мірою може бути піднесена до найкращих трагедійно-драматичних творів світового музичного мистецтва, незважаючи на мініатюрність жанру.

Четверта прелюдія – (gis moll) – andante sostenuto. «Четверта п'єса є окраскою циклу, його лірична квінтесенція. Наспівна мелодія, інтонаційно споріднена з українськими народними піснями, розгортається на тлі широко розкиданих гармонічних фігурацій, опановуючи щоразу нові тональності та регістри і доповнюючись імітаційними підголосками. Картина відродження, «воскресіння з попелу».

Нотний приклад 7. Тема Прелюдії IV



«У двотактовому вступі встановлюється низхідний рух тріолей (*ostinato*), які втратили першу долю, що асоціюється зі знищенням в людині стрижня, внутрішньої опори. Цим прийомом композитор відтворює глухий, глибоко-здавлений плач без сліз. На цьому тлі з'являється задушевна лірична мелодія, що інтонаційно нагадує проникливу тему з третьої прелюдії, яка безжалісно була знищена. Ніби відроджуючись із нічого, тема поступово набуває впевненості та емоційної сили. Тихі акордові розсипи освіжають палітру фактури несподівано мажорним колоритом, виблискуючи тембрами різних тональностей (G dur, B dur, Des dur, Ges dur) та охоплюючи весь звуковий регістровий простір» [1].

«Поява основної теми у gis moll ознаменована поліфонічним викладом фактури. Акордова тріольність остинатного басу змінилася хвилююче емоційними шістнадцятими, які зберегли закладену в тріолях ритмоформулу (відсутність першої долі у низхідному мотиві). Звучанню основної теми, що проходить у середньому голосі луною, вторить верхній голос у високому регістрі, ніби висвітлюючи її сонячними променями. Високо теситурне проведення теми – це ніби вільний політ на фоні гармонічних переливів фактури».

У коді тема набуває більш декламаційного характеру, в чому проглядається народження великої внутрішньої сили, спроможної до подальшого протистояння.

П'ята прелюдія – *Impetuoso* – величний життєстверджувальний фінал циклу. Завершальна п'ята п'єса циклу складається з двох розділів. У першому розділі, як і на початку третьої прелюдії, панує динамічна стихія руху. Чітка ладова структура мажорна, яскрава динаміка, загостреність пунктирного ритму у затактовій будові мелодичних фраз, низхідні квінтולי по звуках акордів, розмашисті октави в басах, акордова щільність фактури, - все це створює образ остаточної впевненості у перемозі.

Тема проходить висхідний ряд транспонуючи зміщень (A-dur, Des-dur, Es-dur) стверджуючись у своїй непереможності.

## Нотний приклад 8. Тема Прелюдії V



Несподівана стриманість темпу, зміна фактури, ріано привертають увагу до виразної мелодії, інтонаційно схожої до теми з третьої прелюдії, яка намагалася вистояти у жорсткому протистоянні нерівних сил. На противагу її загально висхідному руху контрапунктом у протилежному напрямку рухається тема, що нагадує про недавнє протистояння. Фактурно-образним контрастом з'являється початкова тема – *Impetuoso*, яка тимчасово призупиняє зіткнення протидіючих сил, а в подальшому підтримує боротьбу. Б.Лятошинський застосовує активний тональний розвиток тематизму по суто мажорним тональностям, дисонантно насичену фактуру, акцентуацію акордів, могутньо-стверджувальну динаміку *forte*.

Глибока фермата на паузі відділяє величне *Impetuoso* від найліричнішого *andante sostenuto*. Прониклива мелодія теми вплелася у фактуру схвильованих тріолей, що поєднуються із ритмічно рівномірною підтримкою акордових восьмих тривалостей. Повнозвуччя фактури, єдність поліритмії, широта діапазону, надзвичайна мелодична виразність, життєздатний мажор, *fortissimo*, заключні акордові фанфари засвідчують апофеоз перемоги».

Отже, «П'ять прелюдій» для фортепіано Б. Лятошинського – це своєрідний музичний літопис великої трагедії людства. За своєю образно-

емоційною силою кожна сторінка цього твору – це глибокі переживання людей, об'єднаних єдиним горем і, водночас, єдиною надією. Філософське осмислення трагедійності та оптимістичне бачення майбутнього дали змогу композитору втілити власний погляд на сучасні йому події у такому невибагливому фортепіанному жанрі як прелюдія.

У Прелюдях, оп. 44 композитор створює певну емоційну «настройку», завдяки чому мелодія (в тих п'єсах, де вона яскраво прослідковується) сприймається по-новому. Поєднанням двох тематичних планів – мелодії та фортепіанного супроводу, що мають різні емоційні «настрої», досягається надзвичайна виразність та яскравість зображеного образу. Багатопланове ведення тематизму, коли один тематичний матеріал вже поданий (наприклад, мелодія народної пісні), а другий знаходиться в інтонаційній мелодичній єдності з першим, але має інший образний зміст і експонується гранично сконцентровано, узагальнено – це новий, оригінальний метод симфонічного мислення.

Засоби, що їх застосовує композитор у фортепіанному супроводі, виростаючи з інтонаційної будови пісні, за характером протилежні, контрастні мелодії пісні, чим досягається надзвичайна виразність звучання. Так, діатонічній мелодії пісні протистоїть хроматична насиченість супроводу, ритмічній плавності – ритмічна чіткість, пунктирність; висхідному рухові мелодії – низхідний, мелодичні розгорненості – остинатність, досить широкому діапазону мелодії – прикутість до того самого тонічного звуку, що характерно для жалібних маршів, тем долі, фатуму. Ця якість надає темі рис невблаганності, фатальності.

Репризи, як правило, лаконічні: в них подається основна думка, головний висновок із сказаного вище. Таке їх скорочення у порівнянні з кульмінаційним наростанням викликає певний контраст, що діє на слухача особливо сильно.

## ***2.2. Національний мовно-стилістичний комплекс у фортепіанній музиці як стильовий чинник.***

Б. Лятошинський – композитор-новатор, один з неперевершених майстрів оркестрового письма. Його музична мова яскрава, виразна, хоч іноді складна. Він вніс нове в українську музику XX століття на рівні композиторської мови: для 10-х років, 20-х років XX століття його засоби композиторського письма стали зразком модерністської композиторської техніки, стилю, світосприйняття.

В цей період в композиторській техніці Бориса Миколайовича ми бачимо відхід від загальноприйнятих традиційних норм в українській музиці того часу. Вже в стилі раннього періоду творчості Лятошинський зумів поєднати традиційне з новим – модерним.

- експресивність та загострене світовідчуття ще не оформились зовнішньо, але аналізуючи доробок композитора 10-х років, можна простежити усі характеристики майбутнього нового стилю Бориса Миколайовича;
- пошуки свого способу самовираження, свого композиторського письма, який знайшов яскраве втілення в символізмі, що був для нього одним з важливіших чинників формування творчої індивідуальності та художнього методу складного періоду перших двох десятиліть XX століття, пов'язаного з перебудовою свідомості і затвердженням соціалістичного реалізму, на який орієнтувалися письменники, художники, музиканти країни.

Під час Другої Світової війни ідея патріотизму потужно увійшла в музику Лятошинського. Тяжкий біль за страждання народу, за змучену фашистами рідну землю переборювався енергією руху, вірою в силу й безсмертя людського духу. У Саратові, куди Борис Миколайович евакуювався разом з Київською консерваторією, він багато працював для радіостанції ім. Т. Г. Шевченка, що транслювала свої передачі для партизанів і мешканців тимчасово окупованої України. Серед написаного в цей період:

- обробки українських народних пісень для голосу з фортепіано і для мішаного хору без супроводу,
- Сюїта для фортепіано, присвячена Т. Шевченкові,
- п'ять прелюдій для фортепіано, тв. 44.
- Найзначніший твір – «Український квінтет», – написаний в 1942 році (друга редакція – 1945 р.) – удостоєний Державної премії.

У цих творах яскравим бачимо:

- органічний зв'язок її з народною музикою. Композитор чуйно сприймав не тільки ідейний зміст і емоційний стрій народної пісні, а й характерні її особливості, всю сукупність засобів виразності.
- втілення основних принципів народної підголоскової поліфонії.
- використання різних жанрів української народної музики – думи, пісні (історичні, ліричні), танці (гопак, козачок).

У творчості Б. Лятошинського зокрема в його гармонічних засобах, виразно вимальовуються народні джерела: особливості народних ладів, характерні для народних пісень каданси, модуляції, послідовності акордів, численні органні пункти, остінато, елементи поліладовості тощо.

- величезного значення набула «ладова драматургія», де ладові контрасти поглиблюють психологічну значущість образів.
- фригійський лад є носієм трагедійних настроїв, підкреслює гостро драматичні ситуації. Цей лад приваблював композитора не тільки наявністю виразної малої секунди між I та II щаблями, а також близькістю його до хроматизмів. Крім того, на II щаблі фригійського ладу знаходимо великий септакорд – улюблений засіб Лятошинського, особливо для втілення туги, журби.
- хроматизми проникають у внутрішню структуру звукоряду, підсилюють емоційність, експресивність образів.

Багатство ладової побудови творів Лятошинського – це результат органічно поєднання класичної мажоро-мінорної системи з досягненнями сучасної професійної музики та особливостями народного музичного

мистецтва. Ладові перетворення тем сприяють драматизації змісту, трансформації музичних тем.

Драматизація та психологічна заостреність художніх образів у процесі їх розкриття, величезний емоційний накал та експресивність звучання – риси, що стали характерними для творчого методу Б. Лятошинського.

Використання характерних для народної музики прийомів (ритміки, інструментовки, мелодичних зворотів), органічний зв'язок їх з прийомами професійної музичної творчості – все це дуже збагатило образний зміст і музичну мову творів Бориса Лятошинського. Завдяки досягненню глибин народної музики композитор досяг національної своєрідності та оригінальності своїй музичної творчості.

«Музика Бориса Лятошинського здобула цілком заслужене визнання. Поступово вона виходить за межі нашої держави, твори композитора, зокрема, симфонії, камерні ансамблі й фортепіанні опуси, приваблюють усе більше шанувальників, входять у мистецький побут виконавців і широких кіл слухачів. Хвилюють своєю щирою та вишуканою емоційністю, вражають творчою майстерністю і технічною досконалістю». [4].

## **Висновки до Розділу 2.**

В даному розділі ми розглядаємо творчість Бориса Миколайовича Лятошинського з позицій формування свого оригінального композиторського стилю, пошуку свого самовираження. Відхід від загальноприйнятих традиційних норм в українській музиці. Розглядається становлення творчої особистості Лятошинського та величезна музична спадщина композитора. Більш як за півстоліття своєї композиторської діяльності Лятошинський написав багато творів у різних жанрах.

Загально-інтернаціональні риси музики Лятошинського органічно синтезуються з колоритом українського мелосу, а згодом насичуються елементи загальнослов'янського музичного фольклору.

Проводячи аналіз 5 прелюдій ор. 44 можна сказати, що цикл яскраво демонструє саме зрілий стиль Бориса Лятошинського. Його авторський стиль мислення – філософськи відточений: думка сувора і стримана, коли композитор вдається до важливих етичних узагальнень мовою своєї музики.

Музиці Лятошинського властиві героїка, піднесена патетика, емоційна насиченість.

Творчі знахідки композитора – мелодичні, поліфонічні, ладо-гармонічні, структурні, інтонаційно-жанрові – збагатили його музичну мову, поглибили зміст його творів. Вона виявилася також у методі експонування, розгортання та розвитку матеріалу з поступовою динамізацією та драматизацією усталених фольклорних прообразів або авторського слова (суб'єктивної лірики). Таке динамічне безперервне зростання, що зумовлюється висхідною лінією інтенсифікації всіх засобів музичної виразності є свідченням симфонічного методу розвитку, характерного для Б. Лятошинського.

## РОЗДІЛ 3

### ДІАЛЕКТИКИ НАЦІОНАЛЬНОГО ТА ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКОГО У ТВОРЧОСТІ М.СКОРИКА

#### *3.1 Фортепіанний доробок М. Скорика: універсалізм мислення та авторське «слово»*

Завдання підрозділу становить загальна характеристика жанрів і форм фортепіанної творчості М. Скорика, яку не можна умовно розділити від інших інструментальних сфер творчості, особливо струнно-скрипкової, квартетної, оркестрової тощо.

«Бурлеска» репрезентує ранній період творчості митця та жанрово-стильові уподобання молодого Скорика, як обізнаного знавця світової музичної класики. Семантика п'єси подібна до токатного («ударного») типу звуковибудування (на кшталт Першого фортепіанного концерту молодого С. Прокоф'єва). Її можна вважати українським аналогом його теж раннього опусу для фортепіано «*Наваждение*». Згадується і Бела Барток з його *Basso ostinato*. Втім, цей асоціативний «шлейф» нічого не відбирає від стильової «свіжості» звукообразів Бурлески молодого Скорика, а лише вочевидь підкреслює спадкоємність в еволюції кожної національної фортепіанної школи як складової світового процесу.

Образи моторної рухливості, що відсилають до трансцендентного світу, в якому людина почувається чужинцем (про що свідчить середній розділ композиції), – це данина романтичній традиції теж! Однак *тип віртуозності* змінюється: якщо у Р.Шумана або Ф.Ліста переважають труднощі крупної фортепіанної техніки (пасажі, акорди, розлогі арпеджіо з великими регістровими стрибками мелодичного руху), то в стилістиці музики ХХ століття (Б.Барток, С.Прокоф'єв, Д.Шостакович, П.Хіндеміт, Р.Щедрін) фортепіано, дійсно, перероджується на такий собі *лінійно-кolorистичний оркестр*, який вибудовує «*поліфонію смислових шарів*» в багатовимірному часопросторі. З одного боку, здається, що така моторика

не надто складна для реалізації композиторського тексту; але, насправді, без розвиненого інтонаційно-гармонічного та поліфонно-лінійного мислення (додамо ще й композиційного та сонорно-кolorистичного) піаніст не дійде адекватного розуміння та відтворення авторського задуму (залишиться осторонь відкриття нового звукового образу фортепіано).

Жанр «*бурлески*» отримає в творчості композитора своє продовження: маємо на увазі фінал Другої скрипкової сонати (1991). Тут Скорик пропонує слухачеві ще один варіант органічного симбіозу «класики і сучасності», а саме: поєднання скерцозної семантики з фольклорними ритмами (основна тема) та жанрових моделей сучасної побутової музики (умовно «попса»: теми танго, джазу в епізодах п'ятичастинного рондо). Як відзначають дослідники, бурлесковий характер фіналу з *іронічно-гротесковим* нахилом різко протиставлений попереднім частинам циклу і аж ніяк з них не походить.

Контраст образів загострюється ще й на ладо-тональному рівні: на домінуючій атональній основі лише іноді на коротку мить висвітлюється той чи інший тональний устій: домінанта розширеного До мажору в рефрені; далі перший епізод містить «натяк» на Des/Ges а другий – Fis. І на цій гармонії соната закінчується. Тож форма її є відкритою. Тим самим автор музики підкреслив фантазійну сутність жанру, який становить світ чужинний людині та відкритий у нескінченність буття.

Розглянемо **«Варіації на шведську тему»** (надалі – Варіації) М. Скорика.

Національна приналежність пісенної теми Варіацій М. Скорика підкреслює наявність міжкультурного діалогу між двома європейськими країнами – Швецією та Україною. Про це свідчить і історія створення даного твору. Варіації були створені спеціально до Другого фестивалю української музики в Швеції «Переосмислюючи Європу: Україна»/ Rethinking Europe: Ukraine»<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Музичний Фестиваль «Переосмислюючи Європу: Україна» - єдина платформа Скандинавії, де меломани мають змогу познайомитися з українською класичною музикою. Вперше відбувся у 2017 році. Перший фестиваль Rethinking Europe: Ukraine познайомив слухача із романтичною національною музикою. Другий

Завдання цього підрозділу – осмислення одного з пізніх опусів М. Скорика – «Варіації на шведську тему» (надалі – Варіації). Твір є цікавим з точки зору жанрово-комунікативної специфіки, а саме: таких особливості виконання та сприйняття, що балансують між **камерною** (за тривалістю Варіації звучать приблизно вісім хвилин) і **концертною** функціями (ступінь віртуозності та оркестровості звучання фортепіанного твору).

Концепція варіаційного циклу полягає у співставленні двох художніх світів: з одного боку – стилістика романтичної доби, а з іншого – звукобуття ХХ століття. Отже, виконавцю цього твору слід враховувати концепт **двосвіття** через внутрішнє-слухове уособлення та подальшу реалізацію двох образів фортепіано: *лірико-психологічний* – портрет Автора, героя-романтика та *інфернальний*, що увиразнює світ чужинний, навколишній, в якому може панувати Зло.

З точки зору приналежності до *європейської традиції* жанро- і формотворення варіаційний цикл М.Скорика можна потрактовувати як вільні (характерні) варіації. В них виявляється індивідуальне бачення композитора ідеї *варіативності* основного музичного образу: тема (або її складова) змінюється в мелодико-ритмічному, фактурно-регістровому, ладо-гармонічному плані. Як наслідок, семантика теми Варіацій отримує зміни жанрового першоджерела, аж до певної трансформації образу, покладеного в основу – шведської народної теми.

Зауважимо, що «Варіації» присвячені українсько-шведській піаністці Наталії Пасічник, ініціаторка та засновниця фестивалю. Вона більше 25 років живе у Швеції, є успішною і званою в Європі та Америці концертуючою піаністкою, яка невтомно пропагує на усіх континентах українську музику, зокрема багато виконує творів Мирослава Скорика.

Намір композитора присвятити свій твір може виникати на різних етапах творчого процесу - ще до початку роботи, на етапі задуму твору, у

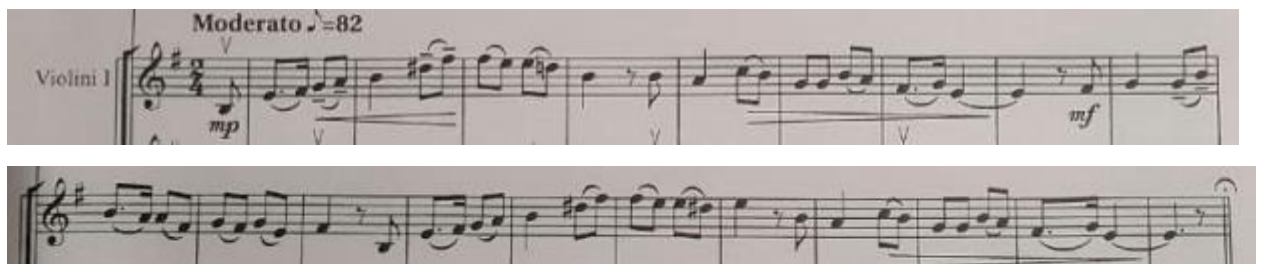
---

фестиваль, що відбувся у 2018 році представить українську музику доби бароко - Максима Березовського та Дмитра Бортнянського та трьох видатних постатей української сучасної музики – «Три «С» - Євгена Станковича, Валентина Сильвестрова, Мирослава Скорика.

процесі його написання чи після нього або й дещо пізніше. Тому надписи-присвяти чи зазначені композиторами біля назви творів імена адресатів по-різному взаємодіють з музичним текстом. Через це надписи-присвяти необхідно розрізняти залежно від її зв'язку з авторським задумом. «Якщо композитор від самого початку мав намір присвятити твір, то надпис-присвята буде тісно взаємодіяти з музичним (музично-поетичним) текстом твору, буде кодом до розкриття авторського задуму. Коли ж надпис-присвяту додано пізніше, до раніше написаного твору, вона втрачає цей органічний зв'язок і є лише додатковим елементом до розуміння авторського задуму і змісту твору», – зауважує дослідниця В. Бодіна-Дячок.

Тема звучить у темпі неквапливої ходи, *Moderato*. Хоча М. Скориком зазначено, що тема має шведське походження, проте жодні цитатні витoki її наразі невідомі.

*Нотний приклад 9. Тема «Варіацій на шведську тему»*



М. Скорик протягом всього творчого шляху завжди віддавав належну данину романтичній музиці. В цьому творців це виявляється, зокрема, через трактовку діатоніки та подальший розвиток на ґрунті пізньоромантичної тональної системи мислення: характерним прийомом є перехід з мінору в паралельний мажор, зміна гармонічного мінору на натуральний, використання хоральної фактури з мелодизованими середніми голосами та затриманнями в партії верхнього голосу (наприкінці теми).

М. Скорик обрав камерний струнний оркестр на фортепіано для втілення свого роду камерності атмосфери фестивалю, для якого музика створена. Адже такий інструментальний склад був невід'ємною часткою

салонного музикування в епоху романтизму. Таким чином, композитор зміг не лише «натякнути» на взаємоповагу в українсько-шведських культурних відносинах, але й разом з тим показати власне бачення жанру варіацій.

Зміст «Варіацій» в жанрово-стилістичному плані можна трактувати неоднозначно. Змагання між різними групами інструментів (наприклад, між фортепіанним соло і tutti), чергування образів за принципом контрасту (настроїв, темпу) нагадує жанр концерту. Сольного, але в супроводі камерного оркестру і виконуваний з великої сцени, такий, що підкреслюється масштабами композиції, має емоційну насиченість, віртуозність фортепіанного стилю. Крім того, звертає на себе увагу різновид трактування жанру - *concerto grosso* (дослівно з італійської — великий концерт, у множині — *concerti grossi*), що виник у барокову епоху, різновид інструментального концерту, в якому музичний матеріал розподілений між невеликою групою солістів (*concertino*) і повним оркестром (*ripieno*). Щодо спільних рис з великим концертом ми зазначимо дещо пізніше.

Зазначимо, що стильова основа твору — це властивий творчості М. Скорика полістилістичність: автор пише з використанням алюзій та стильових «натяків» на певну епоху, зокрема, бароко. Слід згадати, що другий музичний Фестиваль «Переосмислюючи Європу: Україна» у 2018 році був присвячений композиторам доби українського бароко, яка звучала поряд з сучасною українською музикою.

«Варіації» розпочинаються з основної теми (в тональності мі мінор), що звучить в партії струнного оркестру. Її мелодія має ліричний характер, розлогу широту дихання, пісенного складу, зодягнену в суворі шати хоральної фактури й розгорнуту на тлі мірної маршової ходи в тихому звучанні. Зітхання низхідних секунд у мелодії в поєднанні з гармонічними затриманнями викликають відповідні музично-риторичні фігури епохи бароко (символ смутку і страждань як неодмінних супутників людини в її земному житті), наводячи на думку про одвічно філософські питання буття.

Тема Варіацій, активна та динамічна, об'єднана загальним ліричним типом авторського висловлювання. Це підкреслюється тонально (мі мінор, перехід у паралельну тональність Соль мажор та повернення у початкову ладо-тональну основу). Фінал декількох варіацій включає каденцію теми, типову для світу романтичної фантастики, з властивою їй граціозною жартівливістю, ошатним, святковим колоритом.

Семантика твору є ширшою і багатшою у порівнянні з самою темою Варіацій. У своєму прочитанні тематики народної шведської пісні композитор вводить *психологічний наратив* емоційного «розкручування», що на кульмінації завершується в партії фортепіано піднесенням сплеском основної теми варіацій, у традиціях романтичної культури почуття (замість *ratio* класицистичного мислення).

Тема викладена у тричастинній репризній формі (ABA<sub>1</sub>) у струнного оркестру, індивідуальний тон висловлювання якого піднесений, виразний. Проте унеможлиблюється наявність двох експозицій — оркестрової та сольної (тобто так званої подвійної експозиції, як у класичному концерті).

Тема ніби налаштовує слухача на несподівані «повороти» в подальшому розвитку музичного матеріалу: після тоніки у 16 такті слухач чітко відчуває «квадратну» завершеність форми, ніби двочастинної, та, натомість, ще звучить ліричний «післямак» другого речення розділу А.

Гармонізація теми віддзеркалює романтичну традицію першої половини XIX ст., притому розмаїттям співзвуч та інтенсивністю гармонічного руху ця тема більше нагадує барокові теми (типу розгортання), ніж типові тему варіацій класицистського типу.

В експозиції теми, її першому реченні піднесеність мелодії задається затактовим ходом на кварту (V-I), коротким пунктиром на першу долю та продовжується поступовим рухом до<sub>2</sub>, поступово спускається вниз з другої октави по секундах, мовби хмурніючи та стаючи більш приглушеною. Переходячи у паралельний Соль мажор, кульмінаційної сфери як такої в

мелодії не відчувається, проте в гармонічному плані поява DD6 знаменує найвищу точку розвитку в даному музичному матеріалі.

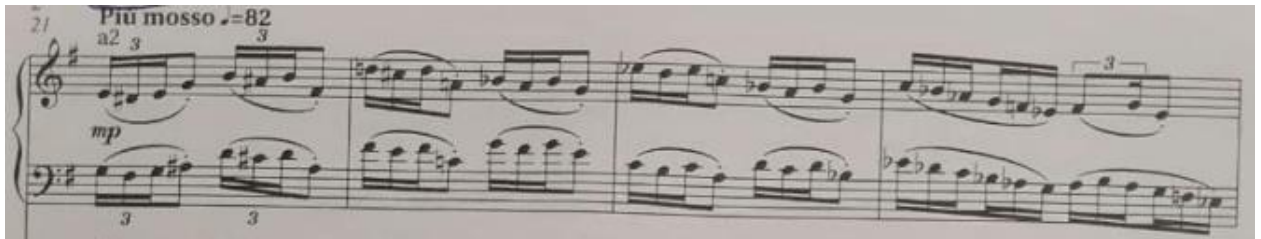
Одним із першорядних завдань для виконавця твору є визначення оптимального темпу теми.

Авторська позначка *Moderato* застерігає від квапливості вимови; водночас надміру повільний темп так само небажаний – він загрожує «розпаданню» фрази на окремі мотиви. З огляду на пісенну природу теми у перших скрипок, її слід озвучувати в темпі, не повільнішому за той, у якому чотиритактову фразу можна проспівати на одному диханні.

Музика досить прозора та аристократична. Навіть при появі напруги домінантових гармоній тематизм не відображає стан схвильованості, а навпаки залишається урочисто-спокійним.

У першій варіації не продовжується мірна оповідь теми в тому самому темпі. Загальний характер зовсім не зберігається: мелодія, яка перейшла до партії фортепіано, змінюється, як і фактури супроводу.

#### *Нотний приклад 10. Тема першої варіації*



Варіація будується на приглушеному звучанні «лагідної» танцювальної барокової стилістики і за раптовістю стилістичної зміни викликає дещо насторожені очікування.

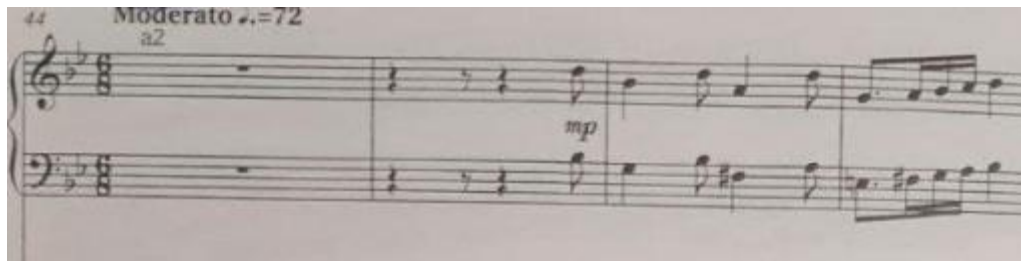
Вивільнена з хорального вбрання, мелодія звучить в дусі тарантели (метр 6/8), вирізняючись на тлі коротких стакатних мелодичних ходів в середньому шар фактури в партії струнних.

Крім тональної єдності з темою та кадансованого ходу наприкінці, більше нічого не нагадує попередній музичний матеріал теми. Завдання

рельєфного відтворення мелодичної лінії з одночасним розшаруванням фактурної вертикалі дещо ускладнюється поліфонічною насиченістю партій обох рук: спочатку в сексту, дециму, гамоподібними пасажами, що «розходяться». Насамкінець звучить третя частина форми теми в партії фортепіано, що викладена акордово в нижньому та середньому регістрах.

Зрушення темпу і зміна тональності у другій варіації, не порушує плинності музичної оповіді через фермату між першою та другою варіаціями (аналогічним чином об'єднано четверту та п'яту варіації).

*Нотний приклад 11. Тема другої варіації*



Пульс фігурацій частішає через зміну метру (розмір 6/8, що більше нагадує 3/8 через помірний темп та акцентуацію першої та четвертої долей як елементів прихованого двоголосся). Прослідковується танцювальне начало класичного менуету.

Складається враження прискорення руху; але різниця між темпами першої та другої варіацій незначна – інакше порушилася б поступовість розвитку музичної дії. Каденції теми, як у попередній варіації, не було. Таким чином композитор підкреслив появу іншого, контрастного образу.

Кількість накопиченої в перших двох варіаціях енергії переходить в іншу якість музичного образу в третій варіації. Текучість попередніх варіацій змінюється гостротою staccato у струнних. В ладовому відношенні вперше після проведення теми з'являється мажор з устоєм на «в». Звідси драматична напруженість, підготовлена почастішанням пульсу фігурацій у попередній варіації. Після бравурного зачину у скрипок з'являється дисонуючий кластерний прийом у фортепіано.

*Нотний приклад 12. Тема третьої варіації*

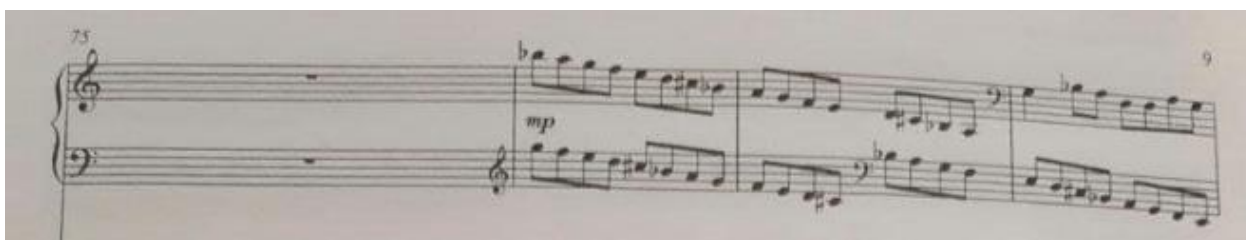
У третій варіації, *Più mosso*, найбільша подієвість у тривимірному просторі: «бравурність» скрипок у співставленні з фортепіанними кластерами породжують відчуття руйнації, особистісного болю і тривожних людських переживань. Останнє особливо вдало підкреслюється композитором, який тут ремінісцентно дає хроматизовану тему з устоєм «с».

*Нотний приклад 13. Тема третьої варіації, другий розділ, партія струнних*



Розривається фактурна вертикаль: партія фортепіано протиставляється струнним – вони ніби сперечаються між собою.

*Нотний приклад 14. Тема третьої варіації, другий розділ, партія фортепіано*



Діалогічність викладу має чітко виражений конфліктний характер. Уперше з'являються різкі динамічні контрасти, а в кінці варіації з'являється перше fortissimo.

В другому розділі третьої варіації наближається вузловий момент у драматургії твору – вторгається фугато, яке владно зупиняє розбурханий потік емоцій.

Щодо фугато, композитор та дослідник В. Степурко зауважує: «Поліфонічна фактура органно-хорового типу викликає асоціації з церковною музикою і сприймається як символ духовного начала. Здається, що це фугато являє «голос духу», який відкидає душевні пристрасті. У розвитковій фазі (по закінченні фугато) з'являються виразні інтонації

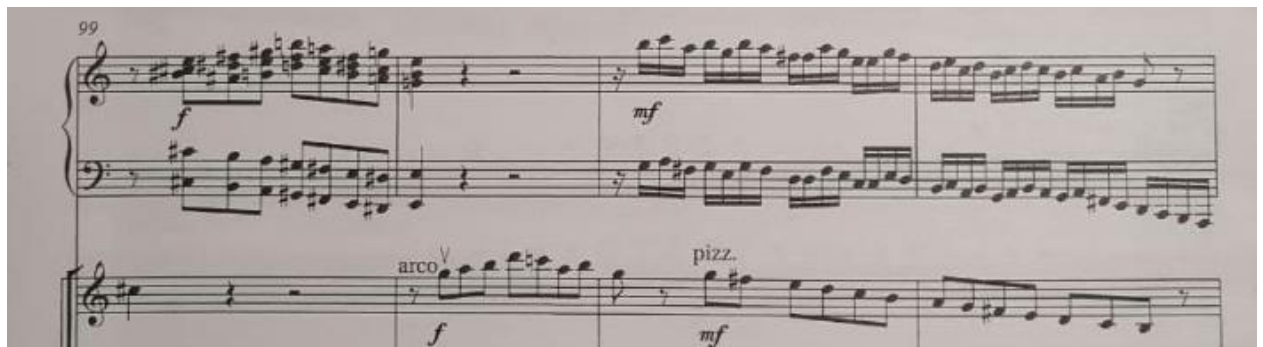
благання, які взаємодіють з елементами теми фугато, – ніби «голос душі» вступає в діалог із «голосом духу». У завершальній побудові, розширеній на два такти, «голос душі» смиренно затихає»<sup>6</sup>.

Третя варіація знаменує новий етап драматичного розвитку. Характер боротьби увиразнюється завдяки застосуванню в партії фортепіано складної акордової техніки на фоні коротких арпеджіо у лівій (в цей момент ладовий устій змінюється на «С»).

На відміну від двох інших варіацій скерцозно-схвильованого характеру, у цій варіації немає чітко окресленої мелодії, натомість яскравіше виявляються виражальні властивості гармонії. Тональна нестійкість і запитальні інтонації провідного басового голосу в початковому реченні створюють враження розгубленості, нерішучості. Розвиткова побудова примітна відхиленнями у віддалені тональності. Підготовлюється вирішальний етап драматичного розвитку.

Четверта варіація міцно спаяна з третьою – між ними немає цезури, темп залишається практично незмінним. Конфліктна діалогічність втілюється розрідженістю фактури, що зумовлює і стриманіший характер драматичного розвитку.

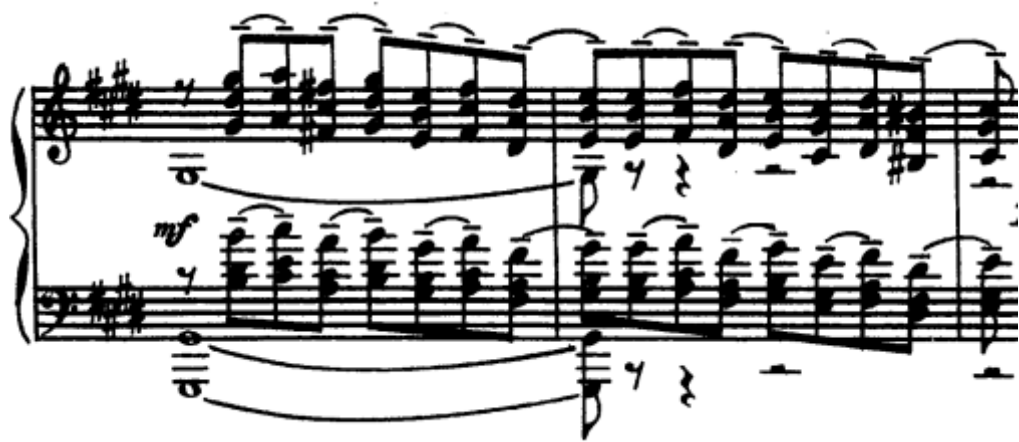
#### *Нотний приклад 15. Четверта варіація*



<sup>6</sup> Степурко В. І. "Варіації на шведську тему" Мирослава Скорика як історичний і психологічний наратив [Електронний ресурс] / В. І. Степурко // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. - 2020. - № 4. - С. 145-148. - Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm\\_2020\\_4\\_27](http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2020_4_27)

Четверта варіація – лірична квінтесенція циклу, її «тиха» кульмінація припадає на фортепіанну партію. Зворушливістю звучання, характерними підйомними секундними ходами, що поступово спадають, вони нагадують зосереджену, молитовну тему до-дієз мінорної Прелюдії С. Рахманінова (оп.3, №2). Це, свого роду, акумулювання двох протиріч для протидії іншому, інфернальному образу.

*Нотний приклад 16. С. Рахманінов, тема з Прелюдії cis-moll (оп.3, №2)*



Наприкінці варіації, по досягненні обома голосами кульмінаційних вершин, хвиля драматизму завершується каденцією теми Варіацій у fis-moll.

Отже, третя та четверта варіації найбільш наближені до пізньоромантичної стилістики.

У п'ятій варіації (Moderato) відновлюється чітка пульсація: починається черговий етап драматичного розвитку. Повертається конфліктна діалогічність, виявлена цього разу в регістровому протиставленні коротких мотивів. У розшаруванні музичної тканини на два шари: вгадується ідея тембрового контрасту різних груп (верхній пласт – фортепіано, нижній – струнно-смічкові).

Стилістика п'ятої варіації нагадує знамените «Concerto Grosso» No.1 російського композитора німецького походження А. Шнітке. Навіть не цитуючи, М. Скорик заздалегідь планує полістилістичний ефект, ніби колажне співставлення музичних часів, ніби переміщення по фазам музичної

історії (бароко-класицизм-романтизм-пізній романтизм-модернізм) або як ніби випадкові алюзії.

Зауважимо, що і «Варіації» і «Concerto Grosso» №1 мають присвяту (А. Шнітке присвятив твір скрипалям Гідону Кремеру, Тетяні Грінденко та диригентові Саулюсу Сондецкісу, на прохання яких і було написане перше Concerto grosso). Обидва твори мають схожий інструментальний склад (у творі А. Шнітке – це 2 скрипки, клавесин, підготовлене фортепіано, струнний оркестр) та кількість частин циклу (по 6).

Недостатню темброву контрастність у межах фортепіанного звучання композитор компенсує, увиразнюючи регістровий контраст артикуляційно (мотиви нижнього шару партії у струнних, що ритмічно споріднені з третьою варіацією, вимовляються гостріше). Постійне динамічне наростання допомагає зберегти цілісність руху за умов подрібненості фрази та «розкиданості» фактури.

У шостій варіації емоційне збудження зростає: в дусі моторного етюдю чи токати кружляють тріолі в партії фортепіано, а хвилі *crescendo*, врешті-решт, підіймають силу звучності до *forte* та *fortissimo*, досягаючи свого апогею. Період розширюється: останнє речення (чотиритакт) повторюється октавою вище, знаменуючи яскраву кульмінацію.

Четверта та шоста варіації ніби поєднані аркою: спільним темпом, невинним рухом фігурацій. Така своєрідна арка скріплює архітектонічну конструкцію циклу. Цього разу кожна тріольна фігура фактично розподілена між партіями двох рук. Мерехтлива фактура має бути добре вибудована – це стосується як вертикальної, так і горизонтальної координат. Стрімкий злет пасажу «обривається» на паузі, і твір закінчується стислою, проте багатозначною хорально-гармонічною побудовою, протягом якої звучність поступово завмирає.

Стрімкий лет пасажу обривається на паузі, і твір закінчується стислою, проте багатозначною хорально-гармонічною побудовою, протягом якої звучність поступово завмирає.

Остання варіація безпосередньо переходить у коротку кодетту (межа «розмита»), у якій градус емоційного напруження сягає найвищого відчайдушного апогею. Кодетта відокремлюється генеральною паузою, зміною темпу, переходом у діатонічний мі мінор. Тим самим композитор ніби повертається до початкового настрою теми Варіацій, до вихідної думки твору, «закриваючи» його в такий класично-арковий спосіб. Ця заключна побудова з її глибокими басами, яких не було в темі, є своєрідною фактурною ремінісценцією, однак мінорний лад зумовлює зовсім інший характер «храмового» звучання. Як видається, таким завершенням твору митець увиразнив ідею музики крізь епохи, кожна з яких є втіленням людського світобачення.

Підсумуємо вищезазначені смислові акценти музичної драматургії Варіацій М.Скорика у таблиці:

Таблиця 3. Цілісна характеристика Варіацій

| Частина циклу     | Темп      | Музична форма / драматургічна функція            | Тональність                    | Динаміка | Фактура                                                                                     |
|-------------------|-----------|--------------------------------------------------|--------------------------------|----------|---------------------------------------------------------------------------------------------|
| Тема              | Moderato  | Проста тричастинна форма контрастною серединою з | e-moll                         | mp       | Переважно акордова з розвинутими голосами                                                   |
| Перша варіація    | Piu mosso | Проста двочастинна доповненням з                 | e-moll                         | mp-p     | Поліфонічна, у якій голоси наче зросли з інтонацій теми +акордова                           |
| Друга варіація    | Piu mosso | Проста двочастинна репризна форма                | g-moll                         | mp-p     | Гомофонно-гармонічна                                                                        |
| Третя варіація    | Piu mosso | Перша кульмінаційна сфера                        | Тональні устої В-с-d-B-E-C-H-d | f - ff   | Діалогічна, переважно акордово-кластерна в партії фортепіано, поліфонічна в партії струнних |
| Четверта варіація | Allegro   | Лірична кульмінація                              | Тональні устої                 | p-mf     | Розширована                                                                                 |

| Частина циклу  | Темп     | Музична форма / драматургічна функція | Тональність                            | Динаміка | Фактура                                                               |
|----------------|----------|---------------------------------------|----------------------------------------|----------|-----------------------------------------------------------------------|
|                |          |                                       | fis-a-cis-e-dis-fis-moll               |          |                                                                       |
| П'ята варіація | Moderato | Драматична кульмінація                | d-moll (розширена тональність), h-moll | p-pp     | Розшарована, поліфонічні проведення в унісон у струнних та фортепіано |
| Шоста варіація | Allegro  | Друга кульмінаційна сфера             | a-moll (розширена тональність) e-moll  | p-pp-ff  | Фігураційна, акордова                                                 |

Наведемо думку В. Степурка, який дослідив цей твір один з перших та зауважив, що твір М. Скорика “Варіації на шведську тему” виражає суб’єктивне вирішення проблеми зв’язку між авторським текстом та історичною реальністю минулого, закладеною у темі варіацій на старовинну шведську мелодію пісні, має інтерпретативний характер суб’єктивно-діяльнісного психологічного наративу. Старовинна шведська пісня анонімного автора за змістом є прикладом “мандрівних” роздумів про рідну землю»<sup>7</sup>.

Підсумовуючи рівні семантичного аналізу форми та драматургії твору в аспекті його виконання, зазначимо наступне.

1. Пізня фортепіанна творчість М. Скорика на прикладі «Варіацій на шведську тему» демонструє різні стильові моделі. Особливу увагу привертає тенденція до стилізації – втілення барочної чи класичної традиції ладо-гармонічними засобами, використанням характерних жанрів для епохи.

Стилізація або робота за моделлю дозволяє балансувати на межі «свого» та «чужого» стилів, а репрезентація стильових знаків попередніх епох підкреслює полікультурний контекст спілкування двох художніх світів.

<sup>7</sup> Степурко В. І. "Варіації на шведську тему" Мирослава Скорика як історичний і психологічний наратив [Електронний ресурс] / В. І. Степурко // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. - 2020. - № 4. - С. 145-148. - Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm\\_2020\\_4\\_27](http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2020_4_27)

2. За ступенем відходу від теми даний твір належить до вільних варіації, які мають широкий діапазон змін, у тому числі гармонії, форми, жанрового вигляду тощо; зв'язок із темою часом умовний: пара варіацій може досягати самостійності як п'єса з індивідуальним змістом). За методами варіювання «Варіації» жанрово-характерні, а за кількістю тем – однотемні.

Гармонія переважно пізньоромантична, переважно консонантна. улюблений зворот - зіставлення мінору з мінором VI ступені, або навіть піраміда таких зіставлень (напр. g-moll - es-moll - h-moll). Деінде траплялось нашарування зменшених тризвуків з півтоновим зсувом (напр. c-es-ges; cis-e-g і т.д.).

У формотворенні. переважають повторювані структури, як на макро- так і на мікро-рівні. Вони найбільше забезпечують "передбачуваність" матеріалу.

За образно-концепційним тлумаченням жанру варіацій твір М.Скорика має ознаки двосвіття, що характеризує романтичну версію психологічної драми, що унаочнено у контрастно-протилежних станах – *суб'єктивного* (внутрішньо-душевного) і *зовнішнього* (подієвого, реального. Поемна, гостроконфліктна драматургія, утворення багатопланових і внутрішньо контрастних образів чергується із відносно самостійними за образно-смісловим наповненням епізодами. При цьому елементи скерцозності й токатності слугують у варіаціях як символи гротескно-зловісного світу.

### 3.2. Національний мовно-стилістичний комплекс як показник фортепіанного стилю М. Скорика

Походячи з панзнакової площини етнохарактерного музичного вислову, означена музична символіка резонує зі схожими мовленнєвими кодами, зокрема, у Б. Лятошинського, М. Скорика.

Дослідники творчості Мирослава Скорика відзначають «змінність та розмаїття стильових орієнтацій його музики. Серед них: неоромантизм, неофольклоризм, неокласицизм, в останні роки творчості - експериментаторство зі «стильовою грою». При загальному погляді ці напрями з точністю характеризують загальний парадигмальний розвиток композитора й навіть становлять основу періодизації його життєписів. Проте, при детальнішому аналізі спостерігається деяка умовність запропонованих означень з позиції деякої «запізнілості» їх використання в традиційному європейському контексті; штучність розподілу активної композиторської творчості, що перебудовує та упокорює будь-які «-ізми» (особливо стосовно такої креативної та глибокої натури)».

Вищезгадані твори (див. 3.1) М. Скорика демонструють інтегральний тип пізньої творчості митця, специфічний романтичний експресіонізм, що базується на поєднанні різних технік й з певними труднощами піддається однозначній характеристиці.

Щодо національного мовно-стилістичного комплексу у творчості М. Скорика можна зауважити наступні позиції:

- «карпатський» діалект, що підносився як етнохарактерний музичний вислів (архетип); завдячуючи впливу інших мовно-стильових витоків на метод фольклоризму, у музичному словнику М. Скорика почали відбуватися активні зміни в системі композиторського мислення;
- семантика творчості митця була успадкована з вже встановленого комплексу характерно-галицької виразності, куди можемо віднести підкреслену екстравертність вислову; «екзотичність» західноукраїнських

народних ладів; характерні інтонаційні мелодико-гармонічні моделі або ритмічні, фактурні;

- професійне застосування національно-своєрідної знаковості широкого розмаїття «діалектних» ладів, як, наприклад: ностальгічне збудження лідійського ладу (у заключному проведенні парії скрипки в Першому скрипковому концерті)
- просвітлена «архаїка» цілотноності (в «Рондо» з Фортепіанного тріо), драматизм гуцульського ладу (в перегукуванні валторн і фаготів у вступному епізоді «Карпатського концерту» та ін.) дозволило М. Скорику об'єднати усі ладові сегменти в єдиний металад, так звану *дванадцятиступеневу діатоніку*, завдяки якій набувають виправдання поліладові явища, хроматична варіативність натуральних ступенів, що характеризувались як одиничні «оригінальні незгідності» (К. Квітка) стосовно прийнятих європейських музичних норм, які, наприклад, характерні творчості М. Колесси. В М. Скорика вони стали нормативною ознакою національного мовно-стилістичного комплексу;
- мелос як категорію музичного мислення слід диференціювати на:
  - *вокальний* (історично притаманний жанровій системі музики зі словом, що співається), який обумовлений приналежністю до опери та образу людини *homo cantor*;
  - *інструментальний* – в нашому випадку фортепіанний і почасти скрипковий (струнно-смічковий).

В свою чергу, на інструментальний спосіб музикування академічно вихованих композиторів (які навчались у вишах СРСР), мала впливи традиційна інструментальна культура окремих музичних регіонів України (Гуцульщини, Бойківщини, Галичини). Зокрема, йдеться не лише про ансамблі троїстих музик, але й кобзарсько-лірницький тип музикування (рецитації), імпровізаційні прийоми гри на народній скрипці та ін.

Фортепіанна творчість М.Скорика дуже розмаїта за жанровими ознаками; отже, і роль мелосу як чинника стильоутворюючої системи

залежить від різних параметрів творчості (як зовнішніх, наприклад, впливи соціокультурного простору, джазу, популярної музики, так і внутрішніх – умови виховання, «родинний генокод», про який каже Л.Кияновська).

На стиль мислення композитора впливала скрипкова культура, різні інструментальні склади музикування (наприклад, диксиленд, регтайм), а також народні музики та спів.

Фортепіано Скорик потрактовує як клавішний інструмент, з бароковою, або ранньо-класицистичною манерою звуковибудування (суховато-мартелятним туше) і фонічними ефектами регістрових стрибків, несподіваних акордових та метро-ритмічних зсувів та переходів у різновимірні інтонаційні світи (за методом полістилістики А.Шнітке). Втім, М.Скорик не запозичував цей творчий підхід до музичної композиції у когось із сучасників, а прийшов до нього самотужки наприкінці 60-х років – як відповідь на поліфонію культурного мислення навколо себе, як тенденцію часу. В цілому такий тип мислення складається в художній стиль як ціле на гранті жанро-стильового синтезу, і він сприймається слухачем водночас як симультанно-імпровізаційний та строго-вивірений.

На рівні драматургічного мислення завдяки мелодії чітко визначається принцип двосвіття, який народжений в культурі музичного романтизму західної Європи, але під впливом художньої рефлексії (як «модної» тенденції в багатоголосній культурі постмодерну другої половини ХХ сторіччя) це двосвіття трошки інакше сприймається, скоріше як філософія буття, духовне прозріння як бачення виходу людини та суспільства з кризового стану.

### **Висновки до Розділу 3**

М. Скорику притаманний характерний та неповторний музичний вислів (так званий стильовий код, обраний митцем), що проявляється в єдності композиторської музичної мови та цілісності творчого методу (від Першої скрипкової сонати чи ранньої «Бурлески» для фортепіано, де повною мірою

проявляється «код спілкування» автора, до Третього фортепіанного концерту, де знаки, якими користується митець, не зазнали змін й не збагатилися протягом сорока років).

Таким чином, саме постмодернізм посприяв виникненню несподіваних, з першого погляду, стильових «мутацій» у фортепіанній творчості М.Скорика, що дозволяє естетично виправдати технологічне різноманіття, іноді строкатість, іронічність, навмисно «занижений» стиль творчості останніх років, пояснити нехарактерну для композитора академічного мистецтва другої половини ХХ ст. популярність серед широких мас. «Стилізація або робота за моделлю дозволяє балансувати на межі «свого» та «чужого» стилів, - пише дослідник а репрезентація стильових знаків попередніх епох підкреслює культурний контекст, в який проаналізований вище твір потрібно було вписати» [6, 45].

Творчість М. Скорика на прикладі «Варіацій на шведську тему» демонструє різні стильові моделі. Особливу увагу прикуто до стилізації – втіленням барочної чи класичної традиції ладо-гармонічними засобами, використанням характерних жанрів для епохи тощо.

## ВИСНОВКИ

На ґрунті вивчених наукових джерел та аналітичних розвідок обраних творів Б. Лятошинського та М. Скорика ми дійшли наступних висновків, які мають відповісти на мету та завдання дослідження.

Класичний тип мислення композитора є **універсальним**, до якого належать і Б. Лятошинський, і М. Скорик у процесі розвитку української музичної культури, як такого, що засвідчив зрілість (акме) української композиторської школи, означив початок в ній нового культурно-історичного циклу, пов'язаного зі згортанням активності універсальної особистості як визначального явища національної музичної культури.

Українська фортепіанна мініатюра набуває сталих жанрових ознак і стрімкого розвитку тільки на межі XIX-XX ст. – періоду становлення та зміцнення національної професійної композиторської школи. Зважаючи на вищезазначені чинники, постає за необхідне висвітлити основні історіографічні джерела розвитку жанру фортепіанної мініатюри, в т.ч. в українській музичній культурі, в контексті комплексного дослідження жанру на основі певних музикознавчих теорій.

Творчість Бориса Миколайовича Лятошинського з позицій формування свого оригінального композиторського стилю, пошуку свого самовираження. Відхід від загальноприйнятих традиційних норм в українській музиці. Розглядається становлення творчої особистості Лятошинського та величезна музична спадщина композитора. Більш як за півстоліття своєї композиторської діяльності Лятошинський написав багато творів у різних жанрах.

В його доробку дві опери, п'ять симфоній, чотири симфонічні поеми, три увертюри, чотири оркестрові сюїти, фортепіанний концерт, велика кількість камерних творів, дві кантати, музика до театральних постановок і кінофільмів. Загально-інтернаціональні риси музики Лятошинського органічно синтезуються з колоритом українського мелосу, а згодом насичуються елементи загальнослов'янського музичного фольклору.

Проводячи аналіз 5 прелюдій ор. 44 можна сказати, що цикл яскраво демонструє вже зрілий стиль Бориса Лятошинського. Його думка сувора і стримана, коли композитор вдається до важливих філософських узагальнень. Музиці Лятошинського властиві героїка, піднесена патетика, емоційна насиченість.

Скорику притаманний характерний та неповторний музичний вислів (так званий стильовий код, обраний митцем), що проявляється в єдності композиторської музичної мови та цілісності творчого методу (від Першої скрипкової сонати чи ранньої «Бурлески» для фортепіано, де повною мірою проявляється «код спілкування» автора, до Третього фортепіанного концерту, де знаки, якими користується митець, не зазнали змін й не збагатилися протягом сорока років). Таким чином, саме постмодернізм посприяв виникненню несподіваних, з першого погляду, стильових «мутацій» у творчості М. Скорика, що дозволяє естетично виправдати технологічне різноманіття, іронічність, навмисно «занижений» стиль творчості останніх років, пояснити нехарактерну для академічного композитора популярність серед широких мас.

На прикладі «Варіацій на шведську тему» М. Скорик демонструє різні стильові моделі. Особливу увагу прикута до стилізації – задля втілення барочної чи класичної традиції ладо-гармонічними засобами, використанням характерних жанрів для епохи тощо. Стилізація або робота за моделлю дозволяє балансувати на межі «свого» та «чужого» стилів, а репрезентація стильових знаків попередніх епох підкреслює культурний контекст, в який вище проаналізований твір потрібно було вписати.

На завершення зробимо узагальнення щодо розкриття мети дослідження та новизни отриманих результатів.

По-перше, слід вказати на термінологічну розробку поняття «національно-стилістичний комплекс», перспективу його подальшої розробки на творах інших українських композиторів. Після дисертації О.Козаренка [23], присвяченій доробку М.Лисенка, його зміст знову

актуалізується. Зокрема, узагальнено музикознавчі спостереження щодо:

1) **значення традиції в системі композиторської освіти** (Лятошинський -- Скорик);

2) **ролі мовно-стилістичного комплексу**, що уособлює єдність універсальних та авторських принципів мислення в контексті національно-визначеної культури кінця XX-XXI століть (*на матеріалі української фортепіанної музики*). М.Скорик став творцем нових моделей національного мовно-стилістичного комплексу, збагативши Традицію свого натхненника та вчителя Бориса Лятошинського. Вивчення фортепіанної творчості двох величних постатей національного музичного пантеону увиразнило значущість особистості творця як митця-універсаліста *класичного типу*.

По-друге, мелос - серед інших мовно-стилістичних засобів композиторського письма М. Скорика - визначено в якості внутрішньої форми його фортепіанного стилю, що свідчить про національну генезу його мислення; при чому фольклорні засади примножені на загальноєвропейську (необарокову або неоромантичну) стилістику.

По-третє, зроблено аналітичні спостереження щодо ролі жанровості в фортепіанних творах митця. яка слугує одним з механізмів *полістилістичного синтезу* як **тенденції новітнього європейського та українського музичного мистецтва**.

Щодо новітнього твору для фортепіано з камерним оркестром «Варіації на шведську тему» Мирослава Скорика, то його всебічний аналіз підтвердив, що митець – не лише прекрасний стиліст, а ще й вишукуваний *романтик і філософ в одній особі*, який є взірцем індивідуально-авторського оволодіння техніками композиції (до якої відносяться варіаційна форма, циклічна, концертно-сонатна та інші). Водночас він своєю чудовою музикою допомагає жити і прикрашає духовну культуру людства оптимістичними концепціями буття – мужніми і ніжними водночас, як це і належить Музиканту-Поету українського культурного відродження кінця XX-XXI століть.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Белза І. Б. М. Лятошинський. Київ.: Мистецтво. 1947. 32 с.
2. Белікова В. Шляхи розвитку української музичної культури ХХ століття. *Наукові записки*. Кривий Ріг. 2015. Вип. 139. С. 52–56.
3. Бодіна-Дячок, В.В. Авторська присвята як феномен творчих біографій російських та українських композиторів ХІХ ст. (на прикладі камерно-вокальної та камерно-інструментальної музики М.Глінки, М. Мусоргського, М. Лисенка): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Вікторія Володимирівна Бодіна-Дячок; Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. Київ, 2014. 19 с.
4. Бондаренко Т. Деякі композиційні особливості обробок народних пісень для голосу і фортепіано Б.Лятошинського. *Українське музикознавство*. Київ: Муз. Україна, 1969. Вип.4. С.13-31
5. Булат Т. Видатний симфоніст України (до 80-річчя від дня народження Б.М.Лятошинського). *Наука і культура України*. 1975. К., 1975. С. 550–555.
6. Ващук О. Сильові особливості фортепіанних ансамблів М. Скорика (на прикладі тріо «Речитативи і рондо»). *Українська фортепіанна музика та виконавство*: матеріали ІІІ конференції. Львів, 1994. С.71-77.
7. Вітте Н. Фортепіанний концерт М.Скорика. *Музика*. 1981. №5. С.27.
8. Глиер Р. Статті. Воспоминания. Материалы: в 2-х т. Т. 1. М.-Л.: Музыка, 1965. 390 с.
9. Гнатів Т. Мирослав Скорик. *Українське музикознавство*. К. : Муз. Україна, 1968. Вип. 3. С.132-150.
10. Гомон Т. Творчість Б. Лятошинського 10-х років ХХ століття в аспекті формування модерністського мистецтва. *Статті. Наукові публікації*. 2010. С. 178–184.
11. Гордійчук М. Класик української музики. До 100-річчя Б.М.Лятошинського. *Музика*. 1994. № 6. С. 2–4.

12. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика. До 100-річчя Б. М. Лятошинського. *Музична Україна*. К., 1969. 108 с.
13. Грачова О. Модерністські аспекти формування української музичної культури. *Вісник КНУКіМ*. Київ. 2013. Вип. 2. С. 123–129.
14. Грисенко Л. Б. М. Лятошинський і народна музика. *Народна творчість та етнографія*. 1963. № 2. С. 45–53.
15. Грінченко М. Історія української музики. К. : Спілка, 1922. 278 с.
16. Гуральник Н. Історія музичної освіти України. Вид-во НП ім. М. Драгоманова. Київ, 2015. 30 с.
17. Йовенко З. Фортепіанна творчість українських радянських композиторів (20-ті роки). *Українське музикознавство*. Київ : Музична Україна, 1968. Вип. 3. С. 199–210.
18. Івахова, К. Історико-мистецтвознавчі та художньо-дидактичні дослідження фортепіанної творчості Мирослава Скорика. *Педагогічний дискурс*. Київ. 2013. Вип. 15. С. 279-285.
19. Калашникова А. Творчість українських композиторів 20-х рр. ХХ ст. // Стаття. *Культура України*. Харків. 2017. Вип. 56. С. 290–299.
20. Канєвська Д.А. Б.М.Лятошинський і Д.Д.Шостакович: порівняльно-типологічний аналіз творчості: Дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. К., 2002. 234 арк. Електронний ресурс: <http://www.dlib.com.ua/b-m-ljatoshynskyi-i-d-d-shostakovychporivnjajno-typolohichniyi-analiz-tvorchosti.html>
21. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець : наукове видання / під ред. В. Сивохіп. Львів , 2008. 591 с.
22. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. Львів : Сполом, 1998. 206 с.
23. Козаренко О.В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: дис... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. К., 2001. 398арк. Електронний ресурс: <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/42887.html>.

24. Коменда, О. Феномен Мирослава Скорика в світлі ідей творчого універсалізму. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ. 2019. Вип. 1. С. 342-346.
25. Копелюк О. О. Фортепіанна творчість Івана Карабиця: Феноменологія стилю: Дис. ... канд. мист-ва. Харків. 2018. С. 79–85.
26. Копица М. Интервью с Мирославом Скориком. *Музыкальная культура братских республик СССР* : сб. статей. К. : Муз. Україна, 1987. С.179-180.
27. Копица М. Борис Лятошинський. Педагогічна та суспільно-громадська діяльність. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ. 2015. Вип. 113. С.37-51
28. Кумеда Т. Постать Б. М. Лятошинського в історії української музичної культури. *Наукові записки* : збірник наукових статей Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2003. Вип. LIV (54). С. 251–259.
29. Лехник Р. Жанр скрипкової сонати в творчості М. Скорика. *Наукові асамблеї* : матеріали магістерських читань 11-13 травня 2010 року / відп. ред. Л.В.Шаповалова. Харків : ХДУМ імені І.П.Котляревського, 2010. С. 176-181.
30. Лятошинский Борис Николаевич : сборник статей / сост. М. Копица. Киев. Музична Україна. 1987. 184 с.
31. Лятошинский Борис. Воспоминания, письма, материалы : кн. 1 / сост. Л. Грисенко, Н. Матусевич. К. : Музична Україна, 1985. 216 с.
32. Марценівська О. Учитель та учень (Р. М. Глієр та Б. М. Лятошинський). *Київське музикознавство*. Київ. 2014. С.16-26.
33. Музичний світ Бориса Лятошинського [упор. М. Копиця]. К. : Центрмузінформ, 1995. 152 с.
34. Неллі В.О. Спогади. *Грищенко Л.Н. Борис Лятошинський*. Київ, 1985. С. 144-148.
35. Новакович М.О. Канон українського музичного модернізму в творчості Бориса Лятошинського: Дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Львів. –

2008.

Електронний

ресурс:

[http://www.br.com.ua/referats/dysertacii\\_ta\\_autoreferaty/62487-1.html](http://www.br.com.ua/referats/dysertacii_ta_autoreferaty/62487-1.html)

36. Ольховський Ю. А. Нариси історії української музики / підготов. до друку, наук. ред., вступ. ст., комент. Л. Корній. К. : Муз. Україна, 2003. 512 с.
37. Пилатюк І.М. Скрипкова творчість М.Скорика в соціокультурному контексті другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мист-ва «17.00.03». Одеса : ОДМА імені А.В.Нежданової, 2009. 16 с.
38. Рижова О.О. Український символізм та фортепіанна спадщина Б.Лятошинського: Дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – 2006. Електронний ресурс: <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/337713.html>
39. Самохвалов В.Я. Борис Лятошинський. К., 1974. 46 с.
39. Савчук І. Екзистенційні мотиви світобачення Бориса Лятошинського (екскурс 20-х років). *Українське музикознавство*. Київ, 2000. С.150–158.
40. Самохвалов В. Борис Лятошинський. К.: Музична Україна, 1974. 46 с.
41. Самохвалов В. Черты музыкального мышления Б. Лятошинского. К. : Музична Україна, 1970. 280 с.
42. Сильвестров В. Незабутній вчитель. До 100-річчя Б. М . Лятошинського. *Музика*. 1994. № 6. С. 5–6.
43. Скорик М. Ладова система С.Прокоф'єва. К. : Муз. Україна, 1969. 99 с.
44. Скорик М. Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття. Київ : Музична Україна, 1983. 160 с.
45. Степурко В. І. Варіації на шведську тему Мирослава Скорика як історичний і психологічний наратив [Електронний ресурс]. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 4. С.145-148. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm\\_2020\\_4\\_27](http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2020_4_27)
46. Стеценко К. Г. Список документів, розроблених композитором для створення музично-освітніх закладів. ІР НБУВ. – Ф. 62. –№ 179.
47. Сухленко І. Методика аналізу індивідуального исполнительського стилю. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики*

- освіти: зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2012. Вип. 37. С. 303–312.*
48. Уманець О. В. Музична культура України другої половини ХХ століття. Навчальний посібник. Харків, 2003. 182 с.
  49. Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. М. Музыка, 1971. 254 с.
  50. Шаповалова Л.В. Внутренняя и внешняя форма в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения «музыкальное искусство – 17.00.03». Киев, Киевская гос. консерватория, 1984. 24 с.
  51. Шевчук О. Особливості відбиття фольклору в інструментальних творах М.Скорика. *Українське музикознавство*. Вип.24. К. : Муз. Україна, 1989. С.93-102.
  52. Шириця Ю. Мирослав Скорик. К. : Муз. Україна, 1979. 56 с. (творчі портрети українських композиторів).
  53. Якубяк Я. Мирослав Скорик. Композиторы союзных республик : сб. статей / состав. Л.Красинская. М. : Сов. композитор, 1980. Вып.3. С.94-130.
  54. Якубяк Я. Форма інструментальних речитативів М.Скорика. *Українське музикознавство*. Вип.24. К. : Муз. Україна, 1989. С.54-66.