

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

Кафедра історії української та зарубіжної музики

Кафедра струнних оркестрових інструментів

**СТИЛЬОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ЖАНРУ СОЛЬНОГО
ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КОНЦЕРТУ
У ТВОРЧОСТІ МИРОСЛАВА СКОРИКА**

Магістерська робота

Арсенія Андрійовича СТАВИЦЬКОГО

Науковий керівник

докторка мистецтвознавства, професорка кафедри історії української та
зарубіжної музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського

Олена Георгіївна РОЩЕНКО

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання
на відповідне джерело.

 / **Арсеній Андрійович СТАВИЦЬКИЙ**

Харків

2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
Розділ 1. ПРОБЛЕМАТИКА ТЛУМАЧЕННЯ КАТЕГОРІЇ «ЖАНР» В ОБРИСАХ МЕТОДОЛОГІЇ ПОСТМОДЕРНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА: ПАРАДИГМАТИЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ ТЕОРІЇ ЖАНРУ	8
1.1 Новітні дискурсивні напрями розмірковувань щодо практики герменевтичного (тлумачного) аналізу жанрових явищ музичної творчості.....	8
1.2 Динамічний характер існування жанрових явищ музичної творчості.....	18
1.3 Алгоритми тлумачення семантики та етимології жанрової форми «концерт»: академічні корені.....	26
Висновки до 1 розділу.....	30
Розділ 2. СИЛЬОВІ «ОБРАЗИ» МИРОСЛАВА СКОРИКА У ЖАНРІ СОЛЬНОГО ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КОНЦЕРТУ	34
2.1 Інсталяція класичного скрипкового концерту у дискурсі реінтерпретаційних «рухів» доби модернізму та постмодерну.....	34
2.2 Інсталяція «романтичного» сольного інструментального концерту...	47
2.3 Фортепіанний та віолончельний концерти 80-х рр. XX ст.: феномен романтичного «концерту-монологу» в експресіоністичних рефлексіях.....	52
2.4 Фортепіанний «концерт-епітафія» щодо історії музики XX ст.	61
Висновки до 2 розділу.....	65
ВИСНОВКИ.....	67
ЛІТЕРАТУРА.....	69

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Сьогодення спеціалізованої музичної освіти та культурно-мистецького життя огорнуло, здавалося б, відчаєм з приводу руйнації звичних дотепер форм навчання та концертного життя: війна з боку «рашистів» наробила великої шкоди, буквально розкидавши по світу як студентів, так і викладачів. Проте, і освітянська, і концертна активність не лише не знизилася, а навпаки – активізувалася: рушійним чинником виявився високий моральний дух та сповідування істинності мистецьких цінностей. А отже, актуальність теми дослідження – **«Стильові трансформації жанру сольного інструментального концерту у творчості Мирослава Скорика»** – визначає намір дотримання тривкості традицій музикознавчих студій над, так би мовити, еталонними зразками української академічної творчості; зокрема – додаючи до них щоразу нові аналітичні алгоритми та виводячи завдяки цьому вже новітні значення культуротворчого порядку. Так, в одній із найновіших статей йдеться про «унікальність освітньої ролі творчої спадщини Мирослава Скорика, оскільки нею заявлено активні співучасті у стильовій панорамі у цього ХХ ст.: вона охоплює множину стильових інваріантів, з поміж яких особливе місце займають етнонаціональна координата творчості, неостильові форманти Модернізму і апробація так званого "ейдетичного стилю" (визначення Л. О. Кияновської [25])»; і усе це є підосновою для «герменевтичної рецепції його творчості у світовому контексті, що забезпечуватиме інтегрування інформаційного поля історії музики, а також достеменного розуміння індивідуально-стильового дискурсу творів композитора задля вірогідної виконавської інтерпретації» [40, 105].

В даному випадку – це особливий «погляд» на жанрову форму сольного інструментального концерту як одну з найвиразніших жанрових форм академічної музичної творчості; а саме – її глибокі історичні корені та яскраве представництво у широченній стильовій панорамі європейської культури. Більше того: безпосередньо жанр сольного інструментального концерту здобув

у цій панорамі безліч авторських атрибутів, що фактично створювали щоразу нові стильові якості самої жанрової форми «концерту». Зокрема, у творчості Мирослава Скорика жанрова форма сольного інструментального концерту представляє дивовижний метод присутності «стилю у стилі» – неймовірного в художньому плані ефекту, що апелює до феномена «пам'яті жанру».

Мета дослідження – максимальною мірою наблизитись до пізнання стильових «образів» сольних інструментальних концертів Мирослава Скорика як одного із найяскравіших представників української академічної творчості доби Модернізму та постмодерну.

Об'єкт дослідження – стильова панорама сольного інструментального концерту.

Предмет дослідження – стильові інсталяції або ж «образи» сольних інструментальних концертів Мирослава Скорика.

Методи дослідження: *аналітичні* (аналіз і синтез, індукція та дедукція, систематизація, класифікація й узагальнення), які необхідні для аналітичного екскурсу щодо оновлення предметного вмісту категорії «жанр» у постмодерному систематичному музикознавстві; *історико-типологічний*, який надає змогу з'ясовувати генезу кристалізації константних (незмінних) ознак інваріанту жанрової форми сольного інструментального концерту в історичній ретроспективі; *порівняльно-зіставний*, який сприяє встановленню іманентних властивостей жанрової форми академічного сольного інструментального концерту; метод *теоретичного моделювання*, за умов якого відкривається можливість для характеристики такого художнього прийому, як «стильова інсталяція»; *прогностичний* метод, завдяки якому виявляється перспектива передбачення дидактичної доцільності упровадження понятійно оновленого змісту тлумачення поняття «сольний інструментальний концерт», що його «диктують» стильові значення творчості Мирослава Скорика.

Задля досягнення окресленої мети планується виконання таких **дослідницьких завдань**:

- 1) провести аналітичний екскурс щодо проблеми тлумачення категорії «жанр», яка з-поміж низки інших категорій сучасного систематичного музикознавства упродовж межі XX–XXI століть пережила суттєве самооновлення власного предметного змісту;
- 2) окреслити найважливіші аспекти дослідницької практики щодо тлумачення типів жанрових форм з боку герменевтичного та структурно-семантичного методів їх аналізу;
- 3) з'ясувати константне (стабільне, незмінне) «ядро» жанрової форми «концерт» у його типологічному сенсі;
- 4) розглянути жанрово-стильові особливості сольних інструментальних концертів Мирослава Скорика та їхній інтонаційно-тематичний ресурс;
- 5) дійти висновку щодо мінливості стильових «образів» сольного інструментального концерту, який у творчості Мирослава Скорика здебільшого підлягає метафоричним «інсталяціям» – свідомому переміщенню праобразу у щоразу інші культурно-історичні реалії.

5

Методологічний ґрунт дослідження. Його становлять сучасні дослідницькі напрацювання з понятійно-сміслового тлумачення жанрової форми музичної творчості в сенсі «жанрового інваріанту»; тобто – з огляду на «знаковий» сенс типу змісту (так званий «семантичний інваріант» – це окремішне понятійне позначення, де слово «сема» і є «знаком») [48]. Крім того, важливе методологічного сенсу значення мають також напрацювання з питання *типології жанрових традицій*; а саме – згідно з класифікаційними критеріями систематизації жанрових форм музичної творчості та поняттям їх іманентності (у лише собі властивій природі) [27].

До уваги також взято дослідницькі дані щодо теорії жанру в її історичній ретроспективі (середина XX ст.) – коли безпосередньо «жанр» розглядався як комунікативно-соціальний чинник та тлумачився з огляду на його так зване «концертне середовище» [12; 58; 60].

Однак, перевагу у виконуваному дослідженні надано аспектам:

- 1) комунікативної природи жанру та його «семантики» (тут – стабільність жанрового амплуа щодо «типу змісту»);
- 2) парадигматичним (взірцевим) алгоритмам розвитку теорії жанру в його структурно-семантичній організації;
- 3) історичної стильової парадигми кристалізації та трансформації жанрових явищ академічної музичної творчості;
- 4) стильових чинників модифікації жанрової форми сольного інструментального концерту.

Матеріалом дослідження є скрипкові, фортепіанні та віолончельні концерти Мирослава Скорика.

Наукова новизна дослідження. Її визначає безпосередньо аналітичний підхід щодо вищезгаданих творів Мирослава Скорика, які розглядаються згідно з новітніми алгоритмами сучасної музикознавчої думки. Передусім – це орієнтування не на «лінійну» (еволюційну), а «нелінійну» перспективу розгортання історії академічної музичної творчості, що значить методологічну опору на так званий *монадологічний підхід до історії* (з давньогрецьких часів «монадою» вважають духовну основу явищ), коли певні історико-стильові явища розглядаються у їхній питомій культурній «аурі» і оминають при цьому зіставлення як чогось «недосконалого» та «досконалого». Тобто, у дослідженні застосовано свідомий вибір щодо тлумачення *стильових «образів»* сольних інструментальних концертів Мирослава Скорика не у їх, так би мовити, «еволюційній перспективі», а як *духовно наснажений персоналістський досвід особи щодо собі відповідної «духовної ситуації» історичного часу та художніх прагнень*. Більше того, у пропонованому дослідженні свідомо застосовується *термін «інсталяція»* – як те, що упроваджується в сенсі новітнього термінологічного показника *«способу дії стилю над жанром»*. На сьогоднішній день подібне термінологічне нововведення до лона музикознавчої думки стосується не стільки прийнятної у мистецтвознавчій практиці «манери» художнього вираження (про це докладно описано в електронних мережах),

скільки *раціонально організованого алгоритму упровадження певної «системи» інформації* (як, наприклад, програмного забезпечення у комп'ютерній системі).

Тобто, до аналітичного апарату сучасного систематичного музикознавства пропонується упровадження *дискурсу вистежування «інсталяції»*, якою виявляється можливість позначати не стільки «трансформації» чи «метаморфози» жанрово-стильового синтезу, скільки *понятійно-сміслову впорядкованість позначення художнього методу*. Наприклад, упровадження Мирославом Скориком до жанру сольного інструментального концерту таких жанрових форм, як «речитатив» (а це – оперна форма) чи «рондо» (а це – танцювальна ритмо-формула «кола») тощо, свідчить не стільки про симбіоз (ефект «поєднання непок'єднуваного») жанрових форм та їхнього стильового амплуа, скільки про *ментальну значущість «пам'яті жанру»*, яка в сенсі архетипів синтезує їх у собі властивих історично визначених стильових корелятах.

Практична значущість результатів дослідження полягає у тому, що вони можуть бути успішно застосованими як у дослідницькій, так і виконавсько-освітній практиці: переконання у цьому ґрунтується на апробації новітніх аналітичних практик щодо тлумачення категорії «жанр»; а також – сформуванню уповні конкретного способу розмірковуючої дії інтелекту музиканта стосовно герменевтичної (тлумачної) рецепції стильових «образів» сольних інструментальних концертів видатного *маестро* – Мирослава Скорика (1938–2020).

Структура та обсяг магістерського дослідження. Робота складається зі Вступу, двох Розділів (методологічно-теоретичного та аналітично-практичного) із підрозділами (усього – сім), Висновків та Списку використаних джерел (налічує 74 найменування). Загальний обсяг магістерського дослідження – 77 сторінок. Обсяг основного тексту роботи – 67 сторінок.

Розділ 1. ПРОБЛЕМАТИКА ТЛУМАЧЕННЯ КАТЕГОРІЇ «ЖАНР» В ОБРИСАХ МЕТОДОЛОГІЇ ПОСТМОДЕРНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА: ПАРАДИГМАТИЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ ТЕОРІЇ ЖАНРУ

1.1 Новітні дискурсивні напрями розмірковувань щодо практики герменевтичного (тлумачного) аналізу жанрових явищ музичної творчості

Упродовж усієї історії формування теоретичної думки щодо жанрів музичної творчості накопичилася неймовірно строката суміш суджень, які переживали своє становлення на тлі реальних творчих здобутків композиторів різних історичних епох. Так, передусім це поняття тісно перепліталось з уявленнями про *норми щодо техніки письма* й тим самим фактично єдналося з тим, що здебільшого вказувало на *«манеру» як стиль музичного мислення* (найбільш показовими у цьому плані виявляються судження щодо барокових артефактів).

8

Однак, суто ментальна природа стилю історично конкретної епохи зажди додавала до уявлень про жанри музичної творчості щоразу нові характеристики: давалася взнаки *зміна типів музичного мислення*, що незмінно урізноманітнювала та спрямовувала творчий процес до виникнення особливих підстав щодо *жанроутворювальних процесів*.

Наприклад, усталеність гомофонно-гармонічної системи музичного мислення (супроти лінеарності поліфонічного мислення) з її пружними гармонічно-функціональними зв'язками породила не лише новітні структуротворчі принципи (симетричний період, тонально рухливий плин композиційної форми), але також структурування вже не лише вокальних (а «раннє» багатоголосся є суто вокальним), але також інструментальних форм музикування як роду «чистої» музики – поза участю Слова як поза-музичного чинника.

Відтак, здобута *академічною музичною традицією* практика жанроутворення незмінно «рухала» її теоретичне осмислення; зокрема,

гострота питання смислових проекцій категорії «жанр» у музиці визначила стабільну динамічність самої *структури суджень щодо категорії «жанр»*, які заслуговують бути осмисленими в плані аналізу проекцій творення *предметного змісту цієї категорії*.

А саме:

- ✓ вияву теоретичних аспектів творення суджень про «жанр» як категорію систематичного мистецтвознавства;
- ✓ аналітичного дискурсу щодо теоретичного досвіду вивчення й тлумачення жанру як роду й виду музичної творчості;
- ✓ урешті-решт, парадигматичних аспектів розвитку теорії жанру з огляду на динамічний характер існування жанрових явищ музичної творчості.

Зрештою, присутність поняття «парадигма» (з гр. букв. – приклад, взірець) зумовлена тим, що воно покликане позначати «*систему уявлень, характерну для визначення етапу розвитку науки*» («Словник іншомовних слів»). Тому передусім слід відзначити, що розвиток теорії жанру відбувався у тісному узгодженні із *методологічними засадами мистецтвознавства*, де власне «методологія» бачиться як «рефлексивна діяльність розмірковування» (визначення А. Фурмана [59]). Тобто, йшлося про методологічне розуміння та визначення рівнів методологічного аналізу жанру як категорії, які б результатом мали *ієрархічну структурно-функціональну модель або ж теоретичну систему* як універсальний засіб «дослідницького мислєдїяння» [там само].

Зрештою, побудова такої теоретичної системи стосовно категорії жанру вибудовувалася на засадах художньо-образної природи мистецтва, що мало забезпечувати цій категорії *понятійну універсальність*. Вихідним критерієм розмірковувань при цьому мало місце *поняття жанру як «типу твору»*. Однак, оскільки власне «поняття» – це радше «абстракція», «умовивід», тоді видається неправомірним його ототожнення з конкретикою явищ мистецької творчості.

Відтак багатоманітність цих явищ спричиняється до поширення спектру саме *типологічних критеріїв їхньої систематизації*.

Так, в історико-стильовому процесуванні безупинно накопичуються щоразу нові закономірності типологізації, що впливає на теоретичні уявлення та на понятійні формулювання як самого явища «жанр» (фр. *genre* – рід, вид, жанр, стиль; походить від лат. *genus* – рід, плем'я), так і принципів систематизації жанрових явищ музичної творчості. На цій основі, наприклад, дослідниця аспектів жанрової типології Т. Смірнова стверджує, що цей логічний ланцюг й спричинив передусім поширення *морфологічного підходу* до жанру [49].

Проте, наведене тлумачення, власне, посилює заувагу того, що суть поняття жанру передовсім осмислювалася передусім в регламенті *формально-диференційованого аспекту* – наприклад, під виглядом уявлень про жанр як «форму організації твору» та «відносно стійких, повторюваних художніх структур».

10

Поміж тим сучасна мистецтвознавча методологія доводить, що феномен жанру є поняттям *категоріального порядку*, а отже має власну логічну основу. Тому на ґрунті універсальних властивостей щодо будь-якої предметної специфіка видів мистецтва поняття жанру набуває статусу «категорії»; тобто – на основі системних механізмів вже *не морфологічного, а узагальнювального порядку як категорії художньої творчості*. Такою універсальною властивістю був визнаний *механізм типізації* – загальнонаукове поняття способу проникнення у суть жанрових явищ художньої творчості.

Наприклад, досліджуючи жанр як естетичну категорію, Т. Смірнова апелює до такої закономірності, як реалізація принципу художнього узагальнення в естетичній категорії «художній образ» [49, 69]. Подібного роду підхід надає можливість розуміти поняття жанрових явищ художньої творчості з боку принципів *типізації художнього образу* – в сенсі типологічної схеми його формування згідно із естетичними категоріями «прекрасного», «потворного», «піднесеного», «нищого», «трагічного», «комічного» тощо.

Додає дослідниця до цієї типологічної схеми також спрямованість *асоціативних зв'язків* та *авторську модальну позицію* в категоріях «ліричного», «епічного», «конфліктно-драматичного», «лірико-психологічного» тощо [там само].

Однак, подібна модель теоретичних (як абстрактних) суджень щодо поняття жанру *хибує надмірним способом методологічного узагальнення*, оскільки мало стосується конкретики як іманентних властивостей видів мистецтва, так і реальних артефактів мистецької творчості.

Відповідно, продовжуючи *тактику методологування* щодо питання типізації жанрових явищ художньої творчості виникає необхідність у залученні до поняття жанру такої категорії, як «*стиль*»; а саме – питання *стильової реалізації жанру*, що нею щедро оснащена уся історія художньої практики.

Доповнимо сказане й такими міркуваннями, що мають місце у дослідженнях тієї ж Т. Смірної і стосуються доволі непростих для теоретичного обґрунтування стосунків поміж «загальним» і «конкретним»: «Типізація змісту характеризується виявом загального в конкретних явищах», – наголошує дослідниця і додає, що «стабілізація жанру, яка розпочинається з опрацювання стійких елементів форми, містить у собі певний обмежуючий чинник, який має здатність диктувати, нормувати й схематизувати конкретику творчого задуму. Пов'язані з цією суттєвою незручністю суперечності, що подекуди мають вираження “кризи жанру”, успішно здійснюються завдяки залученню категорії “стиль”, яка здатна активно включатися до засобів канонізації жанру з боку історично обумовленого стильового вираження жанру» [49, 71].

Від себе ж варто додати: у розвитку теорії жанру вельми суттєвим моментом є *питання тенеzi жанрового явища*, оскільки це надає можливість *пізнавати механізми жанроутворення у контексті конкретного історико-стильового середовища*, а отже – *уникати прямолінійності самого бачення жанроутворювальних процесів*.

Таким чином, важливим етапом розвитку теорії жанру слід вважати вихід на питання *стильової різнорідності жанрових явищ* – із розмаїттям способів та принципів художнього мислення, що завжди мають слід історично актуального соціокультурного змісту. Щоправда, здобуте доповнення у розвитку поняття жанру зберігає первинну позицію у формуванні теорії жанру; а саме – *аспект типізації*. А це:

- ✓ збереження певного кореневого та незмінного (константного), що його традиційно академічна музикознавча думка пов'язує з актом типізації певної інтонаційної цілісності;
- ✓ і яку охоплює категорія тематизму (також стильова основа методологування), що реально надає привід для суджень про тип художньої образності.

А отже, передусім мова йтиме про *ретроспективний аналіз* становлення та розвитку новітніх уявлень щодо жанрових явищ музичної творчості в якості їх *семантичного інваріанту*. І лише услід за тим – про алгоритми тлумачення *семантики жанрової форми «концерту»*.

12

Наприклад, видається доцільним провести:

- 1) аналітичний розгляд мислеформувань щодо поняття жанру як типу твору;
- 2) з'ясувати вихідні критерії розмірковувань над поняттям жанру в їх тісному узгодженні із методологічними засадами сучасного (постмодерного) музикознавства;
- 3) зіставити парадигматичні аспекти розвитку теорії жанру з динамічним характером існування жанрових явищ музичної творчості.

У тому ж числі, слід наголосити на тому, що питання *семантики* або ж *семантики жанрової форми* є продуктом саме *постмодерного систематичного музикознавства*, яке надає поняттю жанру пріоритетності його значення в якості *типу змісту*.

Однак, така методологічна позиція, що була розроблена науковцями у часі останньої третини XX ст., буквально спотикається об звичку вдаватися до *шаблонного* тлумачення жанрових явищ музичної творчості на ґрунті так званого «морфологічного» підходу – коли судження про жанр формується на підставі формально-логічних показників: наприклад, «вокально-симфонічні жанрові форми», до яких прийнято відносити такі жанри, як кантата, ораторія й навіть опера. Трапляються подекуди й такі судження: немов ораторія – це майже те ж саме, що опера, але без сценічної дії (?!). А отже, у подібних судженнях проглядає позиція домінантності ознак щодо *виконавського ресурсу* (звідси, до речі, уявлення про «симфонічний», «концертний», «камерний» жанр тощо) та складових композиційної форми (наприклад, циклічної).

Поміж тим лише позиція визнання за конкретною жанровою формою *лише її властивого типу змісту* доводить, що у композиторській творчості саме *виконавський ресурс виявляє строкату варіабельність*.

Наприклад, є приклади:

- ✓ «камерної», причому композиційно неподільної, симфонії (Є. Станкович);
- ✓ «хорової» симфонії («Вітер революції» Л. В. Дичко на вірші М. Т. Рильського) та «хорової опери» («Ятранські ігри» І. Шамо);
- ✓ «сценічних» кантат («Карміна буранна» Карла Орфа, «Вечорниці» Нестора Нижніківського);
- ✓ найрізноманітнішої кількості частин у власне симфоніях – або композиційно «мінімальної» (Восьма симфонія Франца Шуберта), або ж композиційно «максимальної» (наприклад, у творчості Густава Малера), або ж «монументальної семантики коди» (*Post-Sимфонія* В. Сильвестрова).

Саме тому, проблема розуміння *семантики жанрової форми* визначає її методологічну доцільність, оскільки веде аналітичну практику в зону істинного знання й тим самим забезпечує евристично (творчо) плідну роботу пізнавальної діяльності: *герменевтична (тлумачна) спроможність поняття семантики*

жанрової форми є таким аналітичним алгоритмом, коли долається шаблонне мислення морфологічними структурами і, натомість, виявляється суто змістовний стрижень розмаїття жанрових явищ.

Принагідно нагадаємо про класичні судження: категорія «жанр», що (як вже зазначалося), значить «рід» та «вид» музичної творчості, все ж таки має предметом дослідження *іманентні змістовні значення жанрових явищ музичної творчості в сенсі семантичного інваріанту уповні конкретної жанрової форми.*

Саме тому передусім в полі зору – історія становлення та розвитку новітніх уявлень щодо жанрових явищ музичної творчості в якості їх *семантичного інваріанту*, а також ключові моменти понятійно-сміслового оновлення категорії «жанр» як однієї із фундаментальних категорій сучасного систематичного музикознавства.

Так, в історичній ретроспективі новітні уявлення щодо жанрових явищ музичної творчості пережили своє становлення під кутом зору їхньої «комунікативної природи»: цей напрям формування уявлень про жанр був ініційований у наукових працях у дискурсі «соціології мистецтва» (70-ті рр. XX ст.). А отже, за таких умов феномен жанру розглядався у виключному зв'язку із соціальним середовищем, що на той час було необхідною *«ідеологічною нормою»*. Передусім, отже, була розроблена спеціалізована систематизація жанрів музичної творчості – згідно із, так би мовити, «життєвим призначенням музики і обставинами її виконання», тобто середовищем побутування (так, зокрема, вирізнялися жанри «побутові», «концертні», «театральні» тощо). До-речі, спеціальному узагальненню на тоді було прийнято розрізняти, так би мовити, *«форми музикування»*: наприклад, «фортепіанна» чи «симфонічна» музика. Але все ж таки, пріоритетною була установка на, так би мовити, *«практику побутування музичних жанрів»*.

У тому ж часі спеціальний інтерес дослідників складала також проблема *«естетичної природи жанру в музиці»*, про що мова велася, знову ж таки, з точки зору того ж таки *«соціального запиту»*.

Урешті-решт, питання так званої «слухацької установки» на певний жанр музичної творчості учені того часу доволі несподівано звели її до аргументації щодо *затребуваності певної композиційної форми* (наприклад, так звані «складні» жанри, що була названі як «складові» або «складені»), якою користується певна жанрова форма, і на цій основі виводилося поняття *«жанрового стилю»*.

Однак, попри *соціологічний підхід* у тлумаченні жанрових явищ музичної творчості, і доволі «розмиті» розмірковування дослідників того часу щодо «переживання музики» не здобули прямого пояснення того, *«що»*, власне, значить *«комунікативна природа жанру»* – безпосередньо його *здатність до передачі певної інформації*. І це навіть попри те, що *лише подекуди* проринали й судження про те, що «жанрове позначення» – це певний «сигнал» для слухача, який актуалізує накопичені ним асоціації і в певному сенсі передбачувану тим самим спрямованість його сприймання. Тобто, у цьому судженні уповні доцільно було сформульовано *феномен «слухацької установки»* й навіть *«жанрової свідомості»*, які, водночас, сприяють активізації ще одного надважливого феномена – *«пам'яті жанру»*.

До-речі: зазначені феномени є тими вельми бажаними чинниками, коли безпосередньо слухач перебуває у стані *свідомого очікування* щодо майбутніх вражень з приводу звучання конкретної жанрової форми – її *розпізнаваність*.

Однак, вище згадані критерії сприймання жанрових явищ музичної творчості лише з огляду на сферу соціального поширення (побут, концертний зал, оперний театр тощо) аж ніяк не можуть бути сприйнятими як універсальні, оскільки переслідували мету характеристики радше «зовнішніх» атрибутів функціонування жанрових явищ музичної творчості – згідно з умовами, місцем та ситуацією «звучання» самої музики.

Проте, ситуація із розумінням критеріїв осмислення категорії «жанр» докорінно змінилася наприкінці 80-х рр. XX ст.: у цьому історичному проміжку часу була представлена *докорінно інша модель* тлумачення жанрових явищ музичної творчості – пов'язана із «знаковим» (семіотичним) відношенням щодо

«мови» музики. Тобто, поняття «жанру» було уведено до *знакової системи музичного мовлення*, у зв'язку з чим невідворотно набуло значення «типу змісту» і сприйняте саме як те, що *диференціює сферу змісту*.

А отже, на цій моделі теоретичних суджень варто зосередитися докладніше:

- ✓ з одного боку, було поставлено питання ролі стереотипів щодо формування музичної мови, які, як відомо, мають певну ієрархію стосунків поміж упорядкованими елементами й мають стосунок до дії структурування музичного тексту;
- ✓ з іншого – наголошувалося на такій важливій закономірності музичного мислення, коли, так би мовити, стереотипізація пронизує усю систему музичного мислення – починаючи від стосунків звуків у ладовій системі і завершуючи жанровими формами.

Щоправда, зі свого боку вважаємо, що, власне звукова система (ладові тяжіння, гармонічно-функціональні співвідношення, тип структуротворчої ідеї тощо) – усе це «*нижній*» (в епістемологічному сенсі «*інструментальний*» тип знання) план стереотипізації.

І лише власне *жанровий рівень* є, так би мовити, *верхнім ієрархічним виміром*.

Але тим не менше, можемо також погодитися з ієрархічністю музичної мови – маючи на заувазі так звану *породжувальну систему*, яка заснована на стереотипах зв'язків. Адже у поєднанні із «знаковою» функцією музичного жанру як елемента музичного мовлення феномен «слухацької установки» знаходить у свідомості реципієнта властиве місце [64; 65; 66].

До усього цього слід також додати, що питання процесу формування «жанрової» музичної свідомості включає також ознаки її контекстуальної та процесуальної на характер семантики; а саме – *техніку ідентифікації музичного тексту та його семантичну інтерпретацію*, які разом забезпечують осмислене сприймання музичного тексту в цілому.

Тобто, якщо композитор володіє певною системою мовного типу, то із цією ж системою ідентифікує себе і слухач: до такої системи й доречно відносити *поняття «інваріанту»* – в сенсі стереотипу, або ж *типізованого мовного утворення*.

Додамо також, що на сьогодні вже, здавалося б звичним, є апелювання до поняття *«інваріанту жанрової форми»*, який передбачає його оснащення і структурними, і семантичними константами як незмінними властивостями [2; 6; 8; 9; 27; 35; 37; 38; 39; 41; 43; 48; 58; 60; 65; 66].

У цьому, властиво, і слід визнати *фактичний прорив у розуміння категорії «жанр» у сенсі інтрамузичної (або власне музичної) семантики*. Сенс цього прориву важливо оцінити як такий, що немов повернув жанровим явищам музичної творчості суто музичну специфіку й тим самим *відкинув* нав'язану радянськими ідеологічними пріоритетами звulьгаризовану соціальними доктринами *«функціональність» музичного жанру* в суспільному середовищі.

17

Ще одне важливе прозріння стосовно розвитку теорії жанру в музиці – це небанальна дискусія та доведення стадій опосередкування у формуванні музичного змісту. Причому, унікальність припущень подібного роду визначала заувага так званих *екстрамузичних чинників* (духовно-психічний імпульс, ідеї, задум композитора), які єдино визначають те, що «викликає» музичний зміст засобом, так би мовити, *породжуючої функції системи музичного мовлення (акт семантизації музичної матерії) у планах вираження і змісту*. Бо саме у цей момент і виникають розмірковування щодо *«передбачення» семантичних властивостей жанрових форм в плані лише для них притаманної специфіки у сфері змісту*. Причому, саме на цьому моменті вище згаданий екстрамузичний чинник стикається із таким чинником, як *«жанрова корекція»*; а усі решта чинників знакової функції та типів мовлення нею й *породжуються*.

Щоправда, в лоні сучасної музичної думки й освітньої практики здебільшого ще трапляються судження щодо розмежування жанрових явищ музичної творчості саме за *сферами суспільного вжитку* – в якості, наприклад,

«прикладних», до яких зачисляють жанри «культової музики» чи «побутові»; а також пов'язують вибір (композитором) жанру із застосуванням певної композиційної форми, хоча при цьому завжди додається заувага щодо її *варіабельності*. Але загальний висновок у цьому питанні такий: *у будь-якому випадку жанрова форма є конкретизованою через структуру*.

Урешті-решт, вказівка на варіабельність структури, все-ж-таки не проглядає на універсальну. Хоча попри це слід визнати: *саме структура є, по суті, моделлю майбутнього твору, у якій закладено програму плану змісту в його найбільш загальних, типізованих рисах*. І це твердження, мабуть, і слід визнати як те, що *первинне значення* має, все ж таки, *семантичне значення жанрового змісту* – його *типізація* та залучення до цього акту *мовленнєвої типології*, до якої (як системи) входить також поняття структури як *структуротворчої ідеї*. Бо, власне, *композиційна логіка* завжди є орієнтованою на певний *тип змістовних завдань* і, відповідно, формується «з прицілом» на певну структуру змісту твору та його семантичний потенціал.

1. 2 Динамічний характер існування жанрових явищ музичної творчості

Наступний парадигматичний аспект розвитку теорії жанру пов'язаний вже не стільки з генезою, скільки із динамічним характером існування жанрових явищ музичної творчості; тобто – історичним аспектом їхньої кристалізації, еволюції та трансформації. Адже від моменту зародження жанрової форми – її становлення як ідеї, до наступного за тим процесу її покріплення музичною практикою у статусі класичної, жанрова форма проходить, можна сказати, шлях *саморозвитку*. Проте якщо цей шлях осмислювати як еволюційний (лат. *evolutio*, від *evolvere* – розгортаю), тоді досить складно пояснити явища «*змішування*» жанрових ознак, оскільки кожна жанрова форма має свій інваріант (константу).

Саме тому розглядаючи методологічні аспекти творення та розвитку теорії жанру й було сформульоване передбачення того, що стильова

різноманітність жанрових явищ музичної творчості (навіть попри визначальну роль типізуючого чинника) спричиняє *історичну мінливість жанротвірних процесів*. І саме цей ефект зумовлює ситуацію, коли питання щодо стійких прикмет жанру підводиться під сумнів.

Наприклад, у добу Бароко існувало поняття «рід», що мало «риторичне» коріння (так званий «риторичний словник» та «риторичні диспозиції») і згодом перетворилося на «жанр»; причому поняття «роду» співіснувало з поняттям «стилю», хоча і на практиці, і в теорії поміж ними існувала суттєва різниця: власне «рід», або ж «жанр» якнайтісніше пов'язувалися з певною *технікою письма як технікою композиції*. І це попри те, що спеціальним чином обумовлювалася також *сфера* застосування «роду» музики як «*форми музикування*». Натомість «стиль» розумівся як більш широке явище, оскільки у множині музичного роду (різних за матеріалом) подекуди визначався, власне «спільний стиль».

Та вже до кінця XVI – поч. XVII ст. більшість музичних жанрів втрачає свою типологічну стійкість: «старий» і «новий» рід музики активно впливають один на одного. Відтак, у музичній творчості доби Бароко виникають численні *жанрові «гібриди»*, котрі руйнують нормовану й розмежоввану саме на «рід» музику; причому, «старе» й «нове» у цих поєднаннях володіли рівною силою – і як головне, і як підрядне.

Так, до числа таких «гібридів», які мали місце упродовж усієї епохи Бароко, належать «*концертна арія*» та «*аріозний концерт*», «*концертний хорал*» і «*хоральний концерт*», «*аріозна монодія*» й «*монодійна арія*», «*хоральна монодія*» і «*монодійний хорал*». Інший приклад – «*старовинний концерт*», який подекуди змішувався з «мадригалом» і, водночас, переживав *вплив* ораторіальних, кантатних та оперних жанрових форм.

Іншими словами, навіть якщо розглянути будь-який рід музики доби Бароко – від меси до опери, – то всюди виявиться *взаємодія принципів найрізноманітніших жанрів*. Більше того, *жанрова нестійкість* та *дифузність* виявлялися також у тому, що одна родова назва ... об'єднувала (!) найбільш

несхожі композиції. І це – далеко не «зовнішній» і не випадковий чинник, бо, як уже відомо, необхідна стійкість, збережуваність (типізація) жанрових позначень були б свідченням стабільності як самих жанрових категорій, так і жанрової системи в соціокультурному плані.

Відповідно, стосовно доби Бароко пошук «чистоти» жанрових явищ музичної творчості є *недоцільним*: генеральний художній принцип того часу вказував на *змішування* жанрів та стилів і вважався тодішніми теоретиками гідним схвалення; наприклад – у композиції певного піснеспіву слід одночасно змішувати мотетну й мадригальну манеру. Так, згідно з формулюванням теоретика барокового часу М. Преторіуса такий гібрид ідей мав назву *in mixto genere*, що значило «змішаний рід». Це і була на тоді основна тенденція жанроутворення, що надавала можливість поєднувати «клітинки» різного роду технік композиції всередині одного твору за принципом множинності та мобільності водночас.

Що іншого маємо можливість спостерігати у так звані перехідні періоди (наприклад, межа XIX–XX ст.): загально вони характеризуються виразним *порушенням стереотипів*; тому навіть теоретична думка була схильна до заперечення актуальності поняття жанру (Б. Кроче) і полишила для нього лише, так би мовити, «*формальну класифікацію*».

І лише у XX ст. такі закономірні *історико-стильові «модуляції» жанрових явищ художньої творчості* у їх конкретних прикладах здобули належне теоретичне обґрунтування.

Так, нагадаємо, що чільну роль у побудові методологічної рефлексії з цього приводу зайняли погляди щодо «*пам'яті*» жанру (принагідно варто зауважити, що ця метафора абсолютно не перечить вище описаним механізмам типізації): жанр як такий за своєю природою відтворює свої найбільш стійкі структури, хоча при цьому володіє здатністю як відродження, так і оновлення. Саме тому судження щодо «*пам'яті*» жанру набули неабиякого значення в розвитку та формуванню *парадигматичних аспектів теорії жанру*. Найважливішим акцентом при цьому володіє позиція визнання за жанром його

доглибної основи – такої, що сягає *архетипального (підсвідомого) рівня культури*. Відтак, можемо сміливо вважати, що саме «з пам'яті» власне жанр може бути «*процитованим*»; і що особливого сенсу цей механізм має тоді, коли певне жанрове явище постає в ролі *репрезентанта*; тобто – у неостильових формуваннях, коли йдеться про *реінтерпретацію* певної традиції.

Урешті-решт, описана тенденція, що стосується передусім динамічного характеру категорії «жанр», у методологічному полі набула осмислення як феномен «*нової*» *жанрової концепції*: така концепція знову ж таки, як і в добу Бароко, набула вигляду «*змішаного жанру*» – із включенням різноманітних «*жанрових молекул*» (наприклад, під виглядом «жанрових алюзій» як методу включення певного жанрового типу у вигляді «натяку» або ж «непрямого цитування» в сенсі метафори).

Тобто, подібні «жанрові модуляції» є механізмом взаємодії або ж навіть «*діалогу культур*» і якості *репрезентантів* різних стильових традицій, що разом складають *історичну пам'ять жанрових явищ музичної творчості*.

 21

Наприклад, якщо взяти до уваги такі види симбіозу, як «кантата-симфонія» чи «кантата-поема», або ж такі артефакти, як «моноопера» і «моно-симфонія», «камерна симфонія» і «камерна кантата», «хорова симфонія», «хор-опера» і «фольк-опера», камерно-вокальна лірика у супроводі камерно-інструментального ансамблю тощо, тоді *мотиваційний аспект суто еволюційного порядку постає не те що недостатнім, але й навіть недоречним*. Тому особливо важливим буде охоплення феномена *інваріанту жанрової форми*, що сприятиме дотриманню умов як здатності жанру до універсальності, так і адекватного підходу щодо такого механізму, як *стильова трансформація* жанрових явищ музичної творчості (принагідно нагадаємо, що категорія «жанрового стилю» і узагальнює, і конкретизує безпосередньо жанрову форму).

А отже, аспекти саморозвитку жанрів музичної творчості – це не стільки еволюційний, скільки *трансформаційний процес*, коли відбувається *перетворення жанрової форми як виду*. Звідси – доцільність ще одного парадигматичного аспекту в розвитку теорії жанру, який синтезує уявлення про

різні стадії існування жанрової форми; зокрема – узагальнює стильові критерії її означування.

Так, загально прийнято вважати, що еволюція жанрової форми – це її поступовий розвиток, де акт поступовості позначає конкретні стадії цього розвитку. Однак, власне «розвитку» підлягає її собітотожний інваріант – *абстрактно осмислювана модель жанрової форми*. Тому, наприклад, варіанти практичного втілення інваріантної моделі аж ніяк не можуть впливати на зміну цієї якості – інакше зникне сама підстава на існування такого феномену, як *«жанрова форма»*.

А отже, власне розвитком (як трансформаційним процесом чи «еволюцією») жанрової форми є її *стадіально означуване розгортання* – від моменту кристалізації до усталення в статусі класичної; і усе це – шлях від зародження ідеї крізь саморозвиток як вдосконалення, про що слід мислити як *процес становлення*.

Приміром, такий шлях можна вистежувати у таких прикладах: «інструментальна соната» (інструментальний перевиклад вокальної п'єси) → «старосонатна форма» → класичне сонатне allegro → сонатна форма бетговенського типу; або ж «ідея світського (салонного) музикування» зразка товариства «Камерата» (від неї похідна така жанрова прикмета, як «камерність», що означувала приватно-індивідуальний зміст монодії з супроводом супроти громіздкого поліфонічного організму хорового зразка церковної музики) → арія → «оперна вистава».

Тобто, усе вказує на те, що завжди існують певні чинники на те, аби становлення жанрової форми відбувалося у певному напрямі – на кшталт *бажаного змісту, якого прагне набути жанровий інваріант*.

Наприклад, становлення такого «жанрового стилю» як «сонатність» передбачала опанування силами опосередкованого інтелектом філософського (високого) змісту і задля цього принципом самовдосконалення обрала параметри конструктивного (умоглядного) порядку: місцем прикладання зусиль жанрової форми сонати виступала композиційно-драматургічна логіка; а саме –

подільність на драматургічно означені розділи, тонально-функціональна логіка їхнього слідування тощо. Бо ранньокласичний тип сонатної форми лише накреслював саму необхідність у подібній драматургічній диференціації часток цілого. Надалі ж характерними були зусилля над особливою вагомістю серединного розділу – його реалізації як *розробкового процесу*, а також *інтонаційна диференційованість тематичного матеріалу*, що була покликана забезпечувати *драматичний потенціал інтонаційного процесування*. Зокрема, відпрацьована у цьому руслі класична сонатна форма, яка становилася в алгоритмах «зрушень у вираженні», й забезпечила її семантичний пріоритет у класичному сонатно-симфонічному циклі в драматургічній функції «драми».

Урешті-решт, шлях становлення та саморозвитку жанрових явищ музичної творчості безпосередньо пов'язаний із зміною культурних парадигм в плані *зміни світоглядної картини світу та характерних для неї світовідчуттєвих пріоритетів*.

Так, характерний для гносеологічного (пізнавального) образу епохи Романтизму *іраціоналізм* й так званий «романтичний комплекс» розбудови внутрішніх переживань спричинив фактичну руйнацію будь-яких стереотипів, у тому числі – жанрових; а надто – класичні норми їхнього структурування: властива романтичній естетиці імпульсивність призвела до відокремлення «прелюдії» від «фуги»; принцип монотематизму визначив композиційну неподільність фортепіанної Сонати сі-мінор Ференца Ліста; за «вкороченість» класичного сонатно-симфонічного циклу до двох частин Восьма симфонія Франца Шуберта отримала фактично *прізвисько «незакінченої»*; монументальні на вираження тип «вільних» варіацій Роберта Шумана мають назву «Симфонічні етюди»; балетна вистава набула якості «симфонізації»; Ріхард Вагнер укрупнює оперну виставу до розмірів тетралогії тощо. Більше того, безпосередньо жанрова форма накопичувала щоразу нові чинники типізації змісту – передусім засобом *принципу програмності* (так звана «нова» сюїта, «альбоми» і «зошити», «програмні» камерно-вокальні та камерно-інструментальні цикли, увертюри та симфонічні поеми за мотивами

літературних творів, «програмні» симфонії, «етюди-картини», музика до драматичної вистави). Відбуваються також явища ампліфікації (побільшення) інваріанту жанру; наприклад – художня поетизація танцювальної музики (лендлер, вальс, полонез, мазурка, болеро) та епічних жанрових форм (рапсодія, балада, поема), відродження ноктюрну («музики ночі») та народження таких інструментальних програмних п'єс, як «баркарола», «елегія», «пісня без слів». Тобто, в романтичному стилі склалася така ситуація, коли *замість* сталості типізуючого чинника жанрові форми виникали *щоразу нові зразки певного художнього завдання* [46; 47].

Опісля Романтизму на хвилі антиромантичної реакції, коли заперечення будь-чого стандартного (академічний досвід) осягли інноваційних упроваджень, жанроутворення перетворилося в акт так званого *«жанрового експерименту»* – утворення *метажанрових (поміж- та понад-жанрових) формувань*. Це була, так би мовити, традиція відмовлятися від будь-якого жанрово-конкретного позначення й підмінювати його жанрово нейтральним, проте – у вимірах системи вищого класу назви. Такими, власне, є «Музика для струнних, ударних та челести» Бели Бартока, «Музика» для різного складу виконавців Пауля Гіндеміта, «Траурна музика» Вітольда Лютославського, «Лісова музика» Валентина Сильвестрова: тут визначальним є сегмент *«музика взагалі»*. Така установка на вельми загальний образний чинник типізації (показовими є такі назви творів, як «Хронохромія», «Атмосфери», «Об'єми», «Видіння», «Флуоресценції», «Образи», «Рухи») обрала своїм конструктивним принципом акцент на *новітніх технологіях komponування музичної матерії*, які до того ж набували при цьому *специфічного виражального модусу* – в естетиці експресіонізму, що по суті своїй передбачає патологізацію будь-чого. Звідси – явища *антижанровості* й творення *альтернативних варіантів типізації*: вже не «прелюдії» як тип камерної інструментальної п'єси, а *«постлюдії»*; *епатажні «сарказми», «магніти», «афоризми», «бюрократіада», «ТанГопак» тощо*.

Можна, отже, вважати, що доба Модернізму головню транслює процес *трансформації жанрового виду* – його переродження у щось *інноваційне*. Таким «переродженим» видом можна вважати, наприклад, жанр *моноопери*, що як ідея виникла внаслідок увиразнення (розростання) драматургічної функції генерального сегмента оперної вистави – арії. Проте, іманентна основа власне опери при цьому все ж таки зберігається: це синкретична триєдність «театр + вокал + інструментальна тканина».

Ще іншу тенденцію жанроутворення представляють собою варіанти *злиття жанрових видів у версії симбіозу* (ефект поєднання непеєднуваного): кантата-симфонія, опера-балет, фольк- та хор-опера (культурно-стильовий синтез «класичного» / академічна традиція й «а'класичного» / фольклорна/усна традиція), симфонія як структурний аналог камерно-вокального та хорового циклу. Подібні явища сучасні музикознавці воліють вважати «жанровими гібридами» (принагідно згадаймо барокову ідею змішування жанрових стилів), оскільки констатують втрату типологічної стійкості жанро-роду, його непроникність. Та й справді: так званий «жанровий гібрид», який підмінив собою цілісні, нормовані, розмежовувані структури, що були піднятимі класичною естетикою до рівня закону, такі властивості «нового жанру», як *дифузність*, загострюють усі прояви діалогу; відтак, «жанр» постає своєрідним *полем, де співіснують й немов змагаються різні точки зору, де зустрічаються по-декілька ідей, які змагаються за першість*.

А отже, питання генези, кристалізації, становлення та саморозвитку жанрових явищ музичної творчості – це спосіб пізнання конкретно-історичної міри явищ музики. Більше того, це – підстава для осмислення жанрової традиції, яка здатна бути репрезентантом культури музичного мислення: адже жанрова традиція не залишається «музейним експонатом» й трансформується разом з художньою практикою.

Так, кожна історична культура засвідчує не лише пріоритет певних жанрових типів, але й домінуючий «жанровий модус» (опис, спостереження, експеримент) і «культуру жанрового мислення» (епос, драма, лірика).

Наприклад: «епічність» культури середньовіччя складає суттєву протилежність щодо ідеї «драми», яку втілено в інструментальній музиці віденських класиків, а також щодо «ліричних щоденників» романтиків. Відтак, слід розуміти, що категорія «жанрового модусу» як модальної форми жанрової традиції свідчить, що власне «жанри» немов дивляться на світ по-різному й прозирають у ньому різне.

1.3 Алгоритми тлумачення семантики та етимології жанрової форми «концерт»: академічні корені

У музикознавчій практиці натрапляємо на різноманітні підходи в інтерпретації жанру *«концерт»*. Його термінологічне позначення похідне від італійського та латинського слова *concerto*, що означає «змагаюся». Відтак найчастіше у поясненнях жанрової природи концерту компонент «змагаюся» зумовлює його тлумачення з огляду на *виконавський склад* – одного чи кількох виконавців (включаючи «хорову масу») та оркестру. При цьому відзначається також виключно *віртуозний характер самого музикування* і, властиво, «змагання» *поміж самими виконавцями*. Проте, історичний перебіг жанрово-стильової спеціалізації концерту надає на сьогодні можливість узагальнити його образно-смысловий стрижень у вигляді самого «*духу концертності*», що покладається на «ефектне представлення технічних та виразових можливостей самих виконавців» [65; 66].

А отже, при такій версії тлумачення жанрової форми «концерт» зникає потреба у вирішенні різноваріантності виконавського ресурсу, оскільки це може бути *будь-який склад*: від одного соліста чи кількох до цілого оркестру чи хору. Причому, до такого висновку призводить уся історія існування концерту як жанрової форми музикування: його семантичний інваріант аж ніяк *не пов'язується з питанням стабільності виконавського ресурсу* і, натомість, завжди тяжіє до *власної концептуальної характерності* в якості «*філософського*» жанру.

А отже, феномен «сольного інструментального концерту» у його семантичній площині та стильових трансформаціях на межі класицистської, романтичної та модерністичної версій зумовлена практичною потребою у зверненні до ключових моментів його історії; зокрема – так званих перехідних моментів, коли попередня світоглядна парадигма змінюється іншою і принципово різниться в плані *світовідчуттєвих пріоритетів*.

Щоправда, передусім – це проблема вияву *суто стильових чинників* увиразнення семантичного інваріанту жанрової форми сольного інструментального концерту, яка, наприклад, в контексті ідей Просвітництва та Романтизму набувала концептуальних означень цього жанру в якості *концерту-монологу*; а саме – зародження та функціонування жанру «сольного» інструментального концерту як особливої форми музикування. Звідси – актуалізація питання його *образно-сислової аури*.

Зокрема, обраний матеріал дослідження – сольні інструментальні концерти Мирослава Скорика – вирішено розглянути як *індивідуально-стильові зразки відтворення семантики жанрової форми концерту у собі властивих стильових контекстах*:

- ✓ від аналітичного екскурсу в положення щодо академічних принципів становлення жанрової форми концерту в цілому;
- ✓ крізь концептуальні засади та стилістичний ресурс його сольних інструментальних концертів;
- ✓ до висновків щодо їх участі у стильовій трансформації семантичного інваріанту власне сольного інструментального концерту.

Щоправда, *передісторія* кристалізації та становлення жанрової форми сольного інструментального концерту вказує на те, що перші зразки власне жанру концерту спостерігалися на межі XVI – XVII ст. у вигляді *поліфонічного складу церковної музики із залученням різного складу виконавців* (подвійний хор, або кілька вокальних голосів та великий інструментальний склад), тобто – вони були «вокальними». Проте, такий самий вигляд мали також твори з

назвами «мотет». Своєю чергою, саме як «концерт» мислилися духовні кантати Й.-С. Баха. У тому ж таки плані (духовне середовище поширення, сакральний зміст) утвердилися так звані «партесні концерти» з розвиненою технікою багатоголосся (на 4, 6, 8, 12 та більше голосів – аж до 24-голосних).

Щоправда на той самий час відбулася інструментальна спеціалізація самої ідеї концерту, що проглядала у сюїтах та «церковній» сонаті – із втіленням ідеї змагання кількох солюючих (власне концертуючих інструментів), що вдавалося зробити засобом вирізнення тематичної рельєфності музичного матеріалу та ефектним використанням максимуму виконавських можливостей.

Зокрема, фактично одноосібним відповідником вокально-хорового («партесного») концерту був бароковий *concerto grosso* як «концерт для оркестру» (до-речі, у творчості Антоніо Вівальді окрім *concerti grossi* були також *сольні* концерти – для скрипки, віолончелі, віолі д'амур, різноманітних духових інструментів). Однак своє класичне вираження ідея концерту здобула під виглядом співвідношення *сольного інструментального голосу* (рідше – для кількох: *подвійний потрійний, почетвірний концерти*) та оркестру, що відбулося у першій половині XVIII ст.

Вже на той час концерт мав трьох-частинну будову з швидкими крайніми частинами та повільною середньою. Швидкі частини засновувалися на одній темі (рідше – на 2-х) у рондальній структурній формі. При цьому партія *сольного інструменту* здебільшого виконувала зв'язкову функцію (лише зі стильовою трансформацією жанру вона здобувала яскраво виражений концертний характер та тематичну самостійність), а загальний розвиток будувався на протиставленнях *tutti* і *solo* (протиставленню сприяв також динамічний контраст).

При цьому переважала фігураційна фактура рівномірного руху суто гомофонного або ж поліфонічного складу. Але попри це, концерткування соліста, як правило, мало характер орнаментальної віртуозності. Середня ж

частина писалася в *аріозному стилі* – у вигляді патетичної арії соліста на фоні акордового акомпанементу оркестру.

Усталення саме такого (сольного) типу концерту й відбулося у творчості віденських класиків, де були упроваджені норми класичного сонатно-симфонічного циклу (діалектична модель структурування концепції складного жанру).

Однак, власне концерт залишався бути трьох-частинним (на відміну чотирьох-частинної будови симфоній) – тобто без функції «менуэта» чи «скерцо». Були встановлені також певні *специфічні особливості щодо будови окремих частин*. Так, у першій частині був усталений тип подвійної експозиції – коли теми Головної та Побічної партій виконувалися спочатку в оркестрі (в основній тональності), і лише по тому у 2-й експозиції теми викладались при панівній ролі соліста (тема Гол. партії – в основній тональності; Побічної – в іншій тональності, що відповідало нормам класичної сонатної форми). Відповідно, власне зіставлення або ж «ідея змагання» відбувалося в межах розробки.

А отже, у порівнянні з «докласичними» зразками концертів, власне класичний концерт суттєво змінив сам *«принцип концертування»*: відтепер він був заснований на *принципах тематичного розвитку*. Зокрема, передбачалася *імпровізація соліста на теми твору* – так звана *каденція*, яка розташовувалася на моменті переходу композиційної форми до коди.

Велике значення, однак, здобув суто *стильовий чинник*; наприклад:

- ✓ у Моцарта – це фігураційна, мелодизована, прозора й пластична фактура;
- ✓ в подальшому, у Бетговена – сповнений напруженого драматизму тематизм.

Відтак, історія існування сольного інструментального концерту як окремішньої жанрової форми музикування, а надто з огляду на історичний перебіг його жанрово-стильової спеціалізації, надає на сьогодні можливість узагальнити його образно-смісловий стрижень у вигляді самого «духу

концертності», що покладається на ефектне представлення технічних та виразових можливостей виконавців. При такій версії тлумачення семантики жанрової форми концерту зникає потреба у вирізненні різноваріантності виконавського ресурсу як, начебто, однозначного (але далеко не універсального) показника цієї жанрової форми, оскільки (нагадаємо) це може бути будь-який склад: від одного соліста чи кількох до цілого оркестру чи хору.

А отже, як уже згадувалося, поширене в практиці пояснення, наприклад, складних жанрових форм на підставі начебто незмінного атрибутивного забезпечення певним виконавським ресурсом, і такої прикмети їх формально-логічного структурування, як залучення складної композиційної форми, не сягає істинності значення цих жанрових явищ музичної творчості. Бо, наприклад, і композиційна форма-схема, і жанрова форма є власне «складними» передовсім у образно-смісловому вимірі – таким світовідчуттєвим зворотом думки, який окреслює глобальне за сенсом та фундаментальне за значенням *«філософське» питання*.

 30

До того ж, практика свідчить, що тлумачення семантичного (від гр. «сема» – знак; семантика – означальний) значення жанрових явищ музичної творчості варто передусім розпочинати з так званого *етимологічного аналізу* (від гр. «етимон» – істина; *етимологія* – розділ мовознавства, що вивчає походження слів, їх первісну форму як вихідного значення слова): такий аналіз відкриватиме образно-сміслові *«обертони» жанрових «імен» (їхній етимон)*, не проминаючи при цьому питання походження й стильової трансформації жанрової форми – від моменту її кристалізації як ідеї чи сенсу.

Водночас, такий підхід буде методологічно адекватним до аналітичного механізму на з'ясування «внутрішньої форми образу» (визначення О. Потебні) в сенсі *семантики* – на зразок її «міфологічного» структурування.

Такий шлях осягнення істинного змістовного значення жанрових явищ музичної творчості передбачає вирізнення смислу, що «прочитується» у знаках цього смислу: таким знаком доцільно мислити *«ім'я» жанру*, етимологічний

аналіз якого вестиме в напрямі пізнання константи (сталість, незмінність) самого сенсу (семантичний інваріант) жанрової форми.

До-речі: принцип етимологічного аналізу має здатність репрезентувати культуротворче (культурологічний підхід) значення жанрових явищ музичної творчості і найбільш близько підходити не тільки до питання «жанрового стилю», але й до рівнево вищого питання – питання власне «стилю», що (також у семантичний спосіб) позначає вже певне «особливе».

Наголосимо, отже, що *концерт* (від лат. та італ. *concerto* – змагаюся) на відміну від сонати як жанрової форми (а вона якраз коріниться виняткового у сфері «чистої» / інструментальної музики) як жанрова форма володіє *універсальністю втілення* – поза прив'язаністю до конкретного виконавського ресурсу. Тому як світовідчуттєвий чи образно-смісловий зворот, жанрова форма концерту містить у собі можливість на її тлумачення у найзагальнішому означенні та формулюванні: це (підкреслимо ще раз)– *дух концертності*, що в ролі *знакової модальності* означає *ефектне представлення виконавських та виразових можливостей*. Причому, виконавець (соліст) чи виконавці (соліст і оркестр, оркестр, хор) немов змагаються *«із самим собою»* (але не *«поміж» собою* – як на тому наголошено в енциклопедичних виданнях та підручниках «радянського» часу) на віртуозну та виразову вправність виконання і саме в цьому полягає семантичне амплуа цієї жанрової форми – в ефекті творення *сильного враження*.

31

Висновки до 1 розділу

Із вище наведених суджень варто зробити такі висновки.

1. Аналітичні алгоритми спостережень за *семантизацією жанрових явищ музичної творчості засобом типізації їхнього змісту* достовірно:

- ✓ забезпечують найімовірнішу інтерпретацію категорії «жанр» у музиці;

- ✓ чітко вказують на його інваріантну суть та високу залежність в якості породжуючої моделі певної структуротворчої ідеї.

Практична значущість подібного роду висновків передбачає те, що в соціальному просторі має можливість формуватися та поширюватися *жанрова свідомість слухача* – його готовність сприймати певний тип змісту; а отже, уповні забезпечувати те, що мислиться як *комунікативна природа жанрових явищ музичної творчості*.

2. Тлумачення поняття семантеми жанрової форми надає підставу для сформування таких переконань:

- ✓ в історичній ретроспективі становлення та розвитку новітніх уявлень про категорію «жанр» як одну із провідних у предметному змісті систематичного музикознавства вирізняється кілька ключових моментів її понятійно-сислового оновлення. Передусім – це передбачення щодо *комунікативної природи жанру* та існування *жанрового стилю*. Але услід за тим вирізняється прозорливість суджень щодо *семантизації жанрових явищ музичної творчості засобом породжуючої моделі*, які тим самим чітко вказали на її інваріантну суть та високу залежність в якості певної структуротворчої ідеї;
- ✓ загально становлення та розвиток новітніх уявлень про категорію «жанр» базувався на методологічних позиціях семантичного аналізу жанрових явищ музичної творчості. Здобутком цієї аналітичної методики є переконливе уникнення шаблонної звички уніфікувати ознаки жанрової форми в її морфологічних ознаках на користь типізованого змісту, що єдино забезпечує феномен «пам'яті жанру» та надійне формування слухацької установки на семантему жанрової форми у цілому.
- ✓ застосування семантичного аналізу жанрових явищ музичної творчості на предмет вияву та обґрунтування семантеми певної жанрової форми є свідченням методологічно адекватного підходу

до аналітичного механізму на з'ясування «внутрішньої форми образу» (визначення О. Потебні) на зразок її «міфологічного» структурування. Такий шлях осягнення істинного змістовного значення жанрових явищ музичної творчості передбачає вирізнення смислу, що «прочитується» у знаках (семантемі) цього смислу;

- ✓ формування суджень щодо жанру як фундаментальної категорії систематичного музикознавства відбувалося на основі уявлень про художньо-образу природу музики як виду мистецтва. Ключовим при цьому виявляється питання *жанру як типу твору*: або як техніки музичного мислення, або як типу змісту. Тобто, визначальним виявляється показник саме *типологічних критеріїв систематизації ознак жанру як роду і виду музичної творчості*. Однак, оскільки в історико-стильовому процесуванні безупинно накопичуються щоразу нові закономірності типологізації, то ця обставина безумовно впливає як на понятійні формулювання самого явища «жанр», так і на принципи його тлумачення;
- ✓ довготривалий час в теорії жанру домінуючим був так званий морфологічний підхід, який обмежувався констатацією власне «техніки» творення жанрової форми з боку її ресурсного забезпечення. Ситуація докорінно змінилася на тлі зауваг щодо унікальності (одиничності) музичного творіння у його «типізованій» конкретиці; і передусім – з боку образно-сміслового вмісту жанрової форми. Саме тому на сьогодні мистецтвознавча методологія доводить, що феномен жанру є поняттям категоріального порядку, яке має власну логічну основу: її суть – у визнанні за жанром універсальних властивостей узагальнювального порядку, що їх нині прийнято позначати поняттям семантичного та структурного інваріанту, а також його іманентності (лише собі властивості природи).

Розділ 2. СИЛЬОВІ «ОБРАЗИ» МИРОСЛАВА СКОРИКА У ЖАНРІ СОЛЬНОГО ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КОНЦЕРТУ

2.1 Інсталяція класичного скрипкового концерту у дискурсі реінтерпретаційних «рухів» доби модернізму та постмодерну

У виконавській практиці скрипаля жанр концерту займає провідне місце, оскільки саме ця жанрова форма максимальною мірою надає можливість не лише випробувати набуту вправність музикування, але передусім розвивати її в дусі концептуального осягнення світу музичних ідей. Усьому цьому жанрова форма сольного скрипкового концерту завдячує його історично сформованій модальності – «духу» змагання виконавця немов із самим собою на предмет максимально ефектного представлення власної технічної вправності та виконавської виразності.

Однак, така висока модальна специфіка жанрової форми скрипкового концерту завжди має супровідним суто стильовий чинник – причетність до стилеутворювальних процесів певного історично актуального часу. Тому, власне, існує, наприклад, поняття «барокового», «класичного», «романтичного» тощо скрипкового концерту, яким зазвичай позначають суто стильові особливості музичного тематизму в якості «стильового амплуа» конкретного твору. У тому ж числі неабиякий науково-практичний інтерес становить собою так званий *неокласичний скрипковий концерт* – стильове явище, яке сформувалося у просторі доби Модернізму (XX ст.) і продовжує своє існування в добу постмодерну (межа XX – XXI ст.) під виглядом *«реінтерпретаційних рухів»* (визначення Н. Корнієнко) [28, 20]. Адже суть кожного *неостильового формування* (частка «нео-» – оновлений) полягає в *«інсталяції»* історично відомого стильового утворення засобами новітніх принципів творення музичної матерії, що свідчить про появу особливої моделі стилю – *інтерпретуючого (гетерогенного/неоднорідного) типу*.

Урешті-решт, специфіку питання стильового «образу» неокласичного скрипкового концерту визначає те, що як стильова течія в контексті доби Модернізму неокласицизм виявився своєрідним стабілізуючим критерієм поміж академічною (класичною) традицією та посттрадиційним професіоналізмом вже Новітнього музичного мистецтва. Іншими словами, маючи тісний зв'язок з класичними традиціями європейської музики *«неокласичний» скрипковий концерт* демонструє причетність до провідної тенденції новітнього стилеутворювального процесу; а саме – тенденції *«академічного ретроспекціонізму»*, що як стильовий «маневр» свідчить про суть неокласичної форманти *реінтерпретації інваріанту скрипкового концерту*.

До-речі: практичний сенс такої постановки питання полягає у тому, що системний науковий аналіз проблеми стильової спеціалізації жанрової форми скрипкового концерту та провідних чинників сформування його *«неокласичного» стильового «образу»* є надважливою дидактичною умовою *герменевтичної рецепції цього образу* в плані розробки методичних рекомендацій для педагогів-практиків щодо формування та розвитку музичної свідомості виконавців-скрипалів.

Однак, маючи на меті вияв стильових особливостей неокласичного скрипкового концерту супровідною метою варто мислити також досягнення *стильової специфіки мистецтва неокласицизму в цілому* як явища, що маючи тісний зв'язок з класичними традиціями європейської музики демонструє причетність до провідної ідеї новітнього стилеутворювального процесу – *ідеї глобального культурного синтезу*, оскільки лише таке поєднання «предметів» дослідницького пошуку уможливить послідовне маркування «смислів» та ментальну характерність неокласицизму як особливого «творчого проєкту» доби Модернізму.

Передусім, отже, варто наголосити на тому, що суть такого стильового явища, як «неокласицизм» полягає у тому, що він вперше в історії музики продемонстрував особливу логіку творення стилю – засобом *ретроспекції* (від

лат. *retro* – назад; *spekto* – дивлюся) та *алюзії* (букв. – вид непрямої цитати, натяк); тобто, свідомого цитування певної історично відомої стильової моделі, яка виступає в ролі «репрезентанта». Загально це значить, що неокласицизм виявився начебто «позаісторичним» явищем, хоча й своїм виникненням завдячує художнім пріоритетам новітнього мистецтва, бо обшири його ретроспекцій та алюзій створили ефект «одночасності» їхнього співіснування саме у XX столітті, яке називають «сторіччям інтерпретацій» та реінтерпретаційних «рухів». Звідси – подекуди поширене про нього судження як «ретроспективний академізм», хоча фактично йдеться про особну стильову модель такого широкого спектру явищ, як *посттрадиційний професіоналізм* (визначення Ю. І. Чекана [64]).

А отже, є необхідність у тому, аби «розпізнати» стильові значення сольних інструментальних концертів Мирослава Скорика – як «стилістично оформленої жанрової форми», що структурується у завжди неповторно індивідуальному концептуальному сенсі. Саме задля цього й були поставлені завдання на те, аби провести аналітичний екскурс в питання *модальної природи жанрової форми сольного інструментального концерту*; з'ясувати художнє значення цієї жанрової форми у творчості М. Скорика; проаналізувати засади єдності циклічної структури його сольних інструментальних концертів; і, урешті-решт, на прикладі конкретних творів композитора розглянути індивідуально-стильову специфіку алгоритму *неостильових ретроспекцій* сольного інструментального концерту як особної жанрової форми.

Сучасні дослідники вважають, що в індивідуально-стильовій системі художнього мислення Мирослава Скорика жанрова природа сольного інструментального концерту (не оминаючи також оркестровий – на кшталт «*Concherto grossi*» у Концерті для оркестру «Карпатський») є пріоритетною в сенсі питомої характеристики його композиторського амплуа.

У загальній кількості Мирослав Скорик написав сім «сольних» інструментальних концертів – три фортепіанних, два скрипкових, два

віолончельних, – кожен з яких є підставою для прозирання індивідуально-стильових прикмет втілення *категорії симфонізму*.

Причому (як вважає Л. Кияновська), саме модальна природа жанрової форми *сольного інструментального концерту* (супроти традиційних симфонічних чи квартетних циклів) становить у творчості цього композитора щонайбільш широке поле для *жанрових метафор*, засобом яких конкретизуються, власне, новітні принципи *реінтерпретації* академічних музичних традицій [21, 101–102].

Іншими словами, саме у жанровій формі сольного інструментального концерту композитор вбачав незрівнянно багатшу, аніж у інших «складних» академічних жанрах, можливість для втілення *ідеї «інтелектуальної гри»* як незліченної кількості «комбінацій» з приводу «непередбачуваних» перевтілень провідного образу – в методі «безупинного самооновлення, самозаперечення і поновного народження в новій якості» [там само]. З цього приводу Л. Кияновська цілком слушно вважає, що власне «принципи симфонізму ніде так виразно не втілюються в творчості М. Скорика, як саме в його концертах. Більше того, рівночасно ідея концертності пронизує інші його інструментальні цикли – здавалось би, досить далекі за жанровою природою, – як "Партити" чи "Речитативи і рондо". Захоплений вільною грою фантазії, змаганням соліста і оркестру, композитор, проте, ніколи не забував про необхідність наскрізного проведення і проростання головної інтонаційної ідеї, чітко і дуже логічно пов'язує в єдине ціле розрізнені, здавалось би, фрагменти, породжені вибагливим й примхливим натхненням віртуоза» [там само].

Так, власне *неокласичний скрипковий концерт* – це одна із тих жанрових форм, що зберегла свою суто класичну назву супроти таких метафоричних позначень, як-от: «Музика для арфи, ударних і челести» Б. Бартока, «Камерна музика» А. Шенберга, «Симфонія псалмів» П. Гіндеміта тощо; але водночас внутрішньо також виявляє притаманну для неокласицизму в цілому *алегоричність*: її, власне, й виявляють частини **Першого скрипкового**

концерту Мирослава Скорика, що мають власні «жанрові позначення» – *«Речитатив»*, *«Інтермеццо»*, *«Токата»*.

Так, з точки зору засад єдності циклу та зародків «стереотипів» стилю Мирослава Скорика, його **Перший концерт для скрипки з оркестром** видається вельми характерним для втілення загального принципу «духу» концертності: три частини циклу – *«Речитатив»*, *«Інтермеццо»* і *«Токата»* – зіставляються поміж собою достатньо контрастно, але в тій самій мірі демонструють єдність. Основним об'єднуючим первнем виступає *фольклорна основа тематизму*, численні прийоми, які композитор запозичив із прийомів *народного інструментального музикування*.

У зв'язку з цим зумисним чином наголосимо: в сольних інструментальних концертах власне *неокласичні вияви* тісно прив'язані до відродження національних форм і жанрів музикування. Більше того, саме з неокласичним напрямом стильового проектування органічно близьким бачиться такий стильовий процес, як *«постмодерні стилізації»*, що є спрямованими на збереження і зміцнення зв'язків із музичним минулим.

Загалом неповторне художнє обличчя композитора вже у Першому скрипковому концерті стверджується під виглядом закріплення певних *«стереотипів стилю»* Скорика; а саме – *алюзійне включення кількох взаємно протилежних стильових систем*.

Так, Перший скрипковий концерт по-своєму не менш переконливо, аніж «Гуцульський триптих» чи «Карпатський концерт» демонструє *стилістичні значення неофольклоризму*. Але поруч із тим і «барокова» природа жанру концерту є наголошеною тут набагато яскравіше, аніж інші стильові прототипи (скажімо, класичний чи романтичний), що свідчить також про *необароковий ухил*. А в фіналі виразно проступають і риси *джазової імпровізаційності*. А отже, скріплення воєдино історично віддалених стильових систем та традицій (етнічна архаїка, необароко, джаз) постає *своєрідним чинником концептуальної єдності циклу як єдності «вищого порядку»*.

Водночас, ще одним чинником єдності може також вважатися і загальне тяжіння М. Скорика до *композиційної розімкненості* внаслідок *імпровізаційності*

усіх складових композиційних форм цього концерту, хоча удавана незавершеність та фантазійність кожної з трьох частин циклічної форми твору досягається вже іншим шляхом.

Так, *«речитатив»* як метафора драматичної дієвості, передбачає:

- ✓ декламаційну пластичність сольної партії;
- ✓ достатньо вільну строфічну структуру, котра здебільшого не передбачає регулярності акцентів чи повторності та заокругленості композиційної форми.

До-речі: «алюзія» на імпровізаційність власне *«речитативу»* як театральної жанрової форми (оперного походження) покладена на те, що вона споріднена з індивідуальністю манери *«гри» театрального актора* – його неповторними особливостями проголошення тексту.

Своєю чергою, *«інтермецо»*, що також потрапило в інструментальну музику зі сфери театру (хоч і значно пізніше – в епоху романтизму), по своїй питомій суті не має сталості у викладі, бо семантично пов'язаний радше із непередбачуваною мінливістю психоемоційних станів.

Саме тому серед усіх цих *«тетральних» алюзій* власне *«Токата»*, що є фінальним розділом Першого скрипкового концерту, сприймається як несподіваний чинник *«стабілізації»*: вона модально стійка, оскільки ґрунтується на повторності *«ударного»* ритмічного імпульсу та остинатності мотивних структур.

Справедливо, щоправда, буде нагадати: власне *«токата»* історично виникнула спочатку як *ефектна імпровізаційна інструментальна форма в XVI столітті з цілком «концертною» метою* – показати виразові можливості нещодавно виниклих клавішних інструментів як механічно-ударних, наголосити їх виконавську своєрідність; в результаті – на її відносно стабільній тематичній основі *«мережитья»* візерунок віртуозних фантазій, що постійно змінює обличчя початкового тематичного *«зерна»*.

Доволі характерно, отже, що кожне із названих *«жанрових амплуа»* композиційної форми Першого скрипкового концерту М. Скорика, про які мовилося в ролі жанрово-стильової алюзії, є достатньо багатозначно

трансформованим: в інтерпретації композитора попри розмаїті очікувані можливості їхнього змістовного тлумачення, вони повсякчас отримують зовсім несподіване і своєрідне метафоричне значення.

Окрім згаданих засад єдності вищого порядку, Концерт № 1 для скрипки з оркестром є достатньо цілісний в драматургічному розвитку – завдяки наявності *наскрізного інтонаційного комплексу*, що, хоч і перевтілюється достатньо інтенсивно і неочікувано, проте розпізнається практично у будь-якій черговій видозміні.

Зберігаються тут й індивідуальні, суто *«скориківські» стильові прикмети*, котрі сприяють виникненню відчуття стильової єдності. До них належить:

- ✓ особлива роль остинатних фігур;
- ✓ характерні ходи з четвертим підвищеним щаблем (в двох варіантах – як елемент лідійського ладу, в темах з мажорним нахилом, і як елемент гуцульського – з мінорним нахилом);
- ✓ заклично-трембітні вигуки з гострими септімовими інтервалами;
- ✓ ритмічне переакцентування коротких мотивів;
- ✓ схильність до перемінних метрів та, знову ж таки, символічної ролі остинатності.

Також багатопланово проявляють себе й академічні принципи контрасту, що заторкують різні аспекти драматургії циклу. Насамперед на жанровому рівні протистоять один одному:

- ✓ *«речитатив»* – як драматично-декламаційний сегмент оперної вистави;
- ✓ *«інтермецо»*, що хоча також є пов'язане з театром, проте не є його органічною частиною, а чужорідною *«вставкою»* (на зразок *«дивертисменту»*);
- ✓ і, врешті, *«токата»*, котра має суто інструментальне походження з часів Бароко.

В усьому цьому виявляється тяжіння до *індивідуально-стильової модифікації класичних принципів композиційного структурування*.

Урешті-решт, «жанровий контраст» частин концерту зумовлює також істотні стилістичні відмінності на рівні музичного мовлення:

- ✓ власне «*речитатив*» моделюється у широкому діапазоні, з нерегулярною метрикою, виразними ораторсько-патетичними акцентами, хроматично загостреними кроками у «мелодичній лінії»;
- ✓ в основу масштабно мініатюрного «*інтермеццо*» покладено *модальність діалогу* зразка коротких діалогічних інтермеццо XVIII ст., що виявилися прообразом опери *buffa*) – начебто діалогу поміж «характерними персонажами» (в даному випадку – соліста та оркестру з інтонаційно особливими рельєфами музичного тематизму);
- ✓ своєю чергою «*токатний*» образ фіналу максимальною мірою покладений на багатоманітність поєднання як мелодичних, так і ритмічних структур, мінливість яких творить ефект контрапунктичних поєднань – технології, що не є властивою для класичного мислення зразка гомофонно-гармонічної системи..

41

У цілому ж, *синергічна* по суті взаємодія вище згаданих вельми контрастних поміж собою жанрових чинників циклу забезпечує собою своєрідну в модальному плані *колажність* творчого задуму.

Слід відзначити також те, що у цьому творі виразно і вельми оригінально відтворено *художньо-естетичні принципи неофольклоризму* – стильової течії, що в «радянських» реаліях мала *парадоксальну назву «нової фольклорної хвилі»*.

В даному випадку маються на увазі:

- ✓ модальність епічності;
- ✓ стилізація архаїчних мело- та ритмоінтонацій як «знаку» колообігу життя;
- ✓ ідентифікація зі стихійною (в язичницькому розумінні) силою, а отже – могутністю.

Причому, як слушно зауважують сучасні дослідники (І. Зінків, Л. Кияновська та ін.) типізація фольклорних лексичних форм у творчості

М. Скорика *ніколи не мала «прямого» стилізованого вигляду*: це завжди була *акустично* доволі складна їх інтерпретація, що давала привід для «думання» про неймовірно складні для осмислення *політональні та поліладові комплекси*, а також про *експресивну модальність* поліритмічної структури (так звані «збої» у класично зрозумілій акцентності) та «хитромудрі» контрапунктичні проведення.

Усе, отже, вказує на намір М. Скорика щодо максимально індивідуалізованого модифікування класичних принципів композиційно-драматургічного та жанрового стильового «проєктування» – конструктивно налагодженого процесу такого творення музичної композиції, коли її метою є *семантична цілісність вищого порядку*; зокрема – концептуальна єдність зразка послідовної «симфонізації» розвитку в рамках «концертного» циклу. Урешті-решт, цей алгоритм «стильового моделювання» згодом призвів М. Скорика до якісної зміни його орієнтування щодо його індивідуального композиторського стилю – в якості «неокласика».

42

Підсумуємо, отже, спостережену закономірність: у творчості М. Скорика «неокласичний скрипковий концерт» має *репрезентантом жанрово-стильові особливості «класичного» інструментального концерту*, які *постали предметом їх ретроспективної адаптації в умовах Новітнього мистецтва*. Але у такому звороті думки необхідно свідомо відмовитися про прицільної прив'язаності в ролі репрезентанта до «змагань за класичність» в «образі» доби Просвітництва, себто – класицизму у прямому значення поняття. Більше того, лише пам'ятаючи про *строкату варіабельність репрезентантів неокласицизму*, до того ж «помножену» на *творчі імпульси інноваційного порядку та ще й національний «вираз»* і відкривається стильовий «образ» неокласичного проєкту.

Зокрема, осягнення саме «неокласичної» версії буття скрипкового концерту у версії М. Скорика потребує спеціального зосередження на проблемі її «герменевтичної рецепції» (прийняття істини через тлумачення) умов власне неокласичного стилю – надто на підставі розширеної семантики «гри» та

«діалогу». Тобто, в даному випадку йдеться про уведення спеціального поняття, яким позначається дещо з практики «діалогу культур», включаючи також «діалог» в сенсі «суб'єкт-суб'єктних» стосунків як «зустрічного» процесу. Адже саме завдяки притаманній *неокласичній тенденції* можливості *різноманітних стильових перевтілень*, вона дедалі частіше усвідомлюється невід'ємною частиною істотних для музики другої половини XX століття *явищ синтезу* – в дусі *ідеї глобального культурного синтезу та реінтерпретаційних «рухів»*.

Важливо відзначити, що в індивідуальній стильовій версії Мирослава Скорика структурно-семантичний інваріант неокласичного скрипкового концерту має своїм «репрезентантом» *бароковий тип ідеї «концертування»* (вільне, віртуозно ефектне музикування) та його композиційну модель, що належить до *типу суцільно-циклічної форми з параболічним* (із зсувами / зміщеннями у значеннях образу) *типом драматургічного співвідношення «сегментів» концепції* – такої частки, що несе у собі інформацію про «ціле».

43

Принагідно варто зазначити, що неокласичні скрипкові концерти *західноєвропейських* композиторів першої третини XX століття (А. Казелла, А. Берг, П. Гіндеміт) також чітко репрезентують *«антисонатну» тенденцію* – в намірі реалізації *«безконфліктних» задумів*. Загально, отже, така творча позиція свідчить про прагнення до «чистої художності», яка *в принципі не містить конфліктного начала*.

У цій докорінній відмінності естетичного ґрунту неокласицизму в порівнянні з естетикою класицизму, де дух просвітництва відтворюється у конфліктно-драматичній драматургії, криється *новий підхід до принципів формотворення* – *компенсування відсутності сонатної процесуальності актуалізацією варіантних й навіть строфічних структур*, а також *ретроспективно унаочнюється історичний перехід від «концертної форми» до власне «сонати»*.

Звідси – висновок: *жанрова модель неокласичного скрипкового концерту – це академічна ретроспекція «досонатного» періоду в історії музичного формотворення.*

Своєю чергою, у творчості українського композитора Мирослава Скорика неокласичний скрипковий концерт сприймається як ретроспекція *барокової ідеї «духу концертності» – вільного й доволі примхливого на плин музикування.* До числа стилістичних прикмет такого «репрезентанта», що підлягає ретроспекції, належить різноманітно трактована композитором контрастно-складова (інша, сучасна назва – *суцільно-складова*) композиційна форма, яка в подальшому ході історії *асимілювалася з «сонатним» циклом.*

Крім того, скрипкові концерти Мирослава Скорика по-своєму адаптовані до уповні конкретних стильових систем, що, так би мовити, ведуть композитора *лабіринтами «маскараду неостилів» XX століття.*

Зокрема, власне неокласична суть скориківських скрипкових концертів – у відсутності стандартів та здатності гнучко перевтілюватись у різних стильових і образних ракурсах, що їх віддавна адаптувала класична музична думка під впливом *принципів «сценічної драми» і законів «сценічної гри»:* композитор схильний до сильних і раптових емоційних контрастів; картинної зміни «сцен» інструментального «театру», що як «експеримент» вважається вдалим винаходом його творчого шляху.

Урешті-решт, вагому стильову особливість скрипкових концертів Мирослава Скорика складає також те, що попри відсутність у його творчості класичних сонатно-симфонічних циклів (наприклад, симфонії), *саме у жанровій формі концерту* композитор якнайяскравіше втілює свій *індивідуально-особовий вираз категорії «симфонізму» як методу художнього мислення:* у ньому максимальною мірою виявляється індивідуально-стильовий чинник – *«проростання» основних тем, їх зваженого контрастного зіставлення, що межує з ефектом «закона випадковості», а тому часто сповнений суперечностей без розв'язання, парадоксальності, неочікуваного, потрясаючого своїми раптовими зламами та полярними зіткненнями.*

Примітно, отже, що переважаючий у його скрипкових концертах композиційний тип суцільно-циклічної форми містить, все ж таки, необхідні для симфонізму *інтонаційно-тематичні диференціювання та смислові узагальнення*.

Осібним чином необхідно вирізнити досконале уміння М. Скорика подавати узагальнюючі категорії під виглядом *«жанрових метафор»*. Це – також питома особливість саме «неокласичного концерту»; а надто – за участю промовистих *авторських ремарок*, які мають можливість бути «домислені» виконавцями (і слухачами) *в моделі «діалогу»*.

Названі особливості доповнюються також вельми властивими для естетики неокласицизму *«жанровими метафорами»* (речитатив, хорал, прелюдія, сюїта, каденція тощо) як *«алегоріями»*, методом яких позначаються *«коди» стилевих алузій та їхній діалог*, і головне – *«гра» алузіями*.

Відзначимо принагідно також те, що у творчому доробку Мирослава Скорика – композитора, який у другій половині 60-х – 70 рр. XX століття увійшов у простір сучасної української музики як *адент неофольклоризму* («Гуцульський триптих», концерт для оркестру «Карпатський» тощо), – жанрова форма сольного інструментального концерту виявилася однією з надзвичайно важливих «ліній» його творчості; зокрема – *знаковою жанровою форм його авторського «почерку»*.

Так, автор монографії про творчість М. Скорика Л. Кияновська дійшла висновку, що відсутність у його творчому доробку симфоній чи квартетів пояснюється тим, що «для М. Скорика недостатньо просто логічно вибудувати художню систему: йому набагато цікавіше її спочатку вибудувати, а потім майже одразу засумніватись у її справжності, показати її ірреальність і двоїстість, та в результаті заперечити очевидне, щоби врешті ствердити і відродити на вищому витку спіралі, або так і залишити в непевності. ... Обидва типи “авторського резюме” достатньо часто трапляються в його розгорнутих циклічних композиціях і обидва завжди цілком аргументовані всім ходом розвитку циклу» [21, 74].

Однак, в усьому цьому слід особливим чином провести спостереження за, так би мовити, *«стильовими модуляціями»* – ще однією вельми прикметною особливістю індивідуального творчого методу М. Скорика.

Саме тому у виконуваному дослідженні надважливим є аспект висвітлення дії *суто стильових чинників щодо жанрового інваріанту*, оскільки, образно кажучи, *«над жанром завжди діє стиль»*. Відповідно, розглядаючи стильові значення жанрової форми сольного інструментального концерту у творчості М. Скорика» постає необхідність у вияві загально-стильових орієнтувань цього композитора, творчий пошук якого призводив подекуди до різкої зміни стильової системи – *від неокласицизму, крізь неоромантизм до постмодерну*.

Нагадаємо, зокрема, що предметом дослідницького пошуку мислиться безпосередньо *жанрова форма сольного інструментального концерту*, інваріант якого вбирає в себе загальний художній досвід цієї жанрової форми – *від барокового і класичного її модусу під виглядом «духу концертності» як «змагання» на виконавську вправність до романтичної модальності концерту як поеми-монологу*.

46

З цього приводу, однак, варто додати й такі розмірковування: розуміння неокласицизму та його свідчень у музичній творчості повинно передусім мати основою світовідчуттєві та художньо-естетичні засади власне *нонкласичного мистецтва*, що його свого часу Х. Ортега-і-Гассет назвав «новітнім». Йдеться, отже, про те, що «неокласицизм» – це особлива ментальна організація самого стилю, у якій провідний сенс має виведений цим вченим-культурологом принцип *«чистої художності»* або, інша назва, *«дегуманізації мистецтва»*. Останній – це питома прикмета новітнього мистецтва, якою *чітко окреслено межу поміж романтичним принципом чуттєвої ампліфікації*, зречення від якої зумовило також новітні принципи творення музичної матерії. Саме тому у тлумаченні *природи неокласицизму* як стильового явища вирішальним є не стільки «репрезентант», скільки *«робота» з ним* – коли виявляються істинні наміри композитора як *неокласика* (ідеї, цінності тощо), що єдино визначають ментальну модальність творчої ідеї та задуму як якості властивій *неокласичній*

«мислеформи». Тому суперечки дослідників щодо антитетичності (протилежності) й навіть амбівалентності (роздвоєння) інтересів неокласицистів (з одного боку – раціоналістичного класицизму; з іншого – бароко) доволі переконливо спростовуються у своїй суті з огляду на високість чинників формування саме *«класичної» академічної традиції*.

Необхідно також зауважити, що усуненню поширених й досі розбіжностей щодо тлумачення неокласицизму як оновленого прояву класичної традиції (а це – не тільки асоціації щодо таких якостей, як композиційна урівноваженість, жанрова природа тематизму, стриманість експресії, раціонально організована метро-ритміка тощо) обіцяє сприяти такий підхід, коли враховуються *емансиповані від умов індивідуального стилю загальні правила музичної поетики* – тобто «знаки» буття музики за правилами її «тексту» як культурно-історичного феномена. При цьому найважливішим моментом щодо розуміння іманентності (лише йому властивій природи) неокласицизму є прийняття умови щодо розуміння неокласичного твору як певного типу *«творчого проєкту»*, щодо якого варто мати на увазі завжди *диференційовані* стратегії, методи та імпульси, що лежать в основі такого «проєкту». Адже передусім для неокласицизму вирішальним є *метод «реконструювання»*, що значить *«перетворення» історично відомого у душі реінтерпретаційних «рухів» усього Новітнього мистецтва*. У цьому – сама суть неокласицизму, де слід шукати, власне, *інноваційні імпульси «творення стилю»*.

2. 2 Інсталяція «романтичного» сольного інструментального концерту

Окрім неокласичних тенденцій творчості, М. Скорик рівною мірою завжди тяжів також до *«неоромантичних» алюзій* – як, наприклад, у **Першому фортепіанному концерті** та **Концерті № 2 для скрипки і симфонічного оркестру**: обидва названі твори об'єднує *модальність поємності* – чи не найбільш виразний показник унікальності романтичного стилю в цілому (тут –

ліричні відступи, «сюжетна» / лінійна та водночас «параболічна» / зі зсувами у значеннях образу верифікація композиційного плану тощо).

Проте, як видається, передусім особливим чином варто окреслити *світовідчуттєву специфіку романтичного стилю в цілому* – її, так би мовити, *особливості ментальної організації як архетипу*.

З цього приводу, щоправда, існує вельми чисельна кількість суджень. Проте, з-поміж них виокремимо бодай найбільш суттєві.

Розпочнемо, наприклад, із зауваг того, що як і кожен історично складений стиль та його художньо-естетична природа, Романтизм також має *власні іманентні обриси художнього вираження* (так само, як і для епохи Бароко, коли «знаковою» була монументальна форми вираження). Адже щодо суто ментальних (психоемоційних, світовідчуттєвих та світосприймальних настанов) історично актуального стилю правомірно мислити як з боку індивідуально-суб'єктних властивостей людини історичного часу (тут: людина як вимір культури), так і з боку суспільно-ситуативного контексту (тут: соціально-історичний контекст та, словами К. Ясперса, «духовна ситуація часу»).

Стосовно Романтизму – це, передусім «особливий тип суб'єкта як особистості, що відкривається *найтоншими відтінками своєї душі* перед начебто близькою і собі подібною людиною» (підкреслення моє – А. С.) [15, 72]. Спеціальним чином відзначимо також, що «такий тип "суб'єкт-суб'єктних" стосунків уперше в історії європейської культури забезпечив визнання *індивідуального начала* як основи соціалізації людини: з'являються підстави говорити про феномен *індивідуального* композиторського стилю як відтворення особово-суб'єктного досвіду світовідчуття, про етнічні архетип національних традицій та їхні ментальні змісти як основи становлення національної композиторської школи» [15, 73].

Нагадаємо також про те, що «унікальність світовідчуттєвої специфіки романтичного стилю забезпечує художньо-естетичний принцип *"камерності"* (з лат. *camera* – кімната, склеп; замкнений простір), що його слід розуміти як *"замкнений у собі" простір "суб'єктивного"*» [там само].

Іншим словами, *тотальність дії принципу «камерності»* – це і є тією питомою характеристикою власне романтичного стилю: «Дія принципу камерності – це тотальна *суб'єктивізація* або ж *індивідуалізація*: концепції (творчого задуму), засобів її втілення, образу, манери вираження тощо» [там само].

Відзначимо, отже, що досягнення коренів такого підходу щодо пізнавальної діяльності людини зобов'язує до аналізу «*порухів душі*» в координатах системи логічних зв'язків поміж інтонаційними поєднаннями на усіх рівнях структурно-семантичної логіки музичного мислення та їх розгляд як відповідності поміж іманентним закономірностями структури музичного твору й філософсько-психоемоційними координатами життя людини певного історичного відтинку часу. Адже якщо мислити про те, що суто Романтизм є своєрідним продовженням *антропоцентричної візії світу* (супроти теологічної – як у добу Бароко), котра фактично зродила передусім конструктивний склад самого «думання» та «діяння» і геніально була втілена в артефактах доби Просвітництва (а, отже, Класицизму), то варто збагнути «ще» одну версію антропоцентризму, яка покладається вже не на домінантність «*ratio*» (тут – закони діалектики, що є похідними від її основоположної тріади «теза→антитеза→синтез»), а «*emotio*» – ірраціональний (від лат. *irrationalis* – позасвідомий, за межами розуму) принцип досягнення життєвих явищ, загально світу та їх втілення у структурах, які мають походження з царини інстинкту, інтуїції, знань-вірувань (міфологічно-обрядовий концепт) тощо.

Згадаємо, однак, і таке судження: «...Романтичний світовідчуттєвий модус визначив особливий стосунок до попередніх напрацювань – до самої органіки "класичного" як "академічного". Парадоксальним є поєднання взаємно протилежних тенденцій: з одного боку – професійно бездоганне володіння академічними принципами компонування та стилістичними технологіями; з іншого – вже за самим характером "романтичне" їх застосування чи оперування ними, що надає підстави стверджувати про "*руйнацію академічних традицій* або ж намір *подолання ідеї стереотипу*» [15, 73].

Щоправда, суто романтичний тип мислення не виявив докорінно відмінного способу комплектування академічної системи музичного мислення: змінився лише «дискурс» їхнього використання в намірі, образно кажучи, «розхитування канону» – коли порушується: вектор «стійкість – нестійкість»; системна підпорядкованість «руху» тонального плану; «чистота» жанрового інваріанту тощо. Проте, подібні «зволікання» щодо певного «канону» – наприклад, свідомі зволікання з формотворчої ролі каденції як свідчення раціональної інтенції в якості намарності «вольових зусиль»; або ж різноманітні жанрові алюзії на основі запозичення жанрово-стильових прийомів із різноманітних видів мистецтв (літературний тип програмності, картинний симфонізм, поетика усної / не писемної традиції у версіях «поеми», «рапсодії», «балади») – у романтичному стилі були своєрідною «матрицею протистояння» поміж «об’єктивно умоглядним» та «суб’єктивно-ірраціональним» [15, 75].

Услід за тим, зумисне оминаючи аспект суджень щодо пріоритетності «визнання індивідуального начала як основи соціалізації людини», яке начебто єдино надає можливість вести мову про «феномен індивідуального композиторського стилю як відтворення особово-суб’єктного досвіду світовідчуття» (в сенсі кореневої ідеї Романтизму ([там само]), відзначимо також, що саме стосовно доби Романтизму фактично вперше в історії світової музики окреслилося питання *етнічних архетипів національних традицій та їхніх ментальних змістів як основи становлення національної композиторської школи*.

Однак, з огляду на проблему інсталяції «романтичного» фортепіанного концерту у творчості Мирослава Скорика під знаком неоромантизму та постмодерну особливим чином вирізняється концепція **Фортепіанного концерту «Юнацький»**: про цей твір дослідниця творчості композитора Л. Кияновська висловлюється в метафорі «*апології віртуозності як символу радості*» [20].

Сенс у тому, що образний зміст цього твору має ознаки, так би мовити, «деіндивідуалізованості»: з одного боку, дається взнаки протидія історично

«тодішній» (радянській) колективістські ідеології; з іншого – зречення від постмодернізму та межової «нервозності» експресіонізму. І саме ідея «концертування» (в даному випадку – це трансформація пасажно-арпеджійованої моделі класичного тематизму) надала можливість композиторові втілити модальність *символу творчої радості як досягнення людського духу* – нічим не скутого в сенсі раціональних конструкцій та сміливим включенням так званих «джазових» інтонацій (наприклад, заключна тема експозиційного розділу).

До-речі, саме в такій «манері концертування» проглядають аналогії з *лаконічними* концертними творами Ф. Пуленка (Концерт для двох фортепіано). Йдеться, зокрема, про те, що традиційна для інструментального концертного жанру трьох-частинність *«згортається» у монолітну суцільно-складову композиційну структуру*: у концерті М. Скорика «Юнацький» об'єднано ознаки як сонатного циклу, так і сонатної композиційної форми, що заразом відсилає свідомість до ознак «поємності» – такого драматургічного прийому, який вельми часто траплявся у так званих «пізніх» романтиків. Більше того, композитор свідомо немов «стискає» рамки класичних норм композиційного структурування до ефекту *стрімкого безперервного розвитку*.

І водночас, зовсім інший «ракурс» неоромантичного стилю репрезентовано Мирославом Скориком у його **Другому скрипковому концерті**: знову ж таки, це не «драма» ліричного героя та не «конфліктне зіткнення» (це б, до речі, «пасувало», до аналогій з класицистськими моделями бетговенського зразка), а свідомо концентрація на суто внутрішньо-чуттєвих настроєвих відтінках душі зразка творчих концепцій Р. Шумана та Ф. Мендельсона – коли сенс художнього вираження коріниться у просторі ірреального (мрії, пристрасні поривання тощо) без надії на досягнення мети.

У цьому творі композитор, знову ж таки, застосовує композиційно-драматургічний прийом *масштабної стислості* – коли суто конструктивні засади композиційної структури покладаються на ефект *«розімкненості» тематичного матеріалу*. Більше того: в загальній композиційній структурі

поглядають виразні ознаки принципу «сутності» – анфілади жанрово-стильових алюзій щодо віртуозної «прелюдії», «хоралу», «ефектної сольної каденції» тощо. В цілому ж, увесь Другий скрипковий концерт М. Скорика сприймається як *фантазійна «гра звуками»*.

2.3 Фортепіанний та віолончельний концерти 80-х рр. XX ст.: феномен романтичного «концерту-монологу» в експресіоністичних рефлексіях

Передусім слід відзначити, що в музикознавчих джерелах передовсім йдеться про так звану «концертну діалогію» творчості Мирослава Скорика у часі 80-х рр. XX ст.; а саме – **Другий фортепіанний** (1982) та **Перший віолончельний** (1983) концерти композитора.

Загально про ці твори мовиться в модальних відтінках *загостреного суб'єктивізованого світовідчуття й навіть трагедійності* [18; 19; 20]. Тобто, здобутий та напрочуд оригінально апробований цим композитором модус «романтичного світовідчуття» переріс у суто *експресіоністичну модальність* – коли попри зовнішню очевидну віртуозність власне «концертування» й навіть майже класичного штибу композиційно-драматургічну логіку масштабного розгортання фактично «прориваються» суто романтичні інтенції (на цій підставі Л. Кияновська, наприклад, і вважає, що ці твори можна вважати як своєрідне продовження «неоромантичної» лінії творчості композитора [21]).

Знаменним, однак, є те, що цими творами у своєму творчому «кредо» Мирослав Скорик доволі різко продемонстрував *новий для нього «стиль вираження»* – одверто *анти-романтичний*; причому – у тісному зв'язку з *конструктивними деклараціями авангардистських технологій творення музичої матерії*.

Зрештою, декларований Мирославом Скориком особливий спосіб ставлення щодо класичної спадщини, у цих творах немов переосмислений у дискурсі так званої «об'єктивності світосприймання». Як вважає Л. Кияновська, його більшою мірою захоплювали «вічні символи фольклорного обряду (себто,

міфологічна свідомість як традиція буття – А. С.) та епічні, відсторонені в буквальному історичному часі категорії, що тяжіли до колористики театралізованого дійства, іноді пов'язаного з літературними прототипами, або ж репрезентували зіставлення масштабних, загальнолюдських категорій» [21, ...].

Тобто, композиторська свідомість Мирослава Скорика у буквальному сенсі була на тоді перейнята *універсальними філософськими категоріями та інтерпретаціями*. Зокрема (як вважає Л. Кияновська) «самоперсоніфікація особистості з її суперечливим внутрішнім світом, якщо і з'являлись у ліричних епізодах циклів, то здебільшого тлумачилось як одна з складових більш складної художньо-етичної концепції» [21].

Звідси, вочевидь – «мінімалізм» з його зумисним «спрощенням» *тематичних сегментів* та, водночас, немов «застрягання» на одному й тому ж психоемоційному стані; а також – так звана «колажна» *техніка* організації інтонаційно-тематичного рельєфу, що всупереч тодішнім ідеологічним нормам все ж таки презентувала «гротесковий» *модус* модерністського мистецтва й тим самим виявляла «нову» *природу емоцій*.

Слід наголосити на тому, що обидва названі концерти – це *жанрово-стильова модель «концерту-монологу»* із виразними алюзіями (*алюзія* – вид непрямої цитати, натяк) на суто романтичні інтенції саме «монологу» в його «сповідальному» сенсі та, відповідно, принципово «камерній» як «суб'єктивованій» підоснові творчої концепції супроти «узагальнення», що було б властиво для, наприклад, «класицистських» концепцій. А отже, в плані емоційно-психологічного сенсу ці концерти Мирослава Скорика вирізняються особливим чином, оскільки вони вже не містять настільки відомої із більш ранніх творів композитора оптимістично «одвертої» репрезентації зразка його «неофольклорних» композицій. Навпаки: ці концерти є *надзвичайно трагічними* в плані почуттєвого вираження і максимальною мірою відповідають художньо-естетичному принципу *камернізації як суб'єктивізації*. Усе це, властиво, й окреслює виразний «монологізм» авторського вираження.

Щоправда, слід також відзначити: у цих концертах Мирослав Скорик не відмовляється від притаманної йому майстерності творити «узагальнення» засобом певного жанрового амплуа, а надто – *розспівано-речитативної манери вираження* в присутності ритмо-формул українських народнопісенних джерел. І при цьому – притаманної для композитора *манери «подачі» тематичного матеріалу у доволі сильних емоційно-психологічних контрастах*, які «віщують» про «фатум долі».

До-речі, з-поміж жанрових альянсів тут мають місце як агресивні модальності, що їх композитор виражає засобом токатної ударності, так і вальсово-політні інтонації з їх суто жіночною атмосферою світосприймання. І це попри те, що (як слушно зауважує Л. Кияновська) «подекуди протягуються паралелі ... від першого скрипкового концерту, від Речитативів і рондо ... до драматичних речитативів, від Гуцульського триптиху і Карпатського концерту, а навіть ще раніше – від Бурлески – пульсуюча танцювальна стихія, як символ життєвої сили (ця паралель насамперед важлива для Другого фортепіанного концерту), від партит – жанрові знаки барокової доби і їх вибагливе індивідуальне трактування, і особливо рельєфно виступають характерні ознаки скориківської стилістики, незалежно від періоду виникнення того чи іншого твору, – його промовиста, пластична мелодика, часто *ораторськи-монологічного* плану, ладогармонічна система зі змінністю тональних опор, багата оркестрова палітра [21].

З усього цього випливає висновок: у *концертах-поемах* Мирослав Скорик втілює не стільки нерозривну єдність з «почуттями людства», скільки опозиційне «Я і навколишній світ». Такий дуалізм світосприймальних настанов і визначає унікальність згаданих концертів; а особливо – Віолончельного: невіршуваність проблеми призводить до кульмінаційного вираження розпачу й болю...

Важливо, отже, розуміти: композитор буквально відійшов від «пастельних» барв, якими сповнений, наприклад, його Оркестровий («Карпатський») концерт та «Гуцульський триптих»; і натомість витворив цілком *«іншу»* етичну концепцію – на зразок тези Генріха Гайне про: «світ, який розколовся, і тріщина пройшла крізь серце поета».

Так, Концерт для віолончелі з оркестром (до-речі: завдяки цьому твору у 1985 році Мирослав Скорик здобув Державну премію ім. Т. Г. Шевченка) є фактично унікальним зразком *«концертної поеми»* – суто «монологічного» типу розгортання образного змісту, який при цьому має ознаки як «барокової», так і «романтизованої» суцільно-циклічної композиційної структури із «натяком» на синтез сонатності, рондальності, варіаційності та сюїтності разом.

З цього приводу (як справедливо зауважує Л. Кияновська) слід мати на увазі, що: усі теми проростають з єдиного інтонаційного ядра – своєрідної «теми-запитання», котра постулюється солюючим інструментом одразу в перших тактах і надалі отримує напрочуд багаті і відмінні одна від одної за сенсом модифікації. Ця «лейттема» упродовж твору піддається настільки інтенсивним трансформаціям, мотивному вичленуванню, секвентному розгортанню, метроритмічному переакцентуванню тощо, унаслідок чого інколи сприймається як несумірна до того, що вона означала на початку – замалим не як протилежність до самої себе (риси варіаційності); у процесі розвитку можна вирізнити досить ясно окреслені динамічні фази розгортання та обрамлення твору, котре постулює провідний образ (риси сонатності); в усіх найважливіших кульмінаційних моментах як «на гребені хвилі» вона знову з'являється і наголошується в своєму основному варіанті (риси рондальності); окремі епізоди концерту мають певні характерні жанрові ознаки із знайомим з інших концертних творів М. Скорика чергуванням частин – прелюдією, речитативом, токатою, постлюдією (тут: риси сюїтності) [21].

Але, така *багаторівневість композиційно-драматургічної логіки* – через наявність декількох структурних прототипів, що синтезуються в наскрізному розгортанні, – тим не менше не порушує виняткової образної цілісності і взаємообумовленості кожного виразового елементу та кожного наступного етапу композиційно монолітного циклу.

До-речі: вагомість головної теми-ядра обумовлена тривалою романтичною традицією, яка є притаманною композиторському амплуа Мирослава Скорика. Адже це те саме, образно кажучи, «сакраментальне запитання про сенс життя»,

що відоме, власне, з музики доби Романтизму. А саме: концентрований мотив з висхідним рухом наприкінці (в бароковому риторичному словнику – це формула *interrogation*, власне «музичне запитання»), бо саме він, як генеральне *motto*, присутнє в кожному моменті «зовнішнього буття» і «внутрішніх роздумів», і «розпочинає» тривалий «монолог» віолончелі і відповіді на який «шукатиме» упродовж усього твору.

Про усі ці «події» в музичній тканині Віолончельного концерту Л. Кияновська висловлюється так: «Аби одразу наголосити його драматичний характер, передбачити трагічність подальших колізій, М. Скорик обирає відповідний комплекс виразових засобів: як завжди особливої ролі він надає оркестровій палітрі, просторово-фактурним параметрам: поміщає цей мотив-ядро в украй напруженому і емоційно загостреному контексті на тривожному тлі тремтливих октав контрабасів, від якого відбивається делікатним і беззахисним відлунням тремоло мандоліни та грізно "озивається" з глибин гул тарілок і там-таму» [21, 375].

56

Варто також зауважити, що лейтмотивного значення набуває у цьому концерті не лише основний мелодичний зворот, але й ті ж додаткові «акомпануючі» елементи: як, наприклад, «тремтіння» мандоліни, акценти ударних на сильній долі. Отже, виникає своєрідний *інтонаційно-тембральний лейткомплекс*, який у подальшому процесі переважно проводиться окремо, але – лише у деяких, скажімо, «переломних» моментах. Наприклад, у генеральній кульмінації (репризний розділ) ще раз усі ці елементи (головний і доповнюючий) з'являються разом, проте – у зовсім іншому ракурсі, аніж в експозиції. Причому, не зачасно та приглушено немов «прихований внутрішній монолог», а в «повний голос» – у *tutti* оркестру на максимальній гучності, неначе наголошуючи на вічній гостроті й трагічній невирішуваності проблеми буття. Звідси – пряма стильова аналогія щодо «монотематизму» зразка Ференца Ліста; а саме – його принципу «поемного симфонізму».

Принагідно зауважимо, що у пізньоромантичному стилі *монотематичний стрижень* допомагав об'єднувати розгорнуту, кожного разу індивідуально

вибудовану контрастно-складову композиційну форму, і слухачеві, згідно з оголошеною літературною програмою, доводилось осмислювати провідну лейттему в її безконечних перетвореннях – жанрових і фактурно-тембральних трансформаціях. При тому, *контури «моно теми»* були завжди ясно упізнаваними у будь-якому контексті, навіть якщо вона з'являлась досить химерно «переодягнутою». Щоправда, і сама «моно-тема» переважно відрізнялася стислістю і винятковою яскравістю: чи то характерним інтервальним ходом, чи ритмічним зворотом, чи ладовим нахилом. Відтак, вона могла: персоніфікуватись; ототожнюватися з головним літературним персонажем; її модифікації сприймалися як нова іпостась героя; певні жанрові «переодягання» змінювали «декорації подій».

А отже, суто *неоромантичний «образ»* Віолончельного концерту М. Скорика можна було б зовсім природно пояснити використанням композитором саме *монотематичного принципу*; тим більше, що для його творчого методу взагалі притаманна яскрава *театральність* інструментального вираження; а літературні асоціації несамохіть виникають при сприйнятті багатьох його циклів. Але якраз у цьому творі М. Скорик, власне, *уникає* звичного для нього способу розгортання провідної тематичної ідеї в *театрально-видовищному плані* і, натомість, повністю зосереджується на *філософсько-особистісній сфері*. І саме тому важливо збагнути, що у цьому творі сутність *романтичного монотематизму* піддається *істотному переосмисленню*: в основі ланцюга перетворень провідної теми чи інтонаційного комплексу присутні не просто жанрові, тембральні, чи фактурні видозміни, які швидше свідчать про «зміну декорацій», а зіставлення контрастних епізодів, що є подібними до окремих актів «драми».

Зрештою, важливим для зауваги є також те, що композитор сягає технології *зосередженого проростання мотиву*, котре може викликати аналогії з болісними «гамлетівськими» роздумами, сповненими сумнівів, непевності, надій і розчарувань, особливо експресивних і трагічних у своїй розпачливій самотності. Відтак, на відміну від романтичної традиції, «декорації подій концерту» майже не

змінюються: усе відбувається в одній площині – це своєрідний *«театр одного актора»*.

Урешті-решт, дещо подібна «колізія» спостерігається і в Другому фортепіанному концерті. Проте, у ньому «проблема трагічної у своїй самотності особистості і ворожого до неї оточення» завдяки численним жанровим асоціаціям подається майже *«кінематографічно»*: ілюстративність, звукопис застосованих виразових прийомів створює дуже яскравий *«зоровий» ряд*.

Проте, саме у Віолончельному концерті безпосередньо тематичний виклад є виразно *камернізованим*: він більшою мірою сконцентрований на рефлексіях і роздумах, аніж на протиставленні ззовні полярних сил. Тобто, власне «конфлікт» розгортається не стільки у зовнішній, скільки у *внутрішній площині*: перше сакраментальне «запитання» визначає увесь подальший хід подій до кінця; і в процесі розгортання не з'являється жодного моменту «відсторонення подій», якоїсь додаткової деталі, котра б відволікала увагу від основного. При цьому «тихі кульмінації» виявляються у сприйнятті іноді навіть більш «дієві», аніж монументальні і повнозвучні. Бо, якщо можна собі уявити катарсис у смиренні і відвертості покори, то Віолончельний концерт приходить саме до такого завершення.

Так, за переконанням Л. Кияновської, саме у Віолончельному концерті М. Скорик обирає не зовсім звичний для нього тип концерту – *лірико-сповідальний*, що полягає у «діалозі наодинці з самим собою». Провідна роль віолончелі зумовлюється тут не її віртуозними і ефектними «виходами»: основний акцент робиться на *тембрових відтінках* солуючого інструменту, що можуть *наслідувати звучання людського голосу*. А те, що «монолог віолончелі» завше особливо виразно проступає саме на зламах сюжетної лінії та у найвищих кульмінаційних моментах, дозволяє більш глибоко пережити усе багатство палітри емоційних відтінків, якою розпоряджається автор – розповіді, рефлексії, благання, жалю, протесту; врешті – розпачливого зойку: «Але і у цьому безперервному "двобої" (зі світом, чи з самим собою?) немає переможців і переможених... "Розповідь-драма" не завершується ані крапкою, ані знаком

оклику; а (як і у більшості випадків у концепціях М. Скорика) – "три-крапкою". Відтак і протилежна сторона не має свого чітко вираженого "обличчя": це лише зловісні передчуття, химерні фантазмагорії, які гніздяться в уяві» [21, 376].

Наведені цитати із досліджень Л. Кияновської свідчать про те, що обидва згадані концерти фактично позбавлені таких характерних для автора національно-фольклорних алюзій – барвистих та розкішних «декорацій», тембрової колористичності тощо. Натомість панує інтенсивний розвиток провідної лінії змісту під виглядом *«проростання лейтінтонацій»*. Тому і жанрових асоціацій (навіть таких характерних для інструментальних циклів М. Скорика, як *«маршовість»*, *«вальсовість»*, *«коломийковість»* та деяких інших) у них набагато менше і є доволі опосередкованими, аніж в інших «концертних» творах. Натомість, отримує винятково багатогранний розвиток така по-суті *ментальна якість*, як *«речитативність»* – не лише як один з улюблених композитором типів *інтонаційності*, а в більш широкому і узагальненому сенсі: саме, як *«знак-символ»* *суперечливого і напруженого внутрішнього світу ліричного героя*, щонайбільш відповідного до *трагічності концепції твору*. Мабуть саме тому, у кульмінації так само індивідуально переосмислена також і *токатність*, яка, проте, подана достатньо опосередковано – у взаємодії з деякими іншими паралельними *«жанровими формулами»*; зокрема – із вище згаданими *речитативно-декламаційними* та *хоральними*.

А отже, підсумовуючи порівняння обох *неоромантичних концертів* варто зауважити:

- ✓ якщо у *Другому фортепіанному концерті* основний акцент покладається на протистояння особистості з ворожою силою, що знаходиться ззовні, а внутрішньо вона (тобто особистість) зберігає нетлінний образ краси;
- ✓ то у *Віолончельному концерті* суперечність переноситься на самого ліричного героя, бо позначає природу його роздумів – дисгармонійність, нестабільність його світовідчуття зумовлює особливості тематизму, виразової системи. По-своєму вона проступає в кожному такті, підкреслюється численними прийомами – обірваними короткими фразами,

емансипацією дисонансів, униканням чіткої метро-ритмічної пульсації, періодичності акцентів, стрімкими регістровими перепадами, фактурними видозмінами тощо.

Із усього цього випливає, що так само *переосмислена і жанрова природа романтичного інструментального концерту*: зокрема, одного з його основних різновидів – лірико-сповідального за образним змістом, більш камерного і пісенного за тематизмом, що існує поруч з віртуозно-блискучим, театральньо-ефектним (наприклад, «паганінієвським» та деякими іншими).

Тобто, з одного боку, Мирослав Скорик розвиває тип *романтичного концерту-монологу*, але робить це вельми *нетрадиційно* – наголошуючи на внутрішньо-конфліктній, а не рефлексивно-споглядальній природі авторського вираження. Тому й драматургічна логіка жанрової форми концерту у його творчості є ближчою до *симфонічного принципу «фазової драматургії»*, аніж до типово концертного контрастного зіставлення епізодів, вільного змагання соліста-віртуоза і оркестру. Крім того, є усі підстави мислити також про певні стилістичні ознаки суто *барокової концертності*: з її безупинним рухом; інтенсивністю звукового потоку; не завжди чітко окресленими рамками окремих тем; як також і умовністю тональних співвідношень між окремими провідними тематичними утвореннями.

Так, на відміну від «соковитих» барв типово *скориківського оркестру*, що є знайомими із більшості його попередніх концертних циклів, тут маємо напрочуд вишукану темброву світлотінь: ефекти шурхотіння, неясного далекого гулу, тремтіння. До-речі, просто геніально знайдено тембр мандоліни – зовсім не оркестрового інструменту, а знаного більше завдяки своєму поширенню в салонах, а до сьогодні вже навіть старомодного. Але тут він відіграє роль *лейттембру «фатуму»*: не тромбони і не труби сповіщають про черговий спалах як етап драматичного наростання, а саме мерехтливий і слабкий голос *чужорідної для оркестрових груп* мандоліни – як символ безпорадності людини перед визначеністю долі. Цей делікатний, тремтливо-жалібний звук мандоліни повторюється короткою, наче розгубленою фразою, витриманою на одній ноті («до») упродовж усього концерту; але власне у цій

одноманітній повторності щемливого тону і розкривається поступово вся моторошність безсилля героя перед неминучістю призначення. А отже, «образ долі» поданий тут не об'єктивно – як велична і грізна стихія (подібні прикладами можемо згадати з неофольклористичних творів М. Скорика: наприклад – голоси трембіт, імітовані валторнами з «Гуцульського триптиху»), а суто суб'єктивно, особистісно.

2. 4 Фортепіанний «концерт-епітафія» щодо історії музики XX ст.

Третій фортепіанний концерт Мирослава Скорика за участю струнного оркестру та великого барабану логічно продовжує лінію своєрідних *концертних поем*, започаткованих деякими попередніми інструментальними концертами М. Скорика (цей твір вперше прозвучав в рамках фестивалю "Київ-Музик-Фест-98", а через кілька днів – у Львові, на відкритті 4-го Міжнародного Фестивалю Сучасної Музики «Контрасти»; партію фортепіано виконував автор).

Але на цей раз власне концерт репрезентує досить істотні новації драматургії цілого і окремих частин, що пов'язані зі стильовими трансформаціями естетики сольного інструментального концерту у творчості Мирослава Скорика.

У цьому концерті передусім привертає увагу особлива концептуальна визначеність твору – виразне прагнення автора дати *об'ємне філософське окреслення* змісту кожної частини. При цьому Мирослав Скорик (що для нього є дуже характерним) вдається до прийомів «узагальнення засобом жанру» як засобу, який надає можливість через використання поширених, загальноприйнятих для вираження певних асоціацій та почуттів семантичних знаків (тих, що належать до інтонаційного словника тієї чи іншої епохи), а також через алюзії до національних джерел розкривати вагомі філософсько-етичні категорії – у зіставленні «прекрасного» й «огидного».

Важливо також підкреслити: у цьому творі Мирослав Скорик творить унікальну у своєму роді «реінтерпретацію» стильових напрямів усього XX ст. як доби Модернізму, створюючи тим самим своєрідний «стильовий колаж»: включаючи

«прокоф'євські», «шостаковичевські» та інші щодо них подібні манери вираження, що афішували собою *дискурс відчуження*. Деякою мірою таку авторську настанову можна було б порівняти з *аскетичним запереченням й навіть відразою* щодо моделі «експресіонізму» як надмірно обтяженої суто негативними емоціями. У тому ж числі, до «стильових алюзій» у цьому концерті включено й доволі «позитивні» емоції – під виглядом джазу й танго (!)

Урешті-решт, у Третьому фортепіанному концерті окремі частини отримують *символічно-філософські програмні назви*, що дані самим композитором: вони вибудовуються у послідовний змістовний ряд і укладаються в напорчуд логічну цілість. Це – немов три акти *«інструментальної драми»*, якими як щаблями кожна особистість повинна піднятися в усвідомленні своєї причетності до *homo animaes*; тобто осмислити себе як людину, наділену безсмертною душею, Божою іскрою.

Назви частин (виписані англійською мовою) можуть тлумачитись здебільшого доволі багатозначно (окрім останньої частини):

- ✓ перша частина має програму «Молитва» (*Prayer*);
- ✓ друга – «Мрії» (*Dream*)
- ✓ і, врешті, третя частина дієво підсумовує те, що у попередніх частинах знаходилось лише у площині бажаного, активно розвиває потенційну енергію попередніх етапів – «Життя» (*Life*).

Крізь усі частини проходить своєрідний лейт-інтонаційний комплекс, котрий ґрунтується на цілеспрямованому висхідному русі, безупинній спрямованості до вершини. Повсякчас вона сприймається як довершений символ волі до життя, прагнення звільнитись від пут і піднятися, розпрямитись на повний зріст. Однак, ствердження провідної тематичної ідеї твору не дається без зусиль: від самого початку цей мотив завойовується, досягається; пізніше знову втрачається, щоби врешті досягти кульмінації, піднятися «крізь терни до зірок», остаточно ствердитись і здобути своє місце.

Отже, узагальнюючий задум твору вимагав для свого втілення *конфліктної драматургії*, побудованої не лише на гострих зіткненнях протилежних начал поміж

окремими частинами циклу, але й у постійному внутрішньому переродженні образно-емоційного строю в межах однієї частини.

Висновки до другого розділу

Аналітичний розгляд творів Мирослава Скорика у жанровій формі сольного інструментального концерту на предмет стильових значень власне концертної жанрової форми призвів до таких висновків.

1. Жанрова форма концерту у творчості М.Скорика постає кожного разу адаптованою до уповні конкретних стильових систем, що ведуть композитора лабіринтами «маскараду неостилів» ХХ століття. Проте найбільш потужною виявляється саме *«барокова ідея»* сольного інструментального концерту, що вирізняється власне *«духом концертності»* – вільного й доволі примхливого на плин музикування. До числа стилістичних прикмет саме барокової моделі концерту належить різноманітно трактована контрастно-складова форма – або ж радше суцільно-циклічна композиційна форма, – яка у подальшому ході історії музики асимілювалася з сонатним циклом.

2. Вагому стильову обставину у сольних інструментальних концертах Мирослава Скорика складає те, що за відсутності у його творчості класичних сонатно-симфонічних циклів (симфонії, зокрема), *саме в них якнайяскравіше втілюється індивідуально-особовий вираз категорії «симфонізму» як методу художнього мислення*. Примітно, отже, що переважаючий композиційний тип суцільно-циклічної форми містить, все ж таки, такі необхідні (як для «симфонізму») як *інтонаційно-тематичні диференціювання*, так і *сміслові узагальнення*. Зокрема, в якості пріоритетного постає *типово скориківський принцип послідовного «проростання» основних тем*, їх зваженого контрастного зіставлення, що межує з ефектом *«закона випадковості»*, а тому часто сповнений суперечностей *«без розв'язання»* та *«парадоксальності»*; неочікуваного, потрясаючого своїми раптовими зламами та полярними зіткненнями. Усе це надає підставу осмислювати сольні інструментальні концерти Мирослава Скорика під виглядом *«сценічної драми»* й законів *«сценічної гри»*: композитор схильний до

сильних і раптових емоційних контрастів, «картинної» зміни сцен, так би мовити, «інструментального театру», що як «експеримент» можна вважати своєрідним «кредо» його індивідуального композиторського стилю.

3. Доволі примітно, отже, що чергування частин у сольних інструментальних концертах М. Скорика мисляться як «етапи» – окремі акти конфліктної, внутрішньо насиченої і динамічної за змістом *драматичної «п'єси»*. Подекуди ці узагальнюючі змістовні категорії вишукано «зашифровуються» через жанрову символіку (Речитатив, Інтермеццо, Токата тощо), а також доповнюються промовистими виконавськими авторськими ремарками і можуть бути «домислені» виконавцями і слухачами в певній умовній сюжетній послідовності за участю «героїв» драми. Тобто, жанрово-стильовий контекст сольного інструментального концерту у творчості М. Скорика яскраво доповнений *алгоритмами «театральності»* в сенсі маневру якомога більш наочного вираження суті драматичної ситуації.

4. Безпосередньо жанрово-стильовий дискурс сольних інструментальних концертів М. Скорика відсилає музичну «пам'ять» до романтичних концертів-монологів, концертів-поем; проте – із різною мірою суб'єктивності та векторами камернізації, що залежать від суто стильової та художньо-естетичної програми кожної конкретної творчої концепції.

ВИСНОВКИ

Дослідження стильових трансформацій жанру сольного інструментального концерту у творчості Мирослава Скорика мало за мету максимальною мірою *аналітично* наблизитись до пізнання стильових «образів» сольних інструментальних концертів Мирослава Скорика як одного із найяскравіших представників української академічної творчості доби Модернізму та постмодерну в контексті стильової панорами сольного інструментального концерту.

Осягненню цієї мети сприяло виконання поставлених дослідницьких завдань, сенс яких визначав предмет дослідницького пошуку; а саме – *стильові інсталяції або ж «образи» сольних інструментальних концертів Мирослава Скорика*. При такій постановці завдання якраз і вистежувалася унікальність досліджуваного матеріалу, що в результаті надає можливість для таких висновків.

 65

1. На тлі проблематики тлумачення категорії «жанр» в обрисах методології постмодерного музикознавства або ж, іншими словами, парадигматичних аспектів розвитку теорії жанру на сучасному етапі «самооновлення» музикознавчої думки, вже сама характеристика жанру інструментального (як і будь-якого іншого за виконавським складом) концерту є підлеглою новітнім координатам самого «думання» (тут – когнітивна, розмірковуючи практика дискурсивного аналізу) щодо *жанрових явищ музичної творчості*. З одного боку – це відмова від «прив'язаності» самої категорії «жанр» до соціально-побутового чинника; з іншого – надзвичайно потужна інтелектуальна енергія щодо її (категорії) пізнання в сенсі семантичних («знакових») значень кожної конкретної жанрової форми в плані «типу змісту».

2. З'ясовано, що існування жанрових явищ музичної творчості завжди мало динамічний характер, яким «рухали» стильові процеси – зміна світоглядних парадигм, світосприймальних настанов як «розуміння» людиною

себе у саме «так» зрозумілому світі. Звідси – безнастанно динамічне «проростання» семантики жанрової форми концерту зі щоразу новими стильовими та художньо-естетичними якостями. Зокрема, власне «концерт» (супроти інших класичних жанрових форм, що виникли в дещо пізнішому історичному часі – соната, симфонія) віддавна асимілював у собі передусім саме його «*бароковий образ*» – образ «*концертування*», що значить максимально ефектне виконавсько-виражальне мистецтво виконавця чи виконавців. Відповідно, алгоритми тлумачення семантики та етимології жанрової форми «концерт» сягають корінням в її академічні корені – не залежно (хоча й у цілості!) від його подальших стильових трансформацій.

3. У жанрі сольного інструментального концерту Мирослав Скорик полишив у своєму спадку неймовірні шедеври стильових «образів» власне концерту. У цьому сенсі, звісно, не уникнути бодай згадки про його «оркестровий» концерт зразка *Concerto Grossi*, що його композитор (у дужках!) поймає як «*Карпатський*»: витворена ним стихія оркестрового «концертування» мабуть й стала поштовхом чи радше стимулом для подальших апробацій самого концертного жанру; але – вже у версії «сольних» інструментальних концертів, які один за одним щоразу змінювали свій стильовий «образ», але при цьому виявляли власний дискурс кореневого зв'язку з самою ідеєю «концертування». Таких «образів» виявлено декілька. Але кожного разу спільною є *технологія*, так би мовити, *інсталяції* – особливий спосіб творення стильової моделі самого концерту «на кшталт»:

- ✓ класичного сольного інструментального концерту;
- ✓ романтичного сольного інструментального концерту;
- ✓ неоромантичного сольного інструментального концерту.

Та головне, що подібного роду «інсталяції» Мирослав Скорик сполучає з тяжінням до *художнього роду «монологу»* – особливої форми вираження, яка максимально мірою спрямована на *індивідуалізацію* та *суб'єктивізацію* творчої концепції. Крім того, фактично стабільно композитор застосовує, так би мовити, «*жанрові модуляції*» або ж навіть «*симбіоз жанрових моделей*» в

ролі немов дотримання умовного зв'язку зі світовою панорамою «пам'яті жанру» (тобто, не тільки безпосередньо «концерту» а й з іншими жанровими моделями зразка «Речитатив»/опера форма, «Інтермеццо»/камерна інструментальна п'єса романтичного змісту тощо).

4. Найвиразнішої межі художнього вислову Мирослав Скорик сягнув у його *сольних віолончельних концертах* (усього – два): загально – це тотальна експресіоністична модальність, що спричинила максимум «надривних» тон-інтонацій у тематизмі солюючого інструменту.

5. І майже «шокуючим» на тип концепції проглядає, образно кажучи, фортепіанний «концерт-епітафія» усьому ХХ століттю, що його на честь свого ювілею виконував сам Мирослав Скорик (подейкують, що виконавицею цього концерту в Австралії – періоду проживання композитора на цьому континенті, – цей твір мала б виконувати вихованця Львівської консерваторії ім. М. В. Лисенка Оксана Менцинська; але вона, очевидно через «незрозумілість» концепції твору відмовилася від його вивчення). Цей концерт не що «об'єднує», а творить «колажну панораму» майже з усіх найбільш ефектних (або ж навіть «епатажних») стильових явищ доби Модернізму й постмодерну: «прокоф'євський сарказм», «шостаковичевське відчуження», «джазові» та «шлягерні» інтонації, «упертість» коломийкової модальності тощо.

А отже, загальний висновок із виконаного дослідження такий:

- ✓ стильові трансформації жанру сольного інструментального концерту у творчості Мирослава Скорика керовані ідеєю *реінтерпретації жанрового інваріанту*, що складався упродовж тривалого історичного часу у найрізноманітніших стильових версіях;
- ✓ своєрідним творчим маневром самих трансформацій та реінтерпретації семантичного інваріанту з боку композитора застосовано художньо-естетичний принцип *інсталяції* – коли певний об'єкт немов втрачає прями зв'язок зі своєю безпосередньо

практичною сутністю й тим самим набуває нового функціонально-сміслового значення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арсенічева Т. Нова грань таланту. *Музика*. 1987, № 5, С. 11–12.
2. Верещак О. Змістова характеристика структури музичного мислення: теоретичний аспект. *Музика в школі* : зб. статей. Вип. 5. К. : Музична Україна, 1979. С. 11–15.
3. Вітте Н. Фортепіанний концерт М. Скорика. *Музика*. 1981, № 5. С. 27.
4. Герасимова-Персидська Н. Від «рес факта» до «опусу». *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 21 (Музичний твір як творчий процес). К., 2002. С. 3–10.
5. Гнатів Т. Мирослав Скорик. *Українське музикознавство*. Вип. 3. К. : Музична Україна, 1968. С. 132–150.
6. Гончар Е. Семантична спрямованість оновлення деяких традиційних форм (на прикладі творів М. Скорика та А. Шнітке). *Українське музикознавство*. Вип. 26. К. : Музична Україна, 1991. С. 155–162.
7. Гордійчук М. Нове слово в жанрі. *На музичних дорогах. Статті та рецензії*. К. : Музична Україна, 1973. С. 176–182.
8. Дашевська Е. Про деякі аспекти поняття «музичний текст». *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 27 (Слово, інтонація, музичний твір). К., 2003. С. 100–109.
9. Драганчук В. Просторовість та синтезійність у музиці на прикладі «Карпатського концерту» М. Скорика. *Musika galiciana*. Т. VI. Львів, 2001. С. 233–241.
10. Епохи історії музики в окремих викладах : навчальний посібник. Видання енциклопедії «Музика в історії та сучасності». Одеса : Будівельник, 2003. Т. 1. 206 с.
11. Зав'ялова О., Ярмо М., Сучасні алгоритми тлумачення історії музики: епістемологічний дискурс. *Культурологічна думка* : збірник наукових праць. К. : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2022. № 22. С. 8–16.

12. Загайкевич М. Нові твори Мирослава Скорика та Левка Колодуба. *Музика*. 1972, № 5, С. 3–4.
13. Заранський В., Пославська М. Скрипкові концерти М. Скорика (До проблеми розвитку жанру) : методична розробка. Львів, 1999. 36 с..
14. Зінків І. Модальність як категорія сучасного музикознавства. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 74 (Естетика і практика мистецької освіти). К., 2008. С. 245–253.
15. Кавецька В., Ярмо М. Звукові ідеї новітнього музичного мистецтва: на матеріалі концертної програми «Авангардна (і не тільки) фортепіанна музика ХХ ст.» у виконанні О. Стрілецької та О. Позднишевої. *Молодь і ринок*. № 3 (68) / Березень, 2017. С. 35–43.
16. Каралюс М., Ластовецький М., Ярмо М. Історія зарубіжної музики: організаційно-методичні матеріали до самостійної роботи студентів з підготовки фахівців першого (бакалаврського) рівня вищої освіти спеціальності 014.13 «Середня освіта (Музичне мистецтво)». навчально-методичний посібник. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2016. 128 с.
17. Каралюс М., Попов Ю., Ярмо М. Феномен мета-жанрової форми у музичній творчості доби Модернізму та постмодерну. *Fine Art and Culture Studies* : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2022. doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-2>.
18. Каралюс М., Ярмо М. Драматургічні особливості циклічних композиційних структур в академічній музичній творчості: проблемологія герменевтичної рецепції питання. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Вип. 35. Том 6. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 65–72.
19. Кияновська Л. «Контрасти». *Музика*. 1999. № 1–2, січень–квітень. С. 10.

20. Кияновська Л. Vivat «Віртуози Львова». *Музика*. 2002. № 6, листопад–грудень, С. 6–7.
21. Кияновська Л. Мирослав Скорик. *Контрасти: 4- Міжнародний фестиваль сучасної музики*. Львів, 1998. С. 9–12; 176–177.
22. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів : Незалежний культурологічний журнал «І», 2008. С. 591.
23. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи : монографія. Львів : Сполом, 1998. 208 с.
24. Кияновська Л. Принципи стильової гри у творчості М. Скорика. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Вип. 10 : Мирослав Скорик (до 60-річчя від дня народження композитора). К., 2000. С. 15 – 23.
25. Кияновська Л. Українська музична культура 60-х рр. *Л. Кияновська. Українська музична культура : навчальний посібник*. Львів : «Тріада плюс», 2009. С. 218–264.
26. Кияновська Л. Який сьогодні стиль надворі? *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Випуск 19 (Наукові діалоги з Н. О. Герасимовою-Персидською). К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2017. С. 65–91.
27. Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови у першій третині XX-го століття. *Українське музикознавство*. К., 1998. Вип. 28. С. 149.
28. Корнієнко Н. Світові метаморфози і проблеми цілісності культури, або від Фауста до Протея // Матеріали до українського мистецтвознавства : зб. наук. пр. пам'яті академіка О. Г. Костюка / відп. ред. Г. А. Скрипник. – К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2003. – Вип. 2. – С. 19 – 21.
29. Костишин І., Ярکا О., Яркі М. Етимологічний аналіз жанрової форми. *Історія, теорія і практика музично-естетичного виховання : матеріали Четвертого всеукраїнського науково-практичного семінару*. Дрогобич : Посвіт, 2010. С. 294–309.

30. Котляревський І. Парадигматичні аспекти розвитку понятійного апарату музикознавства. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 7 (Музикознавство: з XX у XXI століття). К., 2000. С. 31–32.
31. Кузьмич С., Ярکا О., Ярکو М. Характерологічна природа музичної стилістики та «знакова» функція музичної лексики: до питання універсальності модального принципу в музиці. *Історія, теорія і практика музично-естетичного виховання* : матеріали Четвертого всеукраїнського науково-практичного семінару. Дрогобич : Посвіт, 2010. С. 309–316.
32. Кузьо Н., Ярکا О., Ярکو М. Інтонаційне моделювання як спосіб втілення мовленнєвого та мисленнєвого компонента в музиці. *Історія, теорія і практика музично-естетичного виховання* : матеріали Четвертого всеукраїнського науково-практичного семінару. Дрогобич : Посвіт, 2010. С. 316–324.
33. Мельник Л. Між «кліше традицій» і «образом автора». *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 21 (Музичний твір як творчий процес). К., 2002. С. 89–100.
34. Мельник Л. На межі епох. *Музика*. 2001, 2001. № 1–2, січень–квітень. С. 5.
35. Мороз І. Теорії П. Гіндеміта та М. Скорика у практичному використанні : дипломна робота. Науковий керівник : Ярема Якуб'як. Львів, 1998. 72 с.
36. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення». *Українське музикознавство* : науково-методичний зб. Вип. 28 (Музична україністика в контексті світової культури). К. : вид-во НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. С. 48–53.
37. Москаленко В. Музичний твір як текст. *Київське музикознавство*. Вип. 7 (Текст музичного твору: практика і теорія). К., 2001. С. 3–10.
38. Москаленко В. Про два підходи до аналізу музичних творів. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 29 (Музична освіта в Україні: теорія і практика). К., 2003. С. 132–137.

39. Москаленко В. Про задум та музичну ідею твору. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 21 (Музичний твір як творчий процес). К., 2002. С. 10–17.
40. Москаленко В. Про розуміння музичного твору. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 20 (Музичний твір: проблема розуміння). К., 2002. С. 3–13.
41. Новак А. Еволюція музичних жанрів у ХХ ст. в когнітивній інтерпретації. *Українське музикознавство : наук.-метод. зб. К. : НАМУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 33, 2004. С. 438–447.
42. Попов Ю., Ярмо М. Феномен творчості Мирослава Скорика в контексті освітньо-професійних програм з музичного мистецтва. *Молодь і ринок*. № 195), 2021. С. 105–109.
43. Пясковський І. До проблеми семіотичного аналізу музичного тексту. *Київське музикознавство : зб. статей*. Вип. 7 (Текст музичного твору: практика і теорія). К., 2002. С. 37–41.
44. Пясковський І. Логіка музичного мислення : монографія. К. : Музична Україна, 1987. 182 с.
45. Пясковський І. Феноменологія музичного мислення. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 7 (Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття). К., 2000. С. 46–56.
46. Рощенко О. Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму : автореф. дис... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. К., 2006. 33 с.
47. Рощенко О. Теоретико-методологічні засади наукових досліджень у галузі культурології і мистецтвознавства: освітній вимір. *Культура України. Серія : Культурологія*. Вип. 55. 2017. С. 316–318. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kukl_2017_55_33
48. Рябоконева М. Музичний неокласицизм як феномен сучасної західноєвропейської культури : дис. ... кандидата мистецтвознавства за

спеціальністю 26.00.01 – Теорія та історія культури (мистецтвознавство) / М. О. Рябоконєва. – К., 2016. – 197 с.

- 49.Самойленко О. До проблеми предметно-методичних тенденцій сучасного українського музикознавства. *Музична україністика: сучасний вимір* : зб. наук. статей на пошану музикознавця, доктора мистецтвознавства, професора М. П. Загайкевич. К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Вип. 4, 2009. С. 139–144.
- 50.Самойленко О. Ігрові тенденції музичного тексту: до проблеми неокласичного діалогу. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : зб. статей. Вип. 20 (Музичний твір: проблема розуміння). К., 2002. С. 51 – 60.
- 51.Семененко Н. Постмодерністські універсалії, реалії та віртуалії в сучасній українській музиці. *Матеріали до українського мистецтвознавства* : зб. наук. пр. Вип. 2. (пам'яті академіка О. Г. Костюка). Київ, 2003. С. 165–170.
- 52.Симонова Н. До проблеми жанрового інваріанту в музикознавстві. *Українське музикознавство* : республ. міжвідомчий науково-методичний зб. Вип. 26. К. : видання КДК ім. П. І. Чайковського, 1991. С. 191–197.
- 53.Смірнова Т. Жанр як естетична категорія. *Музичне мислення: сутність, категорії, аспекти дослідження*. К. : Музична Україна, 1989. С. 68–74.
- 54.Суторихіна М. Концерт-монолог як один з різновидів концертного жанру у творчості українських композиторів. *Українське музикознавство*. Вип. 24. К. : Музична Україна, 1989. С. 26–31.
- 55.Сюта Б. Використання спеціальної термінології у дослідженнях, присвячених вивченню сучасної музичної культури. *Мистецтвознавчі записки*. Вип. 2. К., 2002. С. 17–27.
- 56.Сюта Б. Категорія дискурсу в аналізі організації художньої цілісності в сучасній музиці. *Мистецтвознавчі записки*. Вип. 3–4. К., 2003. С. 3–11.
- 57.Сюта Б. Про створення словників музичної термінології. *Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві й*

етнології / відп. ред. М. Селівачов. Том 1 (наук. зб. пам'яті Миколи Трохименка). К. : редакція вісника «НТЕ», 2002. С. 112–115.

- 58.Сюта Б. Трансформація науково-творчих парадигм у сучасній музиці України як чинник музикознавчої дистинкції. *Музична україністика: сучасний вимір*. Вип. 2 (зб. наук. статей на пошану доктора мистецтвознавства, члена-кореспондента Академії мистецтв України А. К. Терещенко). Київ–Івано-Франківськ : видавець Третяк І. Я., 2008. С. 40–50.
- 59.Таганов О. Про проблему композиторської творчості в українському соціумі початку ХХІ століття. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : зб. наук. пр. з мистецтвознавства і культурології. Вип. 4–5. Ін-т проблем сучасн. мист-ва Акад. мист-в України. К. : Музична Україна, 2008. С. 345–354.
- 60.Тіщ М. Про тематичну та композиційну структуру музичних творів : монографія. К. : Музична Україна, 1972. 280 с.
- 61.Тіщ. М. Про сучасні проблеми теорії музики : збірка наукових статей. Передмова В. Н. Золочевського. К. : Музична Україна, 1976. 159 с.
- 62.Тукова І. «Жанротворчість» і творчість «у жанрі». *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 21 (Музичний твір як творчий процес). К., 2002. С. 31–38.
- 63.Фурман А. Рівні та критерії методологування у професійному здійсненні науково-дослідної діяльності. *Вітакультурний млин* : методологічний альманах. 2005. Модуль 1. С. 5–13.
- 64.Чекан Ю. Інтонаційна практика: сутність та структура. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення*. Ужгород : Всеукраїнське державне багатoproфільне вид-во «Карпати», 2010. Випуск 2. С. 68–82.
- 65.Шаповалова Л. Проблеми жанрової типології. *Музика*. 1984. № 3. С. 12–13.

- 66.Шевчук Л. Особливості відбиття фольклору в інструментальних творах М. Скорика. *Українське музикознавство*. К. : Музична Україна, 1989. Вип. 24. С. 93–102.
- 67.Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 16 (Культурологічні проблеми української музики: наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка). К., 2002. С. 154–177.
- 68.Щириця Ю. Мирослав Скорик : монографія. К. : Музична Україна, 1979. 56 с.
- 69.Якуб'як Я. Про сучасну українську музику. *Мистецтвознавство України* : зб. наукових праць. К. : Спалах, 2001. Вип. 1. С. 192–196.
- 70.Якуб'як Я. Форма інструментальних речитативів М. Скорика. *Українське музикознавство*. Вип. 24. К. : Музична Україна, 1898. С. 54–66.
- 71.Ярко М. Алгоритми постмодерної музикознавчої свідомості та епістемологія світу музики: методологія питання. *Студії мистецтвознавчі*. № 3 (31). 2010. С. 53–63.
- 72.Ярко М. Етимологія і семантика жанрової форми. *М. І. Ярко. Сучасна загальна музична освіта: теоретичні основи* : монографія. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2012. С. 124–139.
- 73.Ярко М. Жанр у музиці як семіотичний об'єкт: еталонні індикації. *Музичне мистецтво ХХІ століття – історія, теорія, практика* : збірник наукових праць інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Випуск 6. Дрогобич–Кельне–Каунас–Алмати–Банська Бистриця. Дрогобич : Посвіт, 2020. С. 69–73.
- 74.Ярко М. Методологічні рефлексії постмодерної музикознавчої свідомості. *Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та НМАУ ім. П. І. Чайковського* : зб.

наук. пр. Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. Вип. 7. С. 248–259.