УДК 787.3(477)

Марія Каралюс, *старший викладач кафедри музикознавства та фортепіано*
Зоряна Гнатів-Мацієвська, *викладач*
кафедри методики музичного виховання та диригування
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка

КОНЦЕРТ ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ З ОРКЕСТРОМ МИРОСЛАВА СКОРИКА: ОБРАЗНИЙ СВІТ ТА ДРАМАТУРГІЯ

У статті подано детальний образно-драматургічний аналіз Концерту для віолончелі М. Скорика. Цей твір, в якому індивідуальний стиль композитора розкрився надзвичайно яскраво, без сумніву, належить до найкращих взірців жанру інструментального концерту в українській музиці XX століття.

Ключові слова: *віолончельний концерт, інтонація, мандоліна.*

Актуальність. Творчість сучасного українського композитора Мирослава Скорика завжди привертає до себе велику увагу дослідників і громадськості. І сьогодні це не тільки знак пошани Митцю на честь його ювілею, це і вияв все більшої необхідності усвідомлення сучасниками духовного досвіду людини в складних і суперечливих реаліях XX століття. В музиці М.Скорика, особливо в жанрі інструментального концерту, цей шлях духовних пошуків людини відображено найповніше.

Огляд основних досліджень і публікацій. Проблему жанрово-драматургічних особливостей жанру інструментального концерту в творчості Мирослава Скорика досліджували ряд музикознавців. Специфіка образно-емоційного світу та індивідуальних рис композиторського письма в Концерті для віолончелі з оркестром розглядається, зокрема, в працях таких дослідників, як М. Суторихіна [3], Л. Кияновська [1], О. Козаренко [2].

Мета статті – на прикладі теоретичного аналізу одного з вершинних творів М. Скорика в жанрі інструментального концерту, показати, як образний світ та драматургія Концерту для віолончелі з оркестром відображає філософсько-етичні проблеми людини XX століття у формі лірико-сповідального монологу.

Виклад основного матеріалу. В творчому доробку М. Скорика Віолончельний концерт (1983 р.) займає особливе місце. Цей твір, в якому індивідуальний стиль композитора розкрився надзвичайно яскраво, безсумнівно, відноситься до кращих зразків даного жанру в українській музиці та до вершинних творів самого митця поряд з Другим та Третім скрипковими та Другим фортепіанним концертами.

Образний світ концерту є дуже складний і неоднозначний. Протягом всього твору не покидає відчуття трагічної надломленості. Вражає блискучо втілена в драматургії ідея неможливості дати однозначну відповідь на складні філософські запитання. Як зазначає Л. Кияновська, “Якщо можна собі уявити катарсис у смиренні і відвертості покори, то Віолончельний концерт приходить саме до такого завершення” [1, 377].

В загальних рисах концерт представляє собою тричастинну форму зі вступом і кодою. Між тим, насичення концерту розробковими епізодами і розділами, постійне переосмислення і “проростання” тем свідчить і про свобідно-трактовану сонатність. Формальна відсутність побічної партії компенсується образною і драматургічною взаємодією теми вступу і основної теми концерту – теми-кантилени.

Схематичний план концерту [1]:

27 т.	24 т.	54 т.	52 т.	81 т.	33 т.	20 т.
(стор.3-5)	(стор.5-9)	(стор.9-17)	(стор.17-22)	(стор.22-34)	(стор.34-36)	(стор.37-40)
вступ	тема	речитатив	реприза	розробка	реприза	кода
	основна тема концерту					
	експозиція					

[1] Партитура концерту аналізується за виданням: М. Скорик. Концерт для віолончелі з оркестром: Партитура. – Київ, “Музична Україна”. – 1988.

© М. Каралюс, З. Гнатів-Мацієвська, 2009

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

На грані основних розділів використовується драматургічний прийом "зриву" – це тріоль ударних на *ff*, завжди в момент кульмінаційного напруження. В основному своєму варіанті він звучить чотири рази – перед появою основної теми, по закінченню експозиції, на стику розробки і репризи (основна кульмінація), останній такт концерту (генеральний, трагічно підсумовуючий зрив).

У вступі сконцентровані основні інтонації концерту. Драматургічно він є дуже важливий – практично жодна інтонація не буде забута при подальшому розвитку. Основна інтонація – інтонація запитання – виникає у віолончелі на пульсуючому фоні контрабасів. Висхідний секстовий хід ніби зависає без відповіді. Подальший розвиток інтонації будується таким чином, що в кожному разі незмінним залишається ритмічний рисунок, а затакт ніби розширюється – до рівня цілого такту, двох тактів, трьох тактів. Так відбувається тричі, аж поки секстова інтонація не з'явиться в нисхідному русі. Після цього – динамічне наростання і спад. Все замикається. Але несподівано тему прорізує "зрив" ударних.

Вступ є дуже важливим з інтонаційного боку – затактові побудови по суті обігрують два інтонаційні ходи: вузькоінтервальний (драматизовані "воркотіння" віолончелі) і широкоінтервальний (в основному, це розвиток секстової інтонації). Хвилеподібний розвиток вступу досягає своєї кульмінації за рахунок поступового підняття до поки що найвищого регістру ("ля" першої октави). Динамічний спад будується на широкоінтервальному сходженні в початковий низький регістр. Такий хвилеподібний спосіб розгортання матеріалу буде характерний для концерту в цілому.

Мандолінна синкопована інтонація (постійно на одному звуковисотному рівні "до" другої октави) звучить напружено протягом всього вступу і "виключається" лише з появою основної теми. Але "виключається" лише темброво – сама "ударна" інтонація на слабких долях з'являтиметься і далі.

Крім того, мандоліна з її нав'язливим, остинатним "до" буде в подальшому важливим чинником драматургії.

Основна тема концерту написана в складній тричастинній формі з речитативом і є дуже розгорнутою за розмірами. Починається в a-moll'і (цифра 2), містить характерні інтонації зі вступу: постійні оспівування, висхідний широкоінтервальний хід з характерним ритмічним рисунком (що є прямою цитатою зі вступу) – і тим не менше тема сприймається як явний контраст до вступу (завдяки широті, плавності, розспівності). Може при першій появі трактуватися як відповідь до інтонації запитання, але з певною неоднозначністю – про це свідчить і надломлена ритміка самої теми (дуже показовим є зіставлення за моделлю "ритмічна нестійкість-стійкість" вже перших двох тактів), і сам принцип її розгортання. Сама кантилена є коротка, бо починаючи з сьомого такту активно вбирає в себе широкоінтервальні інтонації вступу. Цифра 3 цілком побудована на оркестровому розвитку і широко-, і вузькоінтервальних інтонацій, що акумулюють вже ознаки обох тем. Так, у шостому такті цифри 3 у труб вузькоінтервальна тонація оспівування зі вступу подана в ритмічній організації кантиленної теми. Крім того, тут же (четвертий такт після цифри 3) з'являється "мандолінна" інтонація зі вступу, але у валторн і на *f*. Зате незмінним є "до" другої октави.

З цифри 5 починається речитатив. Спочатку він звучить у віолончелі соло (цей епізод довжиною у 20 тактів сприймається як традиційна концертна каденція). Речитатив вбирає в себе обидві характерні і для вступу, і для теми інтонації, але у власному ритмічному оформленні (імпульсивно, розірвано, різко). Дуже цікавою є загальна будова речитативу. Він складається з трьох розділів. Це так звана репризна форма, з буквальним його повторенням у різних групп. Схематична будова речитативу:

	20 т.	19 т.	17 т.	
Мідні			A	
Віолончель	A solo	B (супровід)		але лише перші такти, далі – наскрізний речитативний розвиток у всіх груп
Струнні		A	B	

Отже, у другому розділі віолончель супроводжує речитатив струнної групи (цифра 6). "Супровід" будується на тих самих двох інтонаціях, але в комплементарній ритміці відносно самого речитативу. Крім того, відносна плавність і широта фраз нагадують вступ, тим більше, що і ритмічно вони будуються за принципом затактової будови.

Третій розділ (цифра 8), хоч і починається продовженням того ж принципу тембрового переймання речитативу, все ж з третього такту

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

розвивається наскрізно (розвиток інтонацій і їх оркестрове дроблення, поступове динамічне нагнітання) і приводить до кульмінації і репризи теми-кантилени. В кульмінації композитор використовує кластерний прийом: у мідних хроматичний кластер, що є вертикально зібраним фоном струнних і дерева. Кульмінація вирішена подібно до вступу, але тріоль зриву ударних доручається мідній групі (4 такти до цифри 10). Мандолінна синкопа тут є важливим драматургічним чинником кульмінації (два такти до цифри 10).

Тонально ця кульмінація є дуже важливою – весь розвиток з початку концерту привів до звуку “fis” (неодноразове “утвердження” tutti), що є тритоновим співвідношенням і до початку теми вступу концерту, і до теми-кантилени, яка тут, в репризі, проводиться в es-moll. Реприза динамізована, на одному диханні. Знову – переплетіння і взаємодоповнення інтонацій і вступу, і основної теми. Мандолінна інтонація в оригінальному тембрі на “до” другої октави звучить як пряма цитата зі вступу. Дуже колористичною є дзеркальна симетрія відповіді (6 такт до цифри 12) – нисхідні широкоінтервальні інтонації віолончелі підхоплюються висхідними у вібрафону і челести.

Цифра 13 є заключним епізодом експозиції. Тут відбувається динамічне нагнітання і кульмінація-зрив. Партія віолончелі представляє собою постійний вузькоінтервальний рух, але ритмічно є дуже рівна і монотонна (природа її близька до псалмодичних інтонацій). Динамізація і підхід до кульмінації відбувається завдяки регістровому підйому аж до сі-бемоль другої октави *f*. При цьому напружена синкопа мандоліни звучить протягом усього цього підйому у литавр. Струнна група вибудовує різко-дисонуючий акорд (мі-бемоль – соль-бемоль – соль-бекар – сі-бемоль – сі-бекар – ре), і як вирішення цієї напруженої тривожної ситуації – кульмінаційний унісон оркестру, характерне обривання теми і зрив ударних на *ff*. Експозиція закінчилася.

Розробка є найбільш типово концертним розділом форми. Постійне змагання, діалог віолончелі та оркестрових груп тільки на підході до кульмінації зливається в оркестрове tutti, і проведення теми доручається дерев’яним духовим (цифра 21). Протягом усієї розробки відбувається рух шіснадцятими – інтонаційно це ніби варіант “псалмодійних” інтонацій, але широкоінтервальні ходи віолончелі нагадують і про вже злиті, уніфіковані інтонації обох тем. В партії солюючого інструменту є і яскраві речитативні ремінісценції (10 – 11такти цифри 17).

В розробці жодна оркестрова група не залишається без уваги. Всі вони концертують по черзі, підхоплюючи попередні інтонації віолончелі таким чином:

цифра 14	цифра 15	цифра 16	цифра 17
solo мідних духових	solo дерев’яних духових	Solo ударних	solo струнних
solo скрипки			solo літаври і т.д.

У дерев’яних духових (цифра 18) характерний рух (група з чотирьох шістнадцятих) “ламається” в кожного інструменту окремо, але разом це створює єдиний сонорний потік. Те саме у мідних і далі – в ударних.

Починаючи з цифри 20 у контрабасів з’являється низьке “до”, що оркестром тягнеться аж до загальної репризи. Звідси ж починається кульмінаційна зона. Знову удари тарілок і великого барабану на слабих долях нагадують про драматургічну роль мандолінних синкоп. На підході до кульмінації (цифра 21) кантиленна тема в ритмічному розширенні проводиться у віолончелі. Далі – у дерев’яних духових. Напружене *crescendo* і загальний рух шістнадцятими *tutti* приводить до основної кульмінації на стику розробки і репризи.

Висхідна запитальна інтонація вступу на гребені кульмінаційної хвилі “проголошується” всім оркестром з неймовірною силою і значимістю. Як відповідь – зрив ударних *fff*. Далі подано сконцентровані дві драматургічно найважливіші інтонації вступу. Віолончель проводить тему, що органічно розвиває вступні інтонації (висхідний широкоінтервальний рух), але одноразово є і підсумовуючою, бо містить в собі всі найважливіші інтонації концерту. Протягом репризи вступу мандолінне “до” звучить як на початку.

В репризі (цифра 23) основна тема звучить в низькому регістрі на *piano* вимучено і покірно. Тричі повторюється обернена запитальна секстова інтонація. З’являється органний пункт на “до” – спокійно і підсумовуюче струнні підтримують контрабасову пульсуючу інтонацію, яка зараз звучить у віолончелі solo. Мандолінні синкопи просвітлено затихають у флейти і дзвонів.

Але кода (цифра 25) приводить ще до однієї кульмінації і до трагічного зриву. Алеаторичні ефекти, що є повторенням і накладанням попередніх вузькоінтервальних інтонацій трагічно

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

підводять до останнього речитативу віолончелі, де інтонації всього концерту сконцентровані і ніби виловлені з пам'яті (особливо речитативні). Остання інтонація, зависаючи на мандолінному "до", є видозміненим варіантом теми-запитання.

Все це довго супроводжується лише зловісним кипінням сонорного фону дерев'яних духових і ударних. Вже на останньому диханні, після ще однієї кульмінації оркестру, віолончель на *piano* проводить "уламки", якісь зовсім знищенні інтонації теми. Але на цьому фоні мандоліна раптом підхоплює згасаючу інтонацію віолончелі і виходить з-під впливу верхнього "до".

І такий її відчайдушний хід сприймається надзвичайно гостро і зболено. Ще більша трагічність в тому, що в кінцевому зриві ударних бере участь і сама віолончель на *fff*.

Висновок. Стильові риси Віолончельного концерту М. Скорика часто окреслюють як неоромантичні, твір представляє собою, за влучною характеристикою О. Козаренка, "інтегральний тип пізнього вислову композитора, своєрідний романтизований експресіонізм" [2, 234]. Концерт для віолончелі з оркестром вражає своєю образно-емоційною концепцією і її втіленням у формі лірико-сповідального монологу. Як пише М. Суторихіна: "Пошуки виражальних засобів, адекватних сучасності, приводить до багатомірності індивідуальних композиторських рішень у концертному жанрі. З'являється велика кількість творів з нетрадиційною структурою. Оновлення жанрової системи концерту багато в чому пов'язане зі зміною естетичного духу епохи, якому панівна роль належить ідеям морально-ететичного порядку" [3, 27].

1. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець. – Львів: Незалежний культурологічний журнал "Ї", 2008. – 590 с.

2. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів: Українознавча бібліотека НТШ, 2000. – 284 с.

3. Суторихіна М. Концерт-монолог як один з різновидів концертного жанру у творчості українських радянських композиторів // Українське музикознавство. Вип.24. – Київ: Муз. Україна, 1989. – С. 26 – 31.

Стаття надійшла до редакції 11.03.2009

УДК 784(477)

Оксана Сможаник, *старший викладач*
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка

ВОКАЛЬНО-СИМФОНІЧНА ТВОРЧІСТЬ МИРОСЛАВА СКОРИКА

Шлях композитора до серця слухача, як правило, буває довгим і складним. У процесі знайомства між композитором і слухачем виникає дивний феномен, коли музика дістає живий відгук в житті слухача. Саме тоді народжується те особливе довір'я до автора, яке є запорукою його визнання.

Ключові слова: *творча концепція, музична мова, кантата, симфонічний оркестр, жанрова визначеність, фольклоризм, циклічна композиція, тематичне мислення.*

Постановка проблеми. Вокально-симфонічна творчість Мирослава Скорика займає важливе місце в його композиторській діяльності. Перші твори молодого композитора дивували свіжістю і незвичайністю засобів музичної виразності, ємкістю задуму при лаконічності форми. Слухач захоплювався глибокою емоціональністю, яскравою образністю та ритмічною самобутністю його музики.

Активність натури Мирослава Скорика знаходила своє відбиття в постійному залученні громадської думки до музики. Він зробив помітний вклад у справу музичної пропаганди, став виразником найпрогресивніших новаторських тенденцій в українській музиці 60 – 70 років, що знайшло свій прояв як у власній творчості композитора, так і в тій громадській діяльності, яку він провадить як один з керівників Спілки композиторв України.

Аналіз основних досліджень та публікацій. Вокально-симфонічну творчість Мирослава Скорика досліджували такі мистецтвознавці, як Я. Якуб'як, Ю. Щириця,

© О. Сможаник, 2009

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com