

УДК 78.01/.071.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-42-10>**Ван Цзиань**

ORCID: 0009-0005-9741-2830

аспірант кафедри теорії музики та композиції

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

309171370@qq.com

## ОСОБЛИВОСТІ ТРАНСФОРМАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ В ЖАНРІ «ДИПТИХ» В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ К. ЦЕПКОЛЕНКО І М. СКОРИКА)

**Метою** даної статті є визначеність особливостей трансформації жанру симфонії-диптиха в аспекті драматургічних та стилевих процесів музики. Особливу увагу приділено розвитку сучасних напрямків розвитку симфонії, які обумовлені новою парадигмою часу у сучасній українській культурі. **Методологія** роботи ґрунтується на базових принципах сучасного історичного та теоретичного музикознавства. В основі методології — поєднання різних дослідницьких підходів, але всі вони ґрунуються навколо музично-текстологічного, спрямованого на виявлення особливостей жанру симфонії в аспекті драматургічних та стилевих процесів музики і композиційної своєрідності сучасної музичної мови. Провідним методом роботи стає музично-текстологічний, спрямований на виявлення внутрішніх стилевих особливостей симфонічних творів і семантичної своєрідності музичної мови. **Наукова новизна.** Новим видається ракурс статті, спрямований на обґрунтування трансформаційної природи жанру симфонії у досліджуваних творах, а також на виявлення процесів трансформації художніх принципів симфонізму під впливом мінливих парадигм часу в українській культурі. **Висновки.** У статті на прикладі симфоній-диптихів К. С. Цепколенко та М. М. Скорика розглядається напрям трансформаційних процесів у сучасній музиці. Музикознавчий аналіз цих творів засвідчив, що композитори застосовують широкий спектр композиторських технік, зокрема серійну, модальну, сонорну, алеаторичну, а також методи реконструкції музичного матеріалу. Доведено, що однією з ключових особливостей цих симфоній є виразна візуально-смыслова образність, що сприяє індивідуалізації та персоніфікації не лише окремих солов'ячих інструментів, а й цілих оркестрових груп. Крім того, композитори приділяють особливу увагу розробці ролей інструментальних партій,

що проявляється як у монологічних, так і в діалогічних структурах. Це надає творам театралізованого характеру, де численні музичні прошарки підпорядковуються логіці театральної дії. На основі фактологічного матеріалу розглянуті структурні параметри симфоній – такі як особливості композиторської поетики, емоційно-образні складові творів та інше.

**Ключові слова:** диптих, рондо, жанр, цикл, остінато, мінімалізм, сучасна музика.

**Wang Zian**, Postgraduate Student at the Department of Music Theory and Composition of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

**Features of transformation processes in the genre of “Diptych” in Ukrainian music (on the example of works by K. Tsepkolenko and M. Skoryk)**

**The purpose** of this article is to determine the peculiarities of the transformation of the symphony-diptych genre in terms of dramatic and stylistic processes of music. Particular attention is paid to the development of modern trends in the symphony, which are conditioned by the new paradigm of time in contemporary Ukrainian culture. **The methodology** is based on the basic principles of modern historical and theoretical musicology. The methodology is based on a combination of different research approaches, but all of them are grouped around the musical and textual one, aimed at revealing the peculiarities of the symphony genre in terms of dramatic and stylistic processes of music and the compositional originality of the modern musical language. The leading method of work is the musical and textual one, aimed at revealing the internal stylistic features of symphonic works and the semantic originality of the musical language. **Scientific novelty.** The perspective of the article, aimed at substantiating the transformational nature of the symphony genre in the studied works, as well as at revealing the processes of transformation of the artistic principles of symphonism under the influence of changing paradigms of time in Ukrainian culture, seems to be new. **Conclusions.** The article examines the direction of transformation processes in contemporary music on the example of symphonies-diptychs by K. S. Tsepkolenko and M. M. Skoryk. The musicological analysis of these works has shown that the composers use a wide range of compositional techniques, including serial, modal, sonorous, aleatoric, as well as methods of reconstructing musical material. It has been proved that one of the key features of these symphonies is an expressive visual and semantic imagery that contributes to the individualization and personification of not only individual solo instruments but also entire orchestral groups. In addition, the composers pay special attention to the development of role-based instrumental parts, which is manifested in both monologic and dialogic structures. This gives the works a theatrical character, where numerous musical layers are subject to the logic of theatrical action. On the basis of factual material, the structural parameters of the symphonies are considered, such as the peculiarities of the composer's poetics, emotional and figurative components of the works, etc.

**Key words:** diptych, rondo, genre, cycle, ostinato, minimalism, contemporary music.

**Актуальність** теми статті обумовлена значенням музичного диптиху в історії музичної культури, який пройшов досить значний шлях після свого зародження і відкрив перспективні шляхи жанрового оновлення, що відповідають ідейним запитам часу. Народження симфонічного жанру «диптих» пов'язано з творчістю двох титанів Ф. Шуберта і Г. Малера. Ф. Шуберт новий зміст своєї симфонії – лірико-психологічну драму втілює у нову двочастинну форму, яка найбільш точно відображала задум композитора. Як і у багатьох диптихах де на одній стороні відображалось духовне на іншій земне, чи два різних сюжета пов'язаних однією ідеєю, у диптиху Ф. Шуберта дві частини відображали різний психологічний стан ліричного героя. Уперше змістом твору стало дослідження внутрішнього світу людини, з її переживаннями, драмами і відображено у двох симфонічних картинах.

Г. Малер у своїй побудові симфонії-диптиху пішов шляхом яким йшли творці ікон-диптихів демонструючи два світи духовний і плотський, Дуалізм духовного і мирського також був закладений у симфонії Г. Малера, де перша частина присвячена духовному «Прийди, о дух животворящий», друга мирському (заключної сцени «Фауста» Гете). В українській музиці жанр диптиха набув широкого поширення в останні два десятиліття ХХ століття, представлений у різноманітних формах – від хорових і інструментальних творів для різних оркестрових та ансамблевих складів до вокальних диптихів для голосу з фортепіано.

У статті доведено, що Диптих – це не просто двочастинна музична форма, а самодостатній жанр із глибоким філософським наповненням. Його драматургія ґрунтується на ретельно вибудованій структурі, що поєднує емоційну експресію, багаторівневу звукову символіку та внутрішню контрастність. Завдяки цьому кожен твір у жанрі диптиха набуває особливої виразності, ідейної глибини та художньої завершеності.

**Метою статті** на прикладі творів К. Цепколенко [8] та М. Скорика [7] є обґрунтування двох підходів до вибору композиторської образності та її художнього втілення. Перший підхід

ґрунтується на символічному зіставленні різних рівнів буття, зокрема життя і смерті. Другий підхід до образності випливає з традиції мальовничих диптихів, які протиставляють два контрастні стани: наприклад, різні пори року, природні явища або емоційні переживання людини.

**Виклад основного матеріалу.** У творчості українських композиторів жанр диптиху відомий з 40-х років XX століття, але жанр диптиху в українській музиці став особливо популярним у 1980–1990-х роках, розвиваючись у кількох напрямках: Хоровий диптих (на релігійні чи поетичні тексти). Інструментальний диптих (від сольних творів до симфонічних масштабів). Змішані форми (поєднання вокальних і інструментальних засобів).

У вокальних диптихах чітко простежується духовна та світська тематика. Вокальні диптихи часто звертаються до сакральних або національно значущих текстів. Духовні твори часто базуються на біблійних текстах (наприклад, «Отче наш» у В. Сильвестрова, «Тиха молитва» на канонічні біблійні вірші М. Шуха, сакральна містерія «Вирій» для мішаного хору, автентичних голосів, сопрано та симфонічного оркестру на стародавні молитовні, біблійні й українські народні тексти Олександра Шимка, «Острозький триптих» О. Козаренка та інші).

Світські хорові диптихи використовують поезію Тараса Шевченка, який у національній свідомості асоціюється з духовним проком українського народу. Інструментальні – мають більш універсальний вираз, зосереджуючись на емоційному та образному змісті. Розмежування диптихів на вокальні та інструментальні відображає традиційний поділ музики на духовну та світську.

Жанр диптиху в українській музиці став важливим засобом поєднання духовного й національного, відображаючи традицію двополюсного мислення, що глибоко закорінена в українській культурі.

У цій статті буде здійснено аналіз двох диптихів, створених українськими композиторами в різні періоди. Ці твори не лише належать до різних відрізків часу, а й відзначаються унікальним змістовним наповненням, що відображає художні пошуки, стилеві особливості та концептуальні засади кожного автора.

Диптих К. Цепколенко (1981) – це симфонічний твір для подвійного складу оркестру з розширеною ударною групою, а також із включенням фортепіано та арфи, що додає фактурі особливого колориту. Прагнення композитора уникати низки традиційних властивостей музичної структури, та використання нових якостей, таких як стиснення музичного часу, інтенсивність виразу, драматичний розвиток, вже чітко намітилися в цьому творі.

За словами самої композиторки, під час бесід із автором статті, вона свідомо відмовилася від традиційного чотиричастинного циклу, віддавши перевагу вільній формі, що дозволяє створювати виразні контрастні зіставлення. Саме цей підхід визначив структуру твору як двочастинний цикл.

Перша частина побудована на варіаційному розвитку єдиної теми, яка зазнає численних видозмін і проходить через усі оркестрові групи, що забезпечує гнучкість та пластичність музичного матеріалу. Друга частина має форму рондо з варійованими епізодами, що надає їй динамічності та структурної багатошаровості. Завдяки такому задуму, Диптих поєднує логічну стрункність із розкутістю музичного розвитку, демонструючи індивідуальний стиль авторки та її прагнення до експерименту в рамках симфонічного жанру. Перша частина твору, *Moderato con moto*, написана у стилі варіацій *melodia ostinato*. Як зазначають відкриті джерела, термін *ostinato* з'явився ще у XVIII столітті, хоча сама остінатна техніка була відома значно раніше. В історії музики остінато відіграє важливу роль у різних національних традиціях, застосування *melodia ostinato* у першій частині «Диптиха» К. Цепколенко не лише вписується у загальноєвропейську традицію, а й демонструє її авторське трактування, збагачене сучасними художніми засобами.

У музиці XX століття остінатний принцип композиції набув широкого застосування, особливо у вигляді мелодійного остінато, тісно пов'язаного з тональною гармонією. Одним із найвідоміших і найефектніших втілень цього принципу стало «Болеро» М. Равеля. У цьому творі на тлі незмінно повторюваної ритмічної фігури багаторазово повторюються дві теми, прак-

тично без змін. Єдиним елементом варіації виступає грандіозне оркестрове крещендо, що поступово розгортається від м'якого тембру сольної флейти до могутнього оркестрового tutti. У ХХ столітті мелодійне остінато не лише зберігає свою функцію як засіб організації музичної тканини, а й набуває нових виразних можливостей, стаючи потужним засобом динамічного розвитку та нарощення драматичної напруги.

Подібний прийом динамічного зростання та поступового посилення драматизму застосував і Едвард Гріг у своїй знаменитій оркестровій картині «У печері Гірського короля». Цей твір, що є частиною сюїти «Пер Гюнт», часто розглядається як класичний зразок динамічних варіацій, у яких принцип наростання напруги реалізується через поступове розширення звучання та темпову ескалацію.

Спочатку тема звучить у нижньому регістрі фаготів у поєднанні зі струнними, створюючи відчуття таємничої та дещо незграбної атмосфери. Проте, поступово передаючись іншим групам оркестру, тема прискорюється і посилюється, набираючи все більшої енергії та експресії. Композитор застосовує динамічні принципи розвитку матеріалу: мелодія поступово розростається, охоплюючи всі інструменти оркестру; динаміка безперервно посилюється, створюючи ефект хвилеподібного наростання; темп стає все швидшим, що додає відчуття невинного руху.

У кульмінаційний момент тема, що розпочиналася як тихий, майже нерішучий мотив, трансформується у грандіозний, могутній оркестровий вибух. Завдяки цьому прийому Гріг майстерно передає відчуття зростаючої сили та влади, що втілюється в образі легендарного Гірського короля.

Таким чином, композитор використовує ті ж прийоми наростаючого остінато та динамічного розширення, що й Моріс Равель у «Болеро», проте надає їм фантазійного, казкового характеру. Якщо у Равеля цей ефект символізує гіпнотичний, монотонний розвиток, то у Гріга він перетворюється на захопливу картину казкового світу, що оживає перед слухачем.

У другій половині ХХ століття та на початку ХХІ століття всі різновиди остінато набули особливого поширення в музиці

мінімалізму. Цей прийом став однією з ключових композиційних технік представників цього напрямку, зокрема американських композиторів – Стіва Райха, Філіпа Гласса, а також почасті Джонса Адамса.

Мінімалісти використовували остінатні структури як основу своїх творів, проте їхній підхід мав відмінні риси від попередників. Якщо в класичних зразках остінато виконувало допоміжну функцію, служачи засобом динамічного розвитку (як у Равеля), то мінімалісти піднесли його до рівня основного композиційного принципу на якому будувалась остінатна техніка мінімалізму: постійне повторення коротких ритмічних і мелодичних фраз, що поступово видозмінюються; мікрозміни у фактурі, темпі та динаміці, які створюють ефект гіпнотичного занурення у музику; нашарування різних ритмічних і мелодичних пластів, що формують складні поліритмічні структури (найяскравіше – у музиці Стіва Райха).

У творчості Філіпа Гласса остінатний принцип набув мелодико-гармонічної безперервності, що особливо помітно в його операх («Ейнштейн на пляжі»), кіномузиці та оркестрових творах. Джон Адамс, хоча й тяжів до більшої емоційної виразності, також активно використовував ритмічне остінато, поєднуючи його з традиційними симфонічними засобами.

Таким чином, у сучасній музиці остінато перестало бути лише допоміжним композиційним прийомом і перетворилося на фундаментальний принцип організації музичної тканини, що знайшов широке застосування не тільки в академічній музиці, а й у кінематографі, електронній музиці та інших жанрах.

Кармелла Цепколенко у своєму «Диптиху» демонструє високу майстерність у використанні динамічного варіювання, застосовуючи асиметричне зміщення тематичного матеріалу та порушуючи традиційний принцип квадратності. Уже в першій частині твору композиторка створює ефект плавної трансформації теми шляхом зміни її позиції відносно фонового матеріалу.

Після короткого п'ятитактового вступу у струнних (легато-фрази, що формують основу фактури), на шостому такті звучить основна тема у гобоя, підтримана арфою та контрабасами. Потім



знову слідує короткий вступ, але цього разу тема переходить до гобоїв і кларнетів вже на другому такті вступу (замість шостого, як на початку). Це порушує симетрію її входження.

Третє проведення: розпочинається знову на другому такті вступу, але вже з контрапунктом у групі мідних духових. Четверте проведення: зміщується ще далі – тема звучить на першому такті вступу, але вже розширеним складом дерев'яних духових, у той час як мідні грають контрапункт, а у перших скрипок з'являється *divisi*.

Такий прийом дозволяє створити відчуття гнучкості та живого дихання форми, усуваючи передбачуваність симетричної структури. Це додає динамічності напруги, адже слухач не може одразу передбачити момент чергового проведення теми. Цепколенко тут використовує принцип асиметричного зміщення як засіб розвитку драматургії, порушуючи звичну метричну регулярність та посилюючи внутрішню динаміку музичного процесу.

Після чотириразового проведення теми слідує невеликий епізод, побудований на матеріалі вступу, де фоновий супровід набуває більшої виразності завдяки посиленню всією струнною групою. У цьому розділі фоновий матеріал передається дерев'яним духовим, які підсилюються фортепіано та арфою. Це створює нову колористичну палітру звучання. На цьому тлі основна тема звучить у партіях труб і тромбонів, супроводжувана висхідними пасажами у струнних. Цей поступовий розвиток фактури веде до кульмінації, яка вибудовується на закличних акордах дерев'яних і мідних духових.

На піку розвитку тема охоплює весь оркестр, набуваючи величного і навіть драматичного характеру. Тут композиторка застосовує ефект оркестрової маси, що надає музиці потужної експресії. Після кульмінації розпочинається перехід до ефекту «вистоювання» звучності, де динамічний розвиток поступово вгасає. Структура композиції готується до завершення першої частини (ц. 14). Фоновий супровід повертається до струнних (після короткого перебування в дерев'яних духових). На четвертому такті тема передається трубі, а потім – тубі, яка завершує першу частину.



Цепколенко майстерно вибудовує динамічний рельєф частини, використовуючи поступове наростання оркестрової насиченості, а потім – поступове спадання. Завдяки цьому створюється відчуття природного «дихання» музики, де кульмінація стає логічним результатом усього попереднього розвитку.

Композиторка свідомо відмовляється від традиційних квадратних схем у побудові тематичного матеріалу, прагнучи зблизити музичну фактуру з мовленнєвою образністю. Ритмічна структура теми нагадує вільну оповідь, що розвивається без жорстких метричних обмежень. Фразування переривається паузами, подібно до природних пауз у мовленні. Мелодичний матеріал поєднує широкі інтервальні ходи з хроматичними ковзаннями, що створює ефект імпровізаційної свободи. Для посилення драматургічної виразності Цепколенко застосовує метод укрупнення синтаксичного ритму: якщо початкове проведення теми розгортається у 14-тактовій структурі то у кульмінації тема розширюється до 26 тактів, що створює ефект масштабного розгортання музичного образу. Збільшення тематичних сегментів разом із збагаченням оркестрового звучання формує логічний і переконливий драматичний розвиток.

Однією з ключових особливостей «Диптиха» К. Цепколенко є відсутність знаків альтерації при ключі, що свідчить про атональну систему звуковираження. Це означає, що твір не прив'язаний до традиційної тональної системи, що характерно для деяких композиційних технік. Атональність дозволяє композиторці використовувати вільні інтервальні співвідношення, що сприяє створенню нестандартної, експресивної гармонічної палітри.

Попри формальну атональність, деякі дослідники, вбачають у творі приховану або розширену тональність. Розширена тональність – це спосіб організації звукового матеріалу, який: не обмежується традиційною мажорно-мінорною системою; використовує тональні центри, що «розмиваються» або взаємодіють нетиповим способом; поєднує тональні та атональні елементи, можна простежити окремі тяжіння до розширених тональних центрів у певних тематичних розділах, утворюючи змішані фактурні типи.

У «Диптиху» Цепколенко немає жорсткої тональної основи, проте

Попри відсутність знаків при ключі, композиторка застосовує бурдонну квінту в акомпануючих голосах, що частково окреслює тональність кожної варіації. Бурдон (від фр. *bourdon* – «гудіння») – це тривале звучання двох стійких звуків, що утворюють основу гармонічного поля. Найчастіше бурдонна квінта складається з квінт (наприклад, C–G, D–A), які постійно звучать в акомпанементі. Такий прийом характерний для народної музики, середньовічних хоралів та архаїчних стилізацій. Бурдонна квінта у творі створює тональний устій у межах кожної варіації, пов'язує музику з архаїчними пластами фольклору, нагадуючи традиції народних оповідачів, підкреслює зв'язок із першоджерелами ладоутворення, використовуючи первинні формоутворювальні елементи.

Таким чином, хоча «Диптих» формально є атональним, «бурдонна квінта» виконує роль прихованого тонального устою, додаючи твору структурної єдності та фольклорної забарвленості.

У перших чотирьох проведення теми тональні устої окреслюються органним пунктом на чистій квінті. Фон і рельєф взаємодіють за принципами гомофонно-гармонічного складу (мелодія + акомпанемент). В останніх трьох проведення теми органний пункт відсутній, що знімає відчуття тонального центру. Замість гомофонно-гармонічного складу починає превалювати поліфонія – різні голоси стають більш рівноправними, темброво і ритмічно незалежними. Композиторка поступово трансформує матеріал: від тонального забарвлення через бурдонну квінту – до повної атональності. Ця динамічна зміна фактури підсилює структурний і драматургічний розвиток твору, що особливо підкреслює момент кульмінації та подальшого розгортання.

Друга частина диптиху *Allegro Vivace*. Її форму можна визначити як рондо з варійованими епізодами. Це п'ятичасткове рондо з коротким вступом та розгорнутою кодою. Рондо (від італ. *gondo*, що розвинувся з фр. *rondeau* – «рух по колу», «круговий танець», висхідного від лат. *rotundus* – «круглий») – музична форма, у якій неодноразові (не менше трьох разів) проведення

головної теми (рефрену) чергуються з епізодами, що відрізняються один від одного. Є найбільш поширеною музичною формою з рефреном. Витоки форми рондо тягнуться до народних хороводних танців. Існує безліч різновидів рондо, це рондо класичної епохи, мале рондо, однотемне рондо, двотемне рондо, велике рондо, велике регулярне рондо, велике регулярне рондо з повторенням побічних тем, велике нерегулярне рондо та інші.

У своїй композиції композиторка зосередилась на тому типі рондо, що більш нагадує двотемне рондо. Після короткого двотактного вступу з'являється тема рефрену с пружним синкопованим ритмом у чотиридольному розмірі. Якщо у звучанні теми шукати паралель із танцювальними ритмами, то ми не знайдемо танців написаних у чотиридольному розмірі. Найближче до звучання теми можуть бути українські танці гопак та гуцульський чоловічий танець «Аркан», у яких вживається дводольний розмір. Аркан танцюють зімкнутим колом або півколом з топірцями в руках. «Танець «Аркан» є головним елементом обряду посвячення гуцульського двадцятирічного хлопця у легіні. Після участі у ньому він отримував право здійснювати танці, носити бартку (топірець) та підперезуватися чересом (широким паском), тобто ставав потенційним опришком.

Перекази свідчать, що вперше гуцульський танець «Аркан» виконали витязі, які зійшли з гір. Можливо, це були кельтські племена бойї або галли, які тривалий час проживали в Карпатах. До речі, сам танець «Аркан» по духу і змісту тотожний ірландському «Ev Sistr» і бретонському «Ta Ev Chistr, Laou!» [1, 5].

Гопак також спочатку був суто чоловічим танцем, але згодом після розпуску Січі до танцю стали додаватися і дівчата. «Гопак – традиційний плясовий український народний танець запорозького походження. Назва танцю походить від вигуку «гоп!» під час його виконання, а також слів «гопати», «гупати», «гопкати». Розмір – 2/4. Виконується соло або групами в швидкому темпі з використанням віртуозних карколомних стрибків. Гопак виник у побуті Війська Запорозького. Спочатку виконувався чоловіками; сучасний гопак танцюють чоловіки й жінки, однак чоловіча партія залишається провідною. У виконання гопака включаються

елементи хореографічної імпровізації: стрибки, присядки, обертання й інших віртуозних танцювальних рухів. Існують різні варіанти гопака – сольний, парний, груповий. Гопак нерідко має величний, героїчний характер. Пісенні й інструментальні мелодії гопака виконуються в народі й як самостійні музичні п'єси. У них панує вільно варійована стопа анапеста» [9].

Свідомо чи несвідомо це зробила композиторка, але сама тема за структурою побудови має стосунок до українського танцювального епосу. Структура теми базується на двотактовому мелодійному обороті який у різній ритмічній конфігурації стає матеріалом для побудови всієї теми. Зацикленість теми навколо квартової поспівки створює враження повернення до основи, або кружляння з ефектом «топтання», що є характерним для вищезначених танців. Каринна театралізація, яка притаманна цим танцям стає своєрідним підтекстом звучанню другої частини Диптиха.

Після двотактового вступу проходить перше проведення теми у гобоя і фагота. Її початковий елемент («а», 8 тактів) – це коротка поспівка, що повторюється, в діапазоні чистої кварта, танцювального характеру, яка звучить на *mf*; у другому ж елементі теми, якій звучить призивно на *forte* і в якому мелодія рухається спадними кварто-квінтовими інтервалами («в», 4 такти) соліруюча роль відводиться двом валторнам; третій елемент «с» дуже короткий (2 такти) завершує структурну побудову теми у виконанні туби і фортепіано уривчастим низхідним пасажом, що закінчується треллю. Третій елемент теми підтримується віолончелями, контрабасами, і арфою.

Друге проведення рефрену (ц. 19) перший елемент теми посилюється групою дерев'яних духових і звучить у гобоя, кларнетів і фагота на тлі струнних які підсилюються арфою. Сама тема трохи розширюється і має вже 11 тактів за рахунок варіаційних змін останнього фрагменту першого елементу теми. Другий елемент теми повторюється валторнами і теж трохи розширюється за рахунок того що на довгій ноті валторн фрагмент другого елемента теми доповнює фагот. Третій елемент скорочується до одного такту.

До наступного проведення першого елементу теми додається ще й флейта, а до супроводу струнних додається фортепіано. Перший елемент теми знову трохи розростається в об'ємі і займає вже 12 тактів. Другий елемент доповнюється ще двома валторнами і звучить дуже заклично. Завершається цей епізод трелями у туби, арфи і фортепіано.

З ц. 23 починається новий структурний елемент форми, який можна позначити як епізод В. Тема цього епізоду повертає нас до образної сфери першої частини Диптиха. Це своєрідна арка яка об'єднує дві частини. Тема як і у ц. 10 першої частини має декламаційний характер, насичена хроматизмами та ходами по широким інтервалам і спочатку проводиться струнною групою на тлі супроводу дерев'яних духових. Тема (ц. 23, 16 тактів) проводиться великими тривалостями у альтів та віолончелі в діапазоні першої та другої октав на тлі пасажів дерев'яних духових інструментів. На восьмому такті на тему накладається елемент другого фрагменту теми із епізоду А. Друге проведення теми починається з ц. 25. в канонічному проведенні у альтів і віолончелей. Супровід посилюється всіма дерев'яними духовими і арфою. Звукова картина за рахунок поліфонізації фактури та збільшення барвистих ресурсів оркестру посилюється і на широкому диханні вливається в наступний епізод, який починається з ц. 28. Мелодія епізоду В плавно переходить в мелодію першого елементу рефрену який звучить у збільшенні. Контрапунктом виступають уривчасті фігури у валторн і тромбонів, які чергуються між собою. Фактурну побудову теми в цьому епізоді завершує другий елемент рефрену, який низхідним пасажом проноситься в усіх дерев'яних духових і фортепіано.

Друге проведення теми трохи менше за формою і завершується другим елементом рефрену до звучності якого добавляються ще й мідні духові інструменти. І третє проведення теми завершується висхідним пасажом дерев'яних духових який приводить до теми з першої частини Диптиха (епізод С), яка на три форте звучить у дерев'яних духових та валторн на тлі струнних *pizzicato*, заснованих на інтонаціях середньовічної секвенції «*Dies irae*». Цікаво, що у цьому епізоді з появою теми з першої

частини змінюється і розмір з 4/4 на 3/4, що зберігається до кінця твору.

Основна тема рефрену першої частини в епізоді С змінює свій характер з елегійного на драматичний і звучить потужно і навіть зловісно. Але після кульмінації на три форте поступово втрачає свою міць і силу. Для цього композиторка використовує прийом вимкнення різних груп інструментів під час проведення теми і врешті-решт тема залишається лише у фагота. Із втратою фактурних кондицій тема втрачає й емоційний запал і затухає вже в елегійному руслі. Але висхідний пасаж у струнних на крещендо перериває елегійний настрій і вривається в епізод (А2, ц. 37), який знову повертає нас до першого елементу теми з другої частини. Тут знову відбувається смислова переакцентуація цього елемента теми. Якщо на початку другої частини він звучав активно, то тепер цей елемент теми, відтворений усією міццю акцентованих уривчастих звуків мідних духових на тлі акцентованих форшлагів дерев'яних духових і особливо флейт пікколо, звучить зловісно й загрозливо, нагадуючи *dance macabre*. Другий елемент теми проводиться соло перкусії разом з фортепіано. Поступово перкусія приводить до фінального епізоду (ц. 41) де перший елемент теми «а» проводиться мідними та дерев'яними духовими у збільшенні на *fff*, а другий елемент теми «в» виступає контрапунктом елементу «а» (ударна група і фортепіано), все це відбувається на тлі струнних арпеджіо. Поєднання двох елементів насичує симфонічну фактуру додатковими фарбами та збільшує міць основної теми, яка й завершує весь твір ефектним пасажом усіх структур оркестру та мартелятними побудовами у фортепіано.

Аналізуючи структуру другої частини Диптиха, можна виявити приховану сонатну форму. Епізоди тут не лише контрастують із рефреном, але й вступають у конфліктне зіткнення їхніх образних сфер. Такий розвиток наближає форму другої частини до сонатної, в якій епізоди відіграють роль тематичних розділів: рефрен виконує функцію головної партії (ГП), епізод В – побічної партії (ПП), а епізод С – розробки, що містить повернення основної теми першої частини. Це надає їй значення лейттеми всього твору.

З'явившись у епізоді С, головна тема першої частини створює відчуття репризи, що надає всьому Диптиху тричастинної структури. Додатковий ефект зв'язності досягається метричними змінами: якщо перша частина написана у тридольному розмірі, а друга – у чотиридольному, то в епізоді С повертається розмір 3/4, який зберігається до кінця твору.

Така побудова цілком виправдана, адже наявність двох контрастних тем дозволяє інтерпретувати одну як головну партію, іншу як побічну, а епізод С – як розробку, що веде до репризи, представлено у варійованих розділах А1 і А2. Варіювання тематичного матеріалу надає формі динамічності та гнучкості, а завершальна кода підсумовує розвиток музичної тканини, логічно завершуючи драматургію твору.

Узагальнюючи сказане вище, відзначимо наступні моменти:

У своєму симфонічному творі композиторка продемонструвала своє бажання до зміни традиційних форматів. Її задум Симфонічного Диптиху не вміщувався в вузьку жанрову рубрику. У творі об'єдналися різні жанрові стихії від епосу до драми. В елегійному оповіданні початку першої частини присутнє гостре особисте почуття сучасності, яке з часом переводить дію в драматичний план. Драма загострюється в другій частині твору засобами динамічного накопичування та синтактичного укрупнення метру, серед яких особливу роль грають акцентовані уривчасті звуки мідних духових на тлі акцентованих форшлагів дерев'яних духових і особливо флейт пікколо, що у своїй кульмінації нагадує жажливий *dance macabre*. Таке протиставлення двох частин Симфонічного Диптиху приводить до того, що в одному музичному просторі стикаються різні драматургічні типи розвитку матеріалу.

У композиції Диптиху К. Цепколенко провідну роль відіграє принцип багаторівневого розмаїття частин між собою, що сприяє створенню потужного полю напруження. На рівні формоутворення це контраст форми варіацій та рондо, коли в кожній частині Диптиху закладені полярні семантичні ознаки, що, з одного боку, дозволяє переакцентувати емоційну складову тем, з іншого, створює мости об'єднання між обома частинами як на семантичному так і на формально-структурному рівні.



Тематичний матеріал частин відрізняється емоційною спрямованістю і має протилежні за своїм значенням характеристики: декламаційної хроматизованої теми варіацій протистойть моторна, заснована на короткій співці танцювального характеру, тема рефрену рондо. В експозиційному проведенні тем вже закладені всі їхні інтеграційні складові – ритмічна пульсація, квартові опівання звуків мелодії, можливості для розширення та укрупнення.

Тема першої частини складається з ланцюга мотивів декламаційного характеру насичених хроматизмами. Вони «копіюють» структурну форму мовного речення і дають можливість темі вільно викладатися згідно із законами людського мовлення. Оповідальність теми також підкреслюється і побудовою формальної структури у вигляді неквадратного періоду (14 тактів). У структурній організації теми домінує, скоріш за все, модальний принцип, що йде від мовної образності. Ритмічна та інтонаційна сторони теми теж базуються на принципах мовної образності насичуючи мелодію паузами і мінливим ритмом. В інтонаціях теми також закладено драматичну експресію, яка повністю проявить себе розділі С другої частини. Якщо у першій частині домінує варіаційний тип викладу матеріалу, то в рондо покладено принцип картинності, кадрового монтажу, який дозволяє у кожному проведенні рефрену здійснювати варіаційний розвиток матеріалу. Головний стимул руху у другій частині – протиставлення контрастів – епізоди яскраво контрастують як із рефреном, так і між собою. Розвиток тем у драматичному розвороті відбувається, по-перше, через приховану в їхній структурі потенцію напруги, по-друге, шляхом інтонаційного перекодування.

Цілісність композиції створюється також за рахунок використання моноінтонацій: інтонаціям низхідної сексти і висхідної секунди в основній темі варіацій відповідають ходи на висхідну сексту і низхідну секунду в темі епізоду В рондо. Композиторка уміло комбінує закони епічного і драматичного типу симфонізму, застосовуючи принцип типологічного інтегрування.

Диптих Мирослава Скорика (1993) – це симфонічний твір, написаний за замовленням американської меценатки українського

походження Ірени Стецюри. Він належить до періоду так званої «стильової гри» у творчості композитора (термін Л. Кияновської), коли Скорик активно використовував прийоми неокласицизму. В основі твору неокласичні принципи (структурна логіка, ясність форми, тематична розробка). Класичний симфонічний цикл зазвичай складається з чотирьох частин, але Скорик трансформує традицію, застосовуючи двочастинну структуру. Такий підхід поєднує класицистичні моделі з сучасними композиційними рішеннями. «Диптих» є зразком неокласичної стилістики, де традиційні форми осмислюються у сучасному контексті [6].

У першій частині *Moderato assai* композитор використовує принцип написання арії *lamento* розміщуючи її в просту трьохчастинну форму, де, в традиції написання старовинних арій *da capo*, третій розділ точно повторює перший. Музична мова, як це і прийнято в аріях, по своїй виразності нагадує людську мову, яка неквапливо рухається в хроматичному русі примхливим ритмічним малюнком. Мелодика насичена ляментозними секундними інтонаціями в поєднанні що повзуть низхідними хроматизмами. Перша частина «Диптиху» витримана у традиціях жалібного *lamento*, що підсилює її емоційний характер.

Велике місце в Диптиху відведене поліфонічному розвитку. Але тут композитор не став стилізувати бахівські прийоми поліфонії, а звернувся до прийомів сучаснішої, так званої хіндемітовської поліфонії з лінарним розвитком, дисонансним переплетенням контрапунктуючих ліній. Тут композитор продемонстрував ще одні прийом стилізації – осучаснення старих способів розвитку матеріалу. Поліфонічна майстерність Диптиху Скорика демонструє синтез традицій і модерну, що є характерною рисою його творчого стилю.

Ще одна ознака сучасності, яка помітна в диптиху, – це атональність, яку композитор розуміє як дванадцятитоновий діатонічний лад, який синтезує особливості багатьох ладів, об'єднаних в одній тональній площі. З цієї причини Скорик часто не виставляє знаки при ключі, в даному випадку в диптиху.

У органічному синтезі поліфонічних і гармонійних принципів побудована основна теми першої частини, яка є показовою

для характеристики композиторського методу Скорика. Тут спостерігається не просто поєднання поліфонічного і гармонійного принципів, а їх органічний синтез. Функціональний розвиток теми рухається в інтервальному русі великих і малих секунд. Із цього приводу О. Козаренко відмічає наступне: «Близьким до барокового «мотиву хреста» є один із панзнаків музичної мови М. Скорика – хроматично зчеплені секунди... мотив напівзапитання, напівсумніву, що буквально пронизує усю творчість композитора. Окрім традиційного музично-риторичного сенсу, на семантику знака «працює» схожість із бахівською BACH та шостаковичівською DEsCH анаграмами, алюзія до середньовічної секвенції *Dies irae*... цей інтонаційний символ приреченості, повної безнадії входить у групу так званих «есхатологічних» знаків, над якими (і тільки над ними!) Скорик не іронізує ніколи» [4, с. 243]. Ще одним елементом осучаснення твору є принцип монотематизму, що забезпечує наскрізний розвиток і цілісність усього твору.

Друга частина Диптиха М. Скорика написана у формі рондо з варійованими проведеннями рефрену, коротким вступом і кодою. У тритактовому моторному вступі задано характер другої частини. Тріольний імпульс перейшов до другої частини із середнього розділу першої частини як монотематизм, забезпечуючи спадкоємність музичного матеріалу і забезпечуючи монолітність форми твору. У рефрені виявляються ознаки токкатності, які відповідають сучасним урбаністичним уявленням. Це проявляється в настирливому тріольному «тупцюванні» на інтонації малої секунди, арпеджированих пасажах, низхідних рухах за хроматизмами. Змістовний рух в рефренах здійснюється за допомогою прийомів імітаційної поліфонії, причому кожен рефрен має індивідуальні відмінності по відношенню до іншого. вони використані по-різному.

В першому проведенні рефрену (А) канонічно використовується третій елемент теми. Потім тема канонічно проходить в усіх голосах, розширюючись в діапазоні і диманике, доходячи в кульмінації до *ff*, яка побудована на скандуванні першого елемента теми усім складом інструментів. Друге проведення

рефрену (A1) побудоване на чотирьохголосим фугато, тематично матеріалом якого послужив перший елемент теми. В ролі протиставлень виступають фрагменти усіх трьох елементів теми. Проведення теми в четвертому голосі проводиться у збільшенні. Завершальний рефрен (A2) – *Presto con prestissimo* – розвивається з хвилеподібною динамікою, починаючи від *mp* до *fff*. Кульмінація, котра побудована на інтонаціях малої секунди першого елемента теми доходить до динамічної межі на *fff* і несподівано обривається тривалою паузою в усіх голосах. Кода, яка йде за цим побудована на основній темі першої частини, яка знесилена і сходить нанівець в динамічному діапазоні від (*f* > *p*).

Епізоди в другій частині контрастні рефренами, створюючи конфліктну ситуацію, яка драматизує твір. У темі епізоду В можна простежуються два елементи теми : висхідна діатонічна мелодія і низхідна хроматизированная мелодія, де діатонічна мелодія розспіву вступає в конфлікт з хроматизированной мелодійною лінією. По мірі розвитку музичного матеріалу цього епізоду висхідна діатонічна мелодія руйнується своїм опонентом і у кінці епізоду звучить у вигляді розірваних окремих інтонацій у скрипок на тлі остинатного ритму інших інструментів.

Епізод 3 (ц. 10, *Moderato assai*) є переломним в драматургії частини. Починається епізод з видозміненої основної теми першої частини, яка динамічно посилюється до *fff*. Але потім напруга спадає і тритактова зв'язка призводить до моторного руху. Несподівано з'являється «урбанізований», танцювальний мотив з джазовим відтінком *Саме він стає уособленням лиха*. Л. Кияновская пише із цього приводу: «саме ця вульгарна мелодія уособлює – образи зла, розкриває істинний сенс *dance macabre*» [3, с. 179]. Поступово джазова тема йде в акомпанемент (*Violoncello*), а у усіх інструментів звучить тема рефрену у збільшенні. Епізод 3 є дієвою кульмінацією всього твору.

Ознаки трансформації жанру симфонії проглядають в задумі композитора, який якіс заснований на театралізованій драматургії з використанням прийомів ролевої гри. Також весь твір об'єднаний моноінтонаційним принципом, де інтонаційний спектр першої частини побудований на взаємодії великої та

малої секунди і цей же принцип композитор використовує у темах рефрену й епізодах другої частини.

При створенні драматургії Диптиха композитор використовував принцип багаторівневого контрасту частин між собою. На рівні формотворення це контраст простої тричастинної форми *da capo* в першій частині та *рондо* в другій. Такий вибір форм пов'язаний зі стильовою образністю тематизму частин. Теми першої частини насичені оборотами на манер арій *lamento*, друга ж частина підпорядкована моториці руху, а тема епізоду В має танцювальну природу.

Композитор використовує символічну форму звучання для створення тематизму, так, основна тема першої частини виступає як символ ідеального, вічної істини, Ця тема з'являється в кульмінаційний момент у другій частині (епізод В), відкрито протистоячи всьому попередньому розвитку частини. Вона ж як символ недосяжного ідеалу обрамляє весь твір.

Як вказує О. М. Берегова «Диптих Скорика став свідченням різкої зміни світоглядних орієнтирів композитора, а особиста драма героя твору, підсилена неспокоєм і контрастами життєвого вихору, набуває тут дійсно трагедійного звучання. Вибудовуючи трагедійну концепцію невеликого камерного твору через образну трансформацію кількох інтонаційно-ритмічних зерен з підкреслюванням особливої ролі інтервалу малої секунди (вона є здатною до якісних семантичних перетворень від драматичної ламентозності теми 1-ї частини до «мотиву суєти» та інтонацій колискової в II-й), М. Скорик виявляє справжній симфонізм мислення. А нашарування стильових елементів у його творі відбувається цілком у дусі постмодернізму: мелодика П. Чайковського і бахівські каданси, саркастичні інтонації Д. Шостаковича і тональність поцартівського «Реквієма», слов'янська діатоніка і джазова гармонія в стилі Дж. Гершвіна – а над цим складним стильовим конгломератом вивищується трагічне світовідчуття людини кінця XX століття» [2, с. 12].

#### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Аркан – гуцульський танець ініціації. URL: <https://verkhovyna.life/news/2018/10/18/352/view>

2. Берегова О. М. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80-90-х років XX століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. 17.00.03. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 16 с.
3. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів: СПОЛОМ, 2008. 591 с.
4. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка у Львові, 2000. 285 с.
5. Маловідомі факти про танець аркан. URL: <https://dance.knukim.edu.ua/malovidomi-fakti-pro-tanec-arkan/>
6. Перепелиця О. О. «Диптих» Мирослава Скорика: жанрові особливості // *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової*. 2014. Вип. 19. С. 133-140.
7. Скорик М. М. Диптих для камерного оркестру (партитура, рукопис). Київ, 1999.
8. Цепколенко К. С. Диптих для симфонічного оркестру (партитура, рукопис). Одеса, 1981
9. Український «Гопак» – найвідоміший танець чи лицарське бойове мистецтво? URL: <https://www.libr.dp.ua/?do=ukrainica&lng=1&id=4&idg=270>.

#### REFERENCES

1. Arkan – hutsulskyi tanets initsiatsii. [Arkan is a Hutsul initiation dance]. URL: <https://verkhovyna.life/news/2018/10/18/352/view> [in Ukrainian].
2. Berehova, O. M. (2000) Tendentsii postmodernizmu v kamernykh tvorakh ukrainskykh kompozytoriv 80-90-kh rokiv XX stolittia: avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn. [Tendencies of postmodernism in chamber works of Ukrainian composers of the 80-90s of the XX century: PhD thesis]. 17.00.03. NMAU im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv. 16 s. [in Ukrainian].
3. Kyianovska, L. O. (2008) Myroslav Skoryk: liudyna i mytets. [Myroslav Skoryk: a man and an artist.] Lviv: SPOLOM. 591 s. [in Ukrainian].
4. Kozarenko, O. (2000) Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy. [The phenomenon of the Ukrainian national musical language]. Lviv : Naukove tovarystvo im. T. H. Shevchenka u Lvovi. 285 s. [in Ukrainian].
5. Malovidomi fakty pro tanets arkan. [Little-known facts about the dance of the harness]. URL: <https://dance.knukim.edu.ua/malovidomi-fakti-pro-tanec-arkan/> [in Ukrainian].
6. Perepelytsia, O. O. (2014) «Dyptykh» Myroslava Skoryka: zhanrovi osoblyvosti [“Diptych” by Myroslav Skoryk: genre features]. // *Muzychne mystetstvo i kultura. Naukovi visnyk ODMA imeni A. V. Nezhdanovi*. Vyp. 19. S. 133-140.
7. Skoryk, M. M. (1999) Dyptykh dlia kamernoho orkestru [Diptych for chamber orchestra] (partytura, rukopys). Kyiv. [in Ukrainian].

8. Tsepkenko, K. S. (1981) *Dyptykh dla symfonichnoho orkestru* [Diptych for symphony orchestra] (partytura, rukopys). Odesa [in Ukrainian].

9. Ukrainskyi «Hopak» – naividomishyi tanets chy lytsarske boiove mystetstvo? [Is Ukrainian Hopak the most famous dance or a knightly martial art?]. URL: <https://www.lib.dp.ua/?do=ukrainica&lng=1&id=4&idg=270> [in Ukrainian].