

vocal traditions in the French musical culture of the XVII century., Which serves as an example for the outstanding work of the teacher Benigne de Bacilly. An important stage in the culture of this period is the emergence of professional-theoretical interpretation and synthesis of existing at the time of the French vocal pedagogical achievements that have been accomplished Benigne de Bacilly.

Key words: singing voice, singing schools, the era of bel canto, the art of proper singing.



УДК 78.071.1+782/.784

А. Перепелица

«ДИПТИХ» МИРОСЛАВА СКОРИКА: ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ

В статье автор рассматривает жанровые особенности «Диптиха» украинского композитора Мирослава Скорика. Впервые это произведение в версии для струнного квартета было исполнено в 1994 году на всемирно известном американском летнем фестивале «Music Mountain» квартетом им. Леонтовича. В Украине этот вариант произведения часто исполняет студенческий квартет «Классик-Модерн» Львовской национальной музыкальной академии имени Н. Лысенко под управлением Оресты Когут-Ванькович.

Ключевые слова: инструментальный диптих, стилевая игра, музыкальный язык, жанровая программа.

«Диптих» для струнного квартета был сочинен Мирославом Скориком в 1993 году по заказу Ирены Стецюры — американской меценатки украинского происхождения, которая очень много сделала для поддержки украинских исполнителей, оркестров и композиторов в США, для популяризации нашей музыки на американском континенте.

В периодизации творчества М. Скорика, предложенной Л. Кияновской, «Диптих» можно отнести к пятому периоду творчества, который обозначен исследовательницей — «В лабиринтах стилевой игры» [1, с. 207].

«Диптих» принадлежит к той группе произведений, которые, с одной стороны, будучи написаны в США, под воздействием противоречивой палитры искусства Нового Света, отобразили свежее мироощущение автора, связанное с впечатлениями от «гипердемокра-

тизированной» культуры, а с другой — с естественным для зрелого мастера стремлением к благородной простоте и красоте.

Впервые «Диптих» М. Скорика исполнен в 1994 году на всемирно известном летнем фестивале «Music Mountain» квартетом им. Лентовича. В Украине этот вариант произведения часто исполняет студенческий квартет «Классик-Модерн» Львовской национальной музыкальной академии имени Н. Лысенко под управлением Оресты Когут-Ванькович. Вариант «Диптиха» для камерного оркестра является репертуарным произведением студенческого оркестра Высшего музыкального института Львова под управлением М. Скорика и, наряду с «Мелодией», может считаться «визитной карточкой» коллектива.

Как было отмечено выше, «Диптих» принадлежит к периоду «стилевой игры» в творчестве композитора (термин Л. Кияновской) и написан в духе неоклассицистского сопоставления стиливых моделей различных музыкальных эпох. Раскрывая неслучайность обращения автора к «стилевой игре» в разной мере на протяжении всего творчества, Л. Кияновская пишет: «...«елітарність» авангардових опусів, творення в «башті зі слонової кістки», для вузького кола прихильників непритаманні для львівської школи. Одним з основних напрямків новаторства в ній був і залишається принцип багатоманітної взаємодії стилів, тобто дотепного, неочікуваного зіставлення віддалених в часі прикмет різних художніх систем. Невипадково на початку сторіччя у Львові такою популярною була сецесія, побудована саме на алюзіях до попередніх епох з її «перехресною» символікою всіх часів і національних культур» [1, с. 156].

Жанровая программа «Диптиха» представляет собой двухчастный цикл, тесное взаимодействие частей в котором позволяет говорить о контрастно-составной двухчастной форме: с одной стороны, тематизм первой части принимает активное участие в драматургии второй, с другой же, во всех темах «Диптиха» важную роль играют моноинтонации различных взаимодействий большой и малой секунд.

Рассмотрим музыкальные особенности каждой части. Первая часть (*Moderato assai*) написана в простой трехчастной форме, где, в традиции написания старинных арий *da capo*, третий раздел точно повторяет первый.

Схема строения первой части: а в а
8 т. 22 т. 9 т.

Первый раздел (а) — разомкнутый период секвенционной структуры, что типично для построений, имеющих песенный характер. Начало второго раздела (в) совпадает с окончанием первого (а). Ю. Тюлин

называет такое явление «вторжением», а каданс с таким окончанием и вводом в новое построение — «вторгающимся кадансом» [4, с. 51].

Второй раздел (в) — свободная периодическая структура, в которой трудно выделить самостоятельные синтаксические разделы благодаря использованию полифонических приемов развития, в которых преобладает имитация.

Музыкальный язык части подчинен образной выразительности речевых интонаций: неторопливое извилистое движение по хроматизмам, прихотливый ритмический рисунок, изошренная агогика с постоянными ускорениями и замедлениями, детализированная динамика. Для мелодики характерны ламентозные секунды-«вздохи». Так, в начальной теме секунды-«вздохи» сочетаются с бессильно ниспадающими окончаниями фраз, ползущими нисходящими хроматизмами. При этом обороты темы интонационно близки к «Плачу Ариадны» К. Монтеверди. В среднем разделе (*Piu mosso et affettuoso*) заостряется декламационность, патетика; его начало напоминает кульминацию «Adagio» Т. Альбини.

Но кантилена барочного типа стилизована в более модерном, диссонансно заостренном ключе. Барочное *lamento* сталкивается с напряженным линейным развитием и диссонантным переплетением контрапунктирующих линий в духе хиндемитовской неоклассической полифонии. Линия каждого инструмента персонифицируется, что напоминает «муцирование голосов» в ричеркарах эпохи Возрождения. Вообще, значительное место в «Диптихе» занимают полифонические приемы развития (в крайних разделах первой части преобладает хоральное движение с чертами подголосочности, а в среднем — имитационная полифония).

Говоря о технике письма М. Скорика, нельзя не упомянуть написанной им монографии «Структурна і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття», где автор последовательно раскрывает свои композиторские позиции.

Скорик не разделяет полифонию и гармонию как две различные композиционные техники. Просто классическая гармония — это следующий этап освоения обертонового ряда: «Образно кажучи, одноголоса музика, навіть за всієї своєї складності і рафінованості, нагадує площину, гармонія ж та контрапункт — це об'єм. Людський слух відчув необхідність нового виміру в музиці — звукову вертикаль» [3, с. 16].

Для раскрытия своего понимания гармонии Скорик использует понятие «ладовой функциональности», подчеркивая модаль-

ную сторону гармонії: «Лади європейської музики ґрунтуються на інтонуванні двох основних інтервалів: тону і півтону. Ладова функціональність виникає через нерівномірність, відмінність якостей цих двох інтервалів і порядку їх чергування у звуковій послідовності... Саме тому функція субдомінанти і домінанти визначається не акустичними співвідношеннями з тонікою, а згідно з мелодичним рухом ступенів ладу» [3, с. 16].

Тональність же композитор розуміє як двенадцатитоновий диатонічний лад, який синтезує особливості багатьох ладів, об'єднаних в одній тональній площині. По цій причині Скорик часто не виставляє знаків при ключі. Образно говоря, його тональність — це «білий лист паперу», який композитор заповнює різними ладовими нахиленими, формуючими синтетичне єдинство.

В «Диптиху» М. Скорик не виписує знаків при ключі, мислячи єдиною синтезуючою лад-тональністю.

Уже проведення основної теми першої частини є показовим для характеристики композиторського методу Скорика. Тут ми спостерігаємо не просто поєднання поліфонічного і гармонічного принципів, а їх органічний синтез. Функціональне розвиття теми повністю залежить від мелодичного розвитку голосів музичної тканини. Причому конструктивними інтервалами в русі голосів виступають більша і менша секунди. Особливості ж вертикалі теми (квінтакорди і їх паралельне русі) нагадують на порівняння з середньовічним органом. Це пов'язано з образною семантикою самої теми.

В статті О. Козаренко знаходимо наступне: «Близьким до барокового «мотиву хреста» є один із панзнаків музичної мови М. Скорика — хроматично зчеплені секунди... мотив напівзапитання, напівсумніву, що буквально пронизує усьому творчості композитора. Крім традиційного музично-риторичного сенсу, на семантику знака «працює» схожість із бахівською ВАСН та шостаковичівською DEСН 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» [2, с. 243].

Таким чином, перша частина «Диптиха», являється прологом до дії другої, виступає символом «вечної істини» (словом от автора). Неслучайно початковий мотив першої частини буде обрамляти все вироблення.

Перейдем к анализу второй части «Диптиха» (Presto). Вторая часть «Диптиха» М. Скорика написана в форме рондо с варьируемыми проведениями рефрена, коротким вступлением и кодой. Однако можно проследить и черты сонатной формы с эпизодом в разработке как формы второго плана.

Моторный характер части уже задает трехтактное вступление: остинатное повторение триольной ритмической фигуры на одном звуке (d) напоминает лейтритм судьбы из Пятой симфонии Бетховена. Со вступлением темы эта пульсация переходит в аккомпанемент. Интересно, что триольный «пульс» второй части уже предвосхищается в среднем разделе первой, создавая монолитность формы.

Целенаправленное движение темы рефрена родственно барочной токкатности и современным урбанистическим образам. В ней можно выделить три элемента:

1. Назойливое триольное «топтание» на интонации малой секунды. Именно этот элемент главенствует в развитии темы, вычлняясь из всего материала и трансформируясь в интонации «стона», звучащие у всего состава инструментов в кульминационные моменты.

2. Арпеджированные пассажи по терциям.

3. Нисходящее движение, основанное на игре тоном и полутоном, интонационно перекликающееся с темами первой части «Диптиха».

Важную роль в музыкальном развитии рефренов играют приемы имитационной полифонии, но в каждом рефрене они использованы по-разному.

Так, в первом проведении рефрена (A) канонически проводится третий элемент темы. Затем музыкальная ткань все больше уплотняется за счет «пения» темы во всех голосах, увеличивается ее диапазон, динамика доходит до ff. Первый элемент темы в кратковременных фрагментах скандируется всем составом инструментов.

Второе проведение рефрена (A₁) начинается четырехголосным фугато, основанным на первом элементе темы. В роли противосложений выступают фрагменты всех трех элементов, а со вступлением четвертого голоса в басу тема проводится целиком в увеличении. Это предвосхищает трансформацию последней в эпизоде C, где она звучит в увеличении в темпе Moderato con moto у скрипок и альты, а виолончель играет отрывки джазовой темы данного эпизода.

Заключительный рефрен (A₂) — Presto con prestissimo — представляет собой динамическую волну от mp до fff. Начинаясь с фугато, основанного на первом элементе, музыкальное развитие приходит

к вычленению из темы интонаций малой секунды (ges-f, as-g), которые скандируются всеми инструментами на *fff* в диапазоне от малой до третьей октав. Все обрывается паузой с фермой во всех голосах, продолжительностью в целый такт.

В двухтактной коде (*Lento*) возвращается основная тема первой части, обрамляя все произведение. Она звучит, как беспомощное восклицание, благодаря динамическому оформлению (*f* > *p*).

Рассмотрим эпизоды. Они не просто контрастируют с рефренами, но даже вступают в конфликт, динамизируя форму и придавая ей черты сонатности.

В теме эпизода В можно выделить два элемента:

1. восходящая диатоническая мелодия;
2. нисходящая хроматизированная мелодия, перекликающаяся с третьим элементом темы рефрена и с основной темой первой части «Диптиха».

Таким образом, уже в самой теме эпизода заложена противоречивая двойственность: с одной стороны, распевная светлая мелодия (условно ее можно определить как тему надежды), а с другой — хроматизированное нисходящее движение (в риторике это символический образ смерти). При этом хроматизированный мотив сохраняется до конца эпизода, а восходящая мелодия трансформируется в разорванные интонации нисходящих терций, звучащих у скрипок на фоне остинатного ритма остальных инструментов.

Эпизод С (ц. 10, *Moderato assai*) является переломным в драматургии части. Здесь конфликт уже становится открытым.

Начинается эпизод с реминисценции основной темы первой части. Но это не статичный повтор, тема звучит как реакция героя на все предыдущее развитие: она переносится на октаву выше, динамика усиливается до *fff*:

Но трехтактная связка (перед ц. 11) возвращает нас к моторному движению части: здесь звучат отрывки первого элемента темы рефрена в уменьшении.

Во втором разделе эпизода (ц. 11) появляется неожиданно «урбанизированный», вульгарно-вызывающий мотив американского происхождения (он стилизован в манере «ретро», с чертами коммерческого джаза, номеров бродвейского театра). Именно эта тема является прямым олицетворением зла, хроматизированная же тема из первого эпизода была только ее предчувствием. Л. Кияновская считает: «сама ця вульгарна мелодія уособлює — образи зла, розкриває істинний

сенс *dancemacabre*» [1, с. 179]. Все подчиняется плавному движению этой темы: прежде отрывистая остигатная пульсация становится более плавной, подчиненной движению танца. С цифры 13 джазовая тема уходит в аккомпанемент (*Violoncello*), а у всех инструментов звучит тема рефрена в увеличении.

Эпизод С является действенной кульминацией всего произведения. Ярко театральная драматургия «Диптиха», насыщенная взаимодействием контрастного тематизма, позволяет говорить о чертах сонатности. В рондо же можно условно обозначить разделы сонатной формы как формы второго плана части. Тогда мы получим следующее: трехтактное вступление; экспозиция, где рефрен (А) выступает в роли ГП, а эпизод В — ПП; разработка с эпизодом ($A_1 + C$); реприза (A_2), кода.

Подводя итог можно отметить, что для создания ярко театральной драматургии композитор умело пользуется приемами стилевой игры, а также законами музыкальной риторики. Ведущую роль здесь играет принцип многоуровневого контраста частей между собой. На уровне формообразования это контраст простой трехчастной формы *da capo* в первой части и рондо во второй. Такой выбор форм связан со стилевой образностью тематизма частей. Темы первой части насыщены оборотами арий *lamento*, даже возникают конкретные ассоциации: обороты основной темы близки к «Плачу Ариадны» К. Монтеверди, а начало среднего раздела напоминает кульминацию «*Adagio*» Т. Альбинони. Вторая же часть подчинена моторике движения, а тема эпизода В имеет танцевальную природу.

Интересно, что контрастный тематизм частей здесь более тесно взаимодействует между собой, приближая форму цикла к контрастно-составной двухчастности. Так, основная тема первой части как символ идеального, вечной истины появляется в кульминационный момент во второй (эпизод В), открыто противостоя всему предыдущему развитию части. Та же тема обрамляет все произведение. Принцип репризности вносит в двухчастность цикла элемент уравновешенности трехчастности, структурно не нарушая первой. Пропорция три проявляется и в количестве появлений основной темы первой части в «Диптихе»: в начале произведения (первая часть), в кульминационный момент (вторая часть, эпизод В) и в коде. Таким образом, именно эта тема утверждает себя по всем законам риторики как главенствующую над остальным музыкальным материалом произведения (ее можно определить как тему непреходящей духовной истины, недостижимого идеала).

Не менее значительным объединяющим фактором является моинтонационный принцип. Различные взаимодействия большой и малой секунды характерны для всей интонационности первой части, а также играют важную роль в темах рефрена и эпизодов второй (в эпизоде В хроматизированная нисходящая тема сопутствует диатонической восходящей, изменяя в итоге облик первой; а в эпизоде С открыто контрастируют основная тема первой части и размашистая танцевальная тема в ритме танго, в которую тоже вклинивается хроматизированное движение).

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи / Л. Кияновська. — Львів: Сполом, 1998. — 216 с.
2. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. — Львів: Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка у Львові, 2000. — 285 с.
3. Скорик М. Структурна і виражальна природа акордики в музиці ХХ ст. / М. Скорик. — К.: Муз. Україна, 1983. — 160 с.
4. Тюлин Ю. Учение о гармонии / Ю. Тюлин. — Изд. 3-е. — М.: Музыка, 1965. — 392 с.

Перепелиця О. «Диптих» Мирослава Скорика: жанрові особливості. У статті автор розглядає жанрові особливості «Диптиха» визначного українського композитора Мирослава Скорика. Вперше цей твір у версії для струнного квартету виконане 1994 року на всесвітньо відомому американському літньому фестивалі «Music Mountain» квартетом ім. Леонтовича. В Україні цей варіант твору часто виконує студентський квартет «Класик-Модерн» Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка під керівництвом Орести Когут-Ванькович.

Ключові слова: інструментальний диптих, стильова гра, музична мова, жанрова програма.

Perepelytsia O. «Diptych» by Myroslav Skoryk: genre features. The author in his article examines genre features of the «Diptych» by Ukrainian composer Myroslav Skoryk. In 1994, the work in the version for string quartet was premiered by the *Leontovych Quartet* on the American worldwide known summer festival «*Music Mountain*». In Ukraine, this version of the work has been often performed by the quartet «*Classic-Modern*» membered by students of the Lviv National Mykola Lysenko Music Academy under the baton of Oresta Kohut-Vankovych.

Key words: instrumental diptych, style game, musical language, genre programme.