

УДК 785.1

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209732>**Вадим РАКОЧИ,***orcid.org/0000-0003-4025-2213*

кандидат мистецтвознавства,

викладач відділу «Теорія музики»

Київської муніципальної академії імені Р. М. Глієра

(Київ, Україна) *vr99@ukr.net*

ОРКЕСТРУВАННЯ ЯК ЗАСІБ СИНТЕЗУ В КОНЦЕРТІ ДЛЯ ОРКЕСТРУ «КАРПАТСЬКИЙ» МИРОСЛАВА СКОРИКА

Утілення неофольклору крізь призму музичної форми, аналіз особливостей інтонаційних поспівок, вивчення характерних ладових зворотів та ритмічних формул лежать в основі численних досліджень «Карпатського» Концерту для оркестру Мирослава Скорика. Однак виявлення специфіки трактування оркестру і власне визначення його ролі у поєднанні народного та класичного мистецтва у нерозривне ціле дотепер ґрунтовно не проаналізовано.

У цій статті оркестр трактовано як визначальний засіб конвергенції двох начал. Синтез здійснюється на кількох рівнях. По-перше, на рівні звуку: у цілком класичному за структурою та складом оркестрі відтворено тембри традиційних карпатських інструментів (наприклад, подвійне соло валторн імітує трембіту). А різноманітне використання численних ударних інструментів віддзеркалює минуле у сучасності крізь призму інтонаційних, ритмічних та ладових елементів. По-друге, на рівні фактури: значна поширеність унісонної фактури – вельми рідкісного способу презентації матеріалу у симфонічних творах загалом – додає експонуванню архаїчності. Симфонічний оркестр ХХ століття відтворює прадавній світ і втілює завдяки унісонним поєднанням інструментів надзвичайні за силою емоції. По-третє, жанр: риси *concerto grosso* ХVІІ століття (в якому в опозиції *concertino* та *tutti*) та інструментальний концерт ХVІІІ століття (контраст між солістом та оркестром) набувають нових втілень. Адже композитор поєднує їх з унікальним жанром ХХ століття – концертом для оркестру, у якому кожний виконавець інтерпретується як соліст.

Переосмислюючи крізь призму оркестрування семантику окремих музичних інструментів і фактур, сплавляючи в єдине ціле різні стилі та види музичного мистецтва, композитор мостить минуле і сучасність. Сучасні техніки оркестрування виявляють найдавніші, можливо, навіть язичницькі шари буття й контекстуалізують багатовікову народну творчість у пан-європейську неофольклорну хвилю (К. Шимановський, Б. Барток, З. Кодаї). Оркестр у «Карпатському» Концерті М. Скорика (1972) представляє цей мейнстрім ХХ століття, поєднуючи традиції національної культурної спадщини та сучасне мистецтво класичної музики.

Ключові слова: Карпатський Концерт, симфонічні твори Мирослава Скорика, оркестрування, синтезис, неофольклор.

Vadym RAKOCHI,*orcid.org/0000-0003-4025-2213*

Candidate of Art History,

Lecturer at the Department of Music Theory

of R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music

(Kyiv, Ukraine) *vr99@ukr.net*

SKORYK'S CARPATHIAN CONCERTO: ORCHESTRATION AS A MEANS OF THE SYNTHESIS OF THE PAST AND PRESENT

Neo-folklore and its translation through the prism of musical forms, modes, and rhythm are in the core of numerous studies of Skoryk's Carpathian Concerto. However, these studies fall short limited of explaining what role Skoryk's approach to orchestra plays in the creation of the folk and classical art's synthesis as an inseparable whole.

The orchestra is considered as a principle means of the convergence in this paper. The synthesis is examined on different levels. Firstly, on the sound level. The contemporary orchestra embodies traditional Carpathian instruments by means of timbre effects (the horns double solo imitates the trembita). The diverse use of numerous percussion instruments reflects the past in the present through the lens of motivic, rhythmic, and modal elements. Secondly, the textural level. Normally, the unison texture is rare in symphonic compositions. Its quite often use in Skoryk's Carpathian Concerto adds a hint of archaicity as if the twentieth century symphony orchestra performs the "old" world. The unison texture embodies extraordinary emotions. Thirdly, there is the synthesis on the genre level: a seventeenth century concerto grosso (in which concertino and tutti are in opposition) is combined with an eighteenth century instrumental concerto (in which the soloist and the orchestra are in contrast). The composer rethinks both genres and combine them with a twentieth century concerto for orchestra: each performer becomes a soloist.

The composer reinterprets the semantic of musical instruments and textures, combines in a one whole different styles and art forms and, thus, bridges the past and the present. Contemporary techniques of orchestration seem to reveal the most ancient, perhaps even pagan era layers of being, and contextualize the centuries old folk art within the neo-folk wave (Szymanowski, Bartók, Kodály). The orchestra in Skoryk's Concerto (1972) presents this twentieth century mainstream by combining the national cultural heritage traditions and the novelty of contemporary classical music art.

Key words: Carpathian Concerto, Myroslav Skoryk's symphony works, orchestration, synthesis, neo-folklore.

Постановка проблеми. Концерт для оркестру «Карпатський» Мирослава Скорика (1972) написано в переломний час: урізноманітнення композиторських технік, започатковане у першій половині ХХ століття, стає особливо відчутним у 50–60-х роках. Тяжіння до «некласичного» викладу музичного матеріалу та форм його презентації, експериментування щодо звукової палітри проявляються, зокрема, завдяки синергії різних начал у музиці. Форми їх поєднань були різні. Міжчасовий синтез – *Konzerten im altem Style* М. Рegera (1912) – старовинна форма для сучасного мистецтва. Міжстильовий – *Концерт для оркестру* П. Хіндеміта (1925) – бароко, класицизм і композиторські техніки ХХ століття. Міжвидовий: Дж. Гершвін, мабуть, був першим в історії музики, хто так переконливо та яскраво поєднав джаз і «класичну» музику в єдине ціле у 1920–1930-х роках.

Аналізуючи поєднання різних начал за участю «класичного» (академічного) мистецтва, потрібно згадати одну з магістральних тенденцій ХХ століття – неофольклоризм. Нерегулярний метр, характерні інтонаційні поспівки й елементи ладу, принципи формоутворення – усе переосмислювалося композиторами. Першими спадають на думку прізвища І. Стравінського й особливо Б. Бартока. Клара Моріц, порівнюючи ініціальну композиторську «концепцію наміру» і результату в *Концерті для оркестру* Б. Бартока (1943), трактує фольклорні збірки композитора як основне джерело натхнення (Моріц, 1993: 186–188). Б. Барток особисто наголошував на ключовому значенні синтезу для композиторів ХХ століття. Він трактував фольклор як інспіруюче джерело, хоча й підкреслював значення «контрапункту Й. С. Баха, прогресивної форми Л. Бетховена та гармонії К. Дебюссі (Зуховіч, 2000: 340; 346). Фольклор відіграв особливу роль і для багатьох знаних композиторів ХХ століття – З. Кодаї, В. Лютославського, К. Шимановського тощо.

Аналіз досліджень. У другій половині ХХ століття вказані тенденції набувають активного втілення в українській симфонічній музиці в атмосфері певної політичної лібералізації, інтенсифікації контактів між митцями різних країн. Прізвище М. Скорика – одне з перших, що спадає

на думку у разі згадування неофольклорної хвилі в Україні. За словами М. Копиці, він «стояв на позиціях захисту пріоритету саме національних шляхів пошуку індивідуальної мови» і «сміливо став на самостійну дорогу, обравши загальноєвропейський шлях з національним обличчям» (Копиця, 2018: 306). Тетяна Кумеда підкреслює, що «творчість М. Скорика органічно вписалася у культурний контекст сучасності своєю парадоксальністю, апеляцією до технологій «розірваності свідомості», фахової «неподібності» до самого себе» (Кумеда, 2010: 202). І «*Карпатський Концерт*, який «вкарбувався символом макрокосмосу української ментальності в бездонному просторі міфологічних уявлень» (Кумеда, 2010: 203), – один із знакових творів, у якому майстерно поєднано фольклор і «класичну» музику, архаїку і сучасність, національний український колорит і традиції західноєвропейської музики. Досліджуючи прояви фольклору у фортепіанному циклі «*Карпати*» М. Скорика, Катерина Івахова вказує на поєднання фольклору й академічного мистецтва завдяки речитативним формам для втілення елементів національної обрядовості; сонорним ефектам для відтворення фонічної палітри художнього образу, ладо-гармонічним особливостям для віддзеркалення гуцульської ідентичності (Івахова, 2012, 76). Усі зазначені прийоми присутні і в «*Карпатському Концерті*», але вони набувають ще більш рельєфного втілення завдяки розмаїттю тембрової палітри барв великого симфонічного оркестру. Стосовно іншого «карпатського» твору – «*Карпатської Раясодії*» – Галина Гумен підкреслює: «У музиці М. Скорика переважає та сфера почуттів, асоціацій і образів, що має здебільшого свій конкретний прототип» (Гумен, 2017: 157). Твердження цілком справедливе, адже для стилю М. Скорика, як відзначає дослідниця, тяжіння до синтезу є характерним. Це абсолютно слушно й щодо «*Карпатського Концерту*», з притаманним йому поєднанням кількох начал. На схильності композитора до синергії під час діа-метрально протилежних витоків і їх художній достовірності наголошує у монографії Любов Кияновська: «Скориківський універсалізм мислення вражає насамперед своєю гнучкістю, невичерпними можливостями вільних семантичних

комбінацій» (Кияновська, 2009: 109). Саме це відрізняє «*Карпатський Концерт*». Аналізуючи доробок композитора в жанрі інструментального концерту, Любов Кияновська наголошує на тяжінні М. Скорика до «концерту поеми сповідального типу» (Кияновська, 2008: 81). «*Карпатський Концерт* – це так само сповідь про буття простих людей, до того ж конкретика у цьому разі навіть значніша, ніж в інструментальних концертах: цей твір має програмну назву. Вікторія Драганчук звертає увагу на неповторне просторове звучання «*Карпатського Концерту*, що виникає завдяки численним звуковим ефектам (Драганчук, 2001).

Актуальність цієї роботи визначається тим, що, попри незгасаючу увагу до творчості М. Скорика, дотепер відсутні, за ліченими винятками, розвідки, присвячені саме «*Карпатському Концерту*». Й хоча синтез кількох начал всіма музикознавцями визначається як одна з найбільш притаманних стильових рис композитора загалом, дотепер не проаналізовано роль оркестру й оркестрування у цьому процесі. Це визначає актуальність пропонованої статті.

Основною метою статті є аналіз ролі оркестру й оркестрування в процесі синтезу різних начал.

Виклад основного матеріалу. Концерт для оркестру – це сучасний музичний жанр. Першою в історії музики композицією з такою назвою став «*Концерт для оркестру*» П. Хіндемита (1925). Надалі до цього жанру зверталися А. Казелла, М. Тіппетт, З. Кодай (у 30-х роках), Б. Барток (початок 40-х), В. Лютославський (50-ті роки), Р. Щедрин (60-ті роки). Італійський композитор Г. Петрассі написав упродовж 30–80-х років загалом вісім концертів для оркестру – різних за типом, формою, складом оркестру. Проте дослідження цього типу концерту були вкрай нечастими. Лише впродовж останніх двох-трьох десятиліть сталися певні зрушення і з'явилися розвідки, присвячені окремим зразкам концерту для оркестру (Макдональдс, 1995; Шаттенхельм, 2013) та жанру загалом (Керман, 1993; Шнайдер, 2003; Ракочі, 2020).

Синергія у концерті для оркестру може виявлятися по-різному, залежно від начал, які об'єднуються. Відповідно до запропонованої класифікації концертів для оркестру як: (1) таких, що насамперед поєднують кілька стильових підходів і (2) тих, що синтезують різні музичні напрями (Ракочі, 2020: 283), «*Карпатський Концерт* М. Скорика слід віднести до другого типу. Звісно, у творі, як у будь-якому концерті для оркестру, проявляються кілька стилів і навіть видів музичного мистецтва. Але «серцем» композиції є прадавнє фольклорне начало, трансформоване сучас-

ним академічним музичним «оточенням». Й хоча прояв кожного музичного напрямку відчутний на рівні інтонування, ладу та формоутворення, саме оркестрування стає чи не найважливішим засобом об'єднання багатьох музичних та художніх елементів у єдине ціле.

Синтезуюча роль оркестру проявляється на трьох рівнях. Насамперед у сфері звуку. *Концерт* написано для великого симфонічного оркестру потрібного складу з двома фаготами. Такий вибір дерев'яних духових інструментів утворює несильний наголос на високому регістрі, надаючи йому ледь помітного додаткового блиску і водночас дещо полегшуючи низький регістр. Група ударних інструментів велика, навіть в оркестрі ХХ століття. Посилення ролі і впливу цих інструментів сталося ще наприкінці ХІХ століття, а з початку ХХ століття активні ударні інструменти в оркестрі є ознакою творів І. Стравінського, Д. Гершвіна, Б. Бартока, К. Пендеревського та ін. На відміну від решти оркестрових груп, саме ударна найбільш нестабільна за складом, а тому більшою мірою, ніж струнна чи духовна, віддзеркалює художню концепцію твору і сприяє рельєфному втіленню творчого задуму. Включення Д. Гершвіном цимбал та дерев'яних коробочок – нетипових для «класичного» оркестру – у фортепіанному *Концерті in F* вивіщує джазове начало. Схоже вчиняє і М. Скорик, очевидно наголошуючи на значущості цих інструментів. Композитор має дві цілі. Насамперед передати особливу – прадавню – атмосферу. Це ясно відчутно в ц. 11: великий барабан утворює тло для альтів, справляючи приголомшуюче враження невідворотністю рівномірних ударів. Глухі й ворожі, неголосні, але невгамовні, вони наче пробиваються крізь нашарування часу. Це утворює дивний ефект паралельного буття: великий барабан, як доісторичний ударний інструмент, звучить поза часом і територією; альти ж експонують насичену синкопами і несподіваними стрибками мелодію. Інтонаційна та ритмічна основа дають змогу визнати її сучасною, а гуцульський лад підкреслює національну приналежність. За другим проведенням теми додаються дві групи скрипок на *pizzicato*. Перші скрипки утворюють фоно-орнаментальне дублювання стосовно альтів, а другі – інтервальне. Такі дублювання посилюють ефект архаїчності, по-перше, за рахунок вживання гри щипком, по-друге, завдяки опорі на квінту і кварту, які на струнно-смичкових інструментах звучать найбільш просторово і підкреслено чисто, ніби намагаючись здолати обмеження темперованого строю й наблизитися до ідеального злиття двох звуків.

Другою метою залучення великої кількості ударних інструментів слід визначити їх здатність до звуковідтворення народних інструментів: цимбали, бубон, дерев'яний барабан підкреслюють аутентичність багатьох сцен. У ц. 25 та ц. 27 абсолютне соло¹ – підкреслено вільне й імпровізаційне, ніби виграє карпатський музикант. У ц. 14 чотири ударні інструменти утворюють тло для валторни *solo*. Цей епізод нагадує сцену у карпатському містечку: невеликий ансамбль музикантів у складі виконавців на ударних інструментах і соліст на духовому інструменті невимушено грають. Не на великий загаль, а для себе. Тож ніякої пишності чи церемоніальності – це майже щоденна побутова ситуація. Неймовірна природність оркестрування і поєднання кількасотрічної традиції і оркестру ХХ століття сприяє утворенню сильного художнього ефекту.

Фактично весь епізод від ц. 11 до ц. 15 слід інтерпретувати як відтворення побутового музикування. З метою максимально натуралістично відтворити непрофесійну манеру виконання композитор звертається до суто оркестрових засобів. Як Г. Малер у Скерцо з Четвертої симфонії втілює стиль виконання місцевим п'яничкою завдяки перенастроєній скрипці (дало більш напружений і неприродний тон), М. Скорик, аби наблизити звучання оркестрової валторни до народного духового інструмента, вдається до низки прийомів. 1) До партії валторни включено ноти у максимально високому регістрі, які мають характерно напружений відтінок звучання. Це робить виклад дещо натужним, незручним. 2) Партію насичено *glissando*, ніби виконавець не має відповідної вправності, аби зіграти незручний стрибок інтонаційно чисто і має «під'їжджати» до звуку належної висоти. 3) Часта зміна штрихів і несподівані акценти справляють враження трохи хаотичної і не надто сконцентрованої гри. Усе наближує характер звуку, отриманого майстерним і професійним виконавцем на валторні, до невибагливого і аматорського музикування. Можна згадати й четверне соло валторн (ц. 29), які майже без супроводу (за винятком кількох розрізнених акцентів у оркестру) виграють, відтворюючи звучання трембіт. Таким чином, солісти на різних інструментах сприяють поєднанню старовини і сучасності. Тож перший рівень синтезу класичної музики та фоль-

¹ За авторською класифікацією інструментальних соло абсолютним названо сольовання інструмента в оркестрі, гру якого не супроводжує жодний інший виконавець. Гру виконавця із супроводом названо *солуючим тембром*. Гру на неясковому і тембрально нечіткому тлі названо *quasi solo*. Використання окремих власних назв для кожного випадку соло в оркестрі дає змогу розрізнити їх термінологічно й уникнути додаткових уточнень.

клору виявляється через особливі звукові ефекти й отримання на оркестровому інструменті цілком «народного» характеру.

Другим рівнем синтезу стає фактура. Особливо привертає увагу презентація музичного матеріалу в унісон. Така фактура поширена у творах симфонічної музики. Найчастіше для емоційного наголосу: заклик до уваги (увертюра «Егмонт» Л. Бетховена), експозиція тематичного ядра (восьмерне *solo* валторн у Третій симфонії Г. Малера) тощо. Проте використання унісонної фактури має важливу особливість в оркестрі, який нараховує кілька десятків різних інструментів. Використання унісону зі злиттям усіх пластів в один єдиний практично ніколи не триває довше, ніж кілька нот, зрідка – один-два такти. Більш тривалі епізоди унісонної фактури у симфонічному творі – вкрай рідкісний виняток; «Карпатський» Концерт – один з них.

Очевидно, що незвично наполеглива унісонна фактура у Концерті має на меті утворення певного ефекту, зумовленого художнім задумом. Унісонна фактура вельми часто асоціюється із народним співом, зокрема з голосінням. Злиття чималої кількості інструментів в одну лінію утворює несподівано суперечливе поєднання: міць багатьох виконавців сконцентровано в абсолютному мінімумі – примі. Такий виклад дає неймовірну щільність, що комбінується з колосальною силою в одному звуці. Цей ефект ясно відчувається, наприклад, у ц. 24. Кілька інструментів утворюють незначну за тривалістю динамічну хвилю, передаючи наростаючий неспокій. Звісно, за особливих динамічних і тембральних умов унісонні поєднання можуть заспокоювати, розчиняючи напругу й відпускаючи стиснуту пружину. Наприклад, струнні інструменти перед ц. 25. Важливим стає звернення композитора саме до струнних. Після драматичного перегукування мідних духових і струнних інструментів, включно з буремними квінтами в останніх, саме унісон останніх у низькому регістрі, на *diminuendo*, приносить короткотривалий затишок і стає своєрідним консонансом, короткотривалим розв'язанням напруги. Хоча, насправді, лише відтіняє розпач кульмінації у ц. 31.

Її оркестровано дуже незвично – постійною опорою на унісонну фактуру, ускладнену перегукуваннями між оркестровими групами, починаючи від мідних духових інструментів. Залучення різнобарвлених груп надає сцені особливої рельєфності та епічності. Надзвичайне за силою оркестрове *crescendo* утворюють усе нові інструменти, динаміка яких вельми швидко посилюється

до максимуму. Ніби розрізнені дотепер представники українського народу приєднуються один до одного, утворивши єдине ціле – націю. У зростанні потужності крику – заклик всієї спільноти до Всесвіту. Унісон втілює біль десятків поколінь і відчай незчисленних втрат завдяки неймовірній концентрації енергії і стисканню пружини напруження до максимуму. Важливим є факт, що унісонна фактура експонує не тематичний матеріал, а окремих витриманий звук. Це ніби зупиняє плин часу, і надає можливість максимально зосередитися на власних думках і відчуттях виконавців і слухачеві. Кожне зростання динамічної хвилі, кожен новий інструмент посилює біль. Кілька тихих, сповнених дисонансів акордів (перед ц. 32), які порушують унісонний виклад, лунають як спомин.

Проте дотепер була лише перед-кульмінація. Генеральна кульмінація *Концерту* (ц. 33) виводить ступінь напруги на ще вищу сходинку. Усі партії оркестру зливаються не в унісон, а в малу секунду, інтенсивність звучання якої підкреслюється «рваною» ритмічною пульсацією. Інтервал дає змогу відчутти відмінність двох кульмінацій: якщо перша, скоріше, це втілення загального, колективного, суспільного, то друга – індивідуального й особистого. Не варто розмірковувати, чи одне важливіше за інше. Бачиться, що перше невіддільне від другого. З цим пов'язана схожість оркестрування обох кульмінацій і фактичний перехід першої у другу. Майже ідентичним оркеструванням – *tutti*, залученням однакового й дуже типового для симфонічного твору прийому (в обох випадках – оркестрове *crescendo*), М. Скорик урівнює об'єктивне та суб'єктивне, показує їх взаємозалежність: трагедія на рівні нації не може не віддзеркалюватися на окремому індивідумі. Оркестрування, невід'ємне від інших засобів музичної виражальності, виявляє філософський бік людського буття. Й саме оркестр ХХ століття, утворюючи певний асоціаційний ряд, для кожного свій і неповторний, поєднує минуле і сучасне, акцентуючи на прадавніх цінностях.

Третьою сферою синтезу кількох начал завдяки оркеструванню у *«Карпатському» Концерті* є жанр. Як було підкреслено вище, практично будь-який концерт для оркестру за визначенням поєднує риси кількох жанрів. У творі М. Скорика можна вельми чітко окреслити два такі: *concerto grosso* та інструментальний концерт. В основі першого – опозиція груп солістів і *tutti*. *Concerto grosso* народився у XVII столітті і став експериментальним майданчиком для випробування можливостей інструмента. Крістіан Губо визначив

становлення *concerto grosso* як справжню «композиційну стратегію» митців, коли оркестрування посіло відповідне місце у функціонуванні матеріальних засобів з метою організації «звукових подій» (Губо, 2017: 50). Очевидно, що *concerto grosso* із зіставленням меншої (*concertino*) і більшої (*concerto grosso*) груп струнних, а ширше – контрасту *tutti* й *solì* – став поштовхом для тембральної диференціації в межах оркестрового твору, сприяв удосконаленню виконавської майстерності, стимулював інструментальне соло.

Для *concerto grosso* типовим є солювання групи, а не окремого інструмента (як в інструментальному концерті), і в *«Карпатському» Концерті* є чимало таких прикладів. Солювання груп утворює фактурний і тембральний контраст решті оркестру. Наприклад, на межі ц. 10–11 альти з великим барабаном – концертуєча група (*concertino*) – опонують *tutti*. Це приклад переосмислення власне поняття «концертуєча група». Адже в *Концерті* М. Скорика солює однорідна група струнних інструментів, що вельми нетипово не лише для XVII століття. З кінця XIX століття соло струнного інструмента (найчастіше скрипки і рідше – інших струнних інструментів) дедалі активніше залучається до симфонічних творів Г. Малера і Д. Шостаковича, П. Чайковського та І. Стравінського. Але позначення *solo* стосовно групи – рідкісний прийом (проте його можна зустріти в музиці останньої чверті XX століття, наприклад, у *Третьому Концерті для оркестру «Голосіння»* І. Карабиця. У такий спосіб композитор підкреслює особливий статус цілого об'єднання виконавців). М. Скорик не робить таку примітку в партії, хоча трактування альтів саме як солюєчої групи очевидно: складний ритмічний малюнок, що потребує уваги, яскрава мелодія, одноманітний супровід-гло великого барабана, відсутність акомпанементу, що забирав би частину уваги.

Солювання альтів проростає у наступне соло струнних інструментів – перші, другі скрипки й альти. За кілька тактів – нова група солістів: кларнет, фагот і чотири ударні інструменти (ц. 12), які подібно до альтів швидко трансформуються у соло дерев'яних інструментів. М. Скорик, відштовхнувшись від старовинного принципу *concerto grosso*, екстраполює його не лише на співставлення групи і всього оркестру, а й на контраст невеликого ансамбля, який склали альти і великий барабан у першому випадку або кілька духових і ударних інструментів, і всієї струнної чи духової групи. Протиставлення окремого соліста і групи інструментів – ще модифікація *concerto grosso*

і синтез принципів старовинного та інструментального концертів. Такий підхід сприяє осучасненню принципів *concerto grosso* (який саме отримує нове життя – за кілька років буде написано *Перший Concerto grosso* А. Шнітке). Адже композитор не лише підкреслює максимальну гнучкість фактури, але й завдяки цьому формує перегукування на кількох щаблях: соліст – соліст, соліст і група, нечисленний ансамбль – більше об'єднання, група інструментів – *tutti*. Усі перегукування пронизують усю партитуру, сприяють об'єднанню інтонаційно несхожих частин завдяки подібному чи тотожному ореструванню. Водночас непередбачувані згущення й розрідження інструментальних поєднань позбавляють виклад статичності та прогнозованості. Слух постійно відслідковує вказані зміни, а їх нерегулярність дає можливість «зачепитися» увазі за ще один, за наступний, за інший спосіб експонування музичного матеріалу.

Таке розмаїття прийомів викладу в оркестрі цілком відповідає другому – базовому – жанру: інструментальному концерту. Аналіз початку *Концерту* наочно демонструє втілення обох начал. Починає твір квінтет дерев'яних духових інструментів у високому регістрі. Такий вибір утворює прохолодний відтінок звучання. Особливо цьому сприяють дві флейти, які грають в унісон верхній голос, додатково акцентуючи на ньому увагу і посилюючи стриманість. Це ніби замальовка природи – зимовий світанок. Примітним є й використання максимально високого регістра фагота – початок другої октави. Орестрування перших тактів *Концерту* нагадує початок балету «*Весна священна*» І. Стравінського. Єдина відмінність – балет починається абсолютним соло фагота, якому надалі акомпанує ансамбль духових інструментів. М. Скорик ніби поєднує solo фагота й ансамбль духових в єдине ціле, утворюючи «концентрований» варіант «*Весни священної*». Тож, попри певні відмінності, значна подібність орестрування – очевидна. Вона ще дужче пов'язує два твори, попри 60 років різниці. Отже, це свідомо (чи підсвідомо?) часова алюзія і приклад синтезу минулого і сучасного засобами орестрування.

У наступному епізоді солує гобой, якому акомпанують два кларнети і фагот. Тембр соліста очевидно тепліший і більш емоційний порівняно з флейтами. На відміну від першої теми, статичність якої підкреслювала акордова фактура, опора на вертикаль і незначний інтонаційний діапазон, друга тема – динамічна. Появу стрімкого руху підкреслено новою фактурою (мелодія з акомпанементом) і розширенням діапазону експонування

музичного матеріалу. Попри пружний ритмічний малюнок (чергування тріолей та дуолей) і своєрідну «наполегливість» соліста (дворазове повторення матеріалу), вектор руху спрямовано вниз, а не вгору, як можна було б очікувати, виходячи із характеру теми. Мабуть, такий напрям слід пояснити тим, що це початок твору і перший виклад матеріалу. Тож композитор хоче використати більш енергійний висхідний рух для продовження розвитку. Так і сталося. У ц. 1 кларнет підхоплює музичний матеріал і активно спрямовує його дещо різкуватим (порівняно з гобоєм) тембром вгору. Цікаво, що нестриманість кларнета компенсується розрідженням щільності: це лише дует (кларнет і фагот). Тобто більш прозора фактура сприяє виділенню солюючого тембру кларнета і опосередковано утворює незначний наголос на характерності барви.

За кілька тактів до них приєднується гобой, далі – решта інструментів, і в ц. 2 повертається перша тема. Проте вона змінилася: тематичний матеріал презентує не квінтет, як на початку, а нонет. Нюансування динаміки – ледь помітне (*mf* у перших тактах і *f* за другим разом). За умови виконання *Концерту* на фортепіано почути різницю між двома повтореннями теми було б неможливо. Водночас орестрування рельєфно її підкреслює. Важливим чинником змін є не тільки більш щільний виклад – подвоєння всіх голосів додає динаміки. Посилення нижнього голосу (два фаготи, а не один) може здаватися несуттєвим, а й зміна балансу між учасниками камерного угруповання. Адже у такому невеликому ансамблі додавання будь-якого інструмента є суттєвим фактором. Тож відтепер фаготи практично урівноважують високі флейти, що трохи змінює загальний характер звучання з прохолодного на нейтральний. Це вже не перед-світанок, а, мабуть, схід сонця, і відразу світлішає.

На прикладі цього аналізу стає помітною тонка гра барвами в оркестрі й використання виражальних можливостей орестрування, яке не поступається, а рівне чи навіть більш значуще, ніж мелодія, гармонія та ритм. Найбільш важливим бачиться майстерність синтезу принципів старовинної і сучасної форми концертування. Принцип *concerto grosso* втілено співставленням не *concertino* і *tutti*, а ансамблів з неоднаковою кількістю учасників у кожному випадку. На першій сторінці партитури – чотири варіанти поєднання і кожен нараховує різну кількість виконавців і нові комбінації інструментів. А тому це надає викладу нестримної динаміки. Водночас презентація змагання між солістом і оркестром, притаманне інструментальному

концерту, також трансформується. Соліст не один і не два, їх багато, вони з блискавичною швидкістю підмінюють один одного. Це посилює концертність як принцип викладу завдяки зростанню ролі кожного окремого виконавця у складі оркестру і розхитування його монолітності. Отже, інструменти починають змагатися не стільки з оркестром як певним утворенням, а радше між собою. Це активізує ігровий складник концерту, дає змогу інтерпретувати окремі інструменти як діючі персонажі. Тільки не ті, що дотримуючись встановлених умовностей, грають на театральній сцені, а ті, що вільно живуть на прадавніх землях Карпат.

Індивідуальність відчутно проявляється у кількісно малих ансамблях і численних абсолютних *solі* (флейти в ц. 4, фагота в цц. 5 і 7 тощо), що стають віддзеркаленням світогляду індивідуумів. У групових *solі* – подвійне *solo* валторн і труб у ц. 7, соло струнних у ц. 11 тощо) відображається бачення світу групою однодумців. Інколи соліст чи солісти можуть вплинути на спільноту. Наприклад, у заключному розділі *Концерту* (від ц. 34), у якому «задають тон» дві солюючі скрипки, а решта оркестру поступово доєднується до них, багаторазово посилюючи та одночасно ускладнюючи спектр емоцій загального радісного піднесення. В інших випадках, зокрема ц. 14, *quasi solo* валторни, спільнота (оркестр) вельми прохолодно ставиться до висловленої тези і розвиває її по-своєму, з іншими емоційними акцентами, з відмінним настроєм.

Висновки. Викладене доводить надважливу роль, що відіграє оркестр у поєднанні різних начал. Найважливішим стає міст, що перекинуто між минулим і сучасним. На рівні звуку чутно імітації духових та ударних інструментів: сучасними оркестровими засобами відтворюються звучання інструментів, що нараховують сотні років історії. Це перший щабель синтезу. Залучення унісонної

фактури як принципу викладу, а не випадкового прийому у великому симфонічному оркестрі дає можливість поєднати об'єктивне і суб'єктивне начала, а ширше, історію українського народу, давні події та їх бачення з позицій сьогодення. Це другий щабель синтезу. Переосмислені на ґрунті концерту для оркестру (XX століття), *concerto grosso* (XVII століття) та інструментальний концерт (XVIII століття) утворюють наступний щабель синтезу. Об'єднуються не тільки стилі, а й види музичного мистецтва: академічна музика (звукові кластери, пуантилізм, власне оркестрування), фольклор (склад оркестру; імітація народних інструментів не тільки через звуковідтворення, а й через особливу манеру виконання) і навіть елементи джазу (синкоповані лінії, важливість ударних, театральність чисельних соло). Природність нескінченних соло (з та без супроводу, одного, двох чи кількох інструментів в унісон, численні ансамблі солістів в оркестрі) виявляє жанр концерту. Адже в його природі закладено особливий наголос на характері всіх інструментів, наявних у партитурі.

Усе перераховане робить *Концерт*, написаний майже 50 років тому, на диво сучасним, таким, що не втрачає зв'язку і з минулим, і з сьогоденням. Роль оркестру в процесі синтезу кількох витоків перманентно важлива, а часом і визначальна. Оркестрування виявляє семантику окремих музичних інструментів, сплавляє в єдине ціле різні стилі та види музичного мистецтва, мостить минуле і сучасне. Новітні техніки оркестрування виявляють найдавніші, можливо, язичні шари буття, контекстуалізують багатовікову народну творчість у пан-європейську неофольклорну хвилю. Оркестр у *«Карпатському» Концерті*, спряючи поєднанню традиційного та інноваційного, стає репрезентантом національної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гумен Г. О. Мирослав Скорик «Карпатська рапсодія»: порівняльний аналіз перекладень. *Актуальні питання культурології*. 2017. Вип. 17. Рівнен. держ. гуманіт. ун-т. С. 156–161.
2. Драганчук В. М. Просторовість та синестезійність у музиці на прикладі «Карпатського концерту» М. Скорика. *Наукові збірки Львівської державної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Вип. 5. *Muzyka Galiciana*. Т. VI : зб. ст. Львів, 2001. С. 233–239.
3. Івахова К. П. Особливості виконання фольклорних творів Мирослава Скорика. *Студії мистецтвознавчі*. 2012. № 1. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. С. 71–79.
4. Копиця М. Д. Маєстро Мирослав Скорик і Київ епохи шістдесятих. *Вибране*. Київ–Ніжин : ПП Лисенко М. М., 2018. С. 304–312.
5. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик (до 70-річчя від дня народження). *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки* : зб. наук. пр. (мистецькі обрії). Нац. акад. мистец. України, Ін-т проблем сучасного мистецтва. 2009. Вип. 2. С. 80–82.
6. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: людина і митець : монографія / ред. В. Сивохіп. Львів : Вид-во журналу «Ї», 2008. 592 с.
7. Кумеда Т. А. Особистість Мирослава Скорика в історії української музичної культури XX століття. *Культура і сучасність*. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2010. Вип. 2. С. 200–205.

8. Goubault C. Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration. Paris : Minerve, 2017. 479 p.
9. Kerman J. Concerto conversations. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1999. 175 p.
10. MacDonald C. "Tutt'ora vivente": Petrassi and the Concerto Principle. *Tempo*, 1995. Vol. 194. Pp. 2–10.
11. Móricz K. New Aspects of the Genesis of Béla Bartók's 'Concerto for Orchestra': Concepts of 'Finality' and 'Intention'. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. 1993. Vol. 35. No. 1/3. Pp. 181–219.
12. Rakochi V. Genesis of the Concerto for Orchestra. *Journal of History Culture and Art Research*, 2020. Vol. 9. No. 1. Pp. 273–285. URL: <http://kutaksam.karabuk.edu.tr/index.php/ilk/article/view/2435>.
13. Schneider D. Contrasts and common concerns in the concerto 1900–1945. *The Cambridge Companion to the Concerto* / ed. by S. Keefe. New York : Cambridge University Press, 2003. Pp. 139–160.
14. Schuttenhelm T. The Orchestral Music of Michael Tippett: Creative Development and the Compositional Process. London : Cambridge University Press, 2013. 327 p.
15. Suchoff B. Background and Sources of Bartók's Concerto for Orchestra. *International Journal of Musicology*. 2000. Vol. 9. Pp. 339–361.

REFERENCES

1. Gumen G. O. Myroslav Skoryk's Carpathian Rhapsody: a comparative analysis of arrangements [Myroslav Skoryk "Karpatska rapsodiya": porivnyalnyy analiz perekladen]. *Current questions of cultural studies [Aktualni pytannya kul'turolohiyi]*, 2017. Vol. 17. Rivne: State University of Humanities. Pp. 156–161 [in Ukrainian].
2. Draganchuk V. M. Spatiality and synesthesia in music on the example of Skoryk's Carpathian Concerto [Prostorovist ta synesteziynist u muzytsi na prykladi "Karpatskoho kontsertu" M. Skoryka]. *Scientific collections of Lviv Lysenko State Music Academy [Naukovi zbirky Lvivskoyi derzhavnoyi muzychnoyi akademiyi imeni M. V. Lysenka]*. Issue 5. Music of Galician. Vol. VI: Collection of Articles [Zbirnyk statej]. Lviv, 2001. Pp. 233–239 [in Ukrainian].
3. Ivakhova K. P. Performing Particularities of Myroslav Skoryk's folklore works for piano [Osoblyvosti vykonannya folklornykh tvoriv Myroslava Skoryka]. *Art Studies [Studiyi mystetstvoznavchi]*, 2012. Vol. 1. Kyiv: Rylsky Institute of Art History, Folklore and Ethnology [IMFE im. M. T Rylskoho]. Pp. 71–79 [in Ukrainian].
4. Kopytsya M. D. Maestro Myroslav Skoryk and Kyiv of the 60s Maestro [Myroslav Skoryk i Kyiv epokhy shistdesyatykh]. *Selected*. Kyiv ; Nizhyn : Lysenko M. M, 2018. Pp. 304–312 [in Ukrainian].
5. Kiyanoska L. O. Myroslav Skoryk (To the 70th anniversary of his birth) [Myroslav Skoryk (Do 70-richchya vid dnya narodzhennya)]. *Actual problems of art practice and art science: collection of science works (artistic horizons) [Aktualni problemy mystetskoyi praktyky i mystetstvoznavchoyi nauky : zb. nauk. pr. (mystetski obriyi)]*. Ukrainian national academy of Art, Institute of Contemporary Art Problems [Nats. akad. mystets. Ukrayiny, In-t problem suchasnoho mystetstva.]. 2009. Issue 2. Pp. 80–82 [in Ukrainian].
6. Kiyanoska L. O. Myroslav Skoryk: man and artist : monograph [Myroslav Skoryk: lyudyna i mytets] / ed. B. Sivohip. Lviv : Publishing House of the magazine "I", 2008. 592 p. [in Ukrainian].
7. Kumeda T. A. Personality of Myroslav Skoryk in the history of Ukrainian musical culture of the twentieth century [Osobystist Myroslava Skoryka v istoriyi ukrayinskoyi muzychnoyi kultury XX stolittya]. *Culture and modernity [Kultura i suchasnist]*. National Academy of Management of Culture and Arts [Natsionalna akademiya kerivnykh kadriv kultury i mystetstv], 2010. Vol. 2. Pp. 200–205 [in Ukrainian].
8. Goubault C. History of orchestration and instrumentation [Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration]. Paris : Minerve, 2017. 479 p. [in French].
9. Kerman J. Concerto conversations. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999. 175 p. [in English].
10. MacDonald C. "Tutt'ora vivente": Petrassi and the Concerto Principle. *Tempo*, 1995. Vol. 194. Pp. 2–10 [in English].
11. Móricz K. New Aspects of the Genesis of Béla Bartók's 'Concerto for Orchestra': Concepts of 'Finality' and 'Intention'. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. 1993. Vol. 35. No. 1/3. Pp. 181–219 [in English].
12. Rakochi V. Genesis of the Concerto for Orchestra. *Journal of History Culture and Art Research*, 2020. Vol. 9. No. 1. Pp. 273–285. Retrieved from: <http://kutaksam.karabuk.edu.tr/index.php/ilk/article/view/2435> [in English].
13. Schneider D. Contrasts and common concerns in the concerto 1900–1945. *The Cambridge Companion to the Concerto* / ed. by S. Keefe. New York : Cambridge University Press, 2003. Pp. 139–160 [in English].
14. Schuttenhelm T. The Orchestral Music of Michael Tippett: Creative Development and the Compositional Process. London : Cambridge University Press, 2013. 327 p. [in English].
15. Suchoff B. Background and Sources of Bartók's Concerto for Orchestra. *International Journal of Musicology*. 2000. Vol. 9. Pp. 339–361 [in English].