

### РУХОМО-ТРАНСПОНУЮЧІ ЛАДОВІ СТРУКТУРИ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ МИРОСЛАВА СКОРИКА

*У другій половині ХХ століття внаслідок радикальних знахідок у царині розширення тональної системи до дванадцятитонової діатоники чи хроматики, залежно від точки погляду на це явище митця, переважає динамічне трактування ладових структур. У зв'язку з цим пропонується обґрунтування певних аспектів ладового мислення у відомих інструментальних творах Мирослава Скорика 80-90-х років ХХ століття.*

**Ключові слова:** рухомо-транспонуючі ладові структури, ладове мислення, транспозиція, Мирослав Скорик, інструментальні твори.

### ПОДВИЖНО-ТРАНСПОНИРУЮЩИЕ ЛАДОВЫЕ СТРУКТУРЫ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ МИРОСЛАВА СКОРИКА

*Во второй половине ХХ века вследствие радикальных находок в области расширения тональной системы до двенадцатитоновой диатоники или хроматики, в зависимости от точки зрения деятеля искусства на это явление, превалирует динамическая трактовка ладовых структур. В связи с этим предлагается обоснование некоротких аспектов ладового мышления в известных произведениях 80-90-х годов ХХ века.*

**Ключевые слова:** движущие-транспонирующие ладовые структуры; ладовое мышление; транспозиция; Мирослав Скорик; инструментальные произведения.

### MOVING-TRANSPONCIVE LINE-UP STRUCTURES ARE IN INSTRUMENTAL MUSIC OF MIROSLAV SKORIK

*In the second half of the ХХ-th century in the course of radical inventions in the area of spreading of tonal system to the twelve-tone diatonics or chromatics, depending on the creator's point of view, prevailing the dynamic treating of mode structures. In this research article will be offered the background of some aspects of mode thinking in certain instrumental works of Myroslav Skoryk 1980-90-th years.*

**Key words:** moving-transposing mode structures; mode thinking; transposing; Myroslav Skoryk; instrumental works.

Попри чисельні наукові публікації різного роду про особистість та творчість Мирослава Скорика вони ще залишаються малодослідженими. До ще не вивчених належать також питання ладового мислення, а відтак – ладових структур. Особливо цікавою в цьому сенсі видаються інструментальні твори, і передусім – фортепіанні.

Про творчий доробок Мирослава Скорика написано чимало наукових, методичних та музично-критичних праць. Він викликає постійний інтерес серед широкої публіки. У різні часи його інструментальна творчість зацікавлювала музикознавців (наприклад, О. Шевчук [9], Щириця [10], Т. Гнатів, Вс. Задерацького). У ХХІ столітті про Мирослава Скорика написано дві

масштабні монографії [3; 4], видано два об'ємні збірники статей у львівському Вищому музичному інституті імені М. В. Лисенка [6] та Національній музичній академії України імені П. Чайковського [7]. Його інструментальна спадщина розглядається у численних наукових статтях (серед них найважливіші для нашої розвідки – О. Берегової [2], де йдеться про Речитатив і Рондо, В. Андрієвської [1], де дискутуються проблеми камерно-інструментальних ансамблів 50-60-х років ХХ ст.). Однак проблема ладових структур в інструментальній творчості Скорика, що має велике значення для розкриття творчої своєрідності та технічної майстерності маестро, ще не була предметом дослідження.

Мета статті – дати належну оцінку значенню рухомо-транспонуючих ладових структур, що мають велике значення для інструментальної, насамперед – фортепіанної творчості Мирослава Скорика.

У творчості композиторів ХХ сторіччя ладові структури інтенсивно оновлюються. Причини цього явища були цілком різноманітні. Тут і ладові утворення народної музики, і вокальних, й інструментальних жанрів європейських народів, музика народів Азії та Африки, а також новітні ладові структури, притаманні для творчості композиторів-новаторів нової доби. Серед композиторських нововведень у сфері ладового мислення особливе розповсюдження отримали так звані симетричні лади. Симетричні лади мають ще й інші поширені назви, наприклад, щодо цілої групи структур – лади обмеженої транспозиції, як їх іменує французький композитор Олів'є Мессіан [5], або щодо окремих ладів – «гама Римського-Корсакова» чи «гама Шопена» (звукоряд тон – півтон). Окрім цього, ще можна згадати й інші назви поодиноких ладів: цілотоновий лад, зменшений, збільшений, тритоновий, двічі-мажор і т.ін. [8; с. 209-210].

Важливою передумовою виникнення симетричних ладів можна вважати енгармонічну заокругленість інтервальних послідовностей при рівномірній темперації музичної системи. Причому важливо зауважити, що тут не має місця дзеркальна симетрія, за якою передбачено обернену послідовність у зворотньому напрямку, а лише періодичну повторюваність певної інтервальної структури на іншій висоті [8, с. 208]. Отже, останній тон ладової мікроструктури стає першим при її переносі на іншу висоту (чи її транспозиції).

Отже, в основі цього явища лежить мелодична секвенція, яка може виявлятися у головному голосі фактури або в гармонічній фігурації. Власне так розглядав це явище композитор Римський-Корсаков, який сам часто звертався до подібних ладових структур для зображення фантастичних або казкових образів у своїй програмній або оперній музиці. Його визначення само по собі на це вказує дуже виразно: «кругові модулюючі секвенції» [8, с. 208]. Тракткування цього явища як ладів належить Б. Яворському, який залишив у спадок свою «Теорію ладового ритму» [8, с. 208]. В межах її знайшли своє тлумачення й більшість симетричних ладів, зроблене на підставі вивчення музики О. Скрибіна.

Принципова новизна симетричних ладів полягала в тому, що в основі їх гармонічної системи дуже часто виникали гармонічні співзвуччя не у вигляді мажорного чи мінорного тризвуку, а у вигляді гармонічної вертикалі, що утворилася від елементів поділу октави на рівні частини. Типове для подібних ладо-гармонічних систем виявлялося в русі по замкненому колу, що часто при всій новаторській своєрідності музичної мови оберталося статичним характером звучання. Згадаймо, скажімо, добре відомі образи підводного царства в опері Римського-Корсакова «Садко».

Подібно до творчості багатьох відомих композиторів сучасності, Мирослав Скорик дуже часто користується прийомом зміщення певного відрізка експонованої структури на хроматичний півтон. Опорним і поворотним пунктом для такого зміщення стає один з основних діатонічних ступенів або його підвищений чи понижений варіант, що трактується композитором як рівноправний елемент у новоствореній діатонічній структурі. Саме завдяки

ладовій барвистості у грі варіантних ступенів і промені експресивне ліричне почуття в мелодії початкової теми у другій частині «Гуцульського триптиху», де в мі-мінорній мелодії з IV та VI підвищеними ступенями<sup>1</sup> поява четвертого натурального ступеня дає змогу стрімко перейти в тональність на півтону нижче завдяки переосмисленню IV підвищеного ступеня як енгармонічно заміненого на V натурального у мі-бемоль мінорі, з точною транспозицією фрагмента попередньо викладеної фрази.

---

<sup>1</sup> Так званий «гуцульський звукоряд».

Нотний приклад №1.

The image displays three systems of musical notation, each consisting of five staves. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). A box containing the number '2' is visible in the second system, indicating a second ending or a specific measure. The score is written in a standard musical notation style with clefs and key signatures.

Принцип висотного зміщення ладової структури як прийом активної динамізації розвитку композитор застосовує і в пізніших творах, постійно оновлених варіантах. Внаслідок у творах 80-90-х років ХХ ст. виникають висотно зміщені, або, як ми пропонуємо назвати, рухомо-транспонуючі ладові структури.

Це явище досить поширене у прелюдіях і фугах для фортепіано. Наприклад, часто зустрічається прийом переносу інтонації великої секунди на півтону нижче або вище від попередньої ланки. Вже у першій прелюдії До мажор звична послідовність для До мажору II та III ступенів змінюється ланкою з III низького та IV ступенів, які динамічно розширюють до-мажорну діатоніку елементами однойменного мінору.

Нотний приклад № 2 (7-й такт прелюдії До мажор).

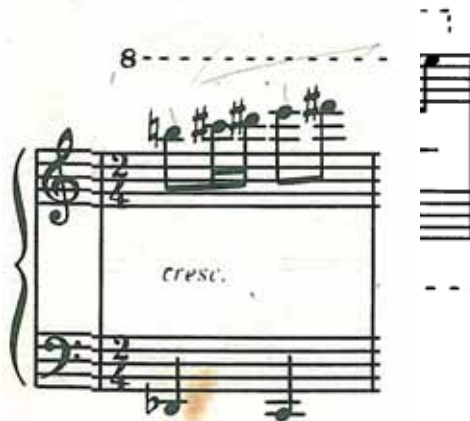
Згодом цей прийом отримує все більше застосування: у такті 12 таких півтонових зсувів вже введено у вигляді чотирьох ланок підряд.



В основі змінено-транспонованих ладових структур можуть виступати й досить розгорнені мотиви. Так, автор переміщує й чотиризвукові мотиви на велику секунду вниз, постійно змінюючи барви однойменних до мажору й мінору.

Нотний приклад № 3 (останній такт перед репризою).

У точних зсувах можуть використовуватися і більш розгорнені мотиви із змінним напрямком руху в межах ланки.



Нотний приклад № 4 (такт 18, де барвисту перемінність мажорних і мінорних мотивів відтінює хроматична низхідна послідовність розміреними чвертками в басовому голосі).

Поруч з транспозицією точно перенесених ланок композитор також використовує принцип варіантно-змінених елементів усередині будови ланки, і таким чином оновлює інтервал зміщення. Так, наприклад, композитор неодноразово чергує на відстані великої або малої терції мотиви на основі мажорного чи мінорного тризвуків у низхідному русі, що на фоні органного пункту на VI ступені дає динамічний імпульс для підходу до кульмінації в репризі (15-й такт).

Нотний приклад № 5

Зміщення ланки за висотою в межах широких і тривалих мелодичних хвиль надає



тематичному розвитку інтонаційної єдності, динамізує становлення ладо-тональних відношень. Причому надзвичайно мінливі співвідношення виникають у контрастуючих голосах завдяки поступеновому чи стрибкоподібному русі, а також відмінностям ритмічного в них малюнку.

Тут можна висловити певні припущення щодо ладо-тональної узгодженості голосів у поліфонічній фактурі. При аналогічному ритмічному малюнку однорідний рух по хроматичній гамі в нижньому голосі та розкидисті мотиви у верхньому голосі не дають виходу за межі даної тональності, не дивлячись на гострі дисонанси на опорному метричному часі, такі, як збільшена октава чи велика септима між звуками сі-бемоль та ля, сі-бемоль та сі-бемоль та сі-бемоль та сі-бемоль.

Нотний приклад № 6 (Прелюдія До мажор, такти 9-10).



Навпаки, при відмінності ритмічного малюнку в межах такого самого поліфонічного двоголосся виникають передумови для швидкоплинних і стрімких відхилень у віддалені тональності. Відразу ж після експозиційного витриманого органного пункту на першому ступені в басовому голосі з барвистим балансуванням між однойменними мажором та мінором починаються колоритні короткотривалі відхилення у фа-діз мінор та фа мінор.

Нотний приклад № 7 (3-й такт).



Ще більшою мірою динаміка півтонових тяжінь зростає при протилежному русі голосів у кульмінаційній зоні. При підході до мелодичної вершини і в самій кульмінаційній зоні контраст стрибків у верхньому голосі і плинність руху в нижньому зумовлюють на опорних метричних долях динамічні переходи у тональності Ре-бемоль мажор

Нотний приклад № 8 (т.17)  
Мі мажор

Нотний приклад № 9 (т.19)  
ля мінор

нотний приклад № 10 (т.20)

Наприкінці у т.23 – реприза головної тональності До мажор доповнюється півтоновими роз’язаннями із слабкого метричного часу на сильну долю.

Нотний приклад № 11

Особливої динамічної сили у тематичному розвитку композитор досягає при поєднанні

висотних зміщень мелодичних ланок з прийомами ритмічного остинато. У прелюдії Ре мажор зміщення мелодичних мікроелементів здійснюється із зміною напрямку руху в їх будові та інверсією між ними у вертикальному відношенні, спричиняючи появу поліостинатних фігур на фоні витриманого басу на I та VII високому ступенях у тональності Ре мажор. Перемінність у напрямку зміщення мелодичної ланки обумовлює динаміку розвитку у предикті перед репризою теми в головній тональності.

Нотний приклад № 12.



При значній хроматизації ладового звукоряду ефект наближення тональної і тематичної репризи досягає надзвичайної виразової сили через введення в останніх тактах серединного розділу ввіднотонових тяжінь до звуків тонічного ре-мажорного тризвуку: від нижнього сі-бемоль випромінюється збільшена секста із верхнім соль-діез, а також збільшена секунда і збільшена кварта.

Отож, для ладових структурних особливостей інструментальної творчості Мирослава Скорика найбільше значення має принцип змінності однієї ладової структури на іншу, причому зміни відбуваються дуже швидко. Цікаво, що при цьому достатньо часто діези замінюються на бемолі, а не у зворотньому порядку<sup>1</sup>.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Андрієвська В.В. Камерно-інструментальні ансамблі Мирослава Скорика 1950-60-х років / В. Андрієвська // Молоде музикознавство. Наукові збірки ЛНМА імені М.В. Лисенка. – Вип. 20. – Львів, 2008. – С. 3-11.
2. Берегова О. Л. Комунікативна багатозначність деяких інструментальних опусів М. Скорика / О. Берегова // Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість? – Київ, 2006. – С. 290-302.
3. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: людина і митець / Л. О. Кияновська. – Львів, 2008. – 586 с.
4. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи / Л. О. Кияновська. – Львів: Сполом, 1998. – 207 с.
5. Мессіан О. Техніка мого музикального мови / О. Мессіан: [Пер. с нем. Чебуркиной М., науч. редактор Холопова Ю.]. – Москва: Греко-латинський кабінет Ю. А. Шичалина, 1994 (1995). – 127 с.
6. Мирослав Скорик: (збірка статей). – Львів: Сполом, 1999. – 135 с.
7. Мирослав Скорик: (збірка наукових праць, присвячених 60-річчю від дня народження М. М. Скорика) // Науковий вісник НМАУ імені П. Чайковського: Вип. 10. – Київ, 2000. – 148 с.
8. Холопов Ю. Гармонія. Теоретический курс / Ю. Холопов. – Москва: Музыка, 1988. – С. 209-210.
9. Шевчук О.В. Особливості відбиття фольклору в інструментальних творах М. Скорика / О. В. Шевчук // Українське музикознавство. – Вип. 14. – Київ: Музична Україна, 1979. – С. 93-102.
10. Щириця Ю. Мирослав Скорик / Ю. Щириця Ю. – Київ: Музична Україна, 1979. – 56 с.

---

<sup>1</sup> Див. нотний приклад з Гуцульського триптиха.