

Віктор Тиможинський, Ольга Коменда (Луцьк)

РИСИ ГАРМОНІЧНОГО СТИЛЮ КАНТАТИ М. СКОРИКА “ВЕСНА”

Спираючись на методику дослідження гармонічного стилю І. Коханик, автори детально розглядають специфіку гармонічних структур кантати М. Скорика “Весна” (акорди з додатковими тонами, нестійкі каденційні акорди, органні пункти, лейтакорди), особливості діахронного співвіднесення цих структур (окрім класичної функціональності, зв’язки типу “стійкість – нестійкість”), а також дію гармонічного фактора твору в проекції на композиційну площину (роль терцієвого мислення). Приходячи до висновку про стилетворчу і стилерепрезентативну функцію гармонічної мови “Весни”, вони стверджують, що в кантаті М. Скорика спостерігається властиве українській музиці 1960-х років в цілому розширення і оновлення національного музично-інтонаційного словника.

Ключові слова: гармонічний стиль, гармонічні структури, методика стильового гармонічного аналізу, класична функціональність, діахронна співвіднесеність гармонічних структур, співвіднесеність гармонічних структур на композиційному рівні.

V. Tymozhynskyj, O. Komenda (Luts'k)

LINES OF THE HARMONIC STYLE OF M.SKORYK'S CANTATA “SPRINGTIME”

Resting in Kohanik's methods study harmonic style, authors examine the specifics of the harmonic structures of M. Skoryk's cantata “Springtime” in details (the chords with added tone unstable chords in the cadences, organian points, leitchords), particularities diachronic correlations of these structures (except strictly classical functionality, relationship of the type “abutment” – “unabutment”), as well as role of the harmonic factor of the product in projections on composite level (the role of tercionity). Coming to conclusion about stylecreative and stylerepresentative functions of the harmonic language “Springtimes”, they confirm that expansion and renovation of national music-intonational dictionary in whole, which is inherent to Ukrainian music of 1960-s exists in M. Skoryk's cantata.

Key words: style of a harmony, harmonic structure, technique style of the harmonic analysis, classical functionary, diachronic correlation of a harmonic structures, correlation of a harmonic structures at a composite level.

*Наш час так біжить уперед, що якщо ти трохи відстав,
у тебе є шанс опинитися попереду. . .*

Ж.-П.Сартр¹

Проблематика стилю є однією із найскладніших у музикознавстві. Її складність зумовлена не тільки іманентною розгалуженістю, об'ємністю самого явища, яке важко піддається диференціації, класифікації, його багатоаспектністю та багатоплощинністю, але й методологічним розмаїттям підходів дослідження – співіснуванням, а той співдією в рамках аналізу конкретного твору (якщо йдеться про непересічний художній артефакт) чи творчості композитора, не говорячи вже про напрямок, школу – ряду способів, методик тощо. Ускладнює дану ситуацію й те, що стильовий аналіз як такий змушений враховувати і спиратися на результати аналізу одразу кількох, якщо не всіх без виключення чинників музичної виразності, а тому, досліджуючи стиль творчості кожного серйозного композитора, можна і слід говорити про особливості мелодичного чи ладомелодичного, гармонічного чи поліфонічно-гармонічного, тембро-фактурного і ін. стилів. Зрозуміло також, що у кожному такому випадку слід спиратися на фундамент розпрацьованої методики дослідження, яка б і враховувала, і якомога повніше висвітлювала специфіку кожного з досліджуваних чинників, укладаючи їх у певну, в кожному випадку індивідуальну, проте єдину і цілісну загалом ієрархічну систему.

Кантата “Весна” М. Скорика, один із найбільш ранніх, ще консерваторських творів композитора, якраз, як це не парадоксально, і належить до тих високохудожніх зразків музичної творчості, які заслуговують пильного стильового аналізу і дослідження. Написана як дипломна робота в кл. А. Солтиса (1960 р.), вона служить прекрасним підтвердженням ранньої зрілості композитора. Самобутність і цінність цього твору М. Скорика підкреслює Л. Кияновська [1], зазначаючи,

¹ Цими словами Ж.-П. Сартра М. Скорик відповідає на запитання Я. Іваницької з приводу його ставлення до сучасних виконавських технік (інтерв'ю газеті “Киевский вестник”, 1998 р.) [4].

що осмислюючи і переосмислюючи в цьому творі класичну спадщину, композитор разом з тим закладає тут підвалини індивідуальності свого художнього мислення, стилю.

У творі, на перший погляд, зустрічаємося з традиційним п'ятичастинним циклом, який вміщує і риси рондальності, і варіаційної куплетності, і ряд поліфонічних форм в окремих частинах. Проте – бачимо і багато нового. Воно – в ритмічному багатстві партитури, вибагливому варіантному розвитку мелодій, гармонічній винахідливості, в т. ч. – численних сонористичних ефектах “Весни”.

Настанову розумного, поміркованого оновлення класичних здобутків зустрічаємо не тільки у скориківській “Весні”, але й ряді інших творів композитора раннього періоду творчості, зрештою, це виливається низкою неокласичних концепцій М. Скорика, пріоритетність класичних засад мислення у всій творчості композитора.

Переглядаючи “Весну”, як і інші ранні твори М. Скорика, неважко переконатися в тому, що в цих творах ніяк немає прагнення до “руйнування”, немає протиставлення себе традиції, натомість якраз – немало спільного із традицією, особливо пізньоромантичною, однак без будь-яких властивих їй емоційних перебільшень. Разом з тим, притаманні національному стилю “фольклорні звороти” піддаються тут досить рішучому оновленню. Разом з тим, чи не найголовнішим завданням композитора у кантаті “Весна” бачиться пошук вишуканої, виразної гармонії, багатого гармонічного розвитку. Неможливо також не помітити, що формування гармонічного стилю “Весни” відбувалося, в першу чергу, шляхом пошуку можливостей оновлення традиційної гармонії.

Метою і завданнями даної статті є шляхом потекстного гармонічного аналізу кантати “Весна” М. Скорика відстежити особливості гармонічного розвитку твору, виявити риси гармонічного стилю компози-

тора, і, визначивши рівень їх оригінальності, вписати здобутки ранньої творчості композитора в стильову панораму його творчості в цілому. Слід зазначити, що, незважаючи на порівняну дослідженість творчості М. Скорика у багатьох аспектах (маємо на увазі монографію Л. Кияновської [1], статті О. Козаренка [2], І. Коханик [3] і багатьох ін.), спеціального дослідження, присвяченого проблемі гармонічного стилю творчості М. Скорика, тим більше – на прикладі власне кантати “Весна”, на сьогоднішній день не існує. Тож, враховуючи вагомість постаті композитора для національної музичної культури, високу цінність його художніх надбань, в т. ч. і кантати “Весна”, очевидним стає необхідність даної розвідки, як і взагалі серйозної дослідницької роботи в даному напрямку.

Методологічною основою даної роботи є методика стильового гармонічного аналізу, запропонована І. Коханик [3], що, спрямована на аналіз явищ сучасної музики з точки зору розвитку в ній принципів класичної гармонічної системи, поєднує підходи цілісного (В. Цуккерман), стильового (Ю. Михайлов) та функціонального (Ю. Холопов) аналізу. Завданням методики І. Коханик є виявити закономірності функціонування гармонії в системі стилю композитора, знайти те, що гармонія привносить у його стиль, діючи поряд з іншими факторами, визначити характерні особливості проявів закономірностей гармонічної мови у даній художньо-творчій системі. В таких умовах, за словами І. Коханик, загально-стильові закономірності творчості проектуються на особливості мови композитора і навпаки. При цьому, як зазначає дослідниця, “саме контекст визначає, виконують ті чи інші конкретні форми роль стійкої ознаки в стильовій системі чи вони є перехідними, побічними, і не несуть в собі певного закріпленого семантичного навантаження” [3; 80].

Методика стильового гармонічного аналізу І. Коханик передбачає три рівні виявлення індивідуально-стильових особливостей гармонічної мови композитора: 1) розгляд іманентних властивостей гармонічних структур (інтервали, характер викладу, склад, аспекти тембру, регістру, розташування, фактури, щільності); 2) вивчення абстрактної співвідне-

сеності структур як діахронних сегментів (застосування принципів і прийомів інваріантності, повторності, схожості, варіювання, мобільності, оновлення, відмінності); 3) виявлення закономірностей співвіднесення структур на композиційному рівні (принципи виділення груп, їх групування, об'єднання структур в єдине ціле тощо).

Нарешті, на підсумковому етапі стильового гармонічного аналізу, співвідносячи узагальнену гармонічну модель мислення композитора з виявленою раніше загальною стильовою характеристикою, виявляється якою мірою гармонічний аспект показовий для стилю композитора, які сторони гармонії є найяскравішими, представницькими, відіграють значну роль у створенні “художнього відкриття” тощо.

Гармонічні структури кантати М. Скорика “Весна”, їх особливості

Вже початок Першої частини “Весни” “Дивувалась зима” розкриває, що основою гармонічного мислення композитора є розширена тональність², а саме – мажорно-мінорні системи. Традиційно варійоване повторення головної поспівки твору – лейтмотиву кантати – з центром “с” (почергово с-moll, C-dur³, які змінюються через півтакту), проходить у своєму розвитку і через VI₇, і через відхилення у мінорну паралель, і через – ^bIII₇, тобто демонструє, що відразу в коло мислення композитора потрапляють і однойменні, і паралельні мажоро-мінорні системи. (Друге проведення лейтмотиву, до речі, підпорядковане центру “d”, із потактними змінами D-dur – d-moll, приводить до повернення у C-dur). Наміри композитора стають значно зрозумілі-

² Тональне мислення є принципово важливою настановою композитора, він неодноразово наголошував на цьому під час занять зі студентами (із особистого спілкування В. Тиможинського з М. Скориком).

³ Потрібно відзначити додатковий секстовий тон як у C-dur-ному, так і с-moll-ному тризвуках, що передує і загальному мисленню септакордами, і іншому лейтмотиву, побудованому власне на звуках VI₇.

шими із вступом сопрано-соло і, особливо, хору – у момент, коли вже чітко розділяються дві образні сфери твору – Зима (с-moll) і Весна, з її уявним, але водночас чітко окресленим С-dur. Власне і вступ оркестру у Першій частині, і соло сопрано (С-dur), і вступ хору створюють “мажорний” образ Весни (протиставлення Зими і Весни ще попереду). Всі грані мажоро-мінору виявлені у вступі хору (ладову суперечність підкреслює різкий секундакорд): як від-тінок мажору з’являється відхилення до паралельного для с-moll (тональності Зими) Es-dur (VI₂-V→Es), далі – відразу співставлення з es-moll і миттєвий перехід у однотерцієвий Ces-dur, записаний енгармонічно рівним H-dur, що вже у наступному такті стає D→E, з уявним поверненням-розв’язанням у VI (С-dur – знову терцієве співставлення!) та ще й еліпсис – с-moll. Підтвердження такому принципу гармонічного мислення прослідковується і у другому періоді (ц. 2), де після es-moll (до цього місця немає гармонічних змін) вже замість H-dur з’являється Ces-dur, і на словах “як посміли над сніг проклюнутись квітки пахущі дрібні?” повертається “весняний” С-dur. Від ц. 3 починається середній розділ, який бачиться ареною не стільки співставлення, скільки – конфлікту с-moll / С-dur. Спочатку – явне панування с-moll: I-IV (записаний як E-dur, але хорові партії вказують, що це Fes, тобто S є тризвуком з лише наміченого раніше однотерцієвого Ces-dur). Далі ця грань затушовується аж до кульмінації (“сніг метать на них”), в якій відбувається об’єднання Ces-dur з V^{4b5}→e-moll, що приводить до зупинки на біфункційному акорді T|D, який виступає прообразом багатьох наступних акордів, особливо, секундакордів кантати. Ріст напруженості у подальшому розвитку йде ще активніше: в ц. 4, враховуючи енгармонічні заміни (cis=des, dis=es), це співставлення с-moll у тенорів і одразу С-dur у альтів, натурального с-moll у сопрано і С-dur у хору (реприза). Яскрава D^{#5} сприймається як відчуття Весни і її неминучої перемоги, хоча тут вона ще відтіня-

ється (на слові “зима”) $D^6 \rightarrow c\text{-moll}$, але поданою вже без розв’язання, як відгомін. Після цього оркестр ще раз нагадує (на хоровому $C\text{-dur}$) лейтмотив кантати, з його грою мажоро-мінору.

Схожу роль мажоро-мінорних систем ми бачимо і в наступних частинах кантати М. Скорика. Так, наприклад, у II частині “Гримить” основою гармонічного розвитку є $E-F$, тобто композитор звертається до тональності I^b . М. Скорик використовує також терцієві ряди у другому реченні (перше $E\text{-dur}$) – F (ц. 1), $A\text{-Des}$ з наступним поверненням у E (через $V \rightarrow C$, Es), енгармонічну модуляцію $DD^{4\#1}=D_7 \rightarrow E$ тощо. Другий період, до ц. 6 повтворюючи розвиток першого, в 14 т. замість $E\text{-dur}$ приводить до однойменного $e\text{-moll}$, що і створює кульмінацію даної частини (в подальшому відбувається повернення до основної тональності через $D \rightarrow E$. Врешті-решт, завершення Другої частини колористичним моментом (відлуння грому // все звучить півтоном нижче) відбувається шляхом співставлення $Es - Fes - Es$, де Es продовжує терцієве співставлення у *attacca* до наступної частини “Гріє сонечко”. У вступі хору на словах “Гримить” бачимо співставлення $E\text{-dur}$ і паралельного $cis\text{-moll}$. Широко використовується в даній частині також послідовність $VI^b - T^4$.

Однією із характерних особливостей акордового мислення М. Скорика в кантаті “Весна” є акорди з додатковими тонами. Вже сам лейтмотив (*Allegretto*)



це і є $T5^b$, у цей же час в оркестрі звучать як мажорний, так і мінорний тризвуки з секстою. Поряд з цим, наприклад, у такті до

⁴ Про особливості застосування мажоро-мінору в III частині кантати, а також увесь тональний план буде сказано пізніше.

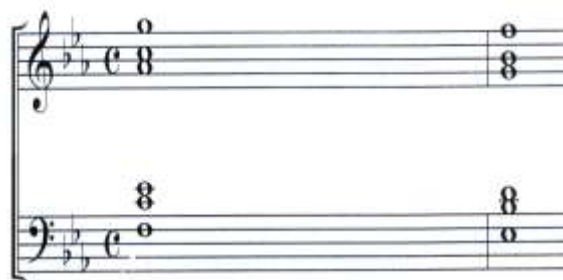
ц. 1 у T5з влітається IV[#] ступінь. Як продовження окресленої тенденції, сприймається і активне застосування септакордів (5з⁶ у розкладеному викладі є септакордом), і нонакордів, і ундецимакордів. Вже у т. 3 Першої частини звучать VI₇ і ще три септакорди підряд (їх аналіз буде поданий нижче), у т. 7 – D₉→C-dur (до речі, наступний акорд VII, як “удаваний D₇” відіграє значну роль у всій кантаті). І, немов поспішаючи викласти конспект акордики кантати, у т. 10 композитор використовує ундецимакорд (f-a-c-es-h), який можна трактувати і як септакорд з квартою.

Цікавим зразком гармонічних структур М.Скорика є використання акорду з додатковими тонами у Другій частині (1 т. до ц. 6): на D→e-moll, тобто на H-dur'ній 5з, накладаються звуки “с” і “g”, утворюючи малий нонакорд з секстою. Він і є лейтгармонією Другої частини (E-F), до того ж, тут накладаються дві D, тобто спостерігається характерне для М. Скорика в цілому проникнення горизонтального мислення у вертикаль. Значна роль у акордиці М. Скорика належить й іншим звуковим утворенням, як, наприклад, подвійним тонам (див., починаючи від 5 такту до ц. 10), що особливо послідовно використовуються у Третій частині кантати.

Невід’ємним елементом комплексу гармонічних структур М. Скорика в даному творі бачаться нонакорди і акорди більшої кількості звуків терцієвої структури. Про це свідчить, зокрема, те, що вже у вступі Першої частини, наприклад, використовуються і нонакорд, і ундецимакорд. В цілому ж, не зупиняючись на застосуванні таких акордів детально, звернемо увагу лише на, особливо цікаві моменти. А саме, гра мажоро-мінорними засобами, використання варіантності лейтмотиву створюють умови для появи такого гармонічного ефекту у Третій частині (межа другого проведення рефрену і другого епізоду – ц. 7) як E-f (однотерцієві мажоро-мінорні системи). Але f-moll швидко зникає через безупинний рух, що продовжує принцип терцієвого співстав-

лення. Поліфонізація хорової фактури, зростання напруженості (*cresc.*, *molto cresc.*, у т. ч. і за допомогою мелодичного поєднання акордів) приводять до кульмінації *fortissimo* на яскравому BB_7 (b-f-d-a), що разом з оркестровим “e”, яке, до речі, згодом вплітається у мелодичні лінії сопрано і тенора, створюють знайомий ще з Першої частини ундецимакорд. Проте, тут поданий у терцієвому викладі⁵ (“кров’ю теплою”), він переходить у нонакорд (“накормить”), створюючи цим самим послідовність ундецимакорд-нонакорд, яка невдовзі повторюється квінтою нижче.

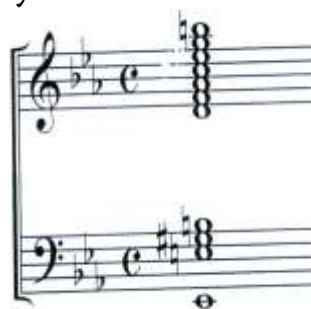
Особливою свіжістю, повнотою, натхненністю вражає вступ хору в П’ятій частині кантати. До речі, якщо у попередніх частинах твору різко дисонуючі акорди використовувались переважно у оркестровій партії або ж утворювалися за допомогою поєднання тематичного матеріалу хору та оркестру, то дана дисонантна послідовність акордів – суто хорова. Вступ хору після D_7 (оркестр) на S -ті слід розглядати як еліпсис: композитор використовує IV_9 , а у наступному такті – III_9 (ця послідовність повторюється також за 7 т. до ц. 5 – “Дай і огню”).



Подальший гармонічний розвиток частини ведеться септакордами, утворюючи неточну транспонуючу секвенцію, що приводить до знайомого, але тут поданого із змінами ундецимакоду.

⁵ За словами М. Скорика, “виразові можливості акорду залежать не тільки від його складу, але й від взаєморозташування звуків”[5; 36].

Кінцевим результатом розростання терцієвої структури постає каденційний акорд фіналу.



Окремим важливим чинником гармонічного стилю “Весни” є каденційні акорди, використовувані з метою посилення нестійкості. Так, наприклад, для порівняння у каденціях Першої та Третьої частин кантати М. Скорик мислить ще доволі традиційно (D_9 , VII). Натомість у Другій частині твору мінорно-мажорне співставлення e-E переходить у доповнення, в якому використання терцієвого руху у низьких оркестрових інструментів (f-d-h), накладаючись на A-dur’ний 5_3 , утворює нонакорд і ундецимакорд, що передають зростання напруження. У Третій частині твору композитор єдиний раз у кантаті вже на тоніці e-moll вживає кластер.



У П’ятій частині кантати, крім використання лейтгармонії цієї частини $V_2^{6b5b7\#7}$, унікальними бачаться два такти перед заключною T. В них композитор синтезує увесь попередній розвиток (мажор, мінор, зменшений септакорд, збільшений тризвук) – всього, таким чином, 10 звуків, об’єднуючи їх за терцієвим принципом (два звуки повторені). Так утворюється нестійкість,

якій особливого колориту надає бас es-e, сприймаючись як гра мажоро-мінору і завершуючий рух до Т одночасно. Таким чином, при послідовному порівнянні завершень кожної частини кантати, вимальовується лінія поступового посилення ефекту каденційної нестійкості у кожній наступній частині твору, аж до завершення кантати.

Окрему роль у гармонічній мові кантати “Весна” виконують органні пункти. Твір розпочинається D-вим органним пунктом, причому виходячи із відомого положення про те, що при введенні органного пункту одноголосна функція басу співпадає із загальною гармонічною функцією, утвореною всіма голосами, цей акорд бачиться VI₂ (про його роль йтиметься далі). На ff, а згодом – на відтинку від p до ff – проходить одна й та ж акордова послідовність, причому кожен із акордів відіграє свою роль у формотворенні VI-DDVII6₅^{b3}-t-VII6₅^{b3}. Співставлення мажорного і мінорного тризвуків, два “удаваних D₇”, які відіграють значну роль і у енгармонічних модуляціях (напр., Друга частина, 1 т. до ц. 3), і у простих енгармонічних замінах – стисло, у сконденсованому вигляді передають сутність гармонічного стилю кантати. Закінчується цей органний пункт D^{#5}, яка аттаса переходить у власне Першу частину твору (до речі, з енгармонічною заміною dis-es). Друга частина також розпочинається D-вим органним пунктом і, до речі, також з секунди. Разом з тим, немов продовження великої арки, D-вий органний пункт, як важливий драматургічний прийом, використовується і у фіналі “Весни” (ц. 12, триває 28 тактів). До речі, надзвичайно вагому роль в ньому відіграють знайомі уже акорди: t; VI; DD6₅^{b3}; VII6₅^{b3}. Два останні, концентруючи в собі всю можливу нестійкість, розв’язуються в заключний тонічний унісон (ц. 13).

У системі гармонічних структур твору окрему функцію – лейтакорду – виконує секундакорд. Протягом усієї кантати виразно прослідковується прагнення композитора наділити його

особливим семантичним навантаженням. Назвати випадковими ці моменти неможливо. По-перше, кантата розпочинається VI₂. По-друге, хор вступає VI₂ (Es). По-третє, особливо виразного звучання набуває альтерований секундакорд V₂^{b5b7#7} у фіналі, обов'язково з'являючись, до того ж, у кульмінаційних моментах форми – 2 т. до ц. 2 (“дай і мені”), ц. 3 (“чисту любов”), 2 т. до Allegro (“вічну дай страсть”). Відзвук цього акорду “fis” влітається у заключне фугато, згодом перетворюючись у IV[#] – при відповіді, і – заключний D-вий органний пункт. Восстанне цей акорд звучить у хоровому викладі fff “Пути ламать”. Таким чином в кантаті спостерігаємо послідовне, наповнене важливим семантично-драматургічним смислом використання секундакорду, що і дає підстави класифікувати його і як лейтакорд твору.

Діахронна співвіднесеність гармонічних структур кантати

Художній світ творів М. Скорика – світ тонких, внутрішньо напружених рухів людської душі, швидких змін різноманітних вражень і настроїв. Так виникає така якість музики М.Скорика як імпульсивність, що з'являється як наслідок оперування композитора короткими, контрастними мотивами, більш узагальнено – роботи з мікротематизмом, з властивою йому внутрішньо напруженою гармонією, примхливою ритмікою, тонко розробленою фактурою. Створюючи свої мелодії, композитор використовує найпростіші, на перший погляд, поспівки, далі ж – головну і вирішальну роль відіграє тематична робота. Із порівняння теми вступу



з темою Першої частини (*Allegretto*) бачимо як, фактично, з одного мотиву виростають дві самостійні мелодії, зрозуміло, що основним фактором розвитку в таких умовах є – гармонічний⁶.

У розвитку теми Третьої частини (*Andante*)



спостерігаємо значні метроритмічні зміни, в результаті яких відбувається повернення до початкового мотиву, замість уведення нового розвитку, як це було раніше. Друге проведення, подане тоном вище, бачиться похідним, таким, необхідність якого викликана потребою поліфонізованого викладу теми (проводиться в оберненні у партії альту).

У темі *Marciale* Третьої частини (ц. 9)



характер теми змінюється, в першу чергу, також за допомогою оновлення метроритму. Як і в попередньому прикладі, робиться спроба дати друге проведення теми тоном вище, але в даному

⁶ У цьому контексті необхідно відзначити значну формотворчу роль гармонічної пульсації, яка ведеться спочатку по півтакту (1 – 4 т. т.), а далі (5 – 8 т. т.) – потактно.

контексті ствердний характер образу єднає окремі поспівки у єдину мелодичну лінію.

Слід зауважити, що в ряді випадків М. Скорик оперує невеликими мотивами, проводячи їх без змін, в т. ч., накладаючи один на інший (ц. 8, П'ятої частини), проте все ж основним принципом тематичної роботи кантати залишається варіантність.

Закономірності співвіднесення гармонічних структур
на композиційному рівні

Перша частина

<u>A</u>	<u>A¹</u>	<u>Meno mosso</u>	<u>A (неповне)</u>		
<u>1 період</u>		<u>2 період</u>	<u>середній розділ</u>	<u>Реприза</u>	
<u>вступ-програш ц.1 т.т.1—8</u>	<u>програш</u>	<u>1-4 т.т.</u>			<u>програш</u>
<u>C(c)-D(d)-C Es-es-V → (E)-C</u>		<u>C-Es-es-C</u>	<u>c-moll (узагальнено)</u>	<u>C</u>	<u>C-c-C</u>

Друга частина

<u>період наскрізного розвитку</u>		<u>2 період</u>	
<u>1-4 т.т. 5-7 т.т. 8 т. 10-12 т.т. 14 т.</u>			<u>кода</u>
<u>E-dur - F-A - V → Des V → C-Es -DD⁴</u>	<u>програш на матеріалі вступу</u>	<u>E</u>	<u>Es-Fes-Es</u>

Третя частина

	<u>рефрен</u>	<u>1 епізод</u>		<u>Рефрен</u>	<u>розробковий розділ</u>	<u>2 епізод</u>	<u>рефрен (кода)</u>
	<u>12 т.</u>	<u>8 т.</u>		<u>17 т.</u>	<u>22 т.</u>	<u>20 т.</u>	
	<u>“Гріє сонечко”</u>	<u>“Встань, орачу”</u>	<u>Програш</u>	<u>“Любо дихає”</u>	<u>“Любо дихає”</u>	<u>“Встань, орачу”</u>	
<u>вступ</u>	<u>G-E</u>	<u>e-C-As-E-Cis</u>	<u>Fis-G</u>	<u>G-Es</u>	<u>D-E</u>	<u>f-A-F-d-D</u>	<u>G-(F)-e</u>
			<u>на матеріалі рефрену</u>				

Четверта частина

<u>26 т.</u>			
<u>ц.2</u>	<u>Ц.4</u>	<u>Ц.6</u>	<u>ц.9</u>
<u>e</u>	<u>H-h-gis-f- (C-F)-h-H</u>	<u>e-G</u>	<u>e-E</u>
<u>експозиція 1-ї теми фуги</u>	<u>розробка 1-ї теми фуги</u>	<u>експозиція 2-ї т. фуги, розробка</u>	<u>спільна реприза</u>

П'ята частина⁷

<u>12 т.</u>			
<u>ц.1</u>	<u>ц.2</u>	<u>Ц.4</u>	
<u>C</u>	<u>es-d-Es-c</u>	<u>C</u>	<u>C</u>

⁷ П'ята частина представляє собою контрастно-складову форму, де перший розділ Largo – заклик (соло баритону з подальшим повторенням у хорі); другий Allegro – від фугато до загально-оркестрового унісону. В тональному плані фіналу провідну роль виконує тональність c-moll.

Підсумовуючи, слід наголосити такі положення.

1. В основу гармонічного стилю М. Скорика в кантаті “Весна” покладено спирання на багатий арсенал виразовості різноманітних мажорно-мінорних систем – однойменних, паралельних, однотерцієвих. В їх рамках композитор широко використав акорди з додатковими тонами (в т. ч. подвійними), септакорди, нонакорди, ундецимакорди, акорди більшої кількості звуків терцієвої структури (малий нонакорд з секстою, як лейтгармонію II ч., наприклад).

2. Важливим чинником гармонічного стилю “Весни”, а також драматургії твору є низка каденційних акордів, уведених композитором з метою посилення нестійкості, а також – органні пункти (у творі виразно прослідковується лінія поступового посилення ефекту каденційної нестійкості, рухаючись від частини до частини, та виразні аркові зв’язки між численними органними пунктами). Серед гармонічних структур твору особливою функцією – функцією лейтакорду – наділений секундакорд, несучи при цьому вагоме семантично-драматургічне навантаження.

3. Функціональні стосунки кантати, в цілому спираючись на засади класичної функціональності, доповнюються іншими видами діахронних зв’язків, на зразок “дисонанс – консонанс”, “стійкість – нестійкість” тощо, поява яких у творі зумовлена введенням ряду сонористичних прийомів, а також трактуванням гармонії як результативної сукупності утворень багатого мелодичного та поліфонічного розвитку.

4. Основним принципом тематичної роботи “Весни”, в т. ч. її гармонічного розвитку є варіантність, яка здійснюється і за рахунок темброво-фонічного варіювання матеріалу (хор, оркестр, солісти тощо), і шляхом багатоманітного варіювання самих гармонічних структур. Разом з тим, особливості композиційних співвідношень кантати, тональний план твору (C(c)–E–G–e–c) пі-

дтверджують першорядну роль терцієвості, що виступає засадничим принципом гармонічного мислення даного твору.

5. Гармонічний стиль “Весни”, відзначений показовою для М.Скорика в цілому “неокласичністю” авторської манери, характеризується розширенням і оновленням національного інтонаційно-гармонічного словника, в першу чергу, тісно пов’язаного з фольклором.

Усе сказане схиляє до генерального висновку про те, що гармонія кантати М. Скорика “Весна”, виконуючи роль одного із головних чинників організації драматургічного процесу та художньої форми твору, виступає вагомим фактором стилетворення і одночасно блискучим репрезентантом музичного стилю “Весни”.

1. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. – Львів: Сполом, 1998. – 206 с.
2. Козаренко О. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму // www.musica-ukrainica.odessa.ua/~kozarenko-ethnicmusland.html
3. Коханик І. Стилевой гармонический анализ в современной украинской музыке (проблемы методики) // Київське музикознавство. – В.1. – Київ: Київське державне вище музичне училище ім. Р. М. Глієра. – 1998. – С. 77 – 86.
4. Мирослав Скорик. “Зачем, чтобы слушатель думал, кто глупый – он или композитор?” // Киевский вестник. – 12.12.1998.
5. Скорик М. Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття. – К.: Музична Україна, 1983. – 244 с.