

Сумський державний педагогічний університет імені А.С. Макаренка

Навчально-науковий інститут культури і мистецтв

Кафедра хореографії та музично-інструментального виконавства

Некрасов Нікіта Віталійович

**ЖАНР КОНЦЕРТУ ДЛЯ ОРКЕСТРУ (НА ПРИКЛАДІ
«КАРПАТСЬКОГО КОНЦЕРТУ» ДЛЯ ОРКЕСТРУ М. СКОРИКА)**

Спеціальність: 025 Музичне Мистецтво

Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота

на здобуття освітнього ступеню бакалавра

Науковий керівник:

_____ А. Ю. Єрмоменко

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедри хореографії

та музично-інструментального виконавства

«___» _____ 20__ року

Виконавець

_____ Н.В.Некрасов

«___» _____ 20__ року

Суми 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 ШЛЯХИ РОЗВИТКУ КОНЦЕРТНОГО ЖАНРУ	8
1.1. Етимологія поняття «концерт».....	8
1.2. Основні етапи становлення і розвитку концерту.	13
Висновки до розділу 1	26
РОЗДІЛ 2 «КАРПАТСЬКИЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ ОРКЕСТРУ»	
М. СКОРИКА	29
2.1. Аналіз твору	29
2.2. Жанрові особливості «Карпатського концерту»	35
Висновки до розділу 2	40
ВИСНОВКИ.....	41
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	43
ДОДАТКИ	48

ВСТУП

XX століття – час глибоких змін в музичній практиці. Загальновизнаним є те, що в цей період у «чистому» вигляді не існують ні стилі, ні жанри, ні напрямки, тому широке розповсюдження отримали поліявища. Ця ситуація знайшла яскраве відбиття і в жанровій системі.

Тривалий період жанр був найбільш консервативним і стабільним компонентом системи музичного мислення, тобто був засобом типізації. Але в другій половині XX століття в музичній практиці склалась ситуація, коли жанр все частіше стає індивідуальною формою бачення світу, тобто в кожному окремому творі проблема жанру вирішується індивідуально автором. М. Арановський звертає увагу на тенденцію «масового відмовлення від канону, явного переважання нетипових рішень, їх різноманітності, ствердження права на суто індивідуалізований підхід до проблеми жанру». [4, с.5]

Ніколи ще картина музичних жанрів не була такою складною і неоднозначною. Існуючі жанрові межі розмиті і жанри переходять один в одного, утворюючи складні сполучення-гібриди. На думку М. Арановського, в музичній практиці склалася ситуація, коли перегородки між жанрами стали легко проникливі, і це означає, що зрушення відбуваються у їх «генетичному коді».

Глибокі внутрішні зміни, які відбуваються у жанровій системі, знайшли відображення у назвах творів. Аналіз останніх дозволяє побачити декілька характерних тенденцій:

- 1) використання традиційних жанрових позначень, наділяючи їх нетрадиційним змістом (наприклад, 7 симфонія М. Вайнберга, яка уявляє собою жанровий гібрид *concertogrosso* і камерно-інструментального циклу; «Камерна симфонія» №2 Р. Габічвадзе, де автор поняттям «симфонія» позначає музику, написану для ансамблю; 5 симфонія Б. Буювського, яка уявляє собою міжжанровий синтез симфонії, концерту для оркестру та фуги);

2) відхід від точних жанрових означень (наприклад, серія творів, найменованих «Музика для...»: Б. Барток «Музика для струнних, ударних та челести», А. Шнітке «Музика для фортепіано та камерного оркестру», П. Хіндеміт «Музика для струнного оркестру та мідних»);

3) заміна жанрових означень афористичними назвами, поняттями з літератури, філософії, роблять спроби знайти аналогії у житті (наприклад, «Спектри», «Медитації» В. Сільвестрова, «Pianissimo» А. Шнітке, «Ранкова музика» І. Шамо, «Медитації» В. Бібіка, «Поліморфія» К. Пендерецького);

4) утворення жанрових гібридів (наприклад, концерт-симфонія, опера-ораторія, опера-балет).

Множинні жанрові пересічення (як одна з ознак стилю музики ХХ століття) свідчать про зростання ступеню свободи у творчій діяльності композиторів: прагнення подолати канонічність, інертність не лише існуючих жанрових означень, але й жанрової системи в цілому, і прагнення вийти за її межі.

Склалася серйозна ситуація неадекватності реальної музичної практики і жанрово-понятійного апарату, яка висуває перед музикознавством необхідність глибокої розробки проблеми жанрової взаємодії.

В композиторській практиці широке розповсюдження отримав жанр концерту для оркестру (наприклад, «Карпатський концерт» для оркестру М. Скорика, «Пустотливі частівки» Р. Щедріна, «Курські карагоди» А. Гайденка, «Музичний дарунок м. Києву» І. Карабиця, концерти для оркестру М. Полоза), в якому помітна установка на поліжанровість.

По зовнішнім ознакам, у тому числі і назві, вказані твори мають безпосереднє відношення до ситуації жанрової взаємодії.

Актуальність теми роботи полягає в недостатній обґрунтованості та розробленості теоретичних засад даної проблеми в музичній практиці. Залишаються нез'ясованими деякі питання:

1) які саме складові цієї взаємодії;

2) який результат цієї взаємодії, тобто чи приводить ця взаємодія до утворення принципово нового жанрового явища, чи є черговою еволюційною моделлю жанру.

Тому проблема жанрової взаємодії є однією з найбільш актуальних проблем сучасного музикознавства, а жанр концерту для оркестру – це один з її проявів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження музикознавців XX – першої половини XXI ст., нотний матеріал «Карпатського концерту» для оркестру М. Скорика.

Мета дослідження полягає у конкретизації характерних особливостей жанру концерту для оркестру на прикладі «Карпатського концерту» М.Скорика.

Відповідно до проблеми, об'єкта, предмета, мети дослідження, постають наступні завдання:

- проаналізувати науково-методичну літературу за темою дослідження;
- вивчити джерела формування жанру концерту для оркестру;
- простежити його еволюцію, тобто вивчити основні етапи становлення, які стали вузловими у накопиченні жанрових ознак;
- на прикладі «Карпатського концерту» для оркестру М. Скорика визначити місце жанру «концерту для оркестру» у контексті аналізованих жанрових явищ.

Об'єкт дослідження – концерт для оркестру, як одна з моделей концертного жанру .

Предметом дослідження є «Карпатський концерт» для оркестру М. Скорика.

Матеріали та методи дослідження. Виступають концептуальні положення музикознавства, філософії, інтерпретології.

Для розв'язання поставлених завдань в ході дослідницької роботи використовується комплекс взаємозв'язаних *методів*: теоретичний аналіз

літератури за темою дослідження; вивчення і узагальнення досвіду видатних музикознавців; загально-наукові методи: індукція, дедукція, синтез, порівняння та узагальнення теоретичних даних, систематизація матеріалу; системний метод.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в уточненні змісту понять: «концерт», «концертність», «концертування»; конкретизації жанрових особливостей, еволюційних процесів концерту в різні історичні епохи; диференціації характерних особливостей саме жанру «концерту для оркестру».

Практичне значення одержаних результатів. Матеріали дослідження допоможуть виконавцю краще усвідомити структурно-логічні принципи побудови твору, особливості сучасного темброінтонування. У «Карпатському концерті» для оркестру М. Скорик демонструє особливості виконавського феномену колективної імпровізації, нетрадиційні темброві рішення, веде пошуки в галузі інструментального виконавства саме на духових інструментах, демонструючи їх в нетрадиційному амплуа. Робота може бути корисною виконавцям-початківцям у свідомому розумінні особливостей сучасного виконавства на духових інструментах, а також розширенню традиційних тембрових можливостей.

Матеріали роботи можуть виступати доповненням, як науково-теоретичне джерело, в курсах з історії виконавства, методики навчання гри на духових інструментах, а також у виконавській практиці музикантів.

Апробації результатів та публікації. Основні положення, результати та висновки кваліфікаційного дослідження відображено у 1 одноосібній науковій публікації:

Некрасов Н. Типологія жанру концерту//Інноваційний розвиток вищої освіти: глобальний, європейський та національний виміри змін: матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції (20–21 квітня 2021 року, м. Суми). Суми: Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2021. С.261-263.

Структура та обсяг роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, чотирьох підрозділів, висновків до першого та другого розділів, висновків, додатку, списку використаних джерел (53 позиції). Основний зміст викладено на 42 сторінках, загальний обсяг роботи складає 48 сторінок.

РОЗДІЛ 1 ШЛЯХИ РОЗВИТКУ КОНЦЕРТНОГО ЖАНРУ

1.1. Етимологія поняття «концерт»

В сучасному музикознавстві жанру концерту присвячена достатньо велика кількість робіт, які розглядають його в різних аспектах. Не дивлячись на те, що накопичений значний досвід, до теперішнього часу не з'ясовані трактування таких понять, як «концерт», «концертність», «концертування»; нема робіт, де жанр концерту був би представлений комплексно. Проте, підготовлена міцна база для виведення теорії жанру.

У першому розділі роботи на основі вивчення літератури по даній проблемі, пропонується дослід побудови історико-аналітичної моделі даного явища.

Враховуючи усю складність та об'ємність поставленої задачі і відповідно до теми роботи, увагу сконцентовано на двох аспектах: історико-еволюційному і жанрово-типологічному, що дозволяє побачити явище у динаміці і вивести жанрові ознаки.

Існує велика кількість трактувань поняття «концерт». Так, Ю. Юцевич у словнику музичних термінів дає слідуюче визначення:

«Концерт (іт. *concerto*, лат. *Concerto* – змагаюсь) –

1. Публічне виконання музичних творів.
2. Жанр великого музичного твору віртуозного характеру для соліста (рідше 2-3) з оркестром, написаного частіше у формі сонатного циклу.
3. Поліфонічна вокальна або вокально-інструментальна музика, яка спирається на зіставлення двох або більше партій (співочих голосів, органу, інструментального ансамблю». [53, с.87]

У музичній енциклопедії (т. II) концерт визначається:

«1. [Нім. *Konzert* , від італ. *concerto* – концерт, буквально – змагання (голосів), від лат. *concerto* – змагаюсь.] Твір для багатьох виконавців, у якому менша частина інструментів чи голосів, що беруть участь, протистоїть більшій їх частині або усьому ансамблю, виділяючись за рахунок тематичної

рельєфності музичного матеріалу, барвистості звучання; використання усіх можливостей інструментів або голосів.

2. Концерт музичний – публічне, платне виконання музики по завчасно оголошеній програмі, одним або кількома музикантами у спеціально обладнаному приміщенні». [37, с. с. 922, 926]

Т. Попова визначає «концерт (від італ. «згода») – великий, переважно віртуозний, твір для інструменту (одного або кількох) з оркестром. Також слово «концерт» означає публічне виконання музичного твору».[35, с. 245]

Виходячи з цих означень, можна зробити висновок, що слово «концерт» має два значення:

- 1) жанр музичного твору;
- 2) публічне виконання музичних творів.

Роботи, написані пізніше, дають більш різнобічне визначення концерту як жанру:

«Концерт – віртуозний імпровізаційний твір для хору чи оркестру, або солісту з оркестром, заснований на послідовному втіленні діалогічного принципу, що визначає внутрішню структуру твору, форми викладу і розвитку музичного матеріалу, прийоми солювання одного або групи виконавців». [32, с.83]

Автор підкреслює, що діалогічність є однією з родових якостей жанру. На це вказують і інші дослідники. М. Суторихіна [46] вважає, що «концерт – діалогічний за своєю природою жанр.» М. Лобанова відзначає: «Багато які жанри виявляють у теперішній час вплив діалогу. Але існують жанри, діалогічні у своїй основі. До таких відноситься концерт. Боріння, змагання, присутність кількох точок зору обов'язкові для концерту. Слово «концерт» виводиться або від позначення «сумісна гра», або від «змагання». Можна сказати, що вже самі дві відповіді на питання про етимологічні корені «концерту» вступають у діалог, а етимологічні сперечання – не випадковість, а цілком закономірна особливість, що свідчить про діалогічність жанру.

Таким чином, концерт провокує на діалог, в концерті закладений генетичний код діалогу.» [27, с.111]

Спираючись на дослідження даних авторів, можна зробити висновок, що діалогічність у концерті є конструктивно-організуючим фактором, який вносить елемент логіки у композицію, визначає внутрішню структуру твору, форму викладання і розвитку музичного матеріалу.

Діалогічність, як обов'язкова умова існування концертного жанру, розглядається в роботі у якості концептуально-методологічного стрижня. Проте, діалогічність не є досягненням суто музичним. Такі поняття, як діалог, діалогічність, діалогістика мають достатньо широку сферу застосування у різних аспектах життєдіяльності людини, у природничих, гуманітарних науках. Як категорія музичного мислення, діалогічність також має широкий діапазон проявлень. Трактовка діалогічності, як явища наджанрового, відкриває можливість дослідження генетичних коренів концертного жанру; тобто поступове визрівання і кристалізацію його іманентних жанрових ознак.

Одним з найбільш яскравих проявів діалогічності в професійній музиці є мистецтво раннього середньовіччя. В цей час відбувається процес переходу від монодії до поліфонії, виникає можливість усвідомлення ієрархії музичної тканини. Сам термін поліфонія – «вид багатоголосся, заснований на одночасному звучанні двох або більше мелодичних ліній або мелодичних голосів» [36, с.344], закріплює установку на діалогічність. На початковому етапі усі голоси у багатоголоссі були рівноправні, функціонально упорядковані. Але поступово з'явилася можливість функціональної диференціації голосів, яка знайшла вираження у принципі контрасту.

З усієї різноманітності жанрів XII століття, принцип контрасту найбільш яскраве вираження знайшов у жанрі мелізматичного органуму, який мав яскраво виражений поліфонічний характер і засновувався на

контрастному зіставленні мелізматичного голосу і хорального наспіву. Тут можна говорити про діалогічність, яка виражена через контраст голосів.

Надалі принцип контрасту продовжив розвиток у жанрі мотету, що існував в період XII-XVI століть. Новим засобом проявлення діалогічності стає подальша функціональна диференціація голосів, що виражається в чергуванні реплік учасників ансамблю, їх перегуків. Кульмінацією розвитку жанру мотету не випадково стало XVI століття. Велику роль відігравали естетичні погляди та світоглядні ідеї епохи бароко, сповнені суперечливої подвійності, контрастності, напруженості, прагнення до сполучення реальності та ілюзій. Діалогічність мислення була символом епохи бароко, її домінантною ознакою.

У мистецтві яскравим вираженням принципу діалогічності, подвійності стало виникнення світського напрямку, який уявляв собою альтернативу церковній музиці. В епоху бароко ці два напрямки розвивалися паралельно, часто вступаючи у конфлікт, полемізуючи.

У зв'язку з виникненням світського напрямку, виникає новий тип комунікації – концертний, тобто іде свідомо орієнтація на слухача. В творчості Жоскена Дебре з'являються мотети з рисами концертності. Автор робить акцент не на текстах, а на музичній стороні творів, активно веде пошуки у виконавській системі – часто використовує діалог хору і солістів, протиставлення *tutti-soli*.

Але передумови виникнення світського напрямку криються у надрах церковної музики. На прикладі жанру партесного концерту можна прослідкувати перехід від культової музики до світської.

Вперше у рамках церковної музики на рівні жанру починає використовуватися поняття «концерт». Спочатку він виконував чисто культові функції – як невід'ємна частина церковної служби. Але поступово в нього проникає світський зміст.

Однією з найважливіших особливостей жанру партесного концерту було «сфокусованість на слухацькій масі, «фронтальність» твору визначає

широке використання прийомів музичної риторики.» [6, с.33]. Таким чином, відбувається своєрідний діалог між мистецтвом і слухачем, свідомою установка на слухача. Виникає концертність як тип комунікації. Концертність трактується як направленість на слухача нового, не культового типу, оскільки широке розповсюдження отримує світський варіант виконання.

Партесні концерти будувалися за принципом зіставлення tutti і ансамблю. Обов'язковим було наявність контрасту тематизму.

Таким чином, можна говорити про проявлення діалогічності не лише на виконавському рівні, але й на рівні мистецтво-слухач. Тобто, відбувається формування нового типу діалогічних відносин – як типу комунікації. Концертність є одним з засобів реалізації діалогічності.

Принцип діалогічності в епоху бароко знайшов проявлення і на жанровому рівні, що виразилося у паралельному співіснуванні, взаємодії вокальної та інструментальної музики. Виділення сольних партій голосів і інструментів у вокально-інструментальних творах сприяло зародженню принципу змагальності, оскільки кожному була дана більше чи менше виражена можливість проявлення ініціативи. Отже, відбувалося поглиблення принципу контрасту. Якщо раніше він виражався у зі- та протиставленні вокальних партій (хор-солісти, солісти-солісти, хор-хор), то тепер контрастують не тільки вокальні і інструментальні партії, але й вокальні з інструментальними. Оскільки принцип контрастує одним з засобів проявлення діалогічності, можна сказати, що в епоху бароко формується декілька трактовок цього принципу на рівні виконавства – як діалог у середині вокальної музики, діалог вокальної і інструментальної музики і діалог у середині інструментальної музики, оскільки часто використовувалися перегуки, зі- та протиставлення окремих тембрів у рамках вокально-інструментальної музики.

У творчості композиторів венеціанської школи другої половини XVI-початку XVII століть відбувається процес «вичленення» інструментальних

жанрів з загальної маси вокально-інструментальних форм того часу. Поступово почалася розробка інструментального письма, виявився інтерес до інструментальних тембрів. Спочатку це були невеликі п'єси для розповсюджених у той час інструментів – органу (який використовувався у культовій музиці), віоли, лютні (розповсюджені в побуті). Більш повільно складався репертуар для ансамблів, оскільки вони були нестійкі за складом. Сформованих типів інструментального ансамблю в той час ще не було. Майже для кожного твору був можливий новий набір інструментів. У другій половині XVII століття склалися великі інструментальні ансамблі, що наближалися до оркестру. Протягом усього XVII століття йшло формування оркестру, а разом з ним і жанрів інструментальної музики – сонати, сюїти, *concerto grosso*, інструментального концерту.

Інструментальна музика розвивалася у двох формах – сольна і ансамблева. У XVII столітті широкий розвиток отримують такі жанри сольної музики, як соната, сюїта, поступово витискуючи ричеркар, канцону, токату і різні танцювальні п'єси. З жанрів ансамблевої музики особливо розповсюджені концерти.

1.2. Основні етапи становлення і розвитку концерту.

Жанр групового інструментального концерту визначився наприкінці XVII століття. Незважаючи на його спорідненість з іншими жанрами інструментальної музики, він має свою жанрову специфіку. Його ознаками були: наявність контрасту (який виражався у зі- та протиставленні ансамблю і солістів – *tutti-solo*), концертування (виділення партій із загального ансамблю), змагальність учасників ансамблю. Усі ці ознаки були своєрідним вираженням діалогічності.

Прослідивши тривалий період історичного розвитку, який передував народженню саме концертного жанру, можна стверджувати, що задовго до

його появи сформувався набір ознак, які стали визначальними для жанру концерту.

Вперше концерт, як багаточастинний твір для ансамблю, виник у представників болонської школи. Його ознаками було: виділення «концертуючої» групи (часто дві скрипки і бас-concertino) з загального ансамблю (*tutti, ripieni*), або поєднання усього ансамблю при рівноправності усіх партій. В залежності від цього твір отримував різну назву: при виділенні групи «concertino» твір мав назву «concertogrosso», а якщо партії у ансамблі були рівноправні, то вони іменувалися як концерт-sinfonia (за таким принципом будувалися більшість італійських увертюр), де визначення *sinfonia* розумілося як ідея спільної гри.

У композиційному плані концерт спочатку наближався тріо-сонаті – цикл контрастуючих частин, хоча в окремих випадках тяжів до тричастинності.

Як відзначає Т. Ліванова, творцем жанру *concerto grosso* був А. Кореллі, хоча зразки даного жанру зустрічаються у Дж. Тореллі. Це були циклічні твори сюїтного типу. Суть сюїтної циклічності у тому, що вона реалізує принцип сумарної множинності. Зіставлення різного, тобто – принцип контрастних перегуків є родовою властивістю сюїти. В результаті формується дискретна цільність, тобто диференційована на окремі складові. У сюїті направленість до передачі розмаїття навколишнього світу типізувалася у формі багаторазових лінійних перетиків контрастних номерів – частин. Принцип сумарної множинності виключав не тільки кількісну регламентацію номерів, але й канонізацію послідовності їх чергування. На ранньому етапі історичного розвитку ця задача реалізовувалася у сюїті переважно через моделі первинних жанрів (наприклад, сарабанда, куранта, жига і т.д.)

Concerto grosso у А. Кореллі складалися з чотирьох-п'яти частин. Партії *concertino* і *grosso* не протистояли один одному, а часто повністю зливалися.

Традиції А. Кореллі у жанрі *concerto grosso* продовжив Г. Гендель. Він залишився вірним *concerto grosso* у тому вигляді, у якому вони існували у А. Кореллі, але підпорядковує трактовку жанру своїй індивідуальності. Між частинами виникають різноманітні зв'язки – співвідношення – контраст, який Г. Гендель ще більше поглиблює, якщо порівняти його з попередниками; взаємовідносини за принципом прелюдія-фуга. У нього відбувається формування циклічності симфонічного типу, де кожна наступна частина є необхідним логічним етапом розвитку. У зв'язку з цим помітна тенденція тематичної розробки, використовується принцип багатопланового контрасту.

У *concerto grosso* Г. Генделя проникають риси імпровізаційності, які виражаються у наданні виконавцю можливості яскравіше виявити свої технічні здібності. У зв'язку з цим у твір проникають елементи віртуозності. Це знайшло відбиття і на рівні форми – у нотному тексті з'явилися місця для можливої імпровізації. Пізніше композитори-класики продовжать цю традицію і у концертній формі з'явиться новий розділ – каденція – форма імпровізації, оформлена структурно.

Не дивлячись на те, що Г. Гендель не був схильний до типізації циклу, а прагнув до його постійного оновлення, індивідуалізація, все ж зберегла деякі стійкі принципи конструкції. Це – контраст частин, використання танцювальних ритмів, послідовність повільного вступу і поліфонічної швидкої частини, поглиблені *Adagio* або *Andante* у центрі циклу.

Наступним етапом розвитку жанру *concerto grosso* була творчість Й. С. Баха. Він спирався в основному на новий для його епохи тип тричастинного циклу (за винятком першого і третього Бранденбургських концертів), у якому неодноразовий контраст (першої – другої і другої – третьої частин) сполучався з закінченістю цілого (перша і третя частини наближалися за характером, принципами розвитку тематизму). Ця композиція відповідала пошукам єдності у розмаїтті. У рамках концертної форми зароджуються паростки симфонізму, які полягали у «постійному накопиченні якостей інакості, у багаторазовому показі однієї думки, яка

безперервно збагачується різними відтінками. Проте прориву за межі «магічного кола» єдиного афекту при цьому не відбувається». [48, с.14]

У перші половині XVIII століття широке розповсюдження отримує жанр сольного інструментального концерту. Інтерес до інструментальних концертів пов'язаний з тим, що йшов дальший розвиток і опанування музичних інструментів, удосконалювалися прийоми гри, технічні можливості, темброві особливості, індивідуалізується мелодична сторона інструментальних творів. У його формуванні і розвитку ведуча роль належить А. Вівальді. Він став творцем сольного скрипкового концерту.

З розвитком сольного концерту устанолюється циклічна тричастинна структура, з розташуванням частин за принципом: швидко – повільно – швидко. Кожна з частин виконувала наступні функції: перша – швидка, динамічна. Тематизм вільно переходить від *concertino* до *grosso* і навпаки. Друга частина максимально наближена до арії. Тут залишаються звичайно тільки солісти і *basso continuo*. Третя частина йде завжди у швидкому русі і може бути жанровою. У основі концертів лежить двічі повторений контраст темпів (першої – другої і другої – третьої частин). Швидкі частини дозволяють реалізувати концертність, що зовнішнє виражалось у віртуозній грі, а введення повільної частини підкреслювало контраст. Таким чином, циклічність твору сприяла реалізації принципу діалогічності.

Творцем перших зразків клавірних концертів був Й. С. Бах. [1] У них він передбачив багато рис класичного концерту. Це були три частинні твори. Незважаючи на перевагу поліфонічних методів розвитку, у першій частині накреслюються риси сонатного *allegro*: наявність експозиції з двома контрастуючи ми один одному розділами (як би зіставлення головної і побічної партій), середини розробкового типу, яка закінчується віртуозною каденцією соліста, і репризою з кодою, які повторюють матеріал початку концерту. Друга частина була повільною. Третя – жанрово-танцювальною.

Незважаючи на те, що Й. С. Бах трактує клавір як концертно-віртуозний інструмент, партія соліста не сильно виділяється у порівнянні з

партіями супроводжуючих інструментів. У цьому можна прослідити вплив жанру *concerto grosso*.

Зразки органно-клавірних концертів також зустрічаються у творчості Г. Генделя. Проте вони продовжують традиції *concerto grosso*.

Таким чином, у докласичний період сформувалося дві моделі концертного жанру:

- 1) ансамблевий концерт (який мав два різновиди – *concertogrosso* та концерт – *sinfonia*;
- 2) сольний інструментальний концерт.

Це були багаточастинні твори, поєднані за принципом контрасту. Існували концертні цикли сюїтного і симфонічного типів, де вже у рамках концертного жанру відбувалося зародження ознак симфонізму. На даному етапі генеральна ознака жанру – діалогічність зберігається. Вона виражається у контрастному зі- та протиставленні *tutti-solo* (у *concertogrosso*), виділенні сольної партії, яка протиставлена оркестру, її індивідуалізація (у сольному концерті). Обов'язковою, особливо у сольному інструментальному концерті, була присутність імпровізаційних моментів. Також, як правило, мало місце концертування інструментів, їх змагальність.

Наступним етапом розвитку жанру концерту стало XVIII століття. В цей час продовжувала формуватися система інструментально-симфонічної музики. Вона предстала як самостійне вище, а жанр концерту як один з елементів системи. Тенденція до жанрової взаємодії у системі інструментально-симфонічної музики тепер виявляється ще більш яскраво. Існували різні типи відносин концерту з сюїтою, сонатою, симфонією. В епоху класицизму послідовний розвиток отримала жанрова взаємодія концерту і симфонії, що призвело до виникнення симфонізованих концертів у творчості Л.Бетховена.

У XVIII столітті йшов подальший розвиток оркестрового інструментарію. Широке розповсюдження отримує жанр сольного концерту для різних інструментів.

В творчості композиторів віденської класичної школи – Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, склався класичний тип концерту. Його загальними рисами були: тричастинність композиції з сонатною формою першої частини, повільним патетичним (або ліричним) *Andante* (*Adagio*) та фіналом у формі рондо (рідше сонатній формі). Інтонаційні і тематичні зв'язки між частинами, як правило, були відсутні, для них характерна інтенсивність тематичної розробки. Проте, кожен з композиторів трактує жанр індивідуально.

Для концертів Й. Гайдна характерна органічна єдність сольних голосів і оркестру. Він прагне подолати концертну форму А. Вівальді, де домінує віртуозність соліста, а оркестр виконує функцію супроводу [33]. У трактуванні жанру, з одного боку, він наближається до жанру *concerto grosso*, а з іншого боку, можна помітити вплив розвиваючогося симфонічного жанру (контрастне зіставлення тематизму, інтенсивність тематичних розробок). Тут можна говорити про зародження принципів симфонізованого концерту, які з усією повнотою розкриваються у творчості Л. Бетховена.

Наступним етапом розвитку концертного жанру була творчість В. Моцарта, який не тільки надав концертній формі класичний закінчений і досконалий вигляд, але й наблизив концерт з симфонією, незвичайно розширивши її музичний зміст. У кожному його концерті присутня своя художня концепція, послідовно проводиться певна ідея [8].

Принцип змагальності, на якому заснований концерт, В. Моцарт розуміє багатогранно. Не віднімаючи у соліста право продемонструвати віртуозність, він перетворює її у все більш тонкий і гнучкий засіб розкриття змісту. Партії оркестру і соліста у нього рівноправні. В. Моцарт добивається їх рівноваги шляхом утворення своєрідного, до найдрібніших деталей проробленого, «діалогу». Цей діалог будується на основі перегуків та сплетінні тем соліста і оркестру. В. Моцарт використовує два основні типи музичного діалогу:

- 1) діалог як чергування реплік партнерів;

2) діалог як сумісне висловлювання партнерів.

В інструментальних концертах переважає перший тип. Проте, у нього діалог не отримує рис конфліктності, а застосовується на перегуках партій. Тобто, можна говорити про наявність діалогічності на виконавському рівні – solo – оркестр.

В. Моцарт всіляко посилює у концертній формі імпровізаційні риси. Але ніколи імпровізаційність не порушує стрункості форми. Обов'язковим розділом є присутність каденції, яка розташовується між розробкою і репризою.

«Каденція – фантазія на основі теми без супроводу оркестру, насичена блискучими віртуозними пасажами» [35, с.247]. До другої половини XIX століття каденція не фіксувалася у нотному стані (хоча зустрічалися виключення). Збереглися каденції В. Моцарта до деяких його фортепіанних концертів. Але на думку Алексєєва А. [1], вони уявляють собою облегшені варіанти для учнів, і не дають повного уявлення про віртуозні каденції, що імпровізував сам автор. Відсутність нотної каденції пояснюється тим, що у XVIII столітті виконавець не розглядався лише як посередник між автором і слухачем. Виконавство було тісно пов'язано з творінням музики. Цей синтез здійснювався у імпровізації, яка була основою виконавського мистецтва.

У XVIII столітті каденція вважалась «окрасою» виконання. В них виконавець демонстрував віртуозність, творчу винахідливість. Каденція повинна була відповідати загальному настрою твору і включати його найважливіші теми. Але разом з тим, їй надавався вільний характер. У зв'язку з тим, що у другій половині XIX століття традиція вільної імпровізованої каденції була замінена фіксованим авторським викладенням, у класичних концертах з'явилися вставні каденції, написані ким-небудь з пізніших композиторів.

Часто у В. Моцарта зустрічається дві каденції (особливо у фортепіанних концертах). Одна розташовувалася у кінці першої частини, друга – у кінці третьої частини.

Заслуга В. Моцарта у тому, що він максимально розробляє партію соліста. Його концерти будуються на контрастному зіставленні, діалозі сколюючого інструменту і оркестру.

Контрастність підкреслюється наявністю двох експозицій (що є особливістю класичних концертів). У В. Моцарта в першій (оркестровій) експозиції теми викладаються в основній тональності. У другій експозиції (у соліста) вводиться ладо-тональний контраст у зіставленні головної і побічної партій. Оркестровим tutti протиставлена віртуозна партія солісту. У цьому міститься діалогічність жанру.

Таким чином, у творчості В. Моцарта відбувається остаточне формування класичного концерту (його ігрової моделі), для якого визначальним є надання максимальної свободи солісту. Обов'язковим є наявність віртуозності, імпровізаційності, у сполученні з чіткою та стрункою архітектонікою. Діалогічність тут вирішується на виконавському рівні – діалог солісту і оркестру.

Кульмінацією розвитку жанру концерту у період класицизму стала творчість Л. Бетховена. Він увійшов в історію як видатний симфоніст. Тому на прикладі його творчості можна прослідкувати взаємодію жанрів концерту і симфонії, що призвело до виникнення симфонізованого концерту подійного типу.

Діалогічність, притаманна концертному жанру, отримує у Л. Бетховена діалектичну якість. Діалог солісту і оркестру стає більш рельєфним, контрастним, є засобом вираження конфліктних начал, боротьби «двох принципів». Діалог ведеться більш крупними пластами, тонкий перегук партій уступає місце цілеспрямованому симфонічному розвитку.

Партії солісту і оркестру повноправно беруть участь у драматургічному розвитку, здобувають рівну тематичну насиченість.

Наближення концерту і симфонії особливо помітно у трактуванні сонатного *allegro*. Л. Бетховен вводить ладо-тональний контраст в експозицію, розширює і активізує розробку, все більше підкорюючи

елементи техніки логіки музичного розвитку (що призвело у п'ятому концерті для фортепіано з оркестром до виключення з сонатного *allegro* традиційної сольної каденції). Розробки засновуються на наскрізному тематичному розвитку головної партії, у той час, як у концертах В. Моцарта у розробках часто показані нові теми, які мають епізодичне значення. Розробки Л. Бетховена відрізняються інтенсивністю тонально-гармонічного розвитку.

Таким чином, в цей період отримали розвиток два різновиди концерту – сольний і симфонізований, який був результатом активних взаємодій жанрів концерту і симфонії. Принцип концертності усунутий з ведучих позицій. Ідея концертного змагання у якійсь мірі зберіглася багато у чому завдяки її спорідненості ідеї симфонізму [48], оскільки симфонічний розвиток реалізує боротьбу протилежностей, а концертний діалог виступає як засіб розвитку різних якостей. Проте змінився характер діалогу. Зникає концертний ансамбль; йому на зміну приходить сольний концерт, у якому сольний інструмент виступає на рівних правах з оркестром. Успадкована класиками ідея гри сприяла розкриттю віртуозних можливостей інструменту.

XIX століття – новий якісний етап розвитку концертного жанру. Центральним моментом у романтичній естетиці є ідея синтезу мистецтв. В музиці велике значення позамузичних факторів (особливо в галузі інструментальної музики). Виникає цілий ряд програмних творів. Ця тенденція торкнулася і концертного жанру. Першим зразком романтичного програмного концерту став «Концертштюк» К. Вебера, який, спираючись на програмність, прагнув подолати циклічність твору, наблизити його до одночастинного. Проте, остаточно це відбудеться лише в творчості Ф. Ліста.

Таким чином, в епоху романтизму існували окремі зразки програмних концертів, але це не стало характерною тенденцією того часу.

Паралельно продовжував розвиватися класичний тип концерту (ранні твори Ф. Мендельсона, частково Р. Шумана). Але це був якісно новий етап його розвитку. Класична тричастинність зберігається, але композитори відмовляються від ізольованості частин, надають циклу єдність, цілісність.

Вільно трактують сонатну форму, стираючи межі між її розділами, звужують репризи, розширюють коди. Тематизм наповнюється вокально-пісенною інтонаційністю, змінюються принципи розвитку (переважно варіантно-варіаційні), у сферу концертної віртуозності проникає лірика, глибоко особиста за тонутом.

У XIX столітті йде бурхливий розвиток виконавства. В моду увійшла віртуозна гра. У зв'язку з цим широке розповсюдження отримує ще один різновид концертного жанру – віртуозний концерт. Оркестр відходить на другий план, ведуче положення займає соліст. Симфонічна драматургія уступає місце віртуозному концертуванню, імпровізаційності, що відбилося на структурі концерту. Імпровізаційними стали цілі частини; імпровізаційні каденції замінюють розробку сонатної форми. Розвиток матеріалу відбувається за допомогою концертування соліста, симфонічна драматургія з її принципами тематичної розробки і драматичної конфліктності замінюється принципами інструментального контрасту [38]. Опанування віртуозного концертного стилю пов'язано з іменами Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста.

В епоху романтизму жанрова система інструментально-симфонічної музики збагачується такими жанрами, як рапсодія, фантазія, симфонічна поема, транскрипції, парафрази і спостерігається їх активна взаємодія. Так, під впливом жанру симфонічної поеми виникає ще один різновид концерту – одночастинний концерт. У ньому особливе значення набувають монотематизм, принципи наскрізної драматургії. Остаточно одночастинний концерт стверджується в творчості Ф. Ліста.

Паралельно продовжував розвиток симфонізований концерт. У зв'язку з перевагою симфонічних принципів розвитку, концерти Й. Брамса називали «симфонії-концерти», або «симфонії з облігатним фортепіано». Функції солісту і оркестру стають рівноправними. Алексєєв А. [1] відзначає, що Й. Брамс у фортепіанних концертах відроджує стародавній баховський концерт у якому ще проявлялися ансамблеві риси. Партія сколюючого інструменту є невід'ємною частиною оркестру. Вплив симфонізму сказався і

на структурі концертів. Так, у другому фортепіанному концерті Й. Брамс використовує чотири частинний цикл, типовий для симфоній. Віртуозність він підпорядковує симфонічному принципу образно-тематичного розвитку. Контрасти більш врівноважені, переважають плавні лінії поступового розгортання форм. Але наявність віртуозності і концертності були обов'язкові, що сприяло збереженню специфіки жанру, його генетичного коду.

Таким чином, в епоху романтизму одночасно розвивалось декілька моделей концертного жанру: з точки зору структури – одночастинний і циклічний, з точки зору драматургії – віртуозний і симфонізований.

Прослідкувавши тривалий період розвитку концертного жанру – від моменту його зародження і до початку XX століття, можна зробити висновок, що концерт – відкрита жанрова система, яка постійно демонструє тенденцію до оновлення. XX століття – черговий історичний ступень його розвитку.

XX століття провело корінну переоцінку цінностей, поставивши нас перед радикальними змінами у стилі і музичній мові. Проте, воно тісно пов'язано з попередніми епохами і є черговим кільцем у безперервному ланцюгу розвитку. Виникла необхідність з нових позицій подивитися на досвід минулого, зробити спробу його узагальнення. Невипадковим було виникнення неокласицизму – стилю, який своїми коренями сягає у досвід минулого і здійснює живий зв'язок часів, коли минуле проступає у контексті теперішнього. Схожий підхід проявляється і по відношенню до фольклору – композитори нефольклорного напрямку відроджують до життя глибинні верства фольклору, які походять з давнини.

«Якщо зробити спробу виділити у строкатій сум'ятті суперечні один одному, а часом навіть і які повстають один на одного, явища музики XX століття, головне, основне, що виявилось ще на початку століття і ясно вимальовується на початку XXI століття, то в першу чергу можна говорити про постійне примноження стилів і манер звукообразного осягнення світу, де

рішуче усе раніше знайдене у сукупному художньому досвіді людства існує на рівних правах з нещодавно відкритим, вступаючи один з одним у несподівані зв'язки, щільно до разуче парадоксальних» [47, с.23]

Таким чином, характерною прикметою часу є розмаїття художніх явищ, їх жанрово-стильова багатолікість, яка торкається і галузі змістовно-концепційної, і сфери виражальних засобів. Це дало можливість Г.Григор'євій [12] визначити першу половину XX століття як «період стильової множинності». Інтегративні процеси в музичній практиці привели до складних стильових, стилістичних, жанрових взаємодій.

Друга половина XX століття у музичній творчості – період узагальнення і закріплення досягнень минулого, створення різних видів синтезу, виникнення різних типів жанрових новоутворень. На зміну жанрам, які устоялися, приходять жанрові гібриди, міксти. Ця тенденція торкнулася і жанру концерту.

До XX століття у композиторській практиці закріпилося декілька моделей концертного жанру. З точки зору структури – циклічний і одностатинний, з точки зору драматургії – симфонізований (драматичний) і віртуозний, ігровий; з точки зору виконавського складу – ансамблевий і інструментальний концерт.

Як відзначає В. Холопова, у першій половині XX століття в європейській музиці концертний жанр виявляє два шляхи розвитку: «один – «бріозний», який блищить віртуозністю і радісним піднесенням (шлях від мажорних класичних концертів), і другий – драматичний концерт, який іде від Скрипкового концерту А. Берга, концерту-реквієму, що містить у собі концепційність і пафос трагічних симфоній» [49, с. 161].

У другій половині XX століття широке розповсюдження отримує інструментальний концерт. У якості солюючого може використовуватися будь-який інструмент. Інструментальний концерт стає самим мобільним за змістом жанром; у ньому відбулася апробація новітніх музичних засобів, нетрадиційного інструментарію. Кожного разу автори прагнули знайти щось

нове, оригінальне. У зв'язку з цим, однією з характерних тенденцій композиторської творчості другої половини XX століття стає тенденція до індивідуалізації, нетрадиційності рішень.

Одні композитори здійснюють оновлення в рамках канону, тобто у творі ми можемо відрізнити два шари: типізований і індивідуальний (наприклад, два фортепіанні концерти А. Ешпая, які уявляють собою два найбільш традиційних, що створилися до XX століття, типи інструментального концерту – циклічний і одночастинний. Новизна їх полягає у використанні нетрадиційних гармонічних і ритмічних засобів – переважно для утворення незвичайного звукового колориту). Такий тип індивідуалізації М. Арановський назвав «індивідуалізація усередині канону» [3, с.12-13].

Інші композитори максимально відходять від канону. Індивідуалізація охоплює майже всі рівні твору. У такому творі може не зустрітися жодна з типових музичних форм (наприклад, концерт для дванадцяти солістів «Російські казки» М. Сідельнікова, який уявляє собою сюїтний цикл, що складається з дев'яти програмних мініатюр з заголовками російських казок; «Поеторія» Р. Щедріна – концерт для поета у супроводі жіночого голосу, мішаного хору і симфонічного оркестру. Цей твір наближається до жанрів кантати, ораторії. Концерт для фаготу і низьких струнних С. Губайдуліної, що лише у самій загальній формі походить до сталої концепції циклу концерту. Це п'ятичастинний цикл, у якому проступають риси тричастинності, оснований на синтезі інтонаційного комплексу класичної культури минулого і популярного джазу). У цих творах звертають на себе увагу нетрадиційні склади виконавців, свобода у komponуванні цілого, звідси – використання нетрадиційних форм викладення, новизна музичної мови.

Висновки до розділу 1

Дослідження концерту у еволюційно-стильовому аспекті показало, що концерт – це динамічна система, у історичному розвитку якої виділяється три логічні стадії:

1. До XVII-XVIII століття – період визрівання та накопичення у музиці певних ознак і закономірностей, сукупність яких стає передумовою формування самостійного жанру концерту. У даному випадку мова йде про апробацію музикою універсального принципу діалогічності, який матеріалізується у різних жанрах, у множинних формах. Історія демонструє, що саме на цьому етапі діалог і контраст були опановані як художній та стилістичний прийоми з великими внутрішніми резервами.

2. XVII-XIX століття – народження концерту як самостійного жанру і його родових видів. Саме у XVIII столітті можна говорити про формування «жанрового ядра» (за термінологією М. Арановського) концерту. Відповідно до існуючих наукових розробок теорії жанру [4, 44], під жанровим ядром або «кодом» розуміється не лише набір стійких ознак, які утримують групу музичних творів у межах даного жанрового виду, але й сукупність певних логіко-функціональних закономірностей, прояв яких у інших жанрах не є винятком. Такий підхід дозволяє розглядати концерт і як жанр, і як принцип, який часто означають терміном концертність.

Діалогічність – генеральна (концептуальна) ознака концерту, знаходить безпосереднє відбиття у етимологічних коренях поняття «концерт», «концертування», «концертність». Проте, при наявності спільних рис, усі вони мають своє семантичне наповнення і по-різному репрезентують принцип діалогічності.

Concertator (фр., італ.) має декілька тлумачень:

- 1) суперник, конкурент;
- 2) співучасник змагання, боротьби (причому, і як соратник, і як суперник).

В музичній практиці термін отримав також два функціональних значення:

- 1) як змагання;
- 2) як сумісна гра.

Кількісно-функціональна сторона (тобто, хто? з ким? скільки?) чітко не позначена.

Для позначення ситуації сумісної гри в музичному виконавстві історично закріпилися ще інші позначення – *sinfonia*, ансамбль, квартет, тріо, оркестр, концерт. Але логіка сумісної гри різна. Так, у концерті акцент на ситуації змагальності або діалозі рівноправних учасників. Функція рівноправного партнерства, як показав історичний огляд, зберігається навіть там, де є чіткий розподіл на *solo* і *tutti*.

Самоцінність партнерів яскраво підкреслюється ще одним терміном – *concertatore* (італ.) – диригент, хормейстер. Діалогічність тут виявляється через чітку диференціацію партнерів-співучасників: «Я» - диригент, хормейстер і «Ми – ви» - оркестр, ансамбль, хор. Проте, при зовнішній достатньо рельєфній самодостатності кожного, дистанція між ними умовна, тобто один партнер не може існувати без іншого, без діалогу з іншим (іншими).

Таким чином, є усі підстави вивести ще одну генеральну властивість концерту – концертність, яка одночасно є принципом музичного мислення, оснований на логіці рівноправного партнерства. Учасники, або співучасники діалогу діють відповідно чітко встановлених правил гри, імітуючи при цьому протиборство, свідомо уступаючи один одному ініціативу і т.д. Змагальність, протиборство тут запрограмовані і керовані, і як би не протистояли один одному два початки, цілісність формується «у результаті діалогу амбівалентних пар» [48, с.5], які прагнуть до взаємної згоди.

У такому тлумаченні концертність виступає як альтернатива сонатності, яка репрезентує в музиці логіку антитез і діалектичну ієрархію

фазового розвитку цілого (тобто, і:м:t), коли одне породжує інше і виходить з попереднього [5, с.50-51].

Концертність має і інше тлумачення, зокрема, як стихія звукової гри, віртуозність, що стала ознакою музики епохи бароко.

XIX століття відкриває нові резерви концертуючого стилю, закріплюючи віртуозне виконавське начало як одну з стильових ознак романтичного концерту. Віртуозність підіймається до рівня художнього смислу. Але розквіт віртуозного концерту не суперечив паралельному розвитку симфонізованого концерту, який реалізує семантичні та структурні амплуа симфонії.

3. XIX – XX століття – період дестабілізації. Будь яке явище, проходячи стадію становлення, вступає у стадію дестабілізації. Фактором дестабілізації є тенденція до жанрової взаємодії, яка яскраво проявилася у даний період.

У розвитку концертного жанру помітні дві тенденції:

- 1) продовжують активне життя вже апробовані типологічні форми концерту, але кожен з авторів прагне ввести щось нове, індивідуальне;
- 2) поліжанрова тенденція, яка має широкий діапазон – від стародавніх до найсучасніших форм.

У зв'язку з тим, що у композиторській практиці XX століття однією з найбільш характерних тенденцій є тенденція до індивідуалізації у галузі форми, засобів виражальності, проблему жанру доцільно розглядати в умовах конкретного авторського стилю.

РОЗДІЛ 2 «КАРПАТСЬКИЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ ОРКЕСТРУ»

М. СКОРИКА

2.1. Аналіз твору

«Карпатський концерт» для великого симфонічного оркестру, написаний у 1972 році, узагальнив тривалий період пошуків композитора. Цей твір очолює список неофольклорних творів українських композиторів поряд з «Гуцульською рапсодією» Г. Майбороди, «Закарпатськими ескізами» і «Карпатською легендою» В. Гомоляки, «Українською карпатською рапсодією» і «Гуцульськими картинами» Л. Колодуба.

Не дивлячись на широку популярність, у музикознавчій літературі цей твір аналізується фрагментарно [9, 23, 52]. Так, наприклад Є. Гончар [9] розглядає твір з точки зору структури, підкреслює перевагу рондо-варіативних форм, що ідуть від народної музики. В. Кожухар [23] акцентує увагу на виконавському аналізі, особливостях диригування, тембровій драматургії твору. В монографії Ю. Щириці [52] дана стисла інформація про твір. Автор підкреслює його вагомість як у творчості композитора, так і у контексті загального розвитку української музичної культури, його новаторство у різних аспектах (образному, структурному, темброво-фонічному). Вказує на опору на карпатський фольклор, який визначив загальний характер музики, коло образів, особливості інтонування, формоутворення.

Кожен з авторів розглядає «Карпатський концерт» у ракурсі індивідуально поставлених теоретичних проблем.

В даній роботі пропонується комплексний аналіз твору з акцентом на жанрові проблематиці, зокрема, на установленні відповідності пропонованого автором жанрового визначення твору з типологічною моделлю жанру «концерт».

В основі робочого методу аналізу лежить установка на розгляд будь-якого жанрового типу (у даному випадку – концерту), як відкритої (тобто

динамічної) системи. Стійкі жанрові ознаки, що складають «жанрове ядро» концерту і поєднують групу творів у єдине ціле, використовується у якості матриці для встановлення як аналогій, так і усякого роду відхилень, які надають системі динаміку.

У запропонованій автором назві «Карпатський концерт» закладена установка на програмність, семантика якої спрямовує нашу уяву до певних асоціацій – національних, регіональних, культурологічних. Образна система твору зумовила звернення до фольклору західно-українського регіону як системи мислення. «Скорик використовує фольклор не лише з колористичною метою для створення етнографічно-барвистої картинності. Він прагне проникнути в глибини народного художнього мислення, народного духу. Фольклорним елементам композитор надав великого значення в розкритті найрізноманітніших образів: епічних, споглядальних, ліричних, драматичних, філософських та ін.» [23, с.50-51].

Своєрідний діалог традицій – фольклор і професійне мистецтво, ширше – діалог автора і культури, людини і оточуючого світу – є основою задуму твору. Для того, щоб змодельовати ситуацію діалогу потрібен жанр, який максимально дозволяє її продемонструвати. Таким жанром є концерт. Тому звернення саме до жанру концерту було не випадковим.

Зовнішнє «Карпатський концерт» уявляє собою камерний (за часом звучання) одночастинний твір. Але у середині накреслюється чіткий розподіл на чотири розділи, що дало підставу дослідникам [9, 23, 52] розглядати його як циклічний твір. Композиційні структури такого роду прийнято називати циклічними, згорнутими у одночастинність.

I частина – *Moderato rubato*. В зазначених джерелах автори схильні розглядати її як своєрідну прелюдію до концерту. М. Скорик використовує нетрадиційне для перших частин концертів темпове позначення (як правило, вони ідуть у швидкому темпі), яке підкреслює прелюдійний характер. Написана вона у рондоваріативній формі, у якій використовується принцип

Прелюдовання підкреслюється на виконавському рівні – переважає вільна гра, концертування окремих інструментів, характерне для народного музикування. У зв'язку з цим через горизонтальну лінеарність виникають сонорні ефекти.

Невелика каденція фаготу ц.5-1т. виконує функцію зв'язки між розділами А і В. Інтонаційно вона є варіантним розвитком основного інтонаційного ядра. Невелика за розмірами, стисла, навіть афористична. Нетрадиційне її розташування. Звичайно каденція розташовується між розробкою і репризою сонатної форми, у другій третині частини. М. Скорик розташовує її на початку частини. Це пояснюється тим, що для всієї І частини характерно відчуття свободи, імпровізаційності і каденція не сприймається як «вставний номер», а є продовженням загального розвитку.

Розділ В будується на варіантному розвитку основного інтонаційного ядра і є наступним етапом безперервного розвитку, який приводить до кульмінаційного розділу С. Кульмінація досягається за рахунок посилення динаміки, фактурної насиченості (якщо до сих пір переважала ансамблева гра, то тепер використовується tutti), ритмічної дрібності, великого діапазону (від сі субконтроктави до сі третьої октави). Тематично розділ С заснований на розвитку основного інтонаційного ядра. Кульмінація не отримує розрішення, немов обривається, або переноситься у наступні частини. Вільний, розімкнутий у часі і просторі, характер композиційної будови І частини дозволяє її у функціональному плані розглядати як вступний розділ по відношенню до наступних частин циклу, своєрідну прелюдію.

II частина *Allegro moderato*. В образному плані контрастує І частині. Це сфера жанровості з опорою на танець. М. Скорик використовує архаїчний гуцульський народний танець аркан. Чіткий синкопований ритм, штрих *marcato*, акценти на слабких долях сприяють відтворенню архаїчного, суворого колориту. Трихордова інтонаційна основа теми, активним інтервалом якої є ч₄, відсутність ясно вираженої тональності (можна вказати лише опорний тон «ре»), використання лідійської кварта

свідчить про її народні джерела. У темі можна виділити два елементи (6+5 т.), де другий варіантно розвиває інтонаційне ядро першого. У темі закладена ідея розвитку, яка досягається темброво-фактурним варіюванням. Неквадратність будови теми – особливість народної музики.

Написана частина у формі рондо. Усі проведення рефрену (7) в емоційному плані зберігають початковий образ, тобто можна сказати, остинатні. Але М. Скорик використовує темброво-динамічне варіювання. Загальна динаміка II частини крещендуюча. Поступово відбувається ущільнення фактури; почавшись сольним викладенням на тр, закінчується частина tutti'йним проведенням рефрену на ff – це характерна риса фольклорного мислення. Матеріал епізодів пов'язаний з темою рефрену і оснований на варіантному розвитку окремих її зворотів, інтонацій, фраз.

Останнє кульмінаційне проведення рефрену підводить підсумок попередньому розвитку, тут присутній момент синтезування. Під впливом матеріалу епізодів тема рефрену хроматизується, дисонантне звучання вносить напруження, таким чином готуючи в образному плані появу III частини – драматичного *Andante*.

У II частині композитор відтворює особливості народного концертування, виконавського феномену колективної імпровізації, особливості ансамблю троїстих музик, а саме:

«1. Строга функціональна диференціація та ієрархія нерівноцінних за тематичними та виражальними можливостями інструментів а також партій, які вони виконують. Розподіл функцій залежить від природних якостей інструментів. Так, скрипці відводиться роль мелодичного голосу, інші інструменти виконують ще дві обов'язкові функції – гармонічну та метроритмічну. Саме наявність трьох функцій і їх усвідомлення та строге закріплення за виконавцями – провідна властивість ансамблю.

2. Поряд з функціональною диференціацією в ансамблевій грі діє принцип функціональної змінності голосів. Він пов'язаний з імпровізаційним типом мислення та колективністю виконавської практики.

3. Гра «троїстих музик» віртуозна, барвіста, колоритна» [51, с.50-51].

II і III частини поєднані невеликою фоновою зв'язкою, яка ще більше яскраво підкреслює контраст динамічного танцю і напруженого драматизму.

Відкривається III частина пронизливими «трембітними» сигналами чотирьох валторн в унісон. М. Скорик одним з перших в українській симфонічній музиці пропонує нову семантичну версію переінтонування «трембітного» сигналу, який використовується в західно-українському фольклорі не лише у пастушому побуті, але і в якості ритуального у похоронному обряді, і в якості сигналу – сповіщення про смерть. Напружене, експресивне звучання валторн переключає образно-драматургічний розвиток у зовсім іншу емоційно-змістову сферу, яка викликає суворо-трагічні асоціації. Для відтворення такого образу автор використовує серійну техніку композиції (серія з десяти хроматичних півтонів), поєднуючи її з тональною музикою. Прийом глісандо імітує звучання народних інструментів. Мелодика відрізняється «скупістю» інтервального складу – переважають прими, секунди, але це компенсується великою ритмічною фантазією, варіантністю остинатно-репетиційних повторень звуків і невеликих мотивів. Тут можна говорити про втілення рис ритмоімпровізаційності, характерної для народної музики.

Форма частини – вільна імпровізаційність, організована за принципом рондо, де функцію рефрену виконує чисто структурний елемент – періодичне появлення канонів (ц.ц. 26, 28+5т., 30, 31), різних за тематизмом. У цій частині проявляється характерне для М. Скорика мислення блоками – конструкціями. Він довго не перебуває в одному стані, раптово переводить в іншу сферу.

Наступний епізод – епічна речитація цимбал у руслі думного епосу. Це своєрідна темброва цитата, свідомо поміщена у нетрадиційний контекст, поєднана з сучасною стилістикою (сонорною, серійно-додекафонною організацією). У такому контексті первинно-фольклорні знаки часто

втрачають свої типологічні якості і отримують принципово нове семантичне навантаження – узагальнено-філософський образ трагічного звучання.

Цікавим колористичним ефектом є введення тринадцятитактової монофонії (з ц.31+1т.). Відбувається як би тимчасова зупинка руху, переключення в інше русло – невелике (6т.) соло скрипки імпресіоністичного плану. Але раптово згущуються фарби, повертається початковий образ. Сонорно оформлена вертикаль, ритмічна екзальтація раптово обриваються і відбувається переключення в іншу сферу – танцювальності – VI частина *Allegro*, утворюючи арку з II частиною. Це танцювальне капричіо, утворене на основі концертування окремих груп оркестру і інструментів. Тут втілено принцип барвистої «гри», який виразився у персоніфікації тембрів. Тут можна говорити про концертність, виражену крізь виконавську ситуацію – віртуозну гру.

Написана частина у формі рондо. Функцію рефрену виконує початкова поспівка у солюючої скрипки. Це своєрідний інструментальний приспів, тема «мotto». Її рефренні повторення завжди остинатні. Змінюється лише динаміка (поступове посилення) і обсяг (спочатку стиснення, потім розширення). Тема наближається до гуцульського скрипкового награвання. Автор використовує сонористичні ефекти, що наближають до справжнього звучання народних інструментальних ансамблів. Інструменти оркестру трактуються як концертуючі, рівноправні учасники колективної імпровізації.

Закінчується концерт темою рефрену I частини, яка звучить у ритмічному збільшенні. Це надає циклу єдності, підводить підсумок попередньому розвитку.

2.2. Жанрові особливості «Карпатського концерту»

Відповідно з поставленими у роботі задачами, в даному розділі робиться спроба аргументувати, що концерт у представленому поліжанровому контексті виконує домінантну функцію, коректуючи і

координуючи взаємозв'язки з іншими жанровими компонентами; і що обране М. Скориком жанрове означення твору не випадкове.

Орієнтуючись на результати аналізу попереднього розділу, робиться спроба прослідкувати логічну направленість, семантичну доцільність, а також засоби і прийоми матеріалізації генеральної жанрової ознаки концерту (діалогічності) на усіх рівнях музичної цілісності.

Діалогічність є стрижнем концепції твору, про що свідчить наявність двох образно-сміслових планів. Перший – ліричний (суб'єктивне «Я») і другий – жанровий («Ми»), у сукупності уявляють собою варіант однієї з вічних комунікативних ситуацій людського буття – «Світ і Людина». По своїй суті – це філософська проблематика, яка знайшла широкий резонанс у радянській музиці 60-70х років і, особливо, у симфонічному жанрі.

Ідея, актуальна для концептуального драматичного симфонізму, поміщується М.Скориком у жанрове «середовище» концерту, про що свідчить назва твору. Таким чином, автор свідомо віддає перевагу вибору концертного жанру, якому діалогічність притаманна генетично. Увесь наступний хід музичного розвитку послідовно реалізує концертну, а не сонатно-симфонічну логіку організації (як відзначають деякі дослідники [9, 16]), проте це не виключає паралельної їх взаємодії.

Розстановка головних «діючих сил» твору – двох образних сфер виглядає наступним чином.

Перша – сфера лірики, авторського суб'єктивного «Я». У рамках чотиричастинної циклічності, згорнутої у одночастинність, сфера лірики має свої територіальні межі (I і III частини) і виявляє тенденцію до динамічного розвитку.

Так, I частина, вирішена у пейзажно-плернерних тонах, з акцентом на створенні просторового аспекту музичної тканини. Об'ємна сонорна вертикаль, наповнена антифонами, ефектами «луна», каденціями дерев'яних духових інструментів у дусі фольклорних награвань, з підкресленням імпровізаційної манери інтонування. М. Скорик широко використовує

фольклорну атрибутику (поспівковість, ладові, ритмічні особливості, виконавство), проте це не викликає стереотипно-етнографічного відчуття. Фольклорні знаки, поміщені у сучасно-оформлений музичний контекст, сприяють тому, що твір сприймається як інтонаційно-новаторський і, одночасно, національно достовірний.

III частина, також сфера лірики, проте тут зовсім інше світовідчуття. Вторгнення суворого пронизливого кличу «трембіт» (чотирьох валторн) після танцювальної стихії гуцульського аркану у II частині, переміщує «події» у іншу площину. Зосереджені речитативні ламентативні дерев'яних духових і солюючих цимбал, малосекундові інтонаційні «тертя» у вертикальному і горизонтальному розрізі тканини визивають аналогії з думними епічними традиціями і сприяють згущенню фарб у бік драматичної експресії. Зіставлення I і III частин дає підстави стверджувати, що у зоні лірики відбулася «раптова модуляція» від панорамного, пейзажного до драматичного світовідчуття.

Проте автор не закріплює цю нову образно-емоційну ситуацію і дуже швидко повертає рух у пейзажно-колеристичне русло, вивільняючи музичну тканину від деталей, які викликають напружені емоції.

У силу невеликих масштабів розділів-частин і часу звучання, у слухацькому сприйнятті відбувається нашарування різнохарактерних музичних образів: рефлексивних, колористично-пейзажних, національно офарбованих.

Ситуація драматичного нагнітання у III частині дала привід музикознавцям позначити її як кульмінацію сонатно-симфонічного розвитку, але вона, напевно, свідомо зрежисована М. Скориком, скоріше за театральним, а не симфонічним «сценарієм» формотворчості. Вільний перехід від одного образу-ситуації до іншого, народжує ілюзію драматичного нагнітання, хоча у цілому музичний розвиток залишається статичним.

II і IV частини – стихія руху, виражена у формі народної танцювальності та інструментального музикування. Обидві ці частини –

зразок блискучої інтерпретації в сучасній музиці специфіки народного інструменталізму, а саме, традицій українського ансамблю «троїсті музики». Взаємозв'язок композиційного (рондо) і імпровізаційно-варіантного методів музичного мислення розкріпачує форму, визиває ілюзію «стихійного процесу».

II і IV частини – це блискуча, віртуозна гра музикантів, охоплених духом змагальності, підкріплена яскравим концертно-ігровим началом. Характер гри, прагнення «задати тон», наслідування та оцінка один одного – все це атрибути колективної концертно-ігрової дії, а не сольної. Відсутність опозиції у грі, змагальність на умовах партнерства дозволяє провести аналогії не тільки з народною ансамблевою грою, але й барочним концертом, з типовою для нього апеляцією до пластичного самовираження (а саме, з танцювальним началом).

Темброва драматургія твору формується на основі зіставлення «суперечливих» тембрових ліній та пластів, що формують композиційно-драматургічні фази розвитку, а в слуховому плані – ілюзію вільної імпровізації, де яскраво проявляється винахідливість автора у пошуках нових варіантів, нових комбінацій того, що вже пролунало.

Танцювальний образний план концерту, як і сфера лірики, вибудовується за методом зіставлення блоків – конструкцій. Мінливість контрастів, які не виходять за межі радикального образного переосмислення, формує мозаїчну за структурою тканину, яка має внутрішню динаміку. Проте це динаміка в статиці.

В творі нема розподілу на головні і другорядні моменти в інтонаційному розвитку. Музична тканина «тотально тематична» та альтернативна ідеї персоніфікованого сонатно-симфонічного тематизму. Саме тому уявляються мало аргументованими спроби закріпити з основними темами I частини функції головної і побічної партій і тим паче, розглядати увесь твір з позицій сонатної логіки. [9,52]

В процесі аналізу виявилась група достатньо переконливих аргументів на користь концертності.

Вводячи антитезу «Світ і Я», М. Скорик обрав свій шлях у вирішенні цієї життєвої дилеми – шлях контрастного зіставлення двох складаючих, а не боріння, протиставлення. Обидві сфери представлені як самодостатні, замкнені в собі; відсутній наскрізний розвиток інтонаційно-тематичного матеріалу. Не дивлячись на амбівалентну сутриність кожної з дуалістичних пар, у композиційно-драматургічній ретроспективі твору вони виконують рівноправні функції. Цей твір можна розглядати як різновид «паралельної драматургії» (за термінологією В. Холопової). Ціле вибудовується на основі чергування образних планів. І хоча кожен з них має внутрішню динаміку розвитку, витіснення одного образу іншим не відбувається.

Підкреслюючи пріоритет концертного принципу, не можна ігнорувати проявлення сонатно-симфонічної логіки, починаючи з зовнішніх деталей (наявність чотирьох контрастних частин, полярних образів, жанрового фіналу, кульмінації у III частині) і до головної концепції твору (дуалізм образів, їх семантична і музична рельєфність та достовірність).

Вихідний дуалізм концепції, який можна тлумачити як авторське «Я» і «Світ», породжує серію діалогічних пар:

- філософське – ігрове;
- ліричне – жанрове;
- сучасна стилістика – фольклорна;
- статичне – активне;
- остигате – імпровізаційне і т.д.

Кожен з них має свої корені (свою генетику) і вирішує свої завдання. Проте, у рамках цілого вони не протистоять один одному, а взаємодіють за принципом рівноправних компонентів. Суть драматургії «Карпатського концерту» - не у конфронтації стильових тенденцій, яка є у даному випадку джерелом яскравих контрастних зіставлень, а стильовий синтез, який можна враховувати головним джерелом оригінальної художньої якості.

Висновки до розділу 2

М. Скорик – яскравий представник радикального напрямку в українській музиці. Не пориваючи зв'язків з традицією, він був активним ініціатором пошуків нового. Він був також представником фольклорного напрямку, який отримав широке розповсюдження у 60-ті роки ХХ століття в українській музиці. Відкриття нових фольклорних об'єктів в галузі інструментальної музики, інструментального виконавства, спроба проникнути у глибини народного мислення, асиміляція народних джерел з сучасною технологією яскраво представлені в «Карпатський концерт» для оркестру.

Одним з пильних об'єктів уваги, що визначає образну систему твору, особливості музичної мови, жанр став фольклор західноукраїнського регіону. Як підкреслює В. Задерацький, головне для М.Скорика – «засвоєння народних джерел у якості органічного елементу авторського стилю, відношення до фольклору як одного з джерел живої мови сучасності» [14, с. 445]. Особлива пристрасть до інструментального музикування.

Комплексний аналіз твору показав, що «Карпатський концерт» для оркестру М. Скорика – оригінальний, художньо яскравий і новаторський твір. Передумови новаторства містяться у активних і множинних стильових, жанрових та стилістичних перетинаннях: фольклор (використання вокальних і інструментальних первинних жанрів, засобів музичного розвитку і оформлення музичного матеріалу), класицизм (орієнтація на жанри концерту, симфонії) і сучасної музичної епохи (використання техніккомпозиції, тяжіння до жанрової інтеграції).

ВИСНОВКИ

Результати теоретичного дослідження дали підставу сформулювати такі **висновки**.

1. Робота з музикознавчою літературою показала, що у вивченні жанрової проблематики накопичено певний досвід. Її аналіз дає можливість зробити такі висновки:

- 1) практика яскраво демонструє ситуацію взаємодії;
- 2) робляться спроби виявити механізми цієї взаємодії;
- 3) оскільки будь-яка взаємодія приводить до певного результату, розширився термінологічний апарат. Виникли такі означення, як жанровий гібрид, жанровий мікст, синтез жанрів. Множинність термінології свідчить про недостатню вивченість жанрової взаємодії. Не розроблена теорія жанрової взаємодії, поняття жанрових систем.

Використана в роботі системна методологія дозволяє, з одного боку, поєднати групу жанрів в систему за будь-якими загальними критеріями, встановити їх ієрархію, вивести системні властивості, а з іншого боку, побачити типологічні особливості кожного з них. В якості вихідної взята система інструментально-симфонічної музики. Вона відносно замкнута, скріплена певними ознаками і має свою структуру. Її структурними елементами стали жанри європейської музики: сюїта, concerto grosso, соната, партита, симфонія, рапсодія, поема фантазія, концерт. З системного уявлення слідує те, що концерт є одним з елементів цієї системи і вступає у взаємодію з іншими.

2. Прослідкувавши тривалий період розвитку концертного жанру – від моменту його зародження і до початку XX століття, можна зробити висновок, що концерт – відкрита жанрова система, яка постійно демонструє тенденцію до оновлення. До XX століття у композиторській практиці закріпилося декілька моделей концертного жанру. З точки зору структури – циклічний і одночастинний; з точки зору драматургії – симфонізований (драматичний) і віртуозний, ігровий; з точки зору виконавського складу –

ансамблевий і інструментальний концерт. XIX-XX століття – період дестабілізації жанру, множинності їх пересічень, створення яскраво індивідуальних моделей, які доцільно розглядати в умовах конкретного авторського стилю.

3. У жанровому визначенні «концерт для оркестру» присутня установка на жанрову взаємодію. З самої назви виходить, що домінуючою позицією або «головним» жанром, який вступає у контакт з іншими, є концерт. Присутнє у жанрові назві доповнення – «для оркестру» дозволяє припустити, що концерт може вступати у зв'язок з будь-якими жанрами системи інструментально-симфонічної музики, оскільки оркестр є у даному випадку одним з загальних системних властивостей.

4. В процесі аналізу «Карпатського концерту для оркестру» М. Скорика виявилася група достатньо переконливих аргументів на користь концертності, оскільки діалогічність, як генеральна жанрова ознака концерту, стала стрижнем концепції твору. Увесь хід музичного розвитку послідовно реалізує концертну логіку організації.

Дослідження дозволяє більш глибоко зрозуміти необхідність подальшого вивчення проблеми жанрової взаємодії, а ширше – жанрової системи в цілому. Найбільш перспективними напрямками подальших досліджень є вивчення взаємодії не лише в сфері інструментальної музики, а і сфер взаємодії вокальної та інструментальної музики, вплив інших видів мистецтва на розширення жанрових меж та особливості індивідуальних творчих рішень даної проблеми.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. История фортепианного искусства. – Москва: Музыка, 1967.
2. Антонова Е. Принцип диалогичности в исполнительской ситуации инструментального концерта. / Теория и история музыкального исполнительства. – Київ, 1989. – с. 132-142.
3. Арановский М. Симфонические искания. – Ленинград: Советский композитор, 1979. – 288 с.
4. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. / Музыкальный современник. – Москва: Советский композитор, 1987. Вип. 6. – с. 5-44.
5. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс: кн.1 и 2. – 2-е изд.- Ленинград: Музыка, Ленинградское отделение, 1979. – 376 с.
6. Герасимова-Персидская Н. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. – Москва: Музыка, 1983. – 288 с.
7. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII-XVIII столітті. – Київ: Музична Україна, 1978. – 182 с.
8. Гивенталь И., Щукина-Гингольд Л. Музыкальная литература. – Москва: Музыка, 1984.- Вып. 1,2.
9. Гончар Є. Семантична спрямованість оновлення деяких традиційних форм (на прикладі творів М.Скорика та А.Шнітке). / Українське музикознавство. – Київ: Музична Україна, 1991. Вип. 26. с. 155-168.
10. Горюхина Н. А. Методика анализа национального стиля. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Київ : Музична Україна, 1985. С. 81-99.
11. Горюхина Н.А. Национальный стиль: понятие и опыт анализа. Проблемы музыкальной культуры: Сб. статей. Київ : Музична Україна, 1989. Вип.2. С. 52–64.
12. Григорьева Г. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. – Москва: Советский композитор, 1989.

13. Задерацкий В. Обретение зрелости. / Советская музыка. – Москва, 1972. – № 10. – с. 32-40.
14. Задерацкий В. О некоторых новых стилевых тенденциях в композиторском творчестве 60-70 годов. / Музыкальная культура Украинской ССР. – Москва: Музыка, 1979. с. 416-451.
15. Земцовский И. Текст – Культура – Человек: опыт синтетической парадигмы. / Музыкальная академия. – Москва, 1992. – № 4. – с. 3-6.
16. Земцовский И. Фольклор и композитор. – Ленинград: Советский композитор, 1978.
17. Золотовицкая И. О некоторых новых тенденциях в современной советской симфонии. / Музыкальный современник. – Москва: Советский композитор, 1987. – Вып. 6. – с. 168-182
18. Иванова І., Мізітова А. Інструментальний концерт 80-х років: деякі тенденції розвитку жанру (на прикладі творів композиторів харківської школи) / Музична Харківщина. – Харків, 1992. с.50-59.
19. Історія української культури / під заг. ред. д-ра І. Крип'якевича. Київ, 1994. 617 с. 67.
20. Історія української літератури ХХ ст. Кн. перша / ред. В. Г. Дончик. Київ : Либідь, 1993. 680 с. 68.
21. Історія української музики: В 6 т. / АН УРСР, Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського. Редколегія: М. Гордійчук та ін. Т.1. Київ : Наукова думка, 1987. 568 с.
22. Калениченко А. Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці. Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії, К.: ІМФЕ, 2009, вип. 9. С. 106-113.
23. Кожухар В. Виконавський аналіз «Карпатського концерту» для оркестру М.Скорика. / Українське музикознавство. – Київ: Музична Україна, 1981. Вип. 16. с. 58-63.
24. Ливанова Т. Западно-европейская музыка XVII-XVIII веков в ряду искусств. – Москва: Музыка, 1977.

25. Ливанова Т. История западно-европейской музыки до 1789 года: т. I – 2-е изд. – Москва: Музыка, 1983.
26. Ливанова Т. История западно-европейской музыки до 1789 года: т. II. От Баха к Моцарту. – Москва: Музыка, 1987.
27. Лобанова М. Концертные принципы Д. Шостаковича в свете проблем современной диалогистики. / Проблемы музыкальной науки. – Москва: Советский композитор, 1985. Вип. 6. с. 110-129.
28. Лунина А. Композитор в зеркале современности. В 2-х томах. – Киев: Дух и литература, 2015.
29. Лунина А. Композитор – маленькая планета. – Киев: Дух и литература, 2013.
30. Медушевский В. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа. / Музыкальное произведение. Сущность, аспекты анализа. – Київ: Музична Україна, 1989. – с. 18-27.
31. Мистецтво України: Біографічний довідник / упоряд.: А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський; за ред. А. В. Кудрицького, Київ : «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1997, 499 с.
32. Мінкін Л. Про діалогічну природу жанру концерту. / Українське музикознавство. – Київ: Музична Україна, 1987. Вип. 22. с. 77-83.
33. Новак Н. Й. Гайдн. Жизнь, творчество, историческое значение. – Москва: Музыка, 1973.
34. Паисов Ю. Новый жанр советской музыки (заметки о хоровом концерте 70-80 х годов) / Музыкальный современник. – Москва: Советский композитор, 1987. Вип. 6. с. 201-241.
35. Попова Т. Музыкальные жанры и формы. – Москва-Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1951. – 384 с.
36. Протопопов В. Полифония. / Музыкальная энциклопедия. Гл. ред. Келдыш Ю. т. 4 – Москва: Советская энциклопедия, 1978. – с. 344-364.
37. Раабен Л. Концерт. / Музыкальная энциклопедия. Гл. ред. Келдыш Ю. т. 2 – Москва: Советская энциклопедия, 1974. – с. 922-927.

38. Раабен Л. Советский инструментальный концерт. – Ленинград: Музыка, 1967. – 307 с.
39. Сімонова Н. До проблеми жанрового інваріанту у музикознанні. / Українське музикознавство. – Київ: Музична Україна, 1991. Вип. 26. с. 191-197.
40. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. – Москва: Музыка, 1973. – 446 с.
41. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. – Москва: Музыка, 1992.
42. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы. / Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – Москва: Музыка, 1971. – с. 292-309.
43. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. – Москва: Музыка, 1968. – 105 с.
44. Старчеус М. Новая жизнь жанровой традиции. / Музыкальный современник. Вип. 6. Москва: Советский композитор, 1987. с. 45-67.
45. Суворовська Г. Еволюція жанрів в українській камерно-інструментальній музиці / Українське музикознавство. Вип. 26. – Київ. : Музична Україна, 1991. с. 146–155.
46. Суторихіна М. Концерт-монолог як один з різновидів концертного жанру у творчості українських радянських композиторів. / Українське музикознавство. Вип. 24. – Київ: Музична Україна, 1989. с. 126-131.
47. Тараканов М. Новая жизнь национальной традиции в современной русской советской музыке. / Новая жизнь традиции в советской музыке. – Москва: Советский композитор, 1989. – с. 9-51
48. Тараканов М. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке. – Москва: Советский композитор, 1988. – 271 с.
49. Холопова В. Типы новаторства в музыкальном языке русских советских композиторов среднего поколения. / Проблемы традиций и

новаторства в современной музыке. – Москва: Советский композитор, 1982. – с. 158-204.

50. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. – Москва: Музыка, 1964.

51. Шумська І. Народна інструментальна музика. / Історія української музики. – Київ: Наукова думка, 1989. – т.1.

52. Щириця Ю. М.Скорик.– Київ: Музична Україна, 1979. – 56 с.

53. Юцевич Ю. Словарь музыкальных терминов. – Київ: Музична Україна, 1988. – 263 с.

ДОДАТКИ

Додаток 1. Схема будови «Карпатського концерту для оркестру М.Скорика».

I частина

Moderato rubato

Нерепризна тричастинність (А В С)

А до ц.4 + 4 т. каденція фагота **В** ц.6-8 **С** ц.8 *attacca*

(функція зв'язки)

кульмінація

II частина (ц.11)

Allegro moderato

13-частинне рондо

Всі проведення R – варіантний повтор першого проведення.

attacca

III частина (ц.24)

Andante rubato

Вільно трактована форма рондо

ц.25 ц.26 ц.27+1т. ц.28+5т. ц.29 ц.30 ц.30+2т ц.31 ц.32

А В А₁ С А₂ Д А₃ Е А₄ F

attacca

IV частина (ц.34)

Allegro

Форма рондо (2 розділи)

ц.34 **I розділ**

ц.44 **II розділ** розробкового типу

ц.50 кульмінація (тема А з I частини)