

ЕПОХИ, СТИЛОВЕ, ЖАНРОВЕ

Кандидат исскуствоведения Коменда О. И.

Восточноевропейский национальный университет имени Леси Украинки

ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВІ ТВОРИ МИРОСЛАВА СКОРИКА

Мирослав Скорик – видатний український композитор, у творчому доробку якого вагомі, загальновідомі твори класичного напрямку, такі як опера «Мойсей», кантати «Весна» та «Гамалія», концерт для оркестру «Карпатський», концерти для солюючих інструментів з оркестром – сім скрипкових, три фортепіанних, віолончельний. Але не всім відомо, що в 60-ті роки, митець захопився жанрами естрадної музики. У 1963 році у Львові він створив вокально-інструментальний ансамбль «Веселі скрипки», для якого написав низку пісень, які в той час були дуже популярними. В тих піснях композитор започаткував новий напрямок української естрадної пісні, де поєднав українські інтонації та слово з ритмами джазу, танго, блюзу, халі-галі, босанови, що панували тоді у світі, але були маловідомі в Україні. Тексти до пісень М. Скорика писали поети Ростислав Братунь, Олександр Вратарьов, Микола Петренко, Микола Сом, Богдан Стельмах.

«Веселі скрипки» виступали на сценах не тільки Львова, вони були постійними учасниками гала-концертів в Києві та Москві в Кремлівському театрі. Вони співали з відомими солістами Дмитром Гнатюком, Анатолієм Мокренком, Людмилою Божко, Борисом Жайворонком. Проте, незважаючи на високу художню цінність і популярність цих творів у свій час і тепер, естрадно-джазові пісні Мирослава Скорика не ставали предметом наукового інтересу. Варто зазначити, що в доробку композитора є також низка естрадно-джазових творів для фортепіано: «Три джазові п'єси» («В народному стилі», «Нав'язливий мотив», «Приємна прогулянка»), «Джазові парафрази творів Л. Бетховена» («Місячна соната», «Апасіоната», «Для Елізи»), а також «Блюз» та «Естрадна п'єса» (з «Дитячого альбому»), які також є не дослідженими. Проте у нашій роботі ми зосереджуємо свою увагу на вокальних творах композитора, які є для нас тією моделлю, на основі якої ми складемо уявлення про естрадно-джазові твори композитора. Справедливості ради варто зазначити, що у монографії Любові Кияновської проаналізовано п'єсу «Блюз» як зразок аналізу фортепіанних джазових творів митця [1].

Мета дослідження – виявити жанрові та стильові особливості естрадно-джазових творів Мирослава Скорика (на прикладі аналізу зразків пісенного жанру).

Отже, пропонуємо основні наші спостереження та результати проведеного аналізу.

«Аеліта» (сл. **Б. Стельмаха**) написана для соліста (чоловічого голосу), хору (ансамблю) і фортепіано. Вона розпочинається інструментальним вступом,

що представляє собою гамоподібний рух паралельними терціями у фортепіано, подвоєними в октаву. Вже у вступі бачимо стрімкий потік руху і використання альтерованих ступенів: в В-dur – «des», «cis», «h» та «ces», що вносить риси цілотноності у твір.

Тема пісні (рефрен) «То не комета, то не сузір'я» будується як діалог між солістом і хором (ансамблем). Вона гостро ритмічна: має риси остінато і синкопи (паузи на останній, четвертій долі) такту.

Загалом у творі можна говорити про впливи рок-н-ролу, як полягають у простоті мелодії (повторення звуків або рух по гамі), достатньо одноманітному ритмі (з акцентуванням слабких долей такту), чотиридольному розмірі, рухливості, особливостях виконавського складу (соло у супроводі хору/ансамблю).

З іншого боку, можна зауважити, що притаманна темі діалогічна манера (структура питання-відповідь) властива і блюзовим пісням.

Ще більше тут слід зауважити риси регтайму: адже чіткий рівномірно акцентований маршовий ритм восьмим в басу витриманий протягом всього твору, тоді як сам акорд (тут третя доля) з'являється із запізненням (на другу восьму тривалість).

Необхідно звернути увагу, що Скорик мислить тут септакордовими гармоніями. Ні тоніка, ні інші акорди мажоро-мінорної системи не представлені у вигляді тризвуків, радше – у вигляді септакордів і їх обернень, або взагалі – акордів з побічними, неакордовими тонами.

Тема рефрену побудована так, що короткі репліки соліста на її початку поступово переростають у більш тривалі, хоча й достатньо прості мелодичні побудови в продовженні, розвиток яких і формує кульмінацію рефрену (на високих звуках – a^2 та b^2). Цікаво, що рефрен повторюється двічі (другий раз з іншим текстом). Так відбувається показ основного образу твору – коханої дівчини Аеліти (слід відзначити і дуже цікаві порівняння поетичні у поезії Стельмаха, дуже образні, коса Аеліти – порівнюється з кометою, очі її – з сузір'ями). До неї герой прагне всіма силами серця і душі («в юному злеті вирвусь до зір я, бо тяжіння сердець переможе земне»).

Який висновки можна зробити з проведеного аналізу? По-перше, Мирослав Скорик поєднує тут риси естрадно-джазової пісні 60-х років ХХ століття (рок-ролу, регтайму, блюзу та ін.) з прийомами академічної музики – складною гармонією, десь навіть прокоф'євського зразка, симфонізацією академічної форми (рондо), що проявляється у тому, як видозмінюється рефрен, як взаємодіють між собою (за принципом контрасту) епізоди тощо. Таке говорить про вдалий синтез серйозного (академічного) і легкого (естрадного) жанрів, що привів композитора до високих художніх результатів.

У пісні «**Львівський вечір**» (сл. **Б. Стельмаха**) окрім ознак рок-н-ролу (простота мелодії, монотонний і одноманітний ритм з акцентами на другій і четвертій долях такту в розмірі 4/4), виразно спостерігаються риси його попередника – ритм-енд-блюзу. Про це свідчить екзальтованість і експресія виконан-

ня, а також енергійний біт, що досягається чергування масивного та гучного удару на першій і третій долях і уривчастих сухих акцентів на другій і четвертій. А також – є підстави говорити про впливи бугі-вугі (у приспіві), з його швидким темпом і рухом чвертками в басу і пунктиром у мелодії або середніх голосах фактури або ж свінгу.

Як і попередня пісня, «Львівський вечір» розпочинається невеликим інструментальним вступом. Написана вона для соліста, хору (ансамблю) і фортепіано. Цікаво, що протягом заспіву витримана єдина фактурна формула: в розмірі 4/4 – дві восьмі в басу і два акорди у верхньому регістрі, що очевидно власне і слід розглядати як спадкоємність від ритм-енд-блюзу. Цьому рваному, нерівному ритму протиставляється значно більш плавна, хоча й з синкопами, і різними темпово-ритмічними умовами фразування вокальна партія.

Акордика загалом простіша, ніж в «Аеліті»: використовуються тризвуки, секстакорди, квартсекстакорди. Разом з тим, М. Скорик застосовує багато паралелізмів, поєднання натуральних акордів сусідніх ступенів.

Цікаво поступає композитор з композиційним рішенням. Адже два куплети вірша Стельмаха він об'єднує у один музичний заспів, де з чотирьох речень три починаються ідентично, а останнє – інакше, виступаючи своєрідним підсумуванням у розвитку цілого заспіву.

У приспіві з'являються риси бугі-вугі та свінгу, що полягає у появі тривалий час витриманих пунктирних зворотів у партії фортепіано, а також більшій імпровізаційній свободі вокальної партії, в якій з'являються нехарактерні раніше синкопи. Власне у приспіві до вокаліста підключається хор, з інструментальною функцією («ту ду-ду ду-ду дан»). При чому мотиви соліста і хору чергуються за принципом діалогу (як у блюзі або ритм-енд-блюзі).

Пісня «Карпати» (сл. М. Петренка) містить риси бугі-вугі, завдяки рівному проведенню синкопованої фігури у фортепіано. Але також можна говорити про риси фанку, з його незначною увагою до розгорнутої мелодичної лінії, багатократною повторністю коротких мелодичних фраз і мотивів, поліритмією і водночас активною ритмічною пульсацією та активним синкопуванням в різних партіях, а також бигвини (Beguine) – повільної румби, з її завуальованою (паузованою) другою долею в розмірі 4/4.

У фортепіанному вступі двічі повторюється двотактовий мотив, щоправда в різних октавах. Він стає основою і вокальної теми, яку виконує вокальний ансамбль (без соліста). Тема енергійна і чітка ритмічно, пікантна і гостра – гармонічно – з септакордовими побудовами, альтераціями і побічними, неакордовими звуками.

«Я тебе почекаю, коханий» (сл. Б. Стельмаха) написана в куплетній формі. Заспів має імпровізаційний характер і риси блюзової імпровізації та соулу. Вільна, з примхливим ритмом мелодія вокальної партії, в якій виразно проступають ознаки свінгу, звучить на фоні витриманих багатозвучних розкішних акордів фортепіано, що доповнюються нечастими ритмічними підкресленнями третьої долі чотиридольного такту, особливо в тих місцях, де є паузи у вокаль-

ній партії (для підтримання рівномірної пульсації). Мелодія містить в собі виразні мовні інтонації.

У приспіві («Я тебе почекаю») композитор робить позначку *Tempo di Beguine*, як вже було сказано – танцю, схожого на повільну румбу, який був популярний в 1930-х роках. Тут до повільного темпу і вільного характеру імпровізації заспіву долучається характерна ритмічна формула в розмірі 4/4 з пропущеною другою долею і пунктирною пульсацією в середніх голосах. Вокальна партія набуває виразно пісенного змісту порівняно із насиченим мовними інтонаціями заспівом. Розмашиста мелодія викладена широкими інтервальними кроками. Синкопа в мелодії переміщується з другої на першу долю (вона є постійною).

Як і «Львівський вечір», пісня «**Нічне місто**» (сл. **М. Петренка**) написана в куплетній формі і складається з двох музичних куплетів (заспів–приспів). Як і у пісні «Львівський вечір» композитор об'єднує чотири поетичні заспіви у два музичні. Тобто вживає три аналогічні фрази-початки і четверте варійоване завершення куплету. Це робиться вочевидь для укрупнення форми і надання їй цілісності. Жанровою основою пісні є ритм і фактурні особливості бугі-вугі. Написана від початку і до кінця для соліста, ця пісня відзначена енергійним ритмом, швидким темпом і характерними для бугі-вугі – незмінним і наполегливим рухом баса, а також – пунктирним розгойдуванням (свінгом) середніх голосів фактури. Ладо-гармонічна мова є гострою, хроматизованою, з малосекундовими поступовими підйомами і спаданнями, голосоведення наповнене паралелізмами інтервалів і акордів.

У заспіві вокальна партія насичена мовними інтонаціями, повторенням коротких фраз, чергуванням розспівних і мовних варіантів одного й того ж мотиву, метричним зміщенням однієї й тієї ж ритмічної формули («де нас чекають ніжні квіти...»). Приспів, як і буває переважно у Скорика, відзначений широкими інтервальними кроками мелодії. Він починається енергійними стрибком на октаву угору від якої шляхом оспівування мелодія спускається на 5-й ступінь ладо тональності. Разом з тим у подальшому і в словах, і у вокальній партії відбувається повторення другої половини заспіву (від слів «Хіба не чуть вам зітхання вітру...»). Таким чином виникає оригінальне трактування куплетної форми, де приспів, немов обрамлений повторенням заспіву (поетичного і музичного). Така однорідність надає цілісності всій композиції. Разом з тим проблема головної кульмінації (динамічної, фактурної, теситурної) вирішується таким чином, що вона припадає на власне перші два рядки приспіву, тому завершення куплету відзначене згасанням і тенденцією до затихання.

Пісня «**Принесіть мені маків**» (сл. **Б. Стельмаха**) має яскраво виражені жанрові риси бугі-вугі, регтайму, свінгу. Фортепіанна партія багата на альтеровану гармонію та насичену акордову фактуру. Протягом всього твору синкопою розбиваються перша доля (у заспіві) та друга доля (у приспіві).

Ефектний, сповнений блиску восьмитактовий фортепіанний вступ готує заспів, який носить оповідальний характер і мелодія якого має пісенні ознаки –

плавна з рисами повторності і варіантної повторності. Риси джазового свінгу вносить у тему партія фортепіано.

Пісня «**Намалюй мені ніч**» (сл. **М. Петренка**) розпочинається фортепіанним вступом, в якому яскраво представлено свінгові розкачування пунктирних ритмічних зворотів в поєднанні з синкопами у високому регістрі на фоні гострого, тритонового співвідношення октав у басах і мелодизованого плавного середнього шару фактури. Гостроту цій темі надає також наявність і багатократне підкреслення тритону і у верхньому голосі фактури.

Вступ вокальної партії пов'язаний із уведенням поліритмії (вокал–фортепіано) і появою типової ритмічної формули бугі-вугі. Вокальна партія є достатньо розвиненою та індивідуалізованою. Вона викладена в широкому діапазоні і побудована як завоювання щоразу більшого простору уверх і вниз. Прекрасно зробленою, різноманітною і багатою є партія фортепіано, що звучить як імпровізація (передусім, в мелодичній її частині). Композитор використовує тут постійні альтерації, а також септакорди і їх обернення як основні види акордики твору. Важливо також і те, що мелодія фортепіано складає немов другий голос, що відтіняє своїм мелодичним рисунком вокальну партію. Таким чином вся музична тканина постає всуціль мелодизованою.

Приспів починає співати хор (ансамбль). Тут також вагому роль відіграє колоритна гармонія і густа (переважно чотириголосна) акордова вертикаль – і в партії фортепіано, і, що особливо важливо – в партії хору. А закінчує приспів чотиритактова фраза соліста. Така диференціація фактури породжує тембровий контраст, а відповідно і складність цієї пісенної форми.

Наступний розділ форми – контрастна середина складної тричастинної форми – «Намалюй мені ніч, що зове і шепоче». На початку середини використано мовні інтонації, характер мелодичного малюнку схожий на речитативні побудови. Проте в процесі розвитку, з використанням секвенцій, мелодія щоразу збирається все вище, охоплює ширший діапазон, стає все більш розспівною і приходиться до високої кульмінації («що навколо зірки розсіва»).

Проаналізувавши естрадно-джазові твори Мирослава Скорика, необхідно відзначити. **Перше.** Мирослав Скорик послідовно звертається до жанрових і стильових особливостей джазу та латиноамериканських танців, а саме – **рок-н-ролу** («Аеліта», «Львівський вечір»), **блюзу** («Аеліта», «Карпати», «Я тебе почекаю, коханий»), **регтайму** («Аеліта», «Принесіть мені маків»), **ритм-н-блюзу** – («Львівський вечір»), **бугі-вугі** («Львівський вечір», «Карпати», «Нічне місце», «Принесіть мені маків», «Намалюй мені ніч»), **свінгу** («Львівський вечір», «Принесіть мені маків», «Намалюй мені ніч»), **фанку** («Карпати»), **бигвини** («Карпати», «Я тебе почекаю, коханий»), **соулу** («Я тебе почекаю, коханий»), **твісту** («Не топчіть конвалій») та ін.

Друге. Він поєднує риси джазу з особливостями академічної музики – на рівні гармонії, акордики, композиційних форм, тембрового мислення. Так виникає майже повсюдне використання септакордів, їхніх обернень, альтерацій

усіх ступенів ладо-тональності, побудови пісні у формі рондо («Аеліта»), різні ускладнення куплетної форми («Львівський вечір», «Нічне місто»), інструментальне трактування хору («Аеліта», «Львівський вечір») тощо.

Отже, таким чином в піснях Мирослава Скорика ми бачимо, з одного боку – нове, дуже уважне, ставлення до ритму та гармонії, з іншого – інтенсивне використання жанрових джерел та виконавських особливостей джазу. Нарешті, поєднавши риси естради та джазу 50–60-х років минулого століття з досягненнями класичного музичного мистецтва в усьому його багатстві та розмаїтті, композитор прийшов до органічного синтезу серйозного (академічного) і легкого (естрадного) жанрів, що й стало запорукою високих художніх результатів.

Література:

1. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець / [редактор В. Сивохіп] / Любов Кияновська. – Львів : Незалежний культурологічний журнал «І», 2008. – 588 с.

Регуліч І. В.

Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, Україна

НОТНА КОЛЕКЦІЯ ЦЕРКОВНИХ ТВОРІВ ПРОТ. ВОЛОДИМИРА ГАНЖУКА

Унікальна нотна колекція церковних творів протоієрея Володимира Ганжука (1919–2001), колишнього регента Луцького кафедрального Свято-Троїцького собору (1956–1992) та Луцької Свято-Покровської церкви (1992–1998), яскраво репрезентує богослужбову практику православної церкви в Україні у другій половині ХХ століття і є цінним документом нашого часу.

Потяг до релігії, як і музичні здібності, у отця Володимира виявилися рано. З 14-річного віку він – келейник владика Полікарпа, з 1936-го – студент Кременецької семінарії та регентської школи. Саме там познайомився з талановитим регентом Капітонцем, досвід якого переймав у колі багатьох інших початківців. По закінченні деякий час працював регентом. Згодом був переведений до Львова, де служив протодияконом до 1945-го, коли за сфабрикованим звинуваченням прот. Володимир як «економічний контрреволюціонер» потрапив у тюрму на вісім років.

На волю прот. Володимир вийшов аж після смерті Сталіна. У 1956 році, у зв'язку з переведенням владика Панкратія у Луцький Свято-Троїцький собор, туди ж регентом церковного хору перейшов працювати і Володимир Ганжук, де прийняв сан священника. Саме той час став періодом найінтенсивнішої праці прот. Володимира як регента та збирача колекції церковних творів, у тому числі