

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра теорії музики

БАКАЛАВРСЬКА РОБОТА

**Музично-теоретична спадщина Мирослава
Скорика та її відображення в творчості
композитора**

Виконала:
студентка 4 курсу
денної форми здобуття освіти
профілізації «теорія музики»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
КАВАС Регіна Олегівна

Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства,
професор
ЗІНКІВ Ірина Ярославівна

Рецензент:
кандидат мистецтвознавства,
доцент
МАРТИНЕНКО Оксана Василівна

Львів 2025

3.5. Порівняння наукових підходів до акордики у творчості Скорика та інших композиторів (П. Гіндеміт).....	46
--	----

ВИСНОВКИ.....	51
----------------------	-----------

СПИСОК	ВИКОРИСТАНИХ
ДЖЕРЕЛ.....	53

НОТНИЙ	
ДОДАТОК.....	56

ВСТУП

Творча постать Мирослава Скорика постає доволі частим об'єктом досліджень українських музикознавців: митці апелюють до різних жанрів його спадщини. Його вивченню присвячено кількох монографій різних авторів – Ю. Щириці [26], Н. Герасимової [2], Л. Кияновської [7; 8; 9]. Твори митця активно виконуються вітчизняними та зарубіжними музикантами, входять до складу різноманітних сучасних музичних фестивалів, конкурсів. Поруч з тим, не усі його дослідження сьогодні можна віднайти на різноманітних сучасних ресурсах, а, тим, паче, акордові побудови в рамках акордики – таких упізнаваних, навіть, пересічному слухачеві, не висвітлюються в наукових працях.

Саме тому, й було сформульовано **актуальність** даного бакалаврського дослідження.

Мета роботи – дослідити науково-критичну спадщину М. Скорика та її відображення в його композиторській техніці, зокрема в ладо-гармонічних структурах.

Поставлена мета передбачає розв'язання низки **завдань**:

1. **Охарактеризувати** місце та роль музично-теоретичних праць М. Скорика в контексті його творчої спадщини;
2. **Проаналізувати та характеризувати** концепцію сучасної гармонії в теоретичних працях М. Скорика у контексті гармонічних вчень першої половини XX століття;
3. **Відстежити** специфічно авторські риси акордики у творах митця.

Об'єкт дослідження – гармонічна мова композиторів другої половини XX – перших десятиліть XXI століття.

Предмет дослідження – музично-теоретична спадщина М. Скорика, та її відображення у музичній мові власних творів композитора.

Методологічну базу бакалаврської роботи складає взаємодія таких методів:

- *історичного*, використаного для аналізу композиторської та музикознавчої спадщини М. Скорика в період кінця XX – початку XXI доби.

- *компаративно-типологічного* – для аналізу та виокремлення специфіки використання композиторами XIX - XX століть акордики у своїх творах;

- *жанрово-стильового* – для характеристики стилістики різних жанрів творчості, до яких звертався митець;

- *структурно-функційного* – для музично-теоретичного аналізу музичних творів.

Методологія дослідження: у роботі застосовується комплексний підхід, що реалізується у поєднанні двох наукових аспектів теоретичного музикознавства: теоретико – аналітичного та музично-текстологічного.

Теоретична база дослідження – статті, монографії, наукові розвідки, що стосуються творчої постаті М. Скорика та його музично-теоретичного і композиторського доробку.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, основної частини, що поділені на підрозділи, висновків, списку використаних джерел та нотних додатків. Загальний обсяг роботи – 63 сторінки. Нотний додаток містить 15 прикладів.

РОЗДІЛ 1. МУЗИЧНО-КРИТИЧНА СПАДЩИНА МИРОСЛАВА СКОРИКА З ПОЗИЦІЇ ІНШИХ ДОСЛІДНИКІВ

1.1. Аналіз головних ідей статей, виступів на пленумах

Мирослав Скорик(1938-2020) – один з найбільш знаних та впливових українських композиторів ХХ–ХХІ століть, чия музична творчість вийшла за межі класичної композиції, інтегруючи в себе як сучасні музичні тенденції, так і глибокі національні традиції. Окрім своєї композиторської діяльності, він також активно виступав як теоретик музики, лектор та публіцист. У цьому контексті важливими є його статті, інтерв'ю та виступи, які відображають його погляди на музику, культуру та місце музиканта в суспільстві.

Мирослав Скорик про гармонію та музичну традицію

Однією з основних тем, яку М.Скорик активно розглядав у своїх статтях та виступах, була гармонія і її еволюція. Він багато уваги приділяв тим змінам, які відбуваються у сфері музичної гармонії в контексті сучасної музики, зокрема у поєднанні класичних та народних традицій. *«Українська музика та її шляхи розвитку»* — одна з ключових статей Скорика, в якій він аналізує етапи розвитку української музики від фольклору до класичних форм. Митець наголошує на важливості гармонійного поєднання національної ідентичності з європейськими музичними традиціями.

В інших розвідках, зокрема у статті *«Музика і її роль у формуванні національної свідомості»*, М. Скорик стверджує, що гармонія має бути не лише технічним елементом, а й способом втілення глибоких національних переживань. Він звертає увагу на те, що для нього важливо було зберегти традиції народної музики, використовуючи у творах різні лади, модальність, а також адаптуючи класичні гармонії до народних мелодій.

Роль композитора в сучасному світі

У своїх численних лекціях та статтях Скорик розглядав роль композитора як творця, який має взаємодіяти з культурою та суспільством, і в цій взаємодії важливо не тільки зберегти традиції, а й шукати нові шляхи для розвитку музичної мови. У своїх виступах він часто висловлював думку, що сучасний композитор повинен бути відкритим до нових тенденцій, однак завжди зберігати глибоку повагу до традицій.

У статті ***«Місце композитора в сучасній культурі»*** композитор наголошує на важливості свободи вираження в музиці, але за умови, що вона не забуває про коріння культури та національної традиції. М. Скорик уважав, що музика повинна розвиватися як дзеркало свого часу, відображаючи соціальні та політичні зміни в суспільстві, не втрачаючи свого зв'язку з національними культурними ідеями.

Теоретичні підходи до музики та аналіз творів

М. Скорик активно працював як теоретик музики, і це знайшло відображення в його статтях та публікаціях. Він неодноразово висловлював думки про те, як композитори повинні використовувати гармонічні елементи, щоб їх музика звучала сучасно, але не втрачала зв'язку з класичними традиціями.

У статті ***«Гармонічні принципи в сучасній музиці»*** автор зосереджує увагу на важливості переходу від традиційних тональних систем до вільної атональності та експериментальних гармоній, які з'явилися у XX столітті. Він відзначає, що гармонія є основою музичної текстури, і що її розвиток не може бути відокремлений від соціальних та культурних процесів, які відбуваються в суспільстві. У своїх публікаціях він також говорив про специфіку роботи з оркестром, про те, як композитор може використовувати різні композиторські техніки, щоб досягти гармонії у великих формах, таких як

симфонії або концертні твори. Його лекції з оркестрації стали основою для багатьох студентів у сфері композиторської майстерності.

Виступи на музичних конференціях та симпозіумах

Скорик активно брав участь у різноманітних музичних конференціях, симпозіумах та колоквіумах, де часто виступав з доповідями щодо майбутнього української музики та її місця в глобальному культурному контексті. Виступаючи на міжнародному симпозіумі композиторів, він ставив питання крос-культурної взаємодії в музиці та значення національних елементів у контексті глобалізації. Одним із важливих аспектів його виступів було те, що українська музика має бути відкритою до світових впливів, але вона повинна зберігати свою унікальність, відображаючи духовність і традиції українського народу. У своїх доповідях маестро завжди акцентував увагу на експериментах з гармонією та пошуках нових форм виразності, водночас, намагаючись зберегти баланс між авангардними тенденціями та народними мотивами.

Ідеї про майбутнє української музики

Виступи Скорика часто були зосереджені на подальших шляхах розвитку української музики. Він розглядав питання, як зберігати національну автентичність, враховуючи глобальні музичні новітенденції XXI століття. Важливою була для нього тема освітньої системи в музичному мистецтві, яка повинна виховувати молодих композиторів, ознайомлюючи їх з сучасними музичними напрямками, але одночасно навчати поважати традиції і культурну спадщину.

У своїх інтерв'ю та статтях він неодноразово підкреслював, що молоді композитори повинні виховувати свою ідентичність через музику, незважаючи на домінування західних стильових впливів. Він вважав, що важливо зберігати баланс між інтернаціональними впливами та

національними музичними рисами, що є частиною загальної культурної спадщини України.

Отже, М. Скорик в своїх статтях та виступах не лише давав важливі теоретичні роздуми щодо гармонії та розвитку української музики, а й був активним учасником культурних та музичних процесів в Україні. Його погляди відображають не тільки глибоке розуміння сучасних тенденцій розвитку музичної теорії, а й прагнення зробити свій внесок у розвиток української музики через збереження національних традицій і адаптацію їх до світових музичних тенденцій. В його творчості та теоретичних роздумах про шляхи розвитку сучасної музичної мови гармонійно поєдналися класичні принципи з авангардними експериментами, що зробило його одним із найбільш значущих композиторів української музики.

У виданні *«Музична творчість в Україні»* [19] вміщено роздуми композитора про розвиток української музики, її гармонічні та стильові аспекти, а також про роль композитора в контексті сучасної культури. В одній зі статей, збірки - *«Музика і національна ідентичність»* [18] автор розглянувши зв'язки між національними традиціями та світовими музичними течіями, розвитку виражальних засобів сучасної музичної мови поставив теоретичні питання вивчення музичної ідентичності та її ролі у сучасній українській музиці.

Монографія Ніни Олександрівни Герасимової-Персидської *«Мирослав Скорик»* детально висвітлює життєвий шлях композитора, його теоретичні погляди, етапи життєтворчості та вплив композитора на становлення нового етапу розвитку української музики 1960-х – 2000-х років, а також містить аналіз окремих важливих статей та лекцій М. Скорика [2]. Основні статті та лекції, які аналізуються у монографії, стосуються таких тем: *«Музика і час»*, *«Сучасні напрямки в українській музиці»*, *«Музика та національна ідентичність»*, *«Лекції з історії української музики»*.

У статті Ю. Збанацького «Сучасна українська музика: композитори і стилеві пошуки» [5] автор зосереджує увагу на загальному огляді розвитку сучасної української музики, включаючи аналіз музичної теорії та практики, яка застосовується сучасними українськими композиторами, зокрема Мирославом Скориком. Збанацький підкреслює, що М. Скорик є одним із найбільш значущих композиторів у контексті розвитку української музики після 1960-х років. Він зазначає, що творчість Скорика поєднує в собі традиції української класичної музики та новітні європейські тенденції.

Композитор займає особливе місце в історії української музики завдяки своїм оригінальним композиціям, які містять як національні елементи, так і сучасні музичні форми. Збанацький звертає увагу на те, що М. Скорик у своїх композиціях не обмежується одним стилем чи напрямом у своїй музиці, він активно експериментує з новими композиторськими техніками, водночас не відмовляючись від традиційних жанрів та форм. Автор статті відзначає, що композиції М. Скорика часто поєднують елементи неокласицизму і модернізму, що дозволяє йому створювати музику, яка відповідає вимогам часу, але при цьому зберігає глибокий зв'язок із національною культурною спадщиною. Збанацький наголошує на важливості національних мотивів у музиці М. Скорика, які він органічно інтегрує у свої композиції, зокрема у оркестрових і камерних творах. Музика М. Скорика позначена глибоким почуттям національної ідентичності, яке особливо виражене в його симфонічних полотнах концертах та музиці для кіно.

Однак, на відміну від більшості композиторів, що прагнули до максимальної авангардності, М. Скорик вдавався до комбінування новітніх європейських технік з традиційними, що дозволило йому віднайти баланс між інноваціями та класичними канонами. Збанацький підкреслює, що М. Скорик став одним із основоположників нового етапу розвитку української музики, визначаючи його вплив не тільки на композиторів 1960-1980-х років, а й на наступні покоління.

У науковій розвідці **О. Тимошенко «Мирослав Скорик: класика та авангард»** автораналізує творчість М. Скорика крізь призму поєднання класичних та авангардних тенденцій у його музиці, а також розглядає його роль в розвитку сучасної української музики[24].

В свою чергу, дослідження **О. Пасічник «Скорик і авангард: етапи еволюції українського музичного авангарду»** розглядає авангардні тенденції у творчості М. Скорика, адаптацію ним сучасних західних методів до національного музичного стилю та пошуки нових звукових шляхів[15].

Важливою на сьогодні постає і праця **Л. Іващенко «Мирослав Скорик: Музика, гармонія, традиції»**, де автор розглядає різноманітні аспекти творчості Скорика, зокрема його ставлення до гармонічної вертикалі, звукової текстури та інтеграції національних елементів у сучасну музику[6].

У підручнику з теорії музики **А. Дашкевича «Теорія музики: класика та сучасні підходи»** розглянуто розвиток гармонії в різних стилях, зокрема сучасної музики, включаючи погляди М. Скорика на розвиток сучасної музичної практики[4].

1.2. Теоретичні ідеї монографічних досліджень

Дослідження Мирослава Скорика щодо ладової системи Сергія Прокоф'єва є важливим етапом у вивченні композиційних технік і гармонічних принципів у творчості одного з найвідоміших композиторів ХХ століття[16]. С. Прокоф'єв, як відомо, поєднував класичні музичні форми з елементами модернізму, часто використовуючи нові підходи до гармонії та ладових структур. Скорик, який був глибоким знавцем як класичних, так і сучасних музичних традицій, досліджував особливості ладових систем у музиці Прокоф'єва, приділяючи увагу еволюції гармонії та її застосуванню в рамках композиційних технік композитора.

Загальний огляд ладової системи Сергія Прокоф'єва

Сергій Прокоф'єв був відомий своєю здатністю поєднувати елементи класичного романтизму з авангардними тенденціями та новими інструментальними техніками. Його ладова система є відображенням цього поєднання, оскільки він вільно експериментував з традиційними ладовими структурами, а також активно впроваджував нестандартні ладові елементи у свою творчість.

У своїх дослідженнях Мирослав Скорик особливо звертає увагу на те, як Прокоф'єв використовує класичні ладові моделі, зокрема мажорні та мінорні лади, водночас часто порушуючи традиційні тональні зв'язки[16]. Скорик наголошує, що композитор активно експериментував з міксованими та поліфункціональними ладами, що дозволяло створювати нові гармонічні ефекти.

Модальність і політональність

М. Скорик зазначає, що однією з характерних рис ладової системи Прокоф'єва є використання модальних ліній. В деяких творах, таких як пісні або камерні композиції, С. Прокоф'єв застосовує елементи модальної гармонії, що створює певну віддаленість від традиційних тональних структур.

Окрім того, Прокоф'єв активно експериментує з політональністю (використанням кількох тональностей одночасно), що також зазначає М. Скорик у своєму дослідженні. Цей прийом дає можливість створити контрастні гармонічні звучання, що додають музиці напруги та багатства, надаючи їй певну непередбачуваність. М. Скорик звертає увагу на те, як С. Прокоф'єв використовує політональність не лише для створення ефектів, але і для виразності музичного матеріалу, що підвищує його драматичну напругу[16].

Інтервалізм та використання складних акордів

У своєму дослідженні М. Скорик також акцентує увагу на використанні великих інтервалів та складних акордів у музиці С. Прокоф'єва. В композиторських творах С. Прокоф'єва нерідко трапляються великі секунди та секстакорди, які, за словами М. Скорика, відіграють важливу роль у створенні відчуття невизначеності тональності. С. Прокоф'єв активно використовує ці інтервали як елемент гармонічної експресії, що надає його музиці виразного характеру і дещо «різкого» звучання[16].

М. Скорик зазначає, що використання таких технік дозволяє С. Прокоф'єву підкреслювати емоційну напругу, одночасно залишаючи місце для класичних гармонічних елементів, що допомагає зберегти баланс між традицією і новаторством.

Гармонічні прогресії

М. Скорик акцентує увагу на гармонічних прогресіях, що використовуються С. Прокоф'євим. Він відзначає, що С. Прокоф'єв створював оригінальні прогресії, які поєднували елементи традиційної класичної гармонії з більш складними та експериментальними техніками. У своїх творах композитор часто порушує традиційні правила побудови прогресій, зокрема завдяки застосуванню розширених акордів, незвичних функціональних зв'язків між акордами та великій кількості модульованих частин, що створюють музичну напругу.

Скорик зазначає, що С. Прокоф'єв інтуїтивно або свідомо працює з гармонією так, щоб відчуття стабільності та стійкості тональності чергувалося з порушенням звичних гармонічних норм, що створює особливу динаміку і варіативність звучання його музики[16].

Взаємодія з народною музикою

М. Скорик також звертає увагу на взаємодію С. Прокоф'єва з народною музикою, зокрема українською та мелодикою інших слов'янських народів. С. Прокоф'єв у своїй музиці іноді використовував народні мотиви або фольклорні елементи, адаптуючи їх до своїх ладових і гармонічних систем. Скорик зазначає, що у творах С. Прокоф'єва іноді трапляються пентатонічні структури, що є типовими для народної музики, але вони адаптовані до складніших гармонічних прогресій.

Загальний підхід до ладової системи

Загалом, Мирослав Скорик вважає, що ладова система С. Прокоф'єва не є строго класичною або строго модерною. Вона є певним містком між традицією та новаторством, що дає змогу композиторові працювати з різними музичними мовами та використовувати широкий спектр технік і стильових елементів. М. Скорик вважає, що С. Прокоф'єв був одним із перших композиторів, хто зміг поєднати контрастні елементи музичної мови — класичну форму та сучасну авангардну гармонію таким чином, щоб це звучало органічно й виразно[16].

Отже, дослідження М. Скорика щодо ладової системи Сергія Прокоф'єва є цінним джерелом для розуміння особливостей гармонії та ладової організації музики одного з провідних композиторів ХХ століття. Скорик підкреслює, що Прокоф'єв створює музику, яка виходить за межі традиційної тональності, але в той же час зберігає зв'язок з класичними принципами. Його ладова система є прикладом вмілого поєднання елементів традиційної музичної гармонії з інноваційними та експериментальними підходами до композиції. Важливо зазначити, що лад у музиці С. Прокоф'єва він назвав **«12-щаблевою діатонікою»**.

«Структура і виразальна природа акордики в музиці XX століття»

Праця М. Скорика «Структура і виразальна природа акордики в музиці XX століття» є однією з найважливіших теоретичних робіт, яка розглядає еволюцію гармонічних структур та функцій акордів у музиці XX століття[21]. В цій роботі М. Скорик аналізує, як зміни в гармонічній мові, що відбувалися протягом століття, вплинули на структуру і виразність акордів, розкриваючи їх нові функції в контексті новітніх музичних течій. У своєму дослідженні автор порушує важливі питання, пов'язані з перетвореннями традиційної гармонії в музиці модернізму і постмодернізму, та окреслює нові підходи до розуміння акордових зв'язків і виразової природи гармонії.

Еволюція акордики у XX столітті: від класики до авангарду

Скорик починає свою роботу з аналізу розвитку акордів у музиці від кінця XIX століття до початку XX століття, відзначаючи, що в цей період значно змінюються принципи функціонування гармонії. В класичній музиці акорди виконували чітку функцію в межах тональної системи, де кожен акорд мав свою функцію в контексті загальної гармонійної структури, яка підтримувала тональність. Однак, на початку XX століття ця класична функціональна система починає зазнавати змін.

Із переходом до модернізму та експресіонізму, зокрема завдяки творчості таких композиторів, як Альбан Берг, Арнольд Шенберг та Ігор Стравинський, традиційні акорди починають трансформуватися. Скорик зазначає, що з появою атональності і додекафонії акорди втрачають свою класичну функцію в рамках тональності, і вони більше не виконують роль є сполучних елементів, що підтримують певну тональну структуру. Натомість, акорди стають вільними звуковими структурами, які не обов'язково функціонують в межах традиційної гармонії, а можуть мати вільний виразний характер.

Акорди як виражальні елементи

У своїй праці М. Скорик акцентує увагу на тому, що в музиці ХХ століття акорди перестають бути лише інструментами для побудови гармонічних прогресій і перетворюються на самостійні виражальні елементи[21]. У цьому контексті акорди починають виконувати важливу емоційну функцію, слугуючи засобом втілення психологічних та емоційних станів, які вже не обов'язково мають чітку пов'язаність з традиційною тональністю.

Скорик підкреслює, що саме в цей період акордика починає виконувати функцію елемента, що створює нові звукові образи, які забезпечують не лише гармонічну підтримку, а й глибокий емоційний контекст[21]. У музичній практиці авангарду, зокрема у А. Шонберга та «пізнього» І. Стравинського, акорди не завжди пов'язані з конкретною тональністю, вони створюють нові типи звукових поєднань, де гармонія втрачає свою стабільність і перетворюється на емоційний та структурний елемент.

Нова гармонія та політональність

Аналізуючи розвиток акордової структури, М. Скорик також звертає увагу на застосування політональності та модальності в музиці ХХ століття. У творах таких композиторів, як К. Дебюссі та М. Равель, акорди набувають більшої гнучкості завдяки використанню кількох тональностей одночасно. Це дозволяє створювати нові гармонічні поєднання, які мають значну виражальну силу. Водночас міксолідійська чи пентатонічна система дає можливість використовувати акорди, що звучать не за канонами традиційної тональності, але при цьому створюють багаті й різноманітні гармонічні звуки.

Особливо важливим є застосування політональності в музиці таких композиторів, як Джордж Гершвін чи Олів'є Мессіан, де акорди функціонують в кількох тональностях одночасно, створюючи ефект

багатогранності і контрасту, що надає музиці певної напруженості й багатоплановості.

Експериментування з акордами в авангарді

Композитори-авангардисти значно ускладнюють акордову структуру, вносячи в музику нові принципи побудови акордів, що стали можливими завдяки відмові від традиційної тональності. Вони активно експериментують з атональними акордами, що використовуються для створення певних напружень, які не підлягають класичним правилам функціонування гармонії.

Одним із ключових аспектів роботи Скорика є аналіз того, як в музиці XX століття акорди перестають мати чітке функціональне значення, стаючи позатональними або політональними, використовуються для виразів індивідуальних емоцій або створення нестабільної гармонійної тканини[21]. Зокрема, композитор розглядає шаруватість звуку — техніку використання багат шарових акордів у музиці авангарду, де складні акордові структури складаються з кількох елементів, що дають ефект «розпорошеного» або розкладеного звучання.

Сектакорди, септакорди та інші складні акорди

У своїй праці М. Скорик звертає увагу на те, що з розвитком музики XX століття значно зростає популярність сектакордів і септакордів. Ці акорди дозволяють створювати більш складні і емоційнонасиченіші звукові структури. Вони використовуються з метою розширення класичних мажорних і мінорних акордів для досягнення більшої звукової насиченості і виразності.

М. Скорик також зазначає, що ці акорди в авангардній музиці отримують нову функцію. Вони часто не є підпорядкованими традиційним гармонічним прогресіям, а використовуються як елементи, що визначають характер композиції, даючи можливість створювати виразну звукову палітру, що не завжди піддається чіткому функціональному аналізу[21].

Отже, аналізуючи роботу Мирослава Скорика, можна зробити висновок, що в своїй праці «Структура і виражальна природа акордики в музиці XX століття» він акцентує увагу на тому, як змінюється роль акордів в музиці в умовах модерністських пошуків і відмови від традиційної тональності. Автор показує, що акордика XX століття більше не є лише інструментом створення гармонічної вертикалі, вона стає потужним виразовим чинником, який забезпечує багатство емоційних відтінків, виражає складні психологічні стани, використовується для створення нових звукових текстур.

Скорик підкреслює, що акордика в музиці XX століття набуває нової виражальної природи, де вона вже не тільки підтримує стабільну тональність, але й стає самостійним виразником емоційної та естетичної глибини композицій.

РОЗДІЛ 2. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ АКОРДИКИ В МУЗИЦІ XX–XXI СТОЛІТТЯ

2.1. Поняття акордики та її роль в музичній теорії

Акорди та їх роль у теорії музики

Акорди — це основні гармонічні одиниці в музичній теорії, які складаються з трьох або більше звуків, що звучать одночасно. Вони є основою гармонії і формують структуру музичних творів. Акорди можуть бути простими, складними, мають різні функції та виконують важливу роль у побудові гармонічних зв'язків, які визначають емоційне та структурне наповнення музики. Акорди використовуються не тільки для підтримки мелодії, але й для створення музичних прогресій, що сприяють розвитку та зміні настроїв у композиції.

Поняття «акордики» в музичній теорії має специфічне значення, яке часто асоціюється з акордами та їх використанням у контексті музичних

прогресій, але варто зазначити, що термін «акордика» в сучасній музичній теорії не є «офіційно» визначеним і широко вживаним в академічній літературі. У деяких випадках термін «акордики» може бути синонімом «сукупності акордів», однак його застосування може бути специфічним для певних напрямків теорії або педагогічної практики.

Основи побудови акордів

Акорди в теорії музики будуються на основі інтервалів, що утворюють певні звукові комбінації. Базовим елементом акордної структури є тризвук — поєднання трьох нот, які утворюють інтервали. Це може бути мажорний, мінорний, зменшений або збільшений акорд. Окрім цього, існують септакорди, нонакорди та інші розширені акорди.

- Тризвуки:
 - Мажорний складається з великої терції та малої терції (наприклад, C – E – G).
 - Мінорний складається з малої терції та великої терції (наприклад, A – C – E).
 - Зменшений складається з двох малих терцій (наприклад, B – D – F).
 - Збільшений складається з двох великих терцій (наприклад, C – E – G#).
- Септакорди – це акорди, коли до тризвуку додається сьома нота:
 - Мажорний септакорд (Cmaj7 – C – E – G – B).
 - Мінорний септакорд (Am7 – A – C – E – G).
 - Домінантовий септакорд (G7 – G – B – D – F).
- Розширені акорди — це акорди, в яких додаються дев'яті, одинадцяті або тринадцяті щаблі (наприклад, C9, C11, C13).

Функції акордів у гармонії

Акорди виконують різні функції в гармонічній структурі музичних творів, які дають змогу створювати гармонічний розвиток, динаміку та

емоційну атмосферу. У класичній теорії гармонії виділяють кілька основних функцій акордів:

- Тонічна функція (T): Акорд, який надає відчуття стабільності, завершеності та спокою. Це зазвичай акорд на першому щаблі (I). Наприклад, у тональності С мажор це буде С – Е – G.
- Домінантова функція (D): Акорди, що створюють напругу та потребують розв'язання в тонічний акорд. Це часто акорд на п'ятому щаблі (V), який у класичній музиці зазвичай є домінантним септакордом (наприклад, G7 в С мажор).
- Субдомінантова функція (S): Акорди, що виконують роль перехідного зв'язку між домінантним і тонічним акордами, часто знаходяться на четвертому щаблі (IV), як-от F у тональності С мажор.

Ці три функції утворюють основу гармонічного руху, який можна побудувати в багатьох жанрах музики.

Акордова прогресія

Акордова прогресія — це послідовність акордів, що використовуються для розвитку гармонії в композиції. Прогресії створюють гармонічні зв'язки, що формують структурні елементи музичного твору. Прогресії можуть бути простими або складними і виконують важливу роль у створенні емоційного забарвлення музики.

- Основні акордові прогресії:
 - I-IV-V-I — стандартна прогресія, що використовується в класичній музиці, творах фольклорної традиції, популярній музиці.
 - II-V-I — одна з найпоширеніших прогресій у джазі. Це основна гармонічна фраза, яка використовується для імпровізації.

- Заміна акордів — у сучасних музичних жанрах часто використовуються різні варіації прогресій, наприклад, заміна домінантного септакорду на інші акорди, або використання акордних прогресій із розширеними акордами.

Роль акордів в музичних жанрах

Акорди займають ключову роль не лише в класичній музиці, але й у джазі, поп-музиці, блюзі та інших жанрах. В кожному з цих жанрів використовуються свої особливості акордових прогресій та акордних структур:

- Класична музика використовує акорди для створення гармонії, що підтримує мелодію, зокрема через прогресії, які мають чітку функцію.
- Джаз: В джазовій музиці акорди розширюються за рахунок додавання дев'ятих, одинадцятих та тринадцятих нот, а також часто застосовуються акордні заміни та імпровізація.
- Поп-музика: Прогресії акордів у поп-музиці часто спрощені, створюючи більш прямолінійні гармонічні структури, що сприяють широкій аудиторії.
- Блюз: Акорди в блюзі будуються на основі специфічних прогресій, таких як прогресія I-IV-V, що дає жанру його характерну звукову ідентичність.

Акордова теорія в навчальних підручниках

У теоретичному аналізі акорди розглядаються не лише з точки зору їх побудови, а й під кутом їх емоційного та структурного значення в композиції. Багато підручників пропонують різні підходи до аналізу акордів у класичній та сучасній музиці. Акорди є невід'ємною частиною музичної теорії, яка визначає гармонічні зв'язки, емоційний колорит та структуру музичних

творів. Розуміння функцій і побудови акордів дозволяє не лише аналізувати музику, але й створювати нові гармонійні конструкції, що відображають емоційний і концептуальний зміст композицій.

2.2. Сучасні тенденції в гармонічній мові: від класики до авангарду

Гармонія є одним із ключових елементів музичної теорії, і її розвиток протягом історії музики відображає еволюцію культури суспільства, та його музичних смаків. Сучасні тенденції в гармонічній мові сформувалися внаслідок численних змін, що відбувалися від часів мистецтва класицизму до авангарду та сучасних експериментальних напрямків. Вони охоплюють широкий спектр музичних явищ – від традиційних гармонічних структур до інноваційних та нестандартних підходів.

1. Гармонія в музичному мистецтві класицизму і романтизму

У класичному періоді (1750–1820-ті роки) гармонія розвивалася зачітко визначеними правилами і слідувала певним традиціям – домінуючій силі тональності та акордовим прогресіям, які впливали на формування дволодової системи мажоро-мінору. Основними акордовими функціями були тонічна, домінантна і субдомінантна. Важливою характеристикою була стабільність тональності, що відображала ідею порядку та рівноваги.

- Тональність: Гармонія була побудована навколо певної тональності, з яким центром на першому ступені (I) як на «основному акорді». Прогресії акордів, такі як I-IV-V-I, мали основну роль.
- Септакорди та розширення акордів почали з'являтися в романтизмі. Музиканти почали використовувати септакорди, дев'яті,

одинадцяті та інші розширення для створення більш складних і багатих звуків.

2. Період переходу: імпресіонізм і ранній модернізм

Наприкінці XIX століття і на початку XX століття, під впливом імпресіонізму як течії та раннього модернізму, гармонія почала ставати менш стійкою, з'явилися нові прийоми. Це було спричинено потребою у більш вільному вираженні емоцій та звуків, які відображали непостійність світу.

- Гармонія без чіткої тональності: Композитори, як-от Клод Дебюссі і Моріс Равель, часто використовували прогресії, що не мали чіткої тональної основи. Дебюссі, зокрема, застосовував паралельні мажорні та мінорні акорди, не зважаючи на звичні гармонічні функції.

- Поліфонічна гармонія: У творах доби імпресіонізму, у К. Дебюссі та М. Равеля, можна спостерігати багатошарові гармонії, де кожен голос має свій незалежний характер.

2. Модернізм і експериментальні підходи

На межі 19 і 20 століть модернізм призвів до більш радикальних змін у гармонічних засобах. Композитори відмовлялися від класичних принципів гармонії та розвивали нові мово-стилі, зокрема, через використання нових акордних структур і розширення можливостей тональності. Серед таких композиторів можна виділити представників нової віденської школи Арнольда Шонберга, Альбана Берга, Антона Веберна, а також інших представників, що використовували 12-тонову техніку композиції.

- 12-тонова система: А. Шонберг розробив систему, де всі дванадцять тонів звукоряду були рівноправними, і жоден з них не мав переваги перед іншими. Це усувало традиційну тональність і

гармонію, створюючи нові можливості для композиції, але й значно ускладнило сприйняття музики слухачами.

- Атональність: А. Шонберг і А. Веберн експериментували з відсутністю тонального центру, створюючи музику без стабільного гармонійного ядра. Атональність була важливою складовою авангарду 20 століття.

4. Авангард і розширення гармонії

В 50-60-ті роки XX століття в музиці почали з'являтися авангардні рухи, які порушували всі існуючі правила гармонії, композиції та структури.

- атональність стала основним елементом в музиці авангарду. Композитори, як Карлхайнц Штокгаузента Ігор Стравинський, працювали з абсолютно новими гармонічними структурами, використовуючи не лише звичні акордові прогресії, а й нові підходи до структурування музики.

- Соноризм: Музиканти експериментували з новими звуковими текстурами, використовуючи не тільки традиційні інструменти, а й різні техніки гри, що дозволяло створювати зовсім нові звуки.

- Секвенції і поліфонія стали важливими інструментами для створення авангардної музики, де кожен голос функціонує окремо від інших, але вони все одно взаємодіють в межах загальної композиції.

5. Сучасні тенденції в гармонії (експериментальні підходи)

Сучасні композитори продовжують розвивати гармонію в нових напрямках, зміщуючи акценти з традиційних акордових структур та вводячи більше новаторських технік.

- Мікротонова музика: Мікротональність (використання інтервалів, менших ніж півтону) дозволяє створювати нові звукові

простори та розширювати межі гармонії. Мікротональна музика популярна у творчості таких композиторів, як Томас Кедд та Гаррі Партч.

- Техніка «відмови від гармонії»: Сучасні композитори часто використовують поліфонію, де гармонія може бути дуже ліберальною, майже відсутньою, і сама композиція будується через фактуру та ритм, а не через гармонічні прогресії.
- Технології та електроніка: В електронній музиці, зокрема в музиці, що створюється за допомогою комп'ютерів та програм, гармонія часто має нестандартний вигляд, оскільки створюється новими технічними засобами і використовує різноманітні ефекти та звукові маніпуляції.

Отже, історичний розвиток гармонії в музичному мистецтві змінювались від стабільних і чітких структурувань класичних акордів до розриву з традиціями у модернізмі та авангарді. Від класичної та романтичної гармонії, де переважали мажорні та мінорні акорди, музика пройшла через етапи атональності, 12-тонової техніки та авангардних експериментів, що призвело до появи нових можливостей для вираження емоцій та звуків.

Сучасні композитори продовжують досліджувати нові шляхи, поєднуючи традиційні акорди з новітніми підходами, експериментуючи з мікротональністю, електронікою і новими композиторськими техніками, що дозволяє створювати музику, яка відображає постійно змінюваний світ і відкриває нові горизонти для слухача.

2.3. Розвиток акордики в українській музиці

Акордика є невід'ємною частиною музичної гармонії, і їх використання в українській музиці відображає історичні, культурні та художні зміни в країні. Протягом століть українська музика розвивалася в рамках різних музичних традицій, інтегруючи елементи фольклору, народної музики, класичної та сучасної музичної практики.

1. Традиційна українська музика та її основи гармонії

У традиційній українській музиці, особливо в фольклорі, гармонія була обмежена. Основними засобами виразності були мелодія та ритм, а гармонічні елементи часто проявлялися через обробку народних пісень. В українських народних піснях переважали двоголосі й триголосі гармонії, і акцент ставився на паралельних квінтах і терціях, що давало певну стабільність і простоту звучання.

- У народній музиці можна знайти пісенні прогресії, які утворюються через повільні зміни акордів і не мають складних гармонічних функцій, як у класичній музиці.
- В фольклорі гармонії часто створюються за допомогою тріад, при цьому мажорні та мінорні акорди часто використовуються разом, проте без чіткої прив'язки до тональності.

2. Класичний період української музики

Класична українська музика, починаючи з кінця XVIII століття і протягом XIX століття, впроваджує західноєвропейські гармонічні принципи в музику. У цей період українські композитори починають активно використовувати гармонічні структури, властиві класичній музиці (наприклад, в творах Миколи Лисенка).

- М. Лисенко, в якості основоположника української класичної музики, використовував гармонії, які відображають стиль

класичної європейської музики, проте також часто звертався до народних мотивів, що дозволяло йому створювати специфічну звукову палітру.

- В його творчості також можна помітити використання фольклорних акордів, де поєднуються народні пісні з класичними акордовими прогресіями, що створювало нові можливості для розвитку гармонії в українському контексті.

3. Розвиток акордики в українському модернізмі та авангарді

У ХХ столітті українські композитори почали досліджувати нові можливості гармонії, інтегруючи впливи європейського модернізму, імпресіонізму та авангарду. Під впливом таких композиторів, як Леонід Мацевич, Ігор Шамо, Віталій Губаренко, почали з'являтися інноваційні підходи до акордів, зокрема, через застосування нових акордових конструкцій і розширених акордів.

- Авангардизм у музиці, представлений, зокрема, у творчості композиторів, як-от Володимир Рунчак та Василь Барвінський, розриває традиційну тональну гармонію, експериментуючи з атональністю, 12-тонною системою та новими акордними структурами.

- Українські композитори намагаються поєднувати традиційні народні мотиви з новими гармонічними підходами, що сприяло формуванню нового стилю, який поєднував фольклор з авангардними течіями.

4. Сучасні тенденції в розвитку акордики в українській музиці

В сучасній українській музиці гармонія продовжує еволюціонувати. Зокрема, на сьогодні можна спостерігати такі тенденції, як використання джазових акордів та новітніх гармонічних підходів, поєднаних із сучасною

популярною музикою, електронікою, а також інтерпретацією народних мотивів через сучасні музичні технології.

- Джазова гармонія: Сучасні українські композитори часто використовують джазові акорди і прогресії в музиці, адаптуючи їх до власних композицій. Ці акорди можуть бути розширеними (дев'яті, одинадцяті, тринадцяті акорди) і створюють більше можливостей для імпровізації та експресії.
- Експериментальні підходи: В сучасній українській музиці, особливо в електронній музиці, часто використовуються нестандартні акорди та гармонічні структури, що дозволяють створювати нові звукові пейзажі. Музика, як-от у групи «Океан Ельзи» або ТНМК, поєднує народні мотиви з сучасною гармонією, створюючи нові варіації акордів і прогресій.

Отже, розвиток акордики в українській музиці відображає широкий спектр впливів — від народної музики і класичних традицій до сучасних експериментів у різних жанрах. Від класичних акордових структур до інтеграції джазових, розширених акордів і електронних експериментів — сучасна українська музика активно використовує різноманітні гармонічні підходи для створення нових виразних засобів. Це дозволяє українським композиторам та музикантам знаходити нові шляхи для вираження національної ідентичності в контексті глобалізованого музичного світу.

2.4. Гармонічна мова Мирослава Скорика: взаємодія світових тенденцій та національних традицій

Мирослав Скорик — один з найвидатніших українських композиторів 20 століття, чия творчість відзначалася глибокою інтеграцією світових музичних тенденцій і національних українських традицій. Його гармонічна мова була багатогранною та змінювалася протягом його кар'єри, поєднуючи класичні європейські досягнення з елементами народної музики та авангардних експериментів. Аналіз гармонічної мови Скорика дозволяє побачити складну взаємодію між глобальними музичними тенденціями та українським національним стилем.

1. Ранній період творчості та класичні впливи

У ранній творчості М. Скорика чітко простежуються впливи класичної європейської музичної традиції, зокрема гармонічних принципів романтизму та імпресіонізму. Як і багато інших композиторів його покоління, Скорик почав свою музичну кар'єру в рамках класичних форм, використовуючи традиційні гармонії, акцентуючи увагу на симфонічних і камерних формах.

- Романтичні впливи: У його ранніх творах (наприклад, у *«Концерті для скрипки з оркестром №1»*) використано багаті гармонічні структури, характерні для романтичної музики, з особливою увагою до тональних центрів і розширених акордів. В таких творах присутні і складні прогресії, що утримують стабільність традиційних тональностей, хоча в той же час можна помітити намагання вийти за межі класичних канонів.

- Вплив імпресіонізму: Скорик активно використовував елементи, притаманні імпресіоністичній музиці, такі як несподівані зміни гармоній і нестандартні акорди. Його музика має «плавний» характер, у якому інтонації можуть плавно переходити одна в одну, створюючи атмосферу рухливості і невизначеності.

2. Інтеграція українського національного мелосу

Один з ключових елементів творчості Скорика — це використання українського народного мелосу і його гармонічна адаптація в рамках класичної і сучасної музичної мови. В музичному просторі Скорика традиційні українські мелодії органічно поєднуються з класичними гармоніями, що дозволяє створити музику, яка є водночас глибоко національною та світовою.

- Українські народні мотиви: У багатьох творах Скорика, таких як *«Гуцульський триптих»* або *«Мелодії»* для оркестру, активно використовуються народні мотиви, які він гармонізує за допомогою класичних акордних прогресій. Проте гармонії тут часто виходять за межі традиційного народного мелосу, поєднуючи народні теми з більш складними, багатошаровими гармоніями.

- Синтез класичної та народної гармонії: Скорик використовує специфічні акордові структури, що є близькими до народної музики, наприклад, оброблені пентатоніка та модальні лади. Це дозволяє створювати гармонії, які нагадують народні інтервали, але в той же час поєднуються з європейською гармонією. Він використовує виразні модальні акорди (наприклад, на основі діатонічних шкал або пентатоніки), що додає етнічний колорит без втрати зв'язку з європейським музичним контекстом.

3. Впливи авангарду та сучасних музичних напрямів

З початку 60-х років у творчості Мирослава Скорика з'являються елементи авангардизму, неокласицизму та навіть експериментальної музики. В ці періоди він звертається до нових підходів до гармонії, таких як атональність, поліфонія та атональність.

- Авангардні тенденції: В рамках авангардної музики М. Скорик використовує більш вільні і складні гармонічні конструкції,

відмовляючись від чітких тональних центрів. Його твори, як *«Концерт для фортепіано з оркестром»*, часто демонструють інноваційний підхід до гармонії, де домінує атональність, а самі гармонії базуються на фактурі, звуковій текстурі і контрапункті, а не на традиційних акордових прогресіях.

- Інтермедії з сучасними гармоніями: У деяких своїх роботах, наприклад, у *«Карпатському концерті»* (1972) Скорик використовує експериментальні гармонії, що поєднують атональні елементи з модальними структурами. Це дозволяє йому досліджувати нові шляхи виразності, виходячи за межі традиційної гармонії.

4. Сучасні тенденції та глобалізація гармонії

У сучасному етапі творчості М. Скорика ми можемо спостерігати більш явну інтеграцію глобальних музичних тенденцій, таких як джазова гармонія, електронна музика та мультимедійні інтерпретації. Джазова гармонія: В деяких композиціях М. Скорика можна почути вплив джазових прогресій, особливо в його роботах для ансамблів або в камерній музиці. Використання розширених акордів, таких як септакорди є частими у його творчості і дозволяє створювати більш «сучасне» звучання.

Варто підсумувати, що гармонічна мова Мирослава Скорика є результатом складної взаємодії між традиціями класичної європейської музики та українським фольклором, а також впливами авангарду і сучасних експериментальних течій. Він органічно поєднував світові музичні тенденції з національними традиціями, створюючи унікальну гармонічну палітру, яка відображала не лише культурні контексти, а й індивідуальну творчість композитора. Гармонія Скорика — це не лише технічні елементи, але й глибоке вираження емоцій і національної ідентичності через музику, що робить його творчість важливим внеском у сучасну музичну культуру України та світу.

РОЗДІЛ 3. ХАРАКТЕРИСТИКА АКОРДИКИ ТА ЇЇ ВІДБИТТЯ У ВЛАСНИХ ТВОРАХ

3.1. Аналіз гармонічної мови Скорика крізь призму ідей посібника структура і виражальна роль акордики

Мирослав Скорик є однією з найбільш визначних постатей української музики ХХ століття, чия творчість поєднує традиційні елементи з новаторськими експериментами в музиці. У посібнику «Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття» він звертається до фундаментальних аспектів гармонії, намагаючись пояснити еволюцію акордів та їх виразової ролі в музиці, особливо в контексті ХХ століття. Аналізуючи ці ідеї через призму його творчості, можна простежити, як Скорик використовує різноманітні гармонічні техніки, щоб створювати складні емоційні та естетичні ефекти.

1. Теоретичні ідеї М. Скорика про акорди

У своєму посібнику Мирослав Скорик зосереджується на декількох основних ідеях, що стосуються гармонічних структур і їх виражальної природи. Ось деякі з ключових аспектів:

- Акорди як емоційні й виразні елементи. Скорик розглядає акорди не лише як механізми, що формують гармонічну основу музики, але й як інструменти для вираження емоцій. У ХХ столітті, на його думку, акорди набувають особливої ролі у вираженні психологічних станів, не прив'язуючись до традиційних функціональних моделей.
- Зміни у використанні акордів. Протягом ХХ століття гармонія зазнала суттєвих змін. Від класичних акордових побудов з чіткою тональністю композитори перейшли до атональності, додекафонії та поліфонії. У цьому контексті, Скорик вказує на розширення функцій акордів — вони перестають бути статичними елементами і стають важливими для створення психологічної напруги.

- Використання нестандартних акордів і інтервалів. Скорик активно застосовує непотрібні функції, наприклад, секстакорди, нони, акорди з дев'яткою, що додають більш складні звучання та допомагають створювати нові музичні образи.

2. Акорди та виразність у творчості М. Скорика

У музиці М. Скорика можна спостерігати, як він використовує гармонічні побудови для створення виразних, емоційно насичених образів. Його музика часто перебуває на межі класичних канонів і новаторських пошуків, де гармонія перестає бути лише конструктивною, а стає важливим елементом емоційного вираження. Це проявляється в його використанні акордів, які створюють відчуття незавершеності або нестабільності.

У творах М. Скорика часто використовуються розширені акорди, такі як Cmaj7 (C-E-G-B) або D9 (D-F#-A-C-E), які мають більш складну виразність. Це дозволяє створити контрастні емоційні стани — від спокійної медитативності до динамічної напруги. Відчуття інтенсивності в музиці підтримується через використання акордів, які не завершуються традиційними гармонічними вирішеннями, а створюють простір для вільного вираження музичного потоку.

3. Використання політональності та модуляцій

Мирослав Скорик активно працює з політональністю і модуляцією, що дозволяє йому створювати складні гармонічні структури, що посилюють емоційний зміст його творів. Він часто поєднує акорди, що належать різним тональностям, щоб створити відчуття багатогранності і незавершеності.

У «Концерті для фортепіано з оркестром» М. Скорик використовує політональність, де одночасно звучать акорди, що належать до різних тональностей. Наприклад, в одному з розділів концерту він поєднує C мажор (C-E-G) з E мінор (E-G-B), що створює контраст і враження розслабленості та напруженості одночасно. Така політональність дозволяє йому посилювати

емоційну глибину твору, додаючи звучанню оркестру та фортепіано виразності.

4. Акорди та атональність

Атональність в музиці Скорика займає важливе місце, особливо у творах, написаних у середині XX століття. Акорди тут більше не підкоряються традиційним тональним відносинам, і музика стає більш незалежною від функціональної гармонії, відкриваючи нові горизонти для вираження психологічних та емоційних станів.

У деяких творах М. Скорик застосовує елементи додекафонної техніки, де акорди побудовані не за традиційними функціями, а за принципами, які ставлять акцент на гармонічні півтони та знижені або підвищені інтервали. Наприклад, акорди типу A-C-Eb-G# можуть створювати дивні гармонічні стосунки, де немає чіткої тональної стабільності. Це дозволяє композитору виражати глибоку драму, а також атмосферу психологічної напруги.

5. Модальність та народні елементи в акордах

У багатьох творах М. Скорика присутні елементи української народної музики, що проявляється і в його гармонії. Зокрема, він використовує модальні акорди та акорди, характерні для української народної пісні. Це створює своєрідний міст між сучасними музичними тенденціями та національними традиціями.

Музичний приклад:

У «Гуцульському триптиху» для оркестру, Скорик використовує міксолідійський лад (з характерним для нього акцентом на п'ятому ступені), що часто зустрічається в українській народній музиці. Такий акорд на основі G мажор (G-B-D) звучить більш відкрите та органічно для народної музики, але водночас в творі він набуває складніших відтінків, використовуючи додавання додаткових ступенів — G7 (G-B-D-F).

6. Заключение

Творчість Мирослава Скорика в контексті його ідей, викладених у посібнику «Структура і виражальна природа акордики в музиці XX століття», демонструє здатність композитора поєднувати новаторські гармонічні підходи з глибоким відчуттям національних традицій. Він використовує акорди як інструменти емоційного вираження, інколи порушуючи традиційні функціональні зв'язки для досягнення більш гнучкого, виразного звучання. Від класичних розширених акордів до політональності і атональності, від народних елементів до новітніх інновацій — всі ці методи допомагають Скорикові створювати музику, яка є багатогранною, емоційно насиченою і відкритою для нових інтерпретацій.

Цей аналіз показує, як гармонія в музиці Скорика виконує не тільки структурну, але й виразну роль, допомагаючи передати внутрішні емоційні стани через складні, але органічні гармонічні рішення.

3.2. Інтерпретація акордики в контексті сучасних композиційних технік

Інтерпретація акордики в контексті сучасних композиційних технік є важливим аспектом для розуміння розвитку гармонії в музиці XX–XXI століть. Акорди та акордові структури в сучасній музиці часто стають інструментом для вираження нових ідей, емоцій, а також способів організації звуку. У зв'язку з цим, композитори використовують акорди не лише як елементи гармонії, а й як своєрідні засоби для створення нових звукових образів. Вони активно експериментують з функціональною та нефункціональною гармонією, спрощенням акордів або повним їх відмовленням, а також з використанням нових технік організації звучання.

1. Акорди в контексті додекафонії і атональності

Одним із найбільш значущих напрямів у розвитку акордів у XX столітті стала додекафонія та атональність, де акорди перестали функціонувати як засоби для визначення тональності чи акцентування певних гармонійних центрів. У цьому контексті акорди стали не стільки засобом стабільності, як інструментом для підсилення виразності та емоційного напруження.

Арнольд Шонберг, автор додекафонної техніки, використовував набори звуків, що не підкоряються звичним правилам гармонії. У таких творах, як *«Паліндром»* або *«Струнний квартет № 4»*, він застосовує нефункціональні акорди, що складаються з випадкових інтервалів, без прив'язки до конкретної тональності. Акорди тут не мають звичної ієрархії або функцій, але їх роль в тому, щоб створити відчуття рівноваги і в той же час напруги, зміщення традиційної структури. (Див. *Приклад 1. «Струнний квартет № 4»*)

2. Акорди в контексті політональності

У XX столітті багато композиторів, таких як Ігор Стравінський та Сергій Прокоф'єв, почали використовувати політональність (застосування кількох тональностей одночасно). У таких випадках акорди часто належать до різних тональностей, що створює ефект «розщеплення» гармонії, багатогранності та контрасту.

У *«Петрушці»* І. Стравінського та *«Симфонії № 5»* С. Прокоф'єва використовуються складні політональні акорди. У таких творах, як у музиці Стравінського, одночасно звучать акорди з різних тональностей (наприклад, С мажор з G мажором або D мажор з A мажором), що створює ефект подвійного звучання та напруження. Це також дозволяє композиторам створювати більше драматичних моментів через відсутність одного стійкого тонального центру. (Див. *Приклад 2. Petrushkachord*)

3. Акорди в контексті модальності

Модальність як композиційна техніка була відновлена та розвинена в музиці XX століття [Зінків І, 2008]. Однак в сучасній музиці модальні акорди часто використовуються не за класичними правилами ладових структур, а як засіб для вираження певної атмосфери або настрою.

Мирослав Скорик, як представник української композиторської школи, часто використовує міксолідійський лад та модальні акорди в своїх творах, таких як «Карпатський концерт». Наприклад, акорди G7 або C7 можуть бути використані як основні елементи, але вони не обов'язково ведуть до вирішення у класичній тональності. Такі акорди використовуються для створення простого, але потужного звучання, що передає народний колорит, але при цьому не прив'язується до конкретної тональності.

4. Техніка спектральної гармонії

Сучасні композитори, такі як Жан-Мішель Давіде та Томас Лонгстон, почали застосовувати техніки спектральної гармонії, де гармонійні структури створюються на основі спектрів звучання конкретних інструментів або природних звуків. Тут акорди часто виникають як результат взаємодії багатьох частот, що створюють складні акустичні структури. (Див. **Приклад 3. Jean-Michel Damase - Berceuse, Op. 19 (for horn and piano)**)

У роботах Жана-Мішеля Давіде часто можна почути акорди, що створюються на основі частотних характеристик конкретного звуку, де поєднуються не традиційні гармонійні інтервали, а саме частоти (наприклад, інтервали в межах низькочастотних спектрів). Ці акорди можуть бути створені за допомогою електронних інструментів або синтезаторів, що дозволяє композиторам досліджувати нові звучання та нові способи організації звуків у гармонічні структури.

5. Джазова гармонія та її вплив на сучасну класичну музику

Сучасні композитори активно інтегрують елементи джазової гармонії, яка часто включає розширені акорди, нестандартні інтервали та складні

ритмічні структури. Вплив джазу можна помітити в творах композиторів, таких як Еліот Картер та Пітер Сіссель, які використовують складні джазові акорди та їх модифікації для створення нових виразних емоцій.

У музиці Еліота Картера є моменти, де він використовує септакорди та дефісні акценти, що характерно для джазових прогресій. Це створює ефект насиченості і складності гармонії, що не обмежується традиційною функціональною гармонією, а стає своєрідним інструментом для вираження емоційної глибини. (Див. *Приклад 4. Elliott Carter: Piano Sonata [w/ score] (1945/46, rev. '82)*)

6. Мінімалізм і гармонічна економія

Американські мінімалісти, такі як Філіп Гласс та Стіфен Райх, часто застосовують гармонічну економність, де акорди використовуються не для створення складних гармонійних переходів, а для створення повторюваних звукових структур, які створюють специфічний ритмічний та гармонічний ефект. (Див. *Приклад 5. Steve Reich. The Desert Music*)

Філіп Гласс у своїй композиції «Music in Twelve Parts» використовує повторення акордів та невеликі варіації гармонічних структур, що створюють мінімалістичний ефект. У таких випадках акорди можуть бути простими, але їх повторення та варіації додають значення через час і простір. (Див. *Приклад 6. Philip Glass - Part I (Music in Twelve Parts)*)

Отже, інтерпретація акордики в контексті сучасних композиційних технік показує, як композитори XX–XXI століть розвивають традиційні акордові структури, змінюючи їх функцію, складність та емоційну виразність. Акорди перестають бути лише стабільними елементами гармонії і перетворюються на інструмент для створення нових звукових світів, емоційних впливів та навіть наукових досліджень, що стосуються акустичних властивостей звуків.

3.3. Драматургічна функція акордики комбінацій та інтервалів у музиці М. Скорика

Драматургічна функція акордів та інтервалів у музиці М. Скорика — це важлива складова його композиторського стилю, в якому гармонія та інтервальні зв'язки активно працюють на створення напруженості, контрасту та виразності музичних образів. М. Скорик, як один із найвизначніших представників сучасної української музики, використовує акорди та інтервали не лише як структурні елементи, а й як потужні емоційно-виражальні засоби, здатні змінювати драматургічну тканину твору.

1. Функції акордики в драматургії Скорика

Акорди у музиці Скорика виконують кілька функцій, серед яких виділяються:

- Створення емоційної напруги: Скорик часто використовує акценти на дисонансні акорди, які підвищують емоційну напругу та створюють враження невизначеності чи очікування розв'язки.
- Розв'язання та завершення: Акценти на консонансні акорди, такі як мажорні та мінорні, використовуються для стабілізації музичної ситуації та досягнення розв'язки, яка має вигляд стійкої гармонії.
- Тональність та модальність: У багатьох творах М. Скорика застосовуються мінорні та мажорні акорди, які мають певну ладово-емоційну характеристику, однак композитор не обмежується класичними функціональними зв'язками акордів. Наприклад, він може використовувати модальні акорди, що додають йому колориту національної музики.

У «Карпатському концерті» М. Скорика акорди постійно змінюються, створюючи відчуття змін, руху та прагнення до виразності. Акордові

прогресії в поєднанні з ритмічними змінами створюють відчуття розвитку, що є важливим елементом драматургії твору.

2. Інтерваліка як драматургічний елемент

Інтервали в музиці Скорика виступають не лише як елементи гармонії, але й як важливі складові, що визначають структуру та розвиток твору. Зокрема:

- Мала та велика секунда в музиці Скорика часто використовуються для створення тенденції до дисонансу. Ця інтерваліка підсилює відчуття внутрішнього конфлікту, напруги чи навіть агресії.
- Тритон (наприклад, C-F#) у творах Скорика виступає як потужний елемент, що відразу створює відчуття незавершеності або дисонансу. Це один з найбільш характерних інтервалів для створення інтенсивних емоційних контрастів.
- Сексти та септими можуть виступати як елементи, які посилюють виразність та емоційну насиченість гармонії. Вони додають більшої відкритості та яскравості гармонійним структурам.

У «*Сонаті №2 для скрипки та фортепіано*» Скорика можна почути використання малих і великих секунд, які додають інтенсивності. Це також сприяє напруженню, яке настає в кульмінаційних моментах твору. (Див. *Приклад 7. Myroslav Skoryk - Sonata №2 for violin and piano. 1 ч.*)

3. Функція інтервалів у контексті драматургії

Інтервали використовуються Скориком також для створення контрастів між частинами твору або навіть між різними музичними темами. Він часто чергує дисонансні інтервали (наприклад, секунда, тритон) з консонансними (наприклад, квінта або октава), що дозволяє створювати ефект розвитку або напруги. (Див. *Приклад 8. Miroslav Skorik - Partita No.5 for Piano Solo. 3 ч.*)

4. Інтервали як «образотворчі» елементи

У музиці М. Скорика гармонія та інтервали можуть бути символічними і виконують творчу роль. Вони можуть стати виразником певних культурних або національних символів, особливо в контексті використання композитором українських народних мотивів та образів. До прикладу, композитор апелює до жанру ліричної протяжної пісні, де на фоні повторюваних акордів розгортається лірична щемлива мелодія. (Див. **Приклад 9. Мирослав Скорик - Концерт для фортепіано з оркестром №1. 2 ч. Ц. 11)**

У різноманітних творах М. Скорик поєднує не тільки класичні гармонічні засоби, але й відображає народний дух через використання специфічних інтервалів, що нагадують українську народну музику. Використання великих секунд або мінорних септакордів допомагає створювати атмосферу, близьку до традиційного звучання, одночасно поєднуючи це з новітніми технологіями композиції.

5. Емоційна виразність акордів та інтервалів

Одним із основних елементів драматургії М. Скорика є здатність акордів і інтервалів передавати глибоку емоційну виразність. Завдяки неприязні до стабільної гармонії він активно використовує інтервали та акорди, які підсилюють відчуття трагічності, збуджують напругу або створюють відчуття невизначеності. (Див. **Приклад 10. Miroslav Skorik (RIP) - Piano Concerto No.2)**

У його «Літургії» (особливо в хорових жанрах творчості) ми можемо спостерігати використання напружених септакордів та дисонансних інтервалів, що створює особливу атмосферу душевного зболення та роздумів. Моментальна зміна інтервалів (від дрібних секунд до гармонічних квінт) виявляє емоційний рух від внутрішнього конфлікту до певної гармонії чи очищення.

6. Акорди та інтервали як рушійна сила розвитку

Використання акордів та інтервалів в музиці М. Скорика нерідко стає не тільки виразом певної емоції, а й двигуном розвитку музичної структури. Кожен акорд чи інтервал працює на поступовий розвиток і зміну тематизму, підкреслюючи тим самим процеси, які відбуваються в музиці на рівні драматургії. Відсутність завершеності в одному акорді або інтервалі може призвести до створення руху до наступного, що часто є критично важливим для нарощування напруги.

Отже, драматургічна функція акордики та інтерваліки у музиці Мирослава Скорика полягає в їх здатності не лише підтримувати структуру композиції, але й активно впливати на емоційний зміст твору. Акорди та інтервали у його музиці є не просто технічними засобами, але й важливими виразними елементами, що дозволяють йому передавати складну емоційну палітру, від драматичної напруги до глибокого внутрішнього зцілення.

3.4. Сучасна акордика Мирослава Скорика в акордиці його творів

Наприкінці 1970-х років, працюючи доцентом кафедри композиції Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського, Мирослав Скорик розпочав написання наукової праці, яка узагальнювала б його досвід викладання курсу «Гармонія» для студентів композиторського факультету. Ця праця мала стати навчальним посібником для студентів-композиторів українських музичних закладів. У 1982 році Скорик завершив роботу над посібником, а вже в 1983 році він побачив світ у видавництві «Музична Україна». Рецензентами роботи стали доктор мистецтвознавства Микола Гордійчук (ІМФЕ) та кандидат мистецтвознавства О. І. Ровенко (Одеська державна консерваторія імені А. Нежданової).

Другий розділ монографії, який є предметом аналізу, присвячений систематизації акордики XX століття. Скорик зазначає, що створення чіткої класифікації акордів у сучасній музиці є надскладним завданням, обтяженим методологічними труднощами.

Відомо, що звукоряд як тоновий склад ладу є основним будівельним елементом музичного тексту, який в умовах стабільних ладових систем стає основним упізнаваним їх маркером. У сучасному теоретичному музикознавстві звукоряди класифікуються за ознаками строю, інтервальної будови та обсягу.

Відомо, що на сьогодні у творчій практиці композитори застосовують два строї: *рівномірно-темперований*, з поділом октави на 12 рівних півтонів, та *нетемперований*, що використовує проміжки між звуками менші й більші за півтон.

Основою аналізу М. Скорик обирає винятково 12-щаблевий темперований звукоряд, який дає можливість утворити величезну кількість акордів – понад 350 основних видів різного інтервального складу. Кожен з цих акордів, за словами автора, має унікальний фонізм і виражальну якість.

Аналізуючи фонізм акордики, М. Скорик свідомо відокремлює її від інших компонентів музичної мови, таких як динаміка, тембр, регістр чи лад. Фонічні якості акордів розглядаються певною мірою ізольовано від їх ладової функції. Однак композитор наголошує, що виразність акордики базується на нерозривному взаємозв'язку фонічного і функціонального параметрів.

Систематизація акордики

Друга частина праці М. Скорика пропонує детальний аналіз вертикальних акордових структур, починаючи із двозвучних акордів (які сучасна теорія не завжди трактує як акорди) до дванадцятизвучних кластерів.

Свій аналіз автор починає із двозвучних акордів.

Розгляд двозвучних акордів М. Скорик розпочинає з інтервалів, кожен з яких позначає літерою чи цифрою (наприклад, квінта — «а»). З урахуванням

інверсій, основних видів двозвучних інтервалів налічується шість: чиста квінта, велика терція, велика секста, мала септима, велика септима та зменшена квінта. Інтервали розглядаються в порядку зменшення їх силового поля в обертоновому ряді. (*Див. Приклад 11. «Вальс» з Партити № 5*)

Скорик також звертається до ідей Пауля Гіндеміта, викладених у працях «Я–композитор» відносячи септими й секунди до різких акустичних дисонансів, підкреслюючи їх перехідну плинність у звучанні між консонансами та більш гострими інтервалами. Особливу увагу композитор приділяє тритону, який, за його словами, є найнапруженішим інтервалом у семищаблевій діатоніці, а також інтервалам, які поділяють октаву на рівні частини.

Наступна група акордики, розглянута композитором – тризвучні акорди

Скорик зазначає, що хоча акорди можуть розпочинатися з інтервалів, традиційна гармонія починається все-таки з тризвуків. Серед 19 можливих видів тризвучної акордики у класичній музиці переважають 5–6 видів, в той час як інші види актуалізувалися лише у XX столітті. Композитор поділяє ці акорди на п'ять груп:

1. Мажорні тризвуки, які сприймаються як стійкі.
2. Мінорні тризвуки, що трактуються з новою фонічною виразністю. (*Див. Приклад 12. Прелюдія a-moll*)
3. Акордика з квінтою без терції. («Гуцульський триптих» Верховина)
4. Тризвуки на основі малої терції з відсутньою квінтою. («Партита №1» для оркестру, середній розділ)
5. Акорди, які не містять ні квінти, ні терції, демонструючи кластерні якості через півтонове заповнення. (Партита №5 т.45-50)

Чотиризвучна акордика

Чотиризвучна акордику автор класифікує за наявністю сильного акордового комплексу, до яких належать, наприклад:

1. Акордика на основі малого мажорного септакорду (традиційно дисонуюча в класико-романтичній гармонії, але трактована як стійка в музиці ХХ століття). («Мелодія для струнного оркестру» 15-18т.)

2. Акордика, в основі якої лежить чиста квінта та велика терція. («Карпатська рапсодія» 25-30т.)

3. Акордика нетерцієвої будови, широко вживана у творах сучасних композиторів (Б. Барток, І. Стравинський, К. Дебюссі, ін.).

П'ятизвукова акордика

П'ятизвучні акорди, згідно з теорією М. Скорика, демонструють ще більшу різноманітність – їх автор нарахує 66 видів. Серед них виділяються ті, що мають у своїй структурі великі секунди, та малі септими. Багато з них використовуються для вираження відчуття особливо напружених емоцій. («Карпатська рапсодія» для оркестру 28-33т)

Шестизвукова акордика

Шестизвукові акорди є найчисленнішою групою – їх 80 видів. Усі вони. За теорією Скорика, можуть бути розподілені за окремими комплексами – субакордами. Їхня фонічна виразність часто пов'язана з кластерним звучанням, що використовується для втілення сонорних чи колористичних ефектів у сучасній музиці. (Мелодія для струнного оркестру 14-20т)

Семизвукова акордика

У своїй теорії Мирослав Скорик виокремлює 66 семизвукових акордів. Перша група, що складається з 20 акордів містить найбільш сильний субакорд **n** (в основі v3) (камерна симфонія 33-38)

Композитор наголошує, що фонізм акордики із великою кількістю звуків значною мірою залежить від їх вертикального розташування в нотному тексті. При цьому нижній субакорд стає домінуючим, підкоряючи собі інші субакордові елементи, навіть сильніші за своєю функцією в інших умовах. (Рапсодія 66-70)

Наступні групи включають:

- 25 акордів із субакордомs (з великою терцією в основі);
- 19 акордів із субакордом d (з малою терцією в основі).

Два останніх семизвукових акорди є найбільш дисонуючими та мають кластерний ефект, особливо при тісному розташуванні звуків. (Див. **Приклад 13. Кантата «Весна» епізод**)

Восьмизвукова акордика

Зі зростанням кількості звуків в акорді визначити його специфічний фонізм стає щоразу складніше. Водночас деякі акорди мають настільки виразний характер, що легко розпізнаються на слух. Скорик розділяє 43 восьмизвучних акорди на дві групи:

1. 27 акордів із субакордом n
2. 13 акордів із субакордом s

Дев'ятизвукова акордика

Із 19 дев'ятизвукових акордів 18 містять субакорд ****n****, тоді як один кластерний акорд базується на субакорді ****s****. Скорик зазначає, що чим більше в акорді варіантів комплексу ****n****, тим його фонізм ближчий до консонантності: (**Приклад 14. Кантата «Весна»**)

- 7 акордів мають три комплекси ****n****;
- 5 акордів — два комплекси ****n****;
- 5 акордів — один комплекс ****n****.

Кластерний акорд взагалі не містить ****n****.

9. Десятизвукова акордика

Шість десятизвучних акордів класифікуються за кількістю субакордів ****n****:

- Один акорд має п'ять варіантів комплексу ****n****;

- Чотири акорди мають по чотири субакорди ****n****;
- Один акорд містить лише два комплекси ****n****.

Одинадцятизвучова акордика

Єдиний одинадцятизвучовий акорд дозволяє пропустити будь-який із 12 звуків, зберігаючи решту таким чином, що кожен із них може займати будь-яку позицію. Залежно від розташування звуків (відносно вузького, широкого, змішаного), акорд набуває кластерного характеру.

Дванадцятизвучова акордика

Повний кластер із 12 звуків Скорик позначає числом «1». Якщо звуки акорду розташовані відносно тісно, субакорди не проявляються, і акорд стає індиферентною звуковою масою, властивою для сонористичної музики. У разі використання однорідних структур (наприклад, малих секунд, кварто-квінтових інтервалів або цілотнових акордів), цей акорд знаходить застосування в найбільш драматичних моментах творів композиторів XX століття.

3.5. Порівняння наукових підходів до акордики у творчості Скорика та інших композиторів (П. Гіндеміт)

Науковий підхід до акордики в музиці Мирослава Скорика та Пауля Гіндеміта представляє цікаву тему для порівняння музичної мови двох великих композиторів XX століття, оскільки обидва вони активно використовували гармонію та акорди як важливі елементи музичної структури, але кожен по-своєму підходив до цих аспектів у своїй композиторській практиці.

1. Мирослав Скорик: Інновації в акордиці через національні та світові традиції.

Мирослав Скорик у своїх творах створює унікальні акордові структури, в яких знайшли відображення як світові музичні тенденції, так і українські національні традиції. Його підхід до акордики можна описати через кілька ключових аспектів:

1.1 Акордика як елемент емоційної виразності

Скорик активно використовує акценти на дисонансних акордах, щоб підсилити емоційну напругу. Важливим є використання мінорних та мажорних септакордів для того, щоб створити різноманітні відтінки почуттів, від важкого трагічного звучання до більш гармонійного.

1.2 Модальна гармонія

Скорик часто звертається до модальної акордики, що дає можливість відходити від класичної тональної гармонії і створювати більш відкриті звуки. Такі акорди, як мажорні, мінорні септакорди, або ж інтервали типу великої секунди чи тритону в його музиці дають простір для контрастів і виразних образів.

1.3 Акордика в контексті національних традицій

Важливим аспектом музики Скорика є те, як він адаптує класичні акордові структури для відображення специфіки української народної музики в її регіонально-етнічних проявах. Технічно, він активно використовує модальну акордику, близькі до народно-ладових особливостей українського музичного фольклору, поєднуючи барвистий «фольклоризм» гармонічної вертикалі з новими ладозвукорядними техніками XX століття, що створює виразну гармонічну вертикаль як у «Карпатському концерті» для оркестру.

Приклад:

У «Карпатській рапсодії» Скорик використовує специфічні для української народної музики акорди, що надають його композиціям характерного національного звучання, додаючи додаткову емоційну глибину через використання дисонансних акордів, які поступово розв'язуються у консонанс.

2. Пауль Гіндеміт: Академізм і гармонічне новаторство

Пауль Гіндеміт, у свою чергу, розробив свої теоретичні погляди на акордику в контексті музичного авангарду та інтернаціоналізму. Його погляд на гармонію відрізняється від традиційних підходів, властивих романтичній епосі. Відзначимо кілька основних моментів у його використанні акордів.

2.1 Нова гармонія і інтервальна симетрія

У своїх творах П. Гіндеміт активно працює з симетричними інтервалами — відзначаючи вплив техніки 12-щаблевої тональності, він використовує акценти на діатонічних та хроматичних акордах, що дозволяють йому досягти більшої поліфонічної багатогранності.

2.2 Гармонічна функція і контекст

Особливою рисою гармонії П. Гіндеміта є акцент на контекстуальній гармонії, де акорди є не просто результатом функціональної необхідності, але й ефектом контрасту і руху. В його музиці є багато випадків, коли акорди не мають чіткої тональної прив'язки, а діють як емоційно активні елементи, що рухаються в бік створення певних образів.

2.3 Технічні досягнення: гармонія та атональність

П. Гіндеміт також був зацікавлений у розвитку атональної гармонії, використовуючи акорди, що не належать до жодної тональності, тим самим розмиваючи чітку тональну структуру. У його музиці можна побачити застосування акцентів на використанні мінорних та мажорних септакордів, як також і на тритонах (які в поєднанні з атональністю викликають відчуття

невизначеності). (Див. *Приклад 15. KleineKammermusik, forwindquintet - PaulHindemith*)

У «Концерті для оркестру» (1939), П. Гіндеміт поєднує класичні функції акордів з експериментами на межі функційно збагаченої гармонії та атональності, де важливу роль відіграють тритони та діатонічні прогресії, які допомагають виразити драматичні контрасти та емоційну глибину змісту.

3. Порівняння підходів: М. Скорик та П. Гіндеміт

М.Скорик використовує акорди та гармонічні прогресії, що часто базуються на традиціях народно-ладового мислення, надаючи їм нової глибини через дисонанс і модальність. Його композиторський стиль можна охарактеризувати як сплав класичних і народно-ладових традицій з новаціями в сфері гармонічної мови ХХ століття.

П.Гіндеміт, натомість, застосовує більш академічний підхід до гармонії, активно використовуючи, крім 12-звукової тональної техніки ще й атональність і симетричні інтервали, що забезпечує йому своєрідне звучання, вільне від чітко визначених тональних структур.

Отже, обидва композитори, хоч і належать до різних музичних традицій (М. Скорик — до українського сучасного «модерну», а П.Гіндеміт — до європейської класики та авангарду), використовують акордику як основний елемент для розвитку музичних образів. Скорик зосереджений на поєднанні народно-ладових джерел з інноваціями сучасної гармонії, тоді як П. Гіндеміт більше фокусується на нових гармонічних підходах, пов'язаних з атональністю і симетрією. Обидва композитори демонструють глибоке розуміння ролі акордів у створенні емоційного та драматургічного контексту, що робить їхні твори багатограними та виразними.

Варто зазначити, М. Скорик зазнав потужних впливів гармонічних засобів своїх попередників, (М. Колесса, Н. Нижанківський). Його гармонічна мова, в свою чергу, зробила вплив на його молодших послідовників, прямих і

непрямих учнів. Зокрема, гармонічні новації Скорика раннього періоду творчості (періоду неофольклоризму) запозичували Ю. Ланюк, Я. Верещагін, В. Камінський, Г. Гаврилець, О. Ківа та Є. Станкович, безперечно, надалі розвиваючи кожен свій власний авторський стиль. Неоромантична лінія творчості композитора 1980-1990-х років згодом була підхоплена цілою плеядою українських композиторів.

ВИСНОВКИ

Згідно з поставленою у бакалаврській роботі метою – було досліджено науково-критичну спадщину М. Скорика та її відображення в його композиторській техніці, зокрема в ладо-гармонічних структурах.

Відповідно, до окреслених завдань – було:

1. **Охарактеризовано** місце та роль музично-теоретичних робіт М. Скорика в контексті сучасних музикознавчих досліджень. Насамперед, слід зауважити, що композитор фігурує в амплуа теоретика, що дуже скрупульозно вникає в музичний матеріал, з яким працює, про що свідчать і його монографічні дослідження, так і матеріали статей. Варто підсумувати, що митець обґрунтовує усі свої творчі пошуки, вводить нові поняття та терміни, характеризує свою авторську творчість.
2. **Проаналізовано та охарактеризовано** концепцію сучасної гармонії в теоретичних працях М. Скорика у контексті гармонічних вчень першої половини ХХ століття. Це явище в контексті модернізму та постмодернізму доби можна характеризувати як органічне, що вписується в європейський контекст та експонує багатство національної музичної мови.
3. **Відстежено** специфічно авторські риси акордики у творах митця, а саме: його прихильність до «нової фольклорної хвилі» в ранній творчості, а, отже, присутність композиторської форми роботи відповідного типу (чисті кварта, чисті квінти та чисті октави в акордових побудовах, паралелізми, великі і малі терції та сексти в ліричній мелодиці акордового супроводу, тощо); джазова манера (альтеровані акорди, мажоро-мінорні поєднання); елементи класичної гармонії в сучасному полістилістичному переосмисленні (фортепіанні та скрипкові концерти містять як мажорні та мінорні тризвуки – так і їх обернення).

Розглядаючи другу частину дослідження Мирослава Скорика «Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття», можна зробити наступні висновки:

1. Скорик створив першу концепцію систематизації акордики в українському музикознавстві та запропонував її класифікацію.

2. Композитор спирався на теоретичні ідеї своїх попередників, передусім П. Гіндеміта та О. Мессіана, зокрема акустичної концепції, заснованої на законах обертонового ряду, встановленої на початку XVII століття Мареном Мерсенном (Гармонікорумлібрі, 1611 р.) та теорії основного тону акорду П. Гіндеміта.

3. Особливу увагу автор приділяє фонізму акордики, яка у XX ст. підміняє собою функціональні зв'язки, що дозволяє композитору переосмислити трактування дисонансів у складних акордових структурах. Мабуть з цих причин автор не розглядає акордику в її функціональних відношеннях у творах тих композиторів, які він наводить у своїй праці, а це твори К. Дебюсі, І. Стравинського, Б. Бартока.

4. Скорик визначає, що функційність акорду виникає тільки у зв'язку з іншими акордами. Фонізм він аналізує з трьох позицій, спираючись на висновки, зроблені Е. Куртом стосовно лінійної (поліфонічної) гармонії:

- співвідношення з тонікою;
- зв'язків із попереднім акордом;
- фонізмом як самодостатньою структурою.

5. Акорди складної вертикальної організації підпорядковані власним законам, а нерівнозначність звуків усередині акорду впливає на їхні функції.

6. Важливим висновком композитора є постулат про фонізм, який, відокремлений від функційності, не має самостійного значення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барвінський В. Музика та її еволюція. Київ: Музичний світ. 2012. 200 С.
2. Герасимова Н. Мирослав Скорик: монографія. Київ: Наукова думка. 2009. 591 с.
3. Губаренко В. Музика України: Стилi та течії. Київ: Наукова думка, 2013. 250 С.
4. Дашкевич А. Теорія музики: Класика та сучасні підходи. Київ: Наукова думка. 2005. 301 С.
5. Збанацький Ю. Сучасна українська музика: композитори і стильові пошуки. Київ: Академія. 2007. 220 С.
6. Іващенко Л. Мирослав Скорик: Музика, гармонія, традиції. Харків: Видавництво «Фоліо». 2013. 280 С.
7. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів : Незалежний культурологічний журнал «І», 2008. С. 591.
8. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи: монографія. Львів: Сполом, 1998. 208 с.
9. Кияновська Л. Принципи стильової гри у творчості М. Скорика. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Вип. 10: Мирослав Скорик (до 60-річчя від дня народження композитора). Київ., 2000. С. 15 – 23.
10. Кияновська Л. Українська музична культура 60-х рр. Українська музична культура: навчальний посібник. Львів: «Тріада плюс», 2009. С. 218–264.
11. Кравцов С. Аналіз гармонії в музиці ХХ століття. Київ: Арт-Прес, 2015. 198 с.
12. Лисенко М. Твори в двох томах. Київ: Музична Україна. 2003. 402 С.
13. Мацевич Л. Українська музика ХХ століття: дослідження та інтерпретації. Київ: Академія. 2001. 278 С.
14. Мирослав Скорик. Музична творчість в Україні. Київ: «Музична Україна» 2002. С. 47-52

15. Пасічник О. Скорик і авангард: етапи еволюції українського музичного авангарду. Київ: Музична Україна. 2008. 127 с.
16. Скорик М. Ладова система С. Прокоф'єва. Монографія. Київ: Музична Україна, 1969. 99 с.
17. Скорик М. Майбутнє нашої музики. З доповіді заступника голови правління Спілки композиторів України на пленумі правління Спілки. Музика. 1971, № 1.-С. 8-9.
18. Скорик М. Музика і національна ідентичність. Київ: Наукова думка. 2010. 256 С.
19. Скорик М. Музична творчість в Україні. Київ: Музична Україна. 2002. 345 с.
20. Скорик М. Про природу і спрямованість новаторського пошуку в сучасній музиці. *Сучасна музика*. Вип 1. Київ: Музична Україна, 1973.-С. 3-24. (Співавтор В. Задерацький).
21. Скорик М. Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ ст. Київ: Музична Україна, 1983. 160 с.
22. Скорик М. Твори для фортепіано. Київ: Музична Україна, 2012. 153 с.
23. Слово про композитора [І. Соневицького]. *Соневицький І. Солоспів*: Для голосу і фп. Київ: Музична Україна, 1993. С. 5 - 6.
24. Тимошенко О. Мирослав Скорик: класика та авангард. Львів: Видавництво «Класика». 2011. 87 С.
25. Шамо І. Гармонія і музичні тенденції ХХ століття. Київ: Музична академія. 2010. 123 С.
26. Щириця Ю. Мирослав Скорик. Київ: Музична Україна, 1979. 54 с.
27. Ярмо М. Фортепіанні «Варіації» М. Скорика в контексті модерністського канону звукомислення та модерного характеру національного стилеутворення (з нотним додатком): науково-популярне видання. Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2009. 50 с.

28. Benward B. & Saker M. Music in Theory and Practice. New York: McGraw-Hill. 2003.369 P.
29. Kerman J. Listen. Pearson Prentice Hall. 1980.420 P.
30. Laitz S. The Complete Musician: An Integrated Approach to Tonal Theory, Analysis, and Listening. New York: Oxford University Press. 2016.960 P.
31. Piston W. Harmony. New York: W.W. Norton & Company. 1978. 594 p.
32. Rosen C. The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven. Norton & Company. 2002.556 P.
33. Schmidt H. Jazz Harmony: A Guide to the Theory and Practice of Jazz Chord Progressions. Oxford: Oxford University Press. 2011.304 P.
34. Schoenberg A. Structural Functions of Harmony. W.W. Norton & Company. 1975. 222 p.
35. Schuller G. The Compleat Conductor. Oxford University Press. 1986.592 P.
36. Turek R. The Complete Idiot's Guide to Music Theory. New York: Penguin. 1982.304 P.
37. Tymoczko D. A Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice. OxfordUniversityPress. 2011.480 P.

ДОДАТКИ

Приклад 1. «Струнный квартет № 4»

Fourth String Quartet 1

Arnold Schoenberg, Op. 37

I

ALLEGRO MOLTO, ENERGICO $\text{♩} = 152$

Violino I^{mo}

Violino II^{do}

Viola

Violoncello

Copyright, 1939, by G. Schirmer, Inc.
International Copyright Secured
Printed in the U. S. A.

35236 c

Приклад 2. Petrushkachord

con fuoco

The Petrushka Chord
Igor Stravinski
(2 major triads an augmented 4th apart)

Приклад 3. Jean-Michel Damase - Berceuse, Op. 19 (for horn and piano)

[Score] Jean-Michel Damase - Berceuse, Op. 19 (for horn and piano)

64 71

perdendosi

3:15 / 3:43

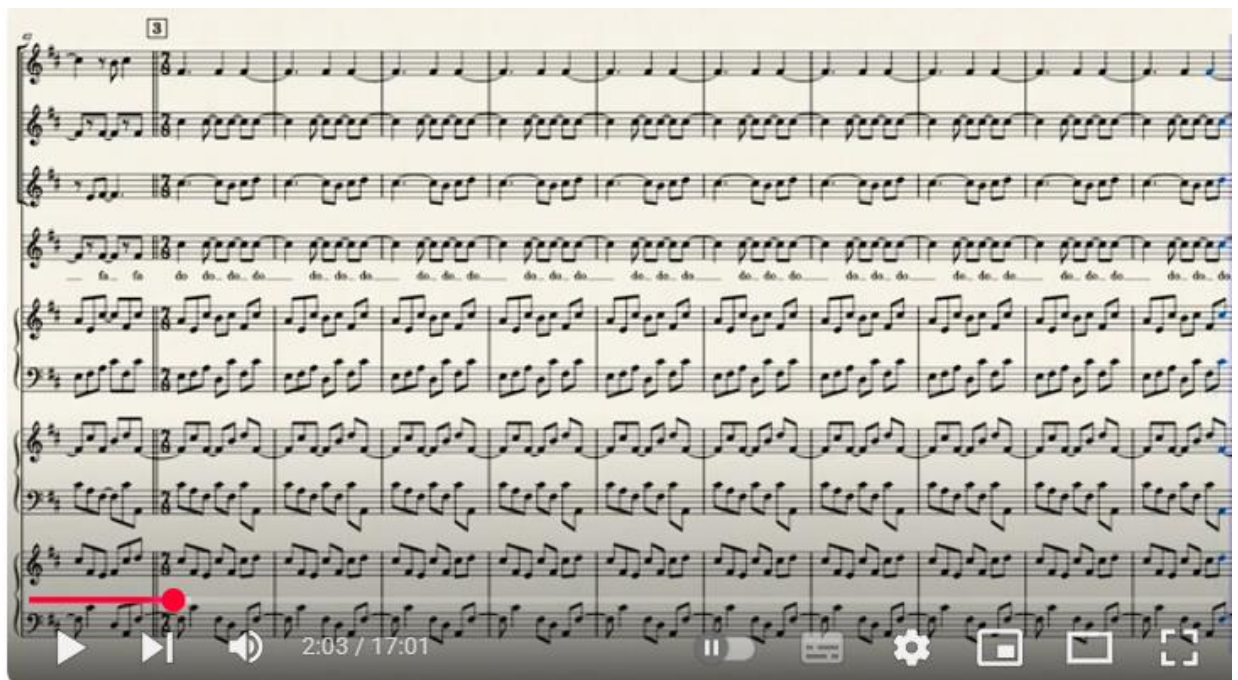
Приклад 4. Elliott Carter: Piano Sonata [w/ score] (1945/46, rev. '82)

Elliott Carter: Piano Sonata [w/ score] (1945/46, rev. '82)

più f *mf*

più f *f*

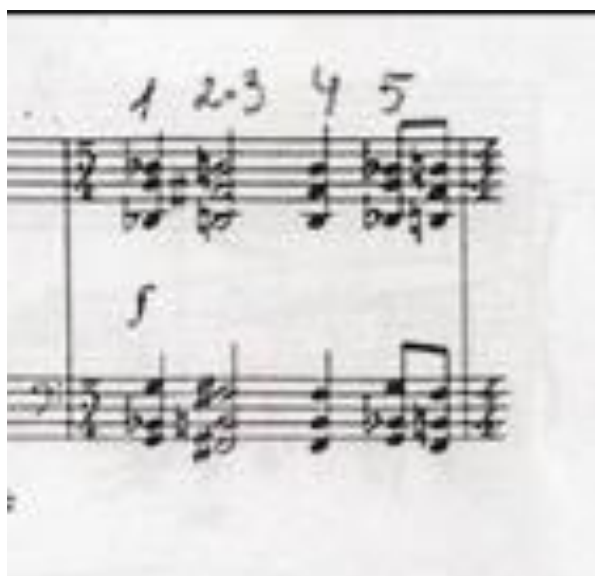
Повторить



Приклад 7. Myroslav Skoryk - Sonata №2 for violin and piano 1ч.



Приклад 8. Mirosław Skórik - Partita No. 5 for Piano Solo. 3 ч.



**Приклад 9. Мирослав Скорик - Концерт для фортепіано з оркестром №1. 2
ч. Ц. 11)**

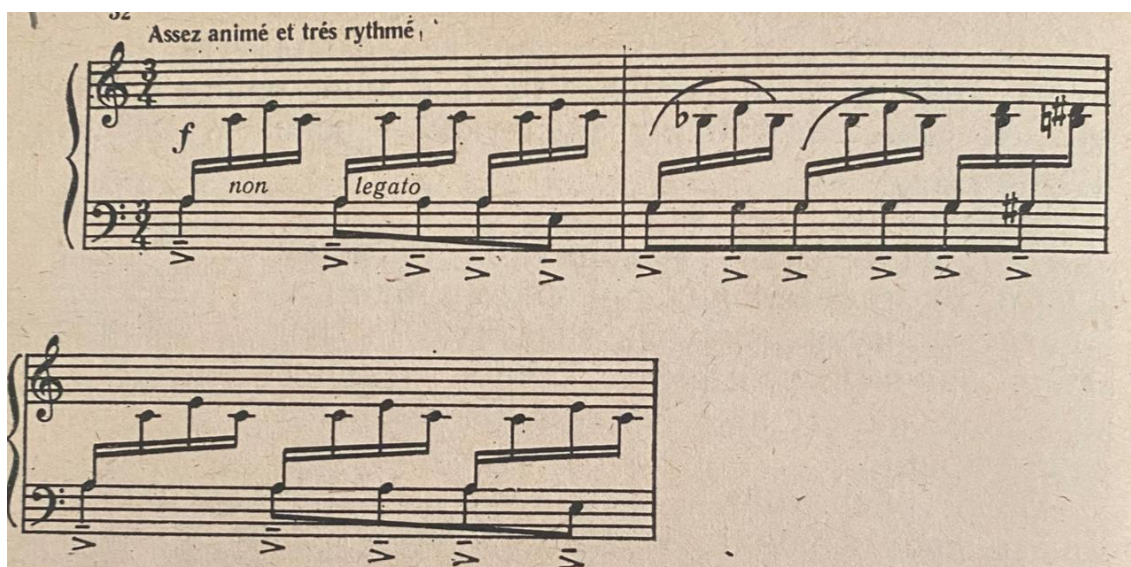
Приклад 10. MiroslavSkorik (RIP) - PianoConcerto No.2

Приклад 11: (n) В фортепіанному творі «Вальс» з Партити № 5 в початковому періоді Скорик використовує ряд квінт, зміщених по вертикалі, цим самим пом'якшуючи звучання.



Приклад 12. Прелюдія a-moll

Один з прикладів вирізнення фонічних властивостей – початок фортепіанної Прелюдії a-moll К. В ній звучання мінорного тризвуку – це сонорне уособлення усієї п'єси.



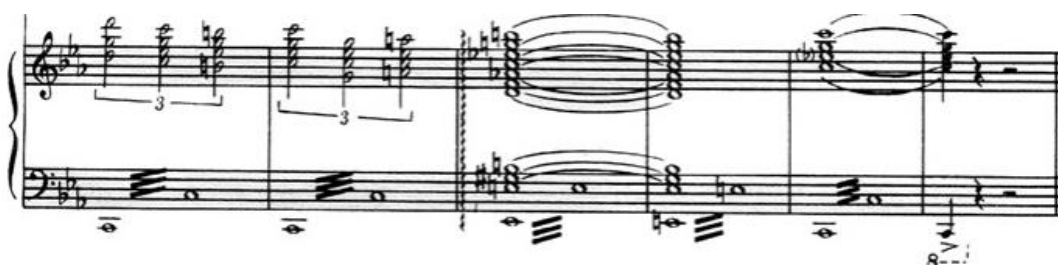
Приклад 13. Кантата «Весна» епізод

У третій частині твору «Весна» такий же акорд трапляється одноразово у кантаті на тоніці е-молл вживає такий кластер. Використовує з метою посилення нестійкості.



Приклад 14. Кантата «Весна»

У кантаті «Весна»Скорика трапляється дев'ятизвучний акорд –що є каденційним акордом фіналу, вінвикористовується з метою посилення нестійкості.



Приклад 15. Kleine Kammermusik, for wind quintet - Paul Hindemith)

Kleine Kammermusik
FÜR FÜNF BLÄSER

Paul Hindemith, opus 24 No. 2

I

Lustig. Mäßig schnelle Viertel (♩=112)

Flöte

Oboe

Klarinette (in B)

Horn (in F)

Fagott

0:04 / 12:39