

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
Кафедра спеціального фортепіано

Юрій ПОПОВ

**“Фортепіанні “Варіації М.Скорика: новаторський
звукообраз під час роботи студентів-піаністів у класі
фортепіано”**

*Методичні рекомендації до самостійної роботи студентів,
магістрантів та аспірантів
за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»*

Харків
2022

Рекомендовано до друку вченою радою Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 5 від 29 грудня 2022 року)

П58 Ю. Попов. Фортепіанні “Варіації М.Скорика: новаторський звукообраз під час роботи студентів-піаністів у класі фортепіано”

Методичні рекомендації до самостійної роботи студентів, магістрантів та аспірантів за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво». Дрогобич : Посвіт, 2022. 58 с.

Варіації – чи не найдавніший прототип академічної композиційної форми, що упродовж століть набула ознак ідеальної структури композиційного плану. Проте, як і кожна інша композиційна форма, власне варіації – це особлива модальність творчого задуму: для них властива динамічна змінюваність заданої теми, яка в рамках академічної традиції неминує містити у собі синтетичні інтонаційні властивості, що розкриваються у лише собі властивий спосіб у вигляді принципів або ж типів варіювання самої «теми». У цьому плані «варіації» наближені до прадавніх моделей імпровізаційного мистецтва – від часів античності, крізь багатоманітні версії фольклорного походження, і, звісно, до класичних норм варіювання (остинатні, строгі, вільні тощо). Однак, модерністичні віяння з їх тотальним неостильовим орієнтуванням (мається на увазі втілення ідей глобального культурного синтезу та філософії цілості) зродили власну стильову версію втілення самої ідеї варіацій – включаючи низку супровідних культуротворчих ідей. Звідси – спеціальний інтерес до цієї проблеми, яку яскраво унаочнюють собою Фортепіанні «Варіації» Мирослава Скорика як видатного представника українського модернізму.

Видання адресоване студентам, магістрантам та аспірантам за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво».

Рецензенти:

Борисенко М. Ю.

- кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського;

Ластовецький М. А.

- Заслужений діяч мистецтв України, композитор, член Національної спілки композиторів України, Голова науково-культурного товариства імені В. Барвінського, Лауреат Міжнародної премії імені Г. Артемовського, доцент кафедри музикознавства та фортепіано Навчально-наукового інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені І. Франка;

Соланський І. С.

- кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри спеціального та спеціалізованого фортепіано Львівської Національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	4
Розділ 1. КОНЦЕПТОСФЕРА ВАРІАЦІЙНОЇ ФОРМИ В ЯКОСТІ НАРАТИВНОГО ЖАНРУ	6
1.1 Архітектонічні принципи варіаційної композиційно-драматургічної форми та її семантична специфіка.....	6
1.2 Варіаційна форма в контексті етнонаціональних модусів української академічної музичної творчості.....	10
Розділ 2. СТИЛЬОВИЙ ДИСКУРС ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОРТЕПІАННИХ «ВАРІАЦІЙ» М. СКОРИКА	14
2.1 Феномен композиторської творчості М. Скорика як ейдотеки історії музичної культури та модерного характеру національного стилеутворення.....	14
2.2 Фортепіанні «Варіації» М. Скорика як модерністичний творчий проект: передумови аналітичного дискурсу в аспектах «інтонаційного образу світу» музики ХХ ст.	18
2.3 Варіаційна форма в аурі авторської модальності М. Скорика: феномен звукових-форм-ідей Модернізму в дискурсі етнонаціональної ідентифікації індивідуального композиторського стилю.....	27
2.4 Інтерпретологічні аспекти щодо виконавської апробації стильових якостей Фортепіанних «Варіацій» М. Скорика.....	35
ВИСНОВКИ	38
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	41
ДОДАТОК (копія нотного видання Фортепіанних «Варіацій» М. Скорика).....	43

ПЕРЕДМОВА

Для кожного музиканта-інструменталіста чи музикознавця як дослідника, а також слухача украй важливим є усвідомлення композиційної структури музичного твору та пов'язаної з нею семантичною організацією – у версії «герменевтики музичного тексту» [17].

Варіаційна форма – одна із первинних форм конструктивізації академічної музичної форми, – безумовно, претендує на її осмислення з боку семантичної та структурної організації. Більше того, об'ємний у часі історичний досвід існування цієї композиційної форми заслуговує бути осмисленим в історично актуальних формах стилеутворення; надто – в історично віддаленому від праджерел відтинку, що його прийнято йменувати епохою Модернізму.

Однак, історична тривкість традиції компонування у варіаційній композиційній формі – це вже аксіома, що не потребує спеціальних термінологічних директив, оскільки незмінним полишається тактичного роду маневр на інтонаційно-тематичну видозміну заявленої для варіацій «теми».

Принаймні, саме цей маневр і визначав академічну типологію варіаційної композиційної форми – в якості остинатних, строгих класичних та вільних. При цьому, щоправда, завжди мався на увазі певний принцип «роботи із темою», а також інтонаційно-семантичні якості самої «теми» варіацій, що заразом свідчили про парадигму історично визначеного стилю музичної творчості.

А отже, у пропонованих методичних рекомендаціях йдеться про герменевтичну рецепцію не лише структуротворчого принципу варіаційності в цілому: прицільний інтерес складає його реалізація в модерністській версії, що значить про парадигмальну заданість уповні конкретного композиційного принципу в сенсі стилетворчих ініціатив ХХ століття; і в першу чергу – стосовно модерного способу національного стилеутворення, який визначив перспективу розвитку українського національного стилю від межі ХІХ–ХХ століть до межі ІІ–ІІІ тисячоліть.

Адже власне «модернізм» (від фр. *moderne* – сучасний, найновіший) є назвою «мистецьких тенденцій неміметичного ґатунку на межі ХІХ–ХХ століть, що виникли як заперечення ілюзійністсько-натуралістичної практики в художній царині, обґрутованої філософією позитивізму» [9, 469].

Автор сподівається, що подані методичні рекомендації посприяють не лише систематизації уявлень щодо композиційного принципу варіаційності, але також вкажуть на його стильову перспективу стосовно модерністичного дискурсу музичної творчості.

Розділ 1. КОНЦЕПТОСФЕРА ВАРІАЦІЙНОЇ ФОРМИ В ЯКОСТІ НАРАТИВНОГО ЖАНРУ

1. 1 Архітектонічні принципи варіаційної композиційно-драматургічної форми та її семантична специфіка

Загальновідомо, що архітектоніка академічної варіаційної форми, і, відповідно, її семантичний досвід, традиційно характеризується у зв'язку зі специфічними умовами тематичного процесування – первинного викладу теми із лише їй властивими інтонаційними якостями, яка в подальшому підлягає інтонаційно-тематичним видозмінам. Проте, як слушно зазначає М. Ярко, «достеменно розуміння варіаційної форми як певного типу структури немислиме поза з'ясуванням її змістовної специфіки – в сенсі образно-сміслового або ж семантичного потенціалу. Так, примітно, що вже саме поняття “варіації” виступає означенням не лише типу композиційної форми, але й жанру музичної творчості, що зобов'язує до їх осмислення з боку властивого структурно-семантичного забезпечення» [16, 6]. До-речі, згадаймо, наприклад, культурологічного сенсу визначення жанру як «форми бачення й осмислення дійсності» (М. Бахтін), а також як «норми художнього бачення й осмислення самої музики, форми вираження художнього авторства й буттявання музичних явищ»; зокрема – окреслення поняття «жанрової традиції», як «певної культури жанрового мислення в музиці» (М. Старчеус) [цит за 16, 6].

Передусім, однак, вкажемо на те, що поширене у музикознавчій практиці означення композиційно-драматургічного принципу *варіаційності* безпосередньо тлумачиться у зв'язку зі специфікою образно-сміслового спрямування творчого задуму: «Притаманна варіаціям монотематичність допомагає особливо поглибленому зосередженню на одній темі, її багатогранному розкриттю у всіх деталях. Увага до деталей і поступовість розвитку надають варіаційній формі характеру неквапливого викладу, притаманного оповідності або зосередженому роздумові» (Т. Бершадська) [цит. за 16, 6].

Отже, спостереження за варіаційним принципом розвитку взагалі здебільше замикаються на його осмисленні не лише як способу суто музичного розвитку (у вимірах стилістичного забезпечення), але й як *методу розвитку художнього образу* – з

ефектом його збагачення та поглиблення (тут – стильовий вимір або ж модальний відтінок жанрової форми). Зокрема, пріоритет таких модальних відтінків, як «оповідність» та «рефлексія» постає загальноновизнаною семантемою варіаційної форми взагалі, на підставі чого така жанрова форма, як «варіації» зачислена до групи так званих *нарративних* жанрів (від лат. *narratio* – букв.: оповідання). До-речі: ідея пов'язування концептосфери варіацій з нарративністю належить Б. Л. Яворському [цит. за 16, 6].

Суттєво, зокрема, що безпосереднім джерелом варіаційної форми академічного зразка у музикознавчій практиці прийнято вважати народнопісенну і, особливо, народно-інструментальну виконавську традицію: інструменталіст спершу «імпровізує», внаслідок чого формується безпосередньо «тема». Водночас, до уваги слід брати як статичний, так і динамічний бік куплетної строфіки – фактичну повторюваність заспіву й приспіву (структура куплету) при живій мінливості виконавської манери зі зміною самих куплетів.

А отже, варіаційну композиційну форму цілком справедливо вважати однією з найдавніших; причому – як таку, що має радше природний стосунок до *практики усного мовлення й словотворів*. З цього приводу примітною є заувага Є. Назайкінського, який наголошує на загальній специфіці варіаційної музики взагалі супроти суто композиторських форм та їх композиційних функцій: «В генезі, у явищах непрофесійного народного побутового музикування тема зазвичай навіть не виокремлюється у потоці розвитку, а найчастіше лише мається на увазі й відчувається як певний інваріант у варіаціях, що змінюють одна одну. Головне ж в іншому (не композиційному) співвідношенні теми і варіацій. Тема не приєднується до варіацій – це було б типово композиційним прийомом, – а існує як інваріант певного фрагмента музичної культури, відомої як для тих, хто музикує, так і для слухачів ще до виконання» [цит. за 16, 7]. Іншими словами, щодо варіаційної форми взагалі доцільно враховувати її *генетично успадковану прикмету фольклорної культури* – власне первинну варіаційну музику з її стихійно-імпровізаційним часовим плином, що й зумовлює відомий дуалізм питання безпосередньо композиційного структурування варіаційної форми:

- ефект накладання на серію варіацій неваріаційної схеми – «форми другого плану»;
- неспецифічне для фольклорної культури композиційне виокремлення теми;

- пошук способів розташування тем у подвійних та потрійних варіаціях тощо.

Відомо, проте, що як *ідеальна композиційна модель* варіаційна форма складалася саме в академічній музичній творчості; передусім – у вигляді поліфонічного поєднання незмінної теми-мелодії у певному голосі (здебільшого в тенорі) з її варіаційними перетвореннями в інших [16, 7]. Але ця апробована ще у XV столітті (франко-фламандська школа) практика, що мала назву *cantus firmus*, забезпечила в подальшому виникнення варіацій (також поліфонічних) так званого *остинатного типу*. Зрештою, варіації типу *soprano-* й *basso-ostinato* забезпечували монументальну фундацію власне «однієї» думки з певним настроєм – поза ефектами протиставлень.

Щоправда, загальну картину XVII–XVIII століть наповнюють не лише «остинатні», але й «орнаментальні» (передусім інструментальні) варіації, модальний відтінок яких або ж їх «образна тональність» вирізняється саме багатством афектів. Причому, великого значення такі варіації набули у так званих «дублях» танців. Зокрема, у старовинних танцювальних сюїтах найчастіше варіювалася *сарабанда* – завдяки її акордовому й подекуди гомофонно-гармонічному складу, що було особливо зручним для орнаментального розвитку теми, її оздобу численними прикрасами. Тобто, з-поміж активних засобів стилеутворення на той час постає гомофонно-гармонічна фактура, що зумовило виокремлення особливого академічного типу варіацій – із *фактурними перетвореннями теми*.

Відтак, власне стилістичний простір академічних варіацій формується саме за різновидами «строгих» (доба *Класицизму*) та «вільних» (доба *Романтизму*). Але на цьому етапі постає проблема щодо модальності самої *теми варіацій*.

Так, посилаючись на судження Є. Назайкінського, М. Ярко наголошує, що найбільш вигідним при цьому виявився тип «теми-цитати», причому – із ефектом «прихованого дисонансу, який породжує зацікавлене очікування подальшого розвитку» [цит за. 16, 8]. Зазначається також, що «особливе місце при цьому займають теми узагальненого характеру, що сприяє апробації принципів так званого *жанрового розвитку* – зі зростанням жанрової конкретності, жанрових контрастів: і характерна тема, і узагальнена тема можуть бути покладеними в основу як строгих орнаментальних варіацій з нейтралізацією жанрової специфічності, так і в основу характерних

варіацій, де панує принцип посилення контрастності», – наголошують дослідники [2]. А отже, могутній додатковий стимул щодо *образно-емоційної логіки варіювання* склали драматургічні прийоми «просування»:

- від узагальнено-ліричного, експресивного модусу – до картинного-пейзажного, жанрово-зображального;
- від об'єктивних, оповідно-епічних образів – до емоційно-безпосередніх тощо.

У результаті цього природний (родовий) нахил змісту варіаційної музики (власне оповідна / наративна модальність) поступово доповнився завоюваннями як лірики, так і драми [2; 16, 8].

Окреслені етапи формування академічного досвіду варіаційної форми у вигляді її концептосфери постають в особливому стосунку щодо напрямних його застосування у композиторській практиці ХХ століття. У найбільш загальному плані – це виразне зростання міри свободи самого варіювання, яке фокусується, так би мовити, «з приводу» теми. Так, на думку В. Цуккермана, «варіаційна форма шукала антитезу односторонньому розвитку в бік свободи, поменшення зв'язків» [цит. за 16, 8]. Відповідно, фактично знаковою виявилось також і зміна ставлення до типу *жанрово-характерних варіацій* – в модальностях естетики пародії та гротеску.

А отже, загалом стилістичний спектр варіаційної музики ХХ століття – це широкий діапазон методів опрацювання самої «ідеї» варіаційної форми, яка осягається в усій товщі власних архетипів й структурується передусім під виглядом *ментально організованого образу-концепту*. «Багатство можливостей варіаційної форми – цілковита невичерпність малих змін та великих перевтілень» – зазначає В. Цуккерман [цит. за 16, 9].

У зв'язку із цим дослідники варіаційної форми доволі категорично ставлять питання щодо її, так би мовити, «недоліків» – хоча й відносно, проте очевидну статичність та епізодичність композиційного структурування. При цьому, щоправда, зазначається: «У тому, як ставляться до переваг та недоліків варіаційної форми в контексті тих чи інших стилів, яке місце займає вона у творчості даного композитора – завжди є щось вельми характерне або для цілого напрямку, або для індивідуального трактування» [цит. за 16, 9].

Іншими словами, художньо-стильова затребуваність варіаційної композиційної форми чи варіаційного способу музичного розвитку загалом – це завжди свідчення парадигми певного стилю.

1. 2 Варіаційна форма в контексті етнонаціональних модусів української академічної музичної творчості

Поза всяким сумнівом: розгляд варіаційної форми в контексті етнонаціональних модусів української академічної творчості потребує, передусім, зауваг з приводу певних стилетворчих ініціатив та настанов, що їх репрезентувала ідея становлення національної композиторської школи (межа ХІХ–ХХ століть) [8; 13; 15]

Так, цілком закономірно, що з моментом національного самоусвідомлення актуальною постає проблема співіснування категорій національно особливого та певного загального – коли унікальність виразу й самого характеру «національного» постає перед завданням опанування досвідом оперування загальноприйнятними комунікативними структурами. Певна річ, що в статусі такого загальнокультурного здобутку завжди постає класична (власне академічна) традиція, яка має своїм «предметом» здобутий досвід уречевлення музичної думки (у тому ж числі – канони жанрового та композиційно-драматургічного втілення задуму): «Саме з цим “предметом”, що буттює під виглядом певної системи принципів та норм музичного мислення, й відбувається ідентифікація категорії національно-особливого – процес, який має власні закономірності й перспективи осягнення у різних контекстах» [16, 10].

Варто зауважити, зокрема, що опісля грандіозної хвилі національного самоусвідомлення, яка здобула поетичну метафору «весни народів» (друга половина ХІХ століття), загальнокультурний простір заряснів суцвіттям самобутніх тем і сюжетів, заснованих на народнопоетичних уявленнях, оригінальною лексикою та образами фольклорних джерел, засобом яких засвідчувалася сама присутність *етнонаціонального індивіда*. При цьому засновники національних композиторських шкіл єдино дбали про національний характер та етнічний колорит мистецького вираження, їх неодмінне увиразнення – навіть через *порушення академічного канону*: засобом етнонаціональної ідентифікації виробляються свої архітектонічні нормативи або ж принципи, що як такі задаються архетипним змістом етнонаціональної культури й спричиняють *ментальний вираз* самої структури.

На підтвердження цієї тези варто лише згадати найважливіші для української культури загалом прикмети:

- пан-естетизм або ж романтизоцентризм;
- пріоритет рефлексивної світосприймальної настанови;
- кордоцентризм української душі (за П. Юркевичем – епістема «філософія серця»).

Саме ці прикмети, передусім, й маються на увазі, коли аналітично обумовлюються:

- поетика співності української народнопісенної традиції (включаючи «вільне дихання» куплетної строфіки й тиратну композиційно-драматургічну організацію думового епосу);
- параболічна структура (зі зміною значень образу) ліричних композицій взагалі;
- «динамічна статика» та сугестія «знаку» обрядових пісенних жанрів тощо.

Як ментальні свідчення архетипного змісту української національної культурної традиції названі прикмети незмінно причетні до процесів етнонаціональної самоідентифікації музичної творчості із певним загальним як досвідом, забезпечуючи тим самим те, що мовою культурологічної думки артикулюється як «тотожність різних» (визначення К. Ясперса) супроти такого над-етнічного утворення, як «загальнокультурні здобутки». На підтвердження цієї думки варто лише згадати про такий артефакт, як фортепіанний «Полонез» М. В. Лисенка: добре знана (завдяки Ф. Шопену) у європейській культурі жанрова форма полонезу, що є ідеальним вираженням самого духу польської національної ідеї, постає «ословленою» по-українськи (!) й тим самим забезпечувала звучність вже «іншої» (себ-то української) національної ідеї [15].

Спеціально відзначимо, отже, що у певні періоди становлення й фахового зміцнення української композиторської школи актуальними були як усвідомлені запозичення (лисєнкова модель національної музичної мови), так і «стильова гра алюзіями» (букв. – вид непрямї цитати, натяк), що була вельми затребуваною у модерному статусі творення національного стилю (В. Барвінський, Н. Нижанківський, М. Колєсса, В. Косєнко). Вирішальною при цїй моделї стилєутворення постає настанова на *діалогічність* поміж «національно особливим» та «загальним», що вирішувалася засобом *гри контекстами* – перенесення певної лексеми чи семанти з загальноєвропейського досвіду у національний. А отже, актуальною передовсім була культурна багатозначність самого феномену «національний стиль» та його органічна присутність у процесах

глобального культурного синтезу, ідеєю якого виповнена музична культура усього ХХ століття [7]. Проте кожного разу полюсом силового притягання постає певне сутнє – *ментально-архетипний зміст національної традиції*, що визначає специфіку самого зв'язку з таким праобразом, як академічний досвід: здебільшого – це втручання ірраціонального чинника, що є вихідним при домінуючій загальноінтровертній напрямній психічної самоорганізації (визначення Я. Яреми) і конкретизується за низкою вищезгаданих прикмет архетипу української душі [15]. Звідси – не стільки нехтування раціонально-логічною компонентою структурування взагалі (у тому ж числі – сонатною формою, розробковістю тематичного процесування), скільки природність вибору саме *нарративної* та *лірично-рефлексивної* жанрово-композиційних традицій (варіаційна форма, куплетна строфіка, поемність, варіантність та варіаційність).

Чималий сенс мало також апелювання до певної мислеформи, засобом якої й відбувалася певна корекція або ж трансформація академічних нормативів. Так, однією з найбільш актуальних виступає *мислеформа думового епосу*, композиційні прикмети якої якнайкраще формують *національний тип образу* [12].

Та чи не найбільш активно виявляла себе *мислеформа ліричної пісенності* – така несхожа на граматико-аналітичні технології західноєвропейського професіоналізму. Крім того, пісенна стихія надавала можливість концептуально розбудовувати національні типи образності й у такий спосіб нормувати (за архетипами) власні традиції. У числі таких традицій і постає *жанрово-композиційний пріоритет варіаційної форми*. В її стилістичному просторі вільно співіснують різноманітні стильові апробації – пізньоромантичні (В. Барвінський) й неокласицизм (В. Косенко), їх поєднання (С. Людкевич). При цьому безпосередньо варіаційна форма постає у власній типологічній значущості: все частіше не лексика самих варіювань, а передовсім сама *ідея варіацій* – як ментально організований тип структури – визначає суть задуму [14].

Новий якісний рівень буттявання варіаційна форма здобуває також у таких жанрових формах, як Поема, Балада, Сюїта, Елегія. У щонайширшій жанровій палітрі виявляє себе і, власне, варіаційність – як *принцип розвитку*. Так, своєрідний епіцентр у полі національного стилеутворення становить витворений В. Барвінським тип *«суцільно варіаційної форми»* (визначення самого автора), якою композитор

творює альтернативу практиці суцільно-циклічної або ж контрастно-складової форми: цей тип форми, що його О. Козаренко влучно характеризує як «парадигму розгортання», здобув у творчості В. Барвінського щонайширше жанрове втілення – і в Прелюдіях, і у фортепіанній Сонаті, і в численних камерно-ансамблевих творах [7].

«Схоже, отже, на те, що сформований українською композиторською творчістю досвід оперування варіаційною формою транслює обґрунтовану українськими мислителями *епістему* “*філософії серця*” (кордоцентрична світосприймальна настанова, коли суб’єкт «думає» *серцем*) – переймаючи її (епістему) статус як певної дискурсивної формації або ж тієї прихованої закономірності, якій несвідомо підкорюється людина» [16, 12]. Тому принагідно відзначимо: епістема «*філософії серця*», що є набутком української філософської думки, найбільш досконалим виразником якої став Памфіл Юркевич, свідчить: з одного боку – його погляди впливали зі специфіки етнонаціональних ознак світогляду українців; з іншого – були певним ступенем осмислення цих ознак у власній культурологічній концепції. Тому, виведена з етнонаціональних ментальних ознак, епістема «*філософії серця*» безупинно актуалізується у певні періоди культурно-історичного процесу, а надто – у фазах відродження: «Узгоджуючись із мотиваціями самопізнання, ця епістема найактивніше спричиняється до творення національної версії професійного стилю» [там само]. Адже поняття *епістему* належить до того категоріального апарату, який покликаний позначати глибинні рівні культури (інші супровідні поняття – ментальна структура, дискурсивна формація). Тому, заявлена предусім структуралістами, ця проблематика увійшла до складу *герменевтики*, в рамках якої одним з основних постає питання: «як влаштоване й упорядковане те суще, буття якого полягає в розумінні?» [11, 25].

А отже, лише апелюючи до *певної ментальної структури*, маємо можливість розуміти, наприклад: національні особливості барокового стилю у творчості Д. Бортнянського; національний стрижень такого неокласичного проекту, як «11 етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка; вибудовувати судження щодо індивідуального композиторського стилю при ознаках стильового симбіозу (наприклад, хрестоматійність або ж гетерогенна природа стилю М. В. Лисенка) тощо.

Розділ 2. СТИЛЬОВИЙ ДИСКУРС ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОРТЕПІАННИХ «ВАРІАЦІЙ» М. СКОРИКА

2.1 Феномен композиторської творчості М. Скорика як ейдотеки історії музичної культури та модерного характеру національного стилеутворення

В українській (і не тільки) музичній культурі творчість М. Скорика (1938–2020) має особливе поцінування. Наприклад, спадкоємцем фактично усієї ейдотеки історії музичної культури влучно характеризує М. Скорика авторка монографії про його творчість Л. Кияновська, маючи на увазі притаманну для цього композитора унікальну здатність до самовираження засобом щонайрізноманітніших технік з числа інтонаційних словників різноманітних епох [6, 19].

Й справді: творчість М. Скорика становить значно більше, аніж перелік змін у безпосередньо авторських стильових амплуа: неокласицизм та необароко, неофольклоризм й неоромантизм, демократичний шлягер в манері «м'якого кітчу» чи екстравагантний елітний джаз, авангардний соноризм чи постмодерні ідеалізації. Адже кожен з апробованих ним стильових напрямів мав полюсом притягання як національне осереддя, так і особовий модальний відтінок самого М. Скорика – його інтелектуальних здібностей і того, що в персоналістичній філософії окреслюється як «те, що не піддається редукції в людині» і є виявом «особи як буття *par excellence*» [1; 4]. А отже, на межі ХХ–ХХІ століть маємо змогу осягати винятковість творчого методу цього композитора – його власний авторський модус, що забезпечує сталу розпізнаваність індивідуального стилю незалежно від стильових тенденцій у його творчості.

Іншим словами, осмислення творчості М. Скорика немислиме поза врахуванням щонайширших та найрізноманітніших історико-стильових контекстів [12]. Усі дослідники його музики безапеляційно визнають у ній визначну роль як стильового синтезу, так і самобутності. При цьому, передусім, мається на увазі багатюща стильова панорама самого ХХ століття – з його неостильовими формантами (неокласицизм, неофольклоризм, необароко, неоромантизм, неоімпресіонізм), що незмінно здобувають самобутне авторське вираження [3]. Не залишається поза увагою дослідників й

виразна етнонаціональна сформованість індивідуального композиторського стилю М. Скорика, що ґрунтовно виявляє себе незалежно від зміни стильового модусу його творчості. Відомо, зокрема, що упродовж кількох десятиліть композиторська творчість М. Скорика подекуди різко змінювала свою стильову напрямку. Так, дослідники ведуть мову про «неофольклоризм» творів 70-х рр. та «неокласичність» творів 80-х років; у 90-х роках творча манера М. Скорика настільки ж кардинально змістилася вже в русло постмодерну [6].

Водночас, у рамках викладених розміркувань варто торкнутися й такого аспекту, як специфіка національного стилеутворення взагалі, яке від початку ХХ століття має доволі непрості проєкції. Найбільш прикметним у цьому сенсі проглядає період, що його влучно названо В. Витвицьким як «півстолітня стретта» (від Перемишльської школи – до adeptів модерну): його суть зводилася до одномоментного співіснування різноспрямованих стильових тенденцій, що загально забезпечувало ефективність фахового зміцнення національної композиторської школи [13; 14]. Ефективно при цьому виявив себе метод так званого *алюзійного способу розвитку стилю* (алюзія – вид непрямого цитування, натяк), коли власне непрямому цитуванню підлягали відомі у загальнокультурному контексті жанрово-стильові та інтонаційно-тематичні «лексеми» (визначення О. Козаренка) [7]. До-речі: алюзійний розвиток стилю – це, по-суті, принцип творення концепції так званого «*змішаного стилю*»: при цьому мова йде про стиль *гетерогенної* (неоднорідної) природи – таку його модель, що складена за принципом неоднорідності (протилежна модель – *гомогенної* або ж *однорідної* природи), але – за умов певного «полюсу стильового притягання» (визначення М. Лобанової). На думку В. Медушевського, подібні умови визначають тип *інтерпретуючого* стилю (протилежне – *автономний*).

У цілому ж, модерний характер національного стилеутворення – це суть полісемантичні згромадження, що опановують провідну ідею епохи Модернізму – ідею глобального культурного синтезу. Пріоритетною, відтак, постає ретроспективна напрямна стильового моделювання (неоромантизм, неофольклоризм, неокласицизм), що попри це – як на тому наголошує Н. Костюк, – вирішується за умов «уникнення надмірного художнього експериментування» [8, 12]. Однак, безпосередньо інноваційні нововведення були покликані сприяти збагаченню національного досвіду та його адаптації до

новітніх художніх завдань – у сенсі інтеграції національних здобутків у європейські мистецькі процеси. Тому знаменно, що взаємодія традиційного та модерністського у музичній творчості адептів модерну (В. Барвінський, Н. Нижанківський, М. Колесса) виявляла, насамперед, активність суто *академічного* чинника [8].

Суттєво, отже, наголосити: розгортаючись на тлі загальноєвропейських процесів, модерний напрям національного стилеутворення передовсім був спрямований на збереження цілісності духовних засад української культури. Звідси – культивування ментально-тотожного типу образності, що зумовлювало пошук стилістично адекватних засобів її втілення. У числі найбільш поширених – *епістема пісенності*, когнітивна природа якої забезпечувала належний полюс стильового притягання [15].

Наприклад, інтонаційний рельєф тематизму «Гавоту» сі-мінор В. Косенка із фортепіанного циклу «11 етюдів у формі старовинних танців» володіє передусім виразними прикметами пісенності, на яку фактично нанизуються «знаки» барокового стилю (формульна організація старовинного танцю). Інший приклад – тематизм фортепіанної сонати В. Барвінського, де єднаються барокова хоральність й обрядова лексика; більше того, власне пісенністю сповнена драматургічна перспектива усього твору – це модус пісенності, який стилістично забезпечується вибором *варіаційного* типу розвитку (супроти розробкового) та строфічною (аналог куплетної строфіки) організацією композиційного плану.

Примітною, мабуть, буде також заувага й такого роду, як епістемологічний розрив з традицією: для модерної свідомості виявилися неприйнятними настанови просвітянсько-культурницької парадигми (франкова теза «одноцілості традиції», що мала б бути забезпечуваною духовним досвідом суто етнічної культури), якій протиставлялася універсалістська модель Європейського Просвітництва [3; 8]. Тому не дивно, що модерний характер національного стилеутворення визначала саме тенденція *інтелектуалізації творчого пошуку* та нею ж зумовлений пріоритет *конструктивності мислення* [7]. Зокрема, уявлення про «стиль» все більшою мірою пов'язувалися з особистістю митця (наприклад, під виглядом «моно-стилю»), а також зіставлялися із процесами діалогу й навіть полілогу культур.

Урешті-решт, в останній третині ХХ століття з ім'ям М. Скорика міцно пов'язана металогіка так званої «*нової фольклорної хвилі*» (фактично, йдеться про «другу» опісля модерну фазу українського неофольклоризму) – стильової тенденції, яка ґрунтувалася на цілеспрямованому творенні резонансного співвідношення поміж прадавніми верствами національної культури й авангардними технологіями компонування: віддалені в історичному часі мислеформи забезпечували *особову форму самоідентифікації та її кореспондування в ментальному полі національної культури* [15].

У цьому сенсі, власне, знаменно, що осягнення індивідуального композиторського стилю М. Скорика немислиме поза врахуванням лише йому властивої манери трансформування «*фольклорної фонемі*» (вислів Є. Станковича) – незмінно сміливого й завжди несподіваного стильового симбіозу: наприклад, у Концерті для оркестру («*Карпатський*») коломийкова ритмостихія сплавляється з урбаністичними ефектами; у «*Речитативах та рондо*» – з винахідливістю джазової акцентуації.

Та понад усе, органічність національних прикмет індивідуального композиторського стилю М. Скорика забезпечується особливим характером та складом творчого вислову – наближеним до архетипу «*української душі*» з її рефлексивною напрямною, що незалежно від уповні очевидної інтелектуалізації задуму не лише не губиться, але й набуває ще більшої сили. Саме ця обставина й визначає унікальність такої ситуації, коли попри відсутність очевидних фольклорних «*знаків*» – прямого свідчення етнонаціональної ідентичності (у випадку Лисенкової моделі національної музичної мови – це інтонаційна підсвітка фольклорного походження, що додається до алюзії стосовно певної лексеми), остання структурується як цілісний й унікальний художній символ. Адже символ є значно місткішим супроти «*знаку*» й не зводиться до «*лексики*» чи «*лексеми*»; бо якщо безпосередньо «*знак*» вказує на самого себе (характеризаційна функція), то символ – на щось принципово «*інше*», що стосується смислового узагальнення (наприклад, трансцендентне буття істини) [11, 165]. Відповідно, неабияку роль при цьому відігравали новітні технології компонування: межова диференційованість «*звукомислення*» максимально забезпечувала семантизацію смислу, оперуючи при цьому можливостями інтенціональної (від лат. *intentio* – намір, прагнення; те, що онтично втрачає зв'язок з реальним предметним

світом, хоча осмислюється у співмірності з ним) «форми художнього образу» [10].

2.2 Фортепіанні «Варіації» М. Скорика як модерністичний творчий проєкт: передумови аналітичного дискурсу в аспектах «інтонаційного обазу світу музики ХХ століття»

«Варіації» для фортепіано – один з ранніх творів М. Скорика (1962), який через складену практику вибіркового аналізу творів цього періоду (лише тих, як стверджує Л. Кияновська, що «яскраво репрезентують художні пошуки композитора» [6, 45]) – не увійшли до поля дослідницької практики. Натомість увагу привертали передусім твори «раннього» періоду творчості композитора – такі, як цикл п'єс для фортепіано «В Карпатах» (1959), симфонічна поема «Вальс», кантата «Весна» (дипломна робота молодого композитора, 1960), «Рондо» для фортепіано (1962), симфонічна поема «Сильніше смерті» та Соната для скрипки і фортепіано (1963) [6, 55].

Та попри це Фортепіанні «Варіації» М. Скорика мають власну дослідницьку перспективу: передусім – з боку оригінальності стилістичного забезпечення жанрової і композиційної форми цього твору; відтак – узагальнень щодо специфіки творчої концепції із вирізненням стильової оригінальності самого творчого проєкту як передумови художньо адекватного його відтворення [5]. Іншими словами, практичне значення аналітичного екскурсу вбачається у необхідності ґрунтовного осмислення та пояснення Фортепіанних «Варіацій» М. Скорика як такої композиції, що потребує *спеціальної герменевтичної рецепції та виконавської інтерпретації* – з рухом від певних об'єктивних передумов задуму до фіксації вповні конкретного предмета дослідницького пошуку. Причому об'єктом спостережень пропонується мислити не що інше, як загальне поле художнього досвіду варіаційної форми як такої – в її типологічних та історично конкретних прикметах, що, безумовно, регламентуватиме предметом дослідницького пошуку безпосередньо стилістичний зріз тематизму самого твору.

Саме тому, вже на початку пропонованих методичних рекомендацій і було заявлено про:

- 1) семантику та академічний досвід варіацій як композиційної та жанрової форми;

- 2) передумови поширення варіаційної структури в лоні української музичної культури ХХ століття;
- 3) динаміку стильових перевтілень «звукового образу» фортепіано ХХ століття;
- 4) зв'язок «звукового образу» фортепіано М. Скорика з модерністським каноном звукомислення.

Услід за тим, отже, пропонується:

- 1) розгляд композиційно-драматургічних прикмет і стилістичної специфіки тематичного матеріалу твору, а також аналіз його художнього змісту;
- 2) опис методичних порад щодо виконавського опрацювання тематизму «Варіацій» М. Скорика як «сонористичного проєкту».

При цьому *теоретичною базою* аналітичного екскурсу поставатимуть уявлення щодо таких явищ і понять, як:

- 1) типологія та історико-стильові трансформації варіаційної форми (Є. Гончар, Б. Будрін, В. Медушевський, Є. Назайкінський, В. Цуккерман);
- 2) художньо-естетичний феномен соноризму та авангардні технології компонування музики (Д. Житомирський, О. Леонтєва, К. М'яло; Б. Сюта);
- 3) нелінійні виміри та модерний характер національного стилеутворення (О. Зінкевич, О. Козаренко);
- 4) конструктивний характер феномена «інтонаційна модель» (В. Москаленко);
- 5) специфіка гармонічного чиника у музичній творчості доби модернізму (Ю. Холопов, І. Щеголевська);
- 6) культурологічний характер сучасної музикознавчої думки (Н. Герасимова-Персидська, М. Лобанова, Ю. Чекан);
- 7) особливості «звукового образу» фортепіано ХХ століття (Л. Гаккель).

Так, на завершення своєї монографії, присвяченої огляду світової фортепіанної творчості середини ХХ століття, дослідник новітнього «образу фортепіано» Л. Гаккель зазначає: «Кажучи без перебільшень, світова музична культура другої половини ХХ століття омолодилася, освіжилася в багато дечому завдяки *новому для неї колориту фортепіанних звучань* у творах М. Скорика, Н. Гудіашвілі, Д. Гаджиева, А. Бражинського, А. Бабаджаняна, А. Пярта, А. Ешпая, Р. Яхіна та інших (підкреслення моє – Ю. П.)» [цит. за 16, 16]. При цьому акцентований дослідником власне «звуковий» феномен

фортепіанної музики М. Скорика сприймається не лише у зв'язку з ретельно описаним у монографії «звуковим образом» фортепіано ХХ століття: зазначена заувага дослідника актуалізує постановку питання щодо *специфіки модерністського канону звукомислення*, який й дотепер складає альтернативу академічній практиці музичного мовомислення.

Безсумнівно, ХХ століття – це особлива модель як світу, так і самої людини, що однаково апелюють до питання ейдетичного змісту культури – її розкриття у термінах епістемологічної та почуттєвої специфіки історично конкретного світовідношення: «Культура – це об'єктивація факту присутності людини у світі і об'єктивація самого способу цієї присутності» [11, 203]. Відтак, (мовою епістемології) у кожному артефакті маємо необхідність убачати «світ буття, виведеним у сферу бачення, виявлення»; бо «продукування культури – це не стільки накопичування цінностей чи технологій, скільки наслідок вихідних особливостей способу буття; ідеальних прагнень та прозрінь, що становлять розгорнуту книгу людської психології» [там само]. Зауважимо також, що сучасна епістемологічна думка стверджує: «Культура є своєрідною сферою, де відбувається виведення у з'явлення – шляхом прокреслювання, ідеалізованого вираження можливостей як природи, так і людини. Правильніше, через людину – потенцій природи, через об'єктно-субстратні властивості природи – здібностей та енергії людини»; відтак “в кожному культурному явищі, – як стверджує В. Петрушенко, – ми можемо побачити певну грань, певну межу, яка вказує нам на певні людські “зустрічі” віч-на-віч із світом» [11, 200].

Відзначимо, отже, справедливість судження М. Яркого про те, що «інтонаційний образ світу ХХ століття є принципово множинним, мозаїчної будови та, головне, – інноваційним. До-речі, вже стосовно доби Романтизму можемо судити про руйнацію класичних норм музичного письма: попри бездоганне володіння класичною стилістикою, вирішальну роль мав суто романтичний характер її застосування (фактично – її руйнацію як стереотипу). Поза тим, романтичний тип характеру музичного мислення не посягнув на фундаментальні уявлення щодо класичних принципів музичного письма. Навпаки, намічені тенденції розхитування канону – порушення вектора “нестійкість – стійкість”, функціональна підпорядкованість тонального плану, свідомі відхилення від архітектонічної досконалості композиційного плану та “чистоти”

жанрового інваріанту тощо, все ж таки, зміцнювали уявлення саме про “канон”» [16, 16–17]. Так, відсутність прагнення до тонального центру й свідомі зволікання з приводу формотворчої ролі каденції – як свідчення відсутності раціональних інтенцій або ж переконання в намарності вольових зусиль, – у тому числі найрізноманітніші види жанрового синтезу (включаючи синтез видів мистецтв: наприклад, літературний тип програмності), незмінно полишали актуальною саме класичну модель, яка поставала *матрицею об’єктивно-умоглядного напроти вагу суб’єктивно-іраціональному* [там само].

Що іншого маємо можливість спостерігати у «звуковому» просторі ХХ століття – коли «розвиток іманентно музичних закономірностей привів до зрощення принципово іншого “канону” – під виглядом певної *технології звукомислення*. При цьому кожна з технологій постає автономною системою komponування самої “музики” – як певним чином структурованого звукового середовища: “конкретної” (фіксація й трансформування звукової натури), “електронної” (електронно-акустичного моделювання звукового масиву), “стохастичної” (математичне програмування за принципом імовірності), “мінімальної” або “періодичної”, “медитативної” та “концентричної” [16, 17]. Але цей перелік технологій komponування музики доповнюють такі технологічні ідеї «звукомислення», як: серіальність, варіабельні метри, алеаторика, пуантилізм, «момент-форма» («відкрита» або «безкінечна» форма), препаратований (підготований) інструмент. У тому ж числі – продовжила еволюцію (збагачення та ускладнення) класична тональна система. Крім неї, у ХХ столітті були висунуті: вільна тональність, організована атональність (додекафонія), полімодальна система (наприклад, лади обмеженої транспозиції), складноладова система (ускладнені діатонічні лади) тощо [5].

Проте загалом, як на тому наголошує М. Ярмо, унікальну роль у технологіях самого оперування звуковими формами-ідеями» відіграла саме *сонористика* (її корені – у тембровому мисленні імпресіонізму), яка переорієнтувала тотальний раціоналізм технологій так званого «класичного» авангарду на глибинні осягнення у його «пост-класичній» фазі [5; 16, 17]. Власне «заорганізованість» (з одного боку, категорична відмова від академічної системи музичного мислення на підставі її «організованості» мала посвідчувати прагнення на звільнення від принципів академізму як канону в ім’я свободи – свободи вибору, свободи «техніки» тощо; та з іншого, – і в

цьому суть парадоксу, – це, так би мовити, звільнення від організованості призвело до «заорганізованості» й ще більших контролюючих обмежень) мислення у фазі «класичного» авангарду, яке вперше було порушено алеаторикою (нею ознаменована так звана «перехідна» фаза авангардизму [14, 106]) була остаточно усунена саме сонористикою: імпровізаційна свобода звуковисотної та ритмічної організації у сонористиці заперечувала додекафонну ідею жорсткої регламентації вимог (у порівнянні з академічною функційно-гармонічною системою, бо додекафонія жорстко обмежувала «свободу вибору» й тим самим сприяла перетворенню «системи» на «прийом», що уможлиблювало не лише тотальну співприсутність авангардних принципів «звукомислення», але й їх співіснування з академічними системами (наприклад, тональною). Адже кожна з новітніх систем та технологій komponування музичної матерії передбачала принцип організації музичної тканини лише за одним із параметрів звучання (виняток складає лише «тотальна серіальність», за якої жорсткій детермінованості підлягали усі без винятку параметри звучання). Так, додекафонія та інші складноладові й полімодальні системи були засновані на сконцентруванні уваги щодо безпосередньо звуковисотності; натомість інші чинники – такі як ритм, тембр, динаміка, артикуляція, щільність звучання, – мали щонайбільшу свободу.

За дещо іншими засадами відбувається організація звукової матерії в технології *сонористики*: стосовно звуковисотних та ритмічних відношень вона передбачає *свободу загалом* – згідно з критерієм творення специфічно звукової, власне *сонорної характерності* тембру, динаміки, щільності, тривалості звучання, артикуляції тощо. Відтак, сонористика «організовує» хіба що *звукову ідею як таку* – її якість, чим зумовлює специфічність такого співвідношення, як «*звукова система – тематизм*» [5].

До уваги, щоправда, слід взяти й таке визначення власне «тематизму» музичного твору: «це те, що визначає характер його музики; те, що виявляється у процесі становлення музики; те, що, розвиваючись, значною мірою обумовлює у музичному творі його зміст (і водночас є відповідним щодо цього змісту) (М. Тіц)» [цит. за 16, 18]. Загально, отже, це значить, що як явище історичного порядку тематизм неодмінно пов'язаний з певними умовами виникнення; зокрема – зі станом розвитку музичного мислення: «Взаємостосунки

поміж системою та тематизмом не можуть бути нейтральними», – наголошує К. Руч'євська [цит. за 16, 18].

Іншими словами, як технологія komponування музичної матерії, «сонористика» з її провідними поняттями зразка «звукова пляма», «звукова магма», «тембральний блок», «звукова подія» тощо – це не що інше, як культивування феномена «тембр» та новітньої інтерпретації явищ «тембрової палітри» (включаючи, безумовно, й новації щодо звуковидобування та техніки гри).

Так, М. Ярко вважає, що «тембр “захопив ініціативу” і в драматургії, і у формотворенні, у зв'язку з чим різко змістилися і акценти щодо тематизму: *темброві амплуа* (окремих інструментів, груп інструментів) та *темброві формули* («фанфари», «хоралу», «пасторального награвання» тощо) здобували самостійну тематичну функцію; «через тембр» узагальнювався звуковий матеріал дійсності (особливі форми звуковидобування, самостійні темброві амплуа препаративаних інструментів, принцип тембрової імітації – *col legno*, гра клапанами, *pizzicato* на фортепіано тощо), які завжди мали важливе асоціативно-психологічне значення. І якщо класичні системи музичного мовомислення спиралась на провідну логіку гармонічно-функціональних стосунків, то у модерністських – гармонія зливається з тембром як таким і перетворюється у темброву якість. У результаті стійкі темброві моделі отримували кількох-ступеневе опосередкування: музика спирається при цьому на ефект переінтонування, переосмислення міцно закріпленого у слухацькій пам'яті певного тембрового амплуа. Зокрема, стабілізований ритмотембр (або ж навіть манера гри) були покликані засвідчувати стиль музики в цілому» [16, 19].

До-речі, існує судження про те, що сонористика змінила загалом розподіл сил поміж «рельєфом» та «фоном» – як диференційованими планами тематизму у його класичному розумінні: «Як технологія komponування музики сонористика загалом апелює до уявлень про “звукову ідею”, власне сферу недиференційованого звучання, де діє сукупність звуковисотних, ритмічних малюнків та тембрів – під виглядом *звукового блоку-квадрата*. Адже тематична структура “*сонорного блоку*” – це те, що згідно з академічною традицією музичного мовомислення (включаючи музику XIX століття), оминалося як “об’єкт” тематичного розвитку. Тому з боку “тематизму” мова може йти лише про “фон” або ж тип “фонового тематизму”, що структурується під виглядом імпровізаційних

“квадратів” індивідуалізованого звучання: його неповторний звуковий колорит зумовлюється певною сумою тембрів, мелодичних ліній, які утворюють складну гетерофонію голосів і взаємопоглинаються» (К. Руч’євська) [цит. за 16, 19]. Тобто, аналітично виведений як актуальний для сонористики тип «фоновому тематизму» – це такий тип тематизму, що також має історичне коріння: темброва та звуковисотна характерність звукового масиву як «фону» зростала протягом усього періоду розвитку функційно-гармонічної системи – впритул до набуття іманентного смислу в імпресіонізмі. Адже вектор розвитку цієї «ідеї» простягається від творчості Л. Бетховена, крізь оперну й симфонічну музику Ф. Ліста, Р. Вагнера й здобуває максимальну виразовість й самодостатність у музиці К. Дебюссі.

Відтак, з епістемологічної (знаннєвої) точки зору важливо відзначити й специфічну відсутність типово академічних ознак не лише тематичного інваріанту, але й певної композиційної форми. Натомість власне інваріантним утворенням постає сама *звукова характерність, тип звучання*; а «рухом» або ж композиційним розгортанням – *зміна звукових пластів* [5].

В цілому ж «модерністський канон звуко-мислення» (визначення М. Ярмо [16]) – це також *новітній тип синтаксису*, в умовах *дрібномотивної організації* якого значну роль відведено *артикуляції* (як способу звукоутворення), *динаміці* та *агогіці*, які побільшують вагомість сонорності: «Поza артикуляцією, динамікою, агогікою якісні відмінності й тип зв’язку інтонацій стирається: музика перетворюється на деякий неодоухотворений й недиференційований потік звучання» – зауважує К. Руч’євська [цит. за 16, 20].

Порівняймо для прикладу академічні норми музичного мово-мислення: для них певний мікроелемент тематичного матеріалу (такий, що, наприклад, репрезентує певну тему у розробковій фазі; або ж лейттема) фактично здійснюється над тематичним процесом. Натомість модерністський канон звуко-мислення «перетравлює» цю ідею тематичного розвитку в «емансиповану, вільного стану існування субстанцію – тематичний “атом”» [16, 20]. Тобто, феномен «тематичного атому» (за умов тематичної функції тембру, ритму, сонорності або ж «звукової ідеї» взагалі) – слід сприймати як прикмету новітньої трансформації ідеї «мікротематизму» (зразка строгої вокальної поліфонії, оперного лейттематизму) в її новітньому

статусі та нових «*формах інтонування*». У результаті, «історично зростала відмінна від класичної логіки драматургічно-функціонального контрастування (як передумови “руху”) практика плавно-статичної буттєвості композиційної форми – фазового розгортання такої якості, як “нестійкість”, її поступового накопичування та вичерпування» [там само].

Відтак, саме завдяки своїй системній розімкнутості щодо академічних принципів музичного мислення і сонористика, і додекафонія виявилися спроможними на *взаємодію з історично складеними музичними системами*. Так, М. Ярко вважає, що «додекафонія виявилася наслідком хроматизації тональної системи; сонористика – розвитку тембрального мислення. Не складають винятку й принципи ладів обмеженої транспозиції (О. Мессіан) та складноладової організації музики (Д. Шостакович, С. Прокоф'єв). Так, якщо останні є наслідком закономірної еволюції діатоніки в напрямі поглиблення ступеневих співвідношень (наприклад, з розщепленням щаблів), а також генетичного зв'язку з фольклором, то “техніка” штучного звукоряду – непоодинокє явище доби Романтизму (наприклад: цілотнова гама, зменшений лад, “гама Римського-Корсакова”)» [16, 20].

Звідси – висновок, до якого приходять М. Ярко: «Звісна річ, з епістемологічної (знанневої) точки зору подібного роду взаємодії та взаємопроникнення вельми сприятливо позначилися на *неостильовому проектуванні*, забезпечуючи злиття епістемічних та почуттєвих форм минулого із новітніми: патологізоване (експресіоністське) вираження в неокласичних проектах А. Шенберга (наприклад, “Маленька серенада”, ментальний модус урбаністики попри неокласицистську стильову орієнтацію П. Хіндеміта або ж неофольклористичну у творчості І. Стравинського тощо)» [16, 20]. Тобто, як стверджує дослідниця, «усе це – атрибути новітнього, “інтенціональної форми” (визначення О. Опанасюка [10]) типу художньої образності, сприйняття якої більшою мірою покладене на віднайдений спосіб її структурування. При цьому найважливішою (а отже, аналітично плідною) постає позиція сприймання Світу через *феномен людської свідомості* – в судженнях про *інтенціональну природу* (як наміреність) самого мислення».

Звернімо, наприклад, увагу на те, що в додекафонії, яка вибудовується за певними правилами побудови ряду (послідовність тонів з подальшими її перетвореннями в музичному тексті засобом

інверсії / обернення, ракоходу, інверсії ракоходу та транспозиції усіх видів ряду) обрана композитором структура серії лежить в основі його твору лише як *«фундамент форми»*. Адже як послідовність звуків, власне *«серія»* абстрагується від конкретних звуковисотних та ритмічних відношень, які визначають індивідуальний обрис тематизму. Крім того, додекафонія передбачає *стилістичні різночитання*: з одного й того ж ряду можна витворити різноманітні за інтонаційними властивостями мелодичні (горизонтальні) та гармонічні (вертикальні) структури. Засновник цієї системи музичного мовомислення А. Шенберг наголошував, що сама послідовність звуків «не може й не повинна безпосередньо сприйматися слухачем. Перетворення ряду не міститься у сфері активного слухацького сприйняття, й навіть професіонал-музикант не в стані на слух проаналізувати їх механіку» [цит. за 16, 21].

Водночас слід зазначити, що модерністські тенденції *гіперраціоналістичного творення звукової матерії* модифікують саму ідею раціоналізму: примат розсудкового начала (супроти емпірики) неначе синтезував їх у вимірах *ірраціонального* – в тенденціях *інтуїтивізму, пантеїзму, сугестивності та медитацій*.

Так, за умов принципового відхилення додекафонії від консонансу, безупинного звуковисотного оновлення та тематизації всієї музичної фактури важливою була противага строгості канонів системи звукової організації, яка враховувала кожний звук, а поліфонічні прийоми немов стримували від перенапруження саму звукову матерію. У результаті, протиставність «внутрішньої» та «зовнішньої» експресії особливим чином позначилася на інтонаційному їх вираженні: генетично похідні від інтоном сильних емоцій, ці «інтонації» переосмислюються й трансформуються у «вираз» емоційно відчуженої, умоглядного плану, так би мовити, «безтілесної умовності» – наголошує М. Ярмо [16, 21].

Знаковим, однак, є те, що «застосовувані додекафоністами прийоми розвитку складають відому атрибутивну прикмету поліфонії строгого стилю, де важливою умовою специфікації тематизму був «регламент» вокальної музики, бо ані фігуративний тематизм, ані загальноскріплювальний комплекс мікротематизму старої вокальної поліфонії у рамки додекафонії не вкладаються. Тому задля збереження тематизму як категорії музичної форми, додекафонія була змушена спиратися на принципи мотивного синтаксису: в інтонаційному плані власне вибір було зроблено на користь

медитативних формул, що генетично споріднені з актуальними для експресіонізму інтонаціями речитативного типу – як активним засобом вираження екстраординарної емоційної ситуації. Хоча загалом, музика композиторів нововіденської школи (особливо А. Шенберга й А. Берга) спирається на інтонаційний словник пізньоромантичної музики – з інтонаціями нестійкими, напруженими. Та їх дисонантність і нестійкість зросла до максимуму в умовах додекафонії (на її ґрунті й зріс експресіонізм), де ця накопичувана нерозв'язаність і створює загальний тон понад-напруженої експресії» [16, 21–22].

Специфічним, зокрема, є вже сам вигляд *медитативних мелодичних формул*: це немов ситуації втрати земного тяжіння, вільного лету (без теситурних обмежень) в акустично замкненому просторі. Наприклад, у вокальній музиці такі «ситуації» – це далеко не «завоювання діапазону», оскільки інтервальний крок як такий не складає співмірності як з мовленнєвим, так і з суто вокальним інтонуванням (мається на увазі тип мелодики *Shprehs-gesang* – «мовленнєвого співу» як похідного від ідеї *Sprechstimme* / інтонацій мовлення). Ефективність такого виду тематизму була вельми високою: завдяки простоті мелодії й ритму зберігався загальний вигляд; мікротематизм забезпечував упізнаваність окремих мотивів та субмотивів, контурів фрази у цілому. Примітною є також автономія дрібних синтаксичних побудов, тонка деталізація взагалі – звуку, інтервалу, акорду, тону, а також вагомість елементів так званого неспецифічного ряду – динаміки, артикуляції, щільності й навіть кількості звучання.

2. 3 Варіаційна форма в аурі авторської модальності М. Скорика: феномен звукових-форм-ідей Модернізму в дискурсі етнонаціональної ідентифікації індивідуального композиторського стилю

Питоною прикметою музичних творів М. Скорика є *ірраціональна природа образного ряду*. Але при цьому безумовним є також унікальне поєднання історично вимінних стилістичних прийомів та їх комбінаторика – у вигляді сполуки довільних складових, яка розмикає кордони історично закономірних і типологічних явищ та, водночас, єднає їх під виглядом авторської модальності композитора. Наприклад – у таких творах, як: Концерт

для оркестру («Карпатський»), де барокова семантика *Concerto Grosso* зростається з акустичним «випикуванням» ландшафту й коломиюкою як «танцем духу» (на зразок «Болеро» М. Равеля); транскрипції «Каприсів» Н. Паганіні для симфонічного оркестру, що стилістично забезпечують смисловою симфонізацію їх трансцендентного змісту; Третій фортепіанний концерт, постмодерний характер якого засвідчує параболічний (зі смисловими зміщеннями значень образності) спосіб організації композиційно-тематичного структурування засобом стильових «зсувів» тощо.

Відтак, Фортепіанні «Варіації» М. Скорика (усього – шість варіацій) представляють собою особливе ставлення як до самої ідеї варіаційності, так і до варіацій як типу композиційної форми, що водночас не суперечить достеменному відтворенню модальності або ж «образної тональності» (визначення Є. Назайкінського) варіацій як жанрової форми.

Передусім – це оригінальна трансформація загальних закономірностей композиційної семантики власне варіаційної форми: попри дотримання формальної логіки варіаційного структурування (тема та її варіювання), реальний композиційно-драматургічний план твору передусім демонструє «лірично організовану композицію, яку практичне музикознавство тлумачить у категоріях емоційно-хвилеподібного процесу» (Є. Назайкінський) [цит. за 16, 23]. Однак, власне «ліричний модус» композиційного плану твору збагачений як елементами *оповідності*, так і епізодами *споглядання, переживання, розмірковувань*, що зумовлює їх опис у відповідності до *поетики епосу*. При цьому власне *епічний нахил* композиції передбачає звернення до таких категорій, як «оповідач, опис, цитування, переказ, відступ, пролог, епілог» тощо [там само].

Цілком очевидною, отже, постає потреба у з'ясуванні *модальної специфіки самого задуму* – під виглядом як *сюжетної*, так і *понад-сюжетної мотивації* композиційно-драматургічного плану.

Як видається, реальний художній зміст Фортепіанних «Варіацій» М. Скорика містить *семантично означувані фази ліричної рефлексії та медитацій*: кожна з варіацій постає самодостатньою художньою оповіддю у щоразу іншому звороті думки.

При цьому загальна *понад-сюжетна мотивація* усієї варіаційної форми хоча й складається поза логікою опозицій, але власне *модальний відтінок драми* – як *колізії морального характеру*, – є уповні очевидним: попри систематичну зміну інтонаційного рельєфу

в кожній з варіацій, їх внутрішній регламент визначається як міра осягнення певного суцього у *типово ліричному ключі*.

Відтак, загальний композиційний план твору вибудований *неначе уступами або ж строфами*, в яких реальний «ліричний герой» полишає слід власних роздумів. Звідси – висновок про *екзистенціальну природу* художнього сюжету твору, його стосунок до суб'єктивованих розважань у формі *зсередини вмотивованих філософських рефлексій*.

Принагідно варто відзначити, що власне *екзистенцією* є «внутрішнє буття людини, те непізнаване, ірраціональне в Людському “Я”, внаслідок чого людина є неповторною особистістю» [11, 189]. При цьому власне рефлексіям (від лат. *reflexio* – вигин, відображення) підлягають не стільки душевні якості (це – матеріал романтичної естетики), скільки інтелектуальні змагання, що результуються духовними здобутками.

Відтак, модель художнього образу Фортепіанних «Варіацій» М. Скорика єдино прояснює множинність та цілеспрямоване опрацювання технік звукової організації тематизму: в стилістичному плані – це оригінальна, заснована на довільному (але не системному) поєднанні апробація прийомів авангардної манери письма та її поєднання з геніальними драматургічними прозріннями митців-гуманістів ХХ століття (передусім Д. Шостаковича). Знаменно, водночас, що суть апробації не зводиться до механічно-адекватного опрацювання самих прийомів – у напрямі достеменного відтворення естетичного принципу «дегуманізації мистецтва» (визначення Ортеги-і-Гассета), генеральною умовою якого є тотальне включення свідомості людини у сферу інтелектуального життя. Принагідно, отже, нагадаємо, що розмірковування Ортега-і-Гассета стосовно принципу «дегуманізації мистецтва» опротестовують саму можливість щодо традиційної життєподібності мистецтва: на його думку, в усіх сферах життя у ХХ столітті актуальною постає модель «*гри розуму*».

Поміж тим, навіть апелюючи до надбань новітнього мистецтва, М. Скорик виявляє вміння мислити *максимально експресивно* – власне лірично (пригадаймо: ліризм – питома прикмета архетипу української душі), й тим самим притягувати до себе щонайширші культурні контексти. Адже як рід «художнього», лірика – це доволі містка форма осмислення сутності людського буття, засобом якої витворюється нова – власне *духовна дійсність* [9, 403]. Своєю

чергою, духовність – це передовсім моральні запити людини; сама наснага запитування, що розгортається під виглядом «духовної одиссеї суб'єкта» (вислів Томаса Манна).

Так, безпосередньо **Тема** у Фортепіанних «Варіаціях» М. Скорика вирізняється тактикою «лінійного просування»: її інтонаційний рельєф становлять гнучкі мелодичні утворення, в які (окрім плавного поступеневого руху) вкладено сигнального роду конструкції (висхідні стрибки на квінту, кварту й терцію). До того ж мелодизм «теми» увиразнено октавно-унісонними проведеннями, що надає їй просторово-об'ємного й водночас щільного звучання. Вагоме виразове навантаження у викладі «теми варіацій» покладено на її синтаксичну організацію – з тенденцією до *асиметричного масштабування* (3+2+3); примітними є й структурні дроблення, у регламенті яких здійснюються варіантні (а також секвентні) перетворення мікромотивів.

Загалом «тема» варіацій розгортається у формі періоду зразка повторної тематичної будови. Однак самому повторенню підлягає лише початкова побудова, що сприймається як «зачин». І лише на етапі *другого речення* «теми» вперше включається контрастна щодо її кантиленної природи *формульна організація ритміки* у вигляді пунктованої фігури, засобом якої увиразнюється завуальована в кантилені *ямбічність* (у першому реченні – це висхідні стрибки за умов рівномірної ритміки). Відтак, перетворення мелодичного рельєфу на гостру ритмічну пульсацію, яка постає вагомим активізуючим чинником, доповнено суттєвою фактурною зміною: одновимірну горизонтальну проекцію самої «теми» змінює її дворівнева модель, що складена з інструментальних «*перегр*» та тяглого «*басового*» *фону* (ефект «пустих» квінт). Проте, інтонаційно знаменним є також *композиційне заключення періоду*: його тематичну основу складає зачин, що здіймається поперх «педалі» тонічної квінти й зависає на контурах альтерованої домінанти (примітним є малосекундове співвідношення обох квінт: *d-a + cis-gis*).

Услід за тим відзначимо, що власне варіювання «теми» здійснюються передусім засобом її *регістрово-тембральних перетворень*. Суттєві виразові зрушення творять також темпові зрушення (*strigendo – Piu mosso – Marciale – Andante espressivo – Lento espressivo – Agitato – Andante tranquillo*), що разом зі зміною фактурного опрацювання інтонаційного рельєфу «теми» варіацій свідчать про рух образного змісту варіацій за типом «*характерних*».

Та водночас, примітною є зростаюча з кожною варіацією міра *нейтралізації* вихідних даних самої «теми» – її пісенно-оповідного стилю, що зближує Фортепіанні «Варіації» М. Скорика з моделлю «жанрового» розвитку тематизму: загальновідомо, що «стильова оригінальність теми, її жанрова характеристичність постають у таких випадках вихідним моментом розвитку, який, з одного боку, йде до все більшого ускладнення фактури, до вияву щоразу нових жанрово-стилістичних відтінків, а з іншого – до зростаючої з кожною варіацією нейтралізації жанрової характеристичності першоджерела, до загальних форм фігураційного руху, до техніки, що все більше й більш різномірно розкриває можливості інструмента, для якого призначені варіації, до переваги авторського “я”» (Є. Назайкінський) [цит. за 16, 26].

Тобто, як вважає М. Ярко, «описана логіка руху є типовою для так званих *орнаментальних* або *фігураційних* варіацій (орнаментальне та фігураційне варіювання – незмінний атрибут варіацій «строного» типу), які загально тяжіють до такої закономірності формотворення, як вимога щоразу більшої міри узагальнення в заключних розділах твору. Й справді, наскільки наочно М. Скорик окреслює жанрово-стильовий колорит “теми”, настільки ж наочно відсторонюється від нього: кожна з варіацій має власний стиль та виконавський характер – більшою мірою зумовлений самим “музикуванням”» [16, 26].

Наприклад, **Перша** варіація (*Piu mosso*) вирізняється включенням суто *механічного* чинника – ударно-синкопованої ритміки, віртуозного руху паралельними терціями, витисненням верхнього рівня фактури з середнього (як «співочого») регістру у крайній верхній, перетворенням пісенно-оповідної кінцівки «теми» у прискорені (*strigendo*) загальні форми руху.

Але вже **Друга** варіація (також *Piu mosso*), здавалося б, цілковито втрачає стилістичний зв'язок з мелодизмом «теми»: на першому плані – механічність та ударність ритмічного чинника; та насправді, він змінює темброво-регістрове амплуа й тон-інтонацію: експонована темою «співність» (способом *legato*) перевтілюється у лапідарні «проголошення» (укрупнення тривалісних співвідношень та штрих *marcato*), що провадяться у нижньому рівні фактури. А отже, актуальною в цій варіації утвджується попередньо здобута *ідея моторики та ударної ритміки*, проте – вже у зв'язку з «формульними» знаками теми (пунктована фігура другого речення), а також – цілеспрямоване завоювання крайнього верхнього регістру,

яке увінчує арпеджований пасаж. Знаменними є й інші інтонаційні «завоювання» Другої варіації: формальна тріольна пульсація шестидольного метру подекуди перетворюється на укрупнену тридольну, з образом якої єднається новий (як для «теми» варіацій) знак – *акордовий комплекс*. Крім того, вагомим результуючим «знаком» цієї варіації є специфічне вивільнення такого параметру звучання, як гучність: *piano – crescendo – pianissimo – crescendo – diminuendo – crescendo molto – fortissimo – piano – crescendo – mezzo forte – forte* (динамічна перспектива “теми” значно вужча: *piano – mezzo forte*; приблизно такою ж зберігається вона і в Першій варіації).

Суттєво відтак, що саме з **Третьої** варіації (*Marciale*) розпочинається нова драматургічна фаза композиційної форми, яка пов’язана з різкими зсувами у значеннях початкового образу – власне «теми»: нею розпочинається ряд *характеристичних варіацій* (порівняймо для прикладу манери руху: *Marciale – var. III; Andante espressivo – var. IV; Lento espressivo – var. V, Andante tranquillo – var. VI*). Знаменно, зокрема, що саме у Третій варіації вперше чітко окреслюється (й зберігається в подальшому) *акордово-фонічний тип організації фактури*, що активізує її сприймання згідно з таким виразовим чинником, як «*тембро-гармонія*»: означення «*тембральності*» акордових комплексів постає умовним, проте понятійно необхідним – задля фіксації певної «звучової якості» самої гармонії як елемента музичної мови; адже він не виявляє сумісності з уявленнями щодо формотворчої та виразової функцій гармонії, та водночас дещо перевершує регламент колористичної її ролі (недостатніми при цьому, отже, постають також характерні для класичної теорії музики означення щодо фонізму співзуч – як співвідношення «консонанс – диссонанс»). Натомість провідною постає ідея специфічного зчеплення (як у горизонтальній перспективі «руху» гармоній, так і в їх вертикальній проекції) співзуч, структура яких здебільшого включає «розщеплені» тони. Знаковою є й така особливість, як *звуквисотна рухомість тонів*, їх безпосереднє зіставлення (аналогічно до такого маневру, як «хроматичне ковзання»). І що ще дуже важливо: *характеристичність образу Третьої варіації щонайтісніше пов’язана зі специфічним інтонаційним вирішенням її образної програми в дусі маршу*. До-речі: «в уяві спливають трагедійні образи-реквієми й реквієми-пасакалії Д. Шостаковича – проникливі й щемливі інструментальні соло

(наприклад, фагота) на втаємниченому фоні *pizzicato* струнних, з їх пригніченою та водночас організованою ходою (семантика траурного маршу)» [16, 27]. Вітак, «на програмному рівні цієї варіації (*Marziale*) формулюються й передумови щодо подвійного композиційного масштабування: третя варіація значно перевершує об'єм самої “теми” внаслідок вкладання “варіації у варіацію”; власне другий етап варіювання позначений висхідним рухом мелодичного рельєфу (супроти низхідного на початку варіації) та тембрально-регістровою зміною фону (рівномірне охоплення зон середнього і низького регістрів), який з утаємничених звучань перетворюється на набат й сягає першої драматургічно довершеної кульмінації (вона примітна охопленням як середнього, так і меж крайніх регістрів, що зумовлює потребу запису звукового матеріалу на трьох нотних станах)» [16, 27–28].

Примітним є також аспект питання *тональної перспективи* композиційної форми Фортепіанних «Варіацій» М. Скорика в цілому: її складено за принципом поступового віддалення від основного тонального центру: $(h) - D - B - C - f - es$. Наприклад:

- *прелюдійний* виклад «теми» варіацій, окрім ладової варіативності (питома прикмета народно-ладової діатоніки), стабільно демонструє варіативність тональної опори, що як така вперше накреслюється у заключенні – під виглядом вищеописуваного квінто-секундового комплексу з опорним тоном «*d*»;
- *Перша варіація* завершується на контурах нонакорду п'ятого щабля тональності *D-dur*;
- *Друга варіація*, незважаючи на відсутність знаків альтерації при ключі та зберігаючи висотну актуальність тонів як “теми”, так і попередньої варіації, завершує варіювання *B-dur*'нім співзвуччям, чим оприявнює актуальність однотерцевого співвідношення стосовно “зачину” (*h-moll*);
- *Третя варіація* відрізняється від попередніх відсутністю будь-якої тональної опори (за винятком “центризму” квінтового співвідношення тонів *as-des*, *as-d*) та доволі несподіваним кадансуванням у *C-dur*'і (контури зменшеного ввідного септакорду подвійної домінанти розв'язуються у великий мажорний септакорд першого щабля).

Услід за тим, **Четверта** варіація (*Andante espressivo*), яка засвічує собою чи не найбільш стилістично очевидний (суто

мелодичний) зв'язок із пісенно-оповідним стилем експонованої «теми» (як і в другій варіації тут застосовано тривалісне побільшення тонів «зачину»), це – доволі тривке зосередження у тональності *f-moll* із характерним (як і в попередніх варіаціях) завершенням на тонічному септакорді (малий мінорний септакорд). Власне варіаційний розвиток «теми» забезпечено у цій варіації принципом фактурного варіювання: це передусім – включення тремтливості пульсуючого фону й загальна тенденція порушення регулярності дольових акцентів. Прикметними є також підголоскові включення та відновлення (із фази експонування «теми») такої тембральної якості «теми», як октавний унісон (тут – унісон у дві октави).

Проте, позначене четвертою варіацією *quasi*-відновлення стильової специфіки заголовної теми (не лише її «зачину», але й мелодичного рельєфу в цілому, включаючи тематизм другого речення з його формульною ритмікою) кардинально немов заперечується стильовою специфікою наступної – **П'ятої** варіації (*Lento epresivo*): «окрім формального темпового сповільнення, це – також розтягнення часової перспективи такту зі зміною дотепер актуального шестидольного метру на дванадцятидольний» [16, 29].

Утім, загально п'ята варіація є зоною активного вияву виразовості *тембрально-регістрової драматургії*. Фактично тематизм цієї варіації якнайдалі відходить від власне стилістики «теми» й творить своєрідний *ліричний епіцентр* загального композиційного плану: «Це – сфера медитацій, опозиційні виміри якої віднаходять властиві просторові розмежування в образах “фундаментального” (тяглість басових звукокомплексів), “внутрішнього” (фоновий рельєф у середньому регістрі) та “зовнішнього” (мелодико-декламаційний рельєф верхнього голосу фактури). ... Останній включає пророблення закличних (сигнальної інтонемі) кроків, що так гнучко впліталися у мелодичний рельєф “теми” [там само]. Зокрема, як і попередні, П'ята варіація тяжіє до укрупненого масштабування – із розростанням у часі (композиційне розширення): «По суті, це – зона фіналу, у якому реально підсумовуються пройдені етапи варіювання: “згадуються” типові звукокомплекси та мелодичні рельєфи, їх регістрово-фактурне й артикуляційне значення» [там само].

Знаменно, отже, що виконувана П'ятою варіацією *функція синтезу* доповнюється *функцією прологу* (безпосередньо підсумок варіаційного розвитку), яку втілює вже кінцева – **Шоста** варіація

(*Andante tranquillo*): «У ній рельєфно прокреслюється жанровий колорит самої “теми” – її пісенно-оповідний стиль; та синтезуються “знаки” попередніх етапів варіювання. Особливої вагомості при цьому набуває зіставлення фундаментальної (нижній регістр та тембральна глибина фактури) квінти *d–a* й тяглого у своєму зниканні мажорного квартсекстакорду *es–moll*, на фоні яких таким самим зникаючим ефектом надбудовується (обертонним призвук) ряд *cis–gis*» [16, 29].

2.4 Інтерпретологічні аспекти щодо виконавської апробації стильових якостей Фортепіанних «Варіацій» М. Сорики

Принципово розуміти, що Фортепіанні «Варіації» М. Скорики виявляють особливий стосунок до стильових тенденцій другої половини ХХ століття. Передовсім уповні очевидно проглядає постава *інтегрованого художнього мислення* – такого способу об’єднання та зближення, коли поєднувані структури й функції упорядковуються на кожному організаційному рівні, забезпечуючи тим самим ефект відновлення (лат. *integratio* – поповнення, відновлення). Вирішальну роль, зокрема, закріплено за *сонористичною* манерою письма, яка слугує вагомим об’єднувальним чинником – як *стильова спеціалізація безпосередньо звукової форми*.

Так, «принципова мобільність власне звукової форми є питомою й органічною прикметою усіх композиційно-драматургічних етапів аналізованого твору. Так, уже в «темі» Варіацій – це ефекти чуттєвої семантизації мотивних структур в умовах так званої поширеної діатоніки: як і в серіальній системі, де безпосередньо тони «серії» пов’язані лише один з одним, звукова перспектива мелодичної лінії самої «теми» варіацій покладена на принцип неповторюваності й довільно-ладового розвитку. Та водночас – це також уповні очевидна «лінійна» артикуляція, що покладена на організуючу роль ритмічних співвідношень та «співних» вигинів мелодичного рельєфу. Усі зазначені моменти загально визначають специфіку *ілюзорно-педалного піанізму* – його втілення засобом звуковидобування *legato* при горизонтальній рухомості руки» [16, 30].

Й справді, *лінеарність* – як принцип ведення звукового масиву, організованого засобом мотивного зчеплення, – умова реально-безпедальної техніки гри (мануальна манера) у *Першій варіації*. Виняток складають хіба що горизонтально розкладені акордові

сполуки (принципово дисонантні – септ-, нонакордові), які, своєю чергою, привертають до себе увагу внаслідок розщеплення тону, активних альтерацій та наявності так званого «додаткового» тону.

Натомість ідея ударного, короткозвучного фортепіано (техніка *non legato, marcato*) – це звуковий образ *Другої та Третьої варіацій*. Причому, реальному посиленню гучності (до двох форте) у кульмінаційних зонах сприяє механічне опанування крайніми регістрами.

Уповні очевидно, що «звуковий образ» *Четвертої варіації* апелює як до звукопису пізньоромантичних традицій (барвні «педальні» накопичення), так і до ударно-безпедальної манери, технічною основою якої є вертикальний рух фіксованої кисті – репетиційно-мартелатний техніцизм при артикуляції *non legato*.

Натомість пріоритет ілюзорно-педальної техніки – умова єднання класичних (радіше барокових) та пізньоромантичних звукових форм у *П'ятій варіації*: «Безпосередньо звуковий колорит при цьому визначає ідея просторово-тембрального розсосередження тематизму – за тембро-регістровими зонами та рельєфами (тут – відмінна від класичної логіки драматургічно-функціонального контрастування як передумови “руху”, практика плавно-статичної буттєвості композиційної форми; фазове розгортання такої якості, як “нестійкість”, її поступове накопичення та вичерпування) [16, 31]. Звернімо, однак, увагу на те, що унікальну тематизуючу роль при цьому покладено на звукову одиницю «акорд», який складається внаслідок лінійної тактики згромадження звукової маси. А тому безпосередньо акордове співзвуччя хоча й не втрачає зв'язку з класичними уявленнями (терцевий принцип побудови, доповнюваний прикметами дисонансу – нон- та ундецім-акорди), проте сприймається винятково як момент *сонорного ущільнення* (а не функціонального зв'язку). Бо, як слушно зазначає М. Ярко, «власне “гармонія” зливається з тембром як таким і перетворюється на темброву якість. Примітною у зв'язку з цим є й поява одиничних звукових комплексів, позначених лігою (перехід-зв'язка *Agitato* поміж П'ятою й Шостою варіаціями, та безпосередньо Шоста варіація)» [там само].

Урешті-решт, унікальним «знаком» щодо загального *звукового поля* Фортепіанних «Варіацій» М. Скорика є поміж-тактові «*фермати*», що їх застосовано кожного разу на межі самих варіацій. Звідси – спеціальна заувага щодо зазначеного прийому артикуляції:

«Як позначення “мовчання простору”, ці емансиповані цезури посилюють вагомість просторово-часових вимірів задуму твору, що розгортається під виглядом “звукового проекту” й реалізується засобом сонорної індивідуалізації тематизму» [там само].

ВИСНОВКИ

Розгляд стильової специфіки модерністичної версії варіаційної форми на матеріалі Фортепіанних «Варіацій» М. Скорика провадився в намірі їх осмислення та пояснення як такої творчої концепції, що потребує спеціального зрозуміння їх стильової природи та адекватної герменевтичної рецепції – з рухом від певних об'єктивних передумов у вигляді академічного досвіду безпосередньо варіаційної форми до фіксації індивідуально-стильових властивостей художнього задуму в дискурсі модерністичних інтенцій музичної творчості.

Загальновідомо, що історія структурування варіацій в ролі композиційно-драматургічної форми надає можливість розглядати їх також в ролі жанрової форми із певним семантичним полем. І саме тому як певна «жанрова традиція» (за М. Старчеус – це «норма художнього бачення й осмислення самої музики або ж форма вираження художнього авторства й буттювання музичних явищ» [цит. за 16, 32]), варіації загально апелюють до таких модальних відтінків, як *оповідність* та *рефлексія*, що свідчать про їх *нарративну* (власне оповідну) природу як семантичного інваріанту або ж *семантими*. Тобто, попри ідеальні уявлення щодо академічної варіаційної форми, слід також мати на увазі генетично успадковану нею прикмету *фольклорної культури* – власне первинну варіаційну музику з її *стихійно-імпровізаційним часовим плином*.

Загально, отже, це значить, що власне варіаційна композиційна форма генетично успадкувала поза-музичні корені нарративного (оповідного) роду, і внаслідок цього органічно єднається з такими модальностями, як «драма», «експресивна лірика», «жанрово-картинна пейзажність» тощо.

Зокрема, в руслі інновацій ХХ ст. варіаційна форма постає «знаковим» прийомом зближення з практикою відродженням «концертних» форм музикування (неокласичне орієнтування). Відтак, найбільш суттєві зрушення у самому досвіді варіаційної музики торкнулися (як і самої історії варіаційної форми) безпосередньо способів варіаційного опрацювання «теми», однак – з тенденцією *відстороненого* щодо неї стосунку у самих варіаціях (варіювання «з приводу» теми).

Не можна не погодитися із судженням М. Яркого про те, що «затребуваність власне варіаційного структурування – це радше підстава для суджень з приводу органіки певної стильової моделі, за

умов якої ідея варіаційної музики постає свідченням та вираженням певної модальної напрямної самого стилю. Так, в історії української музичної творчості варіаційна форма – це адекватна модель втілення ментально-архетипного змісту української культури та відтворення рефлексивної вдачі й кордоцентризму національного психотипу, що “притягують” не раціонально, а спонтанно організовані структури: звідси – пріоритет *іrrаціонального* плину композиційної форми (окрім “варіаційності” – також “поемний” принцип структурування) супроти діалектично налаштованої “дієвості” зразка класичної сонатної форми» [16, 33].

Важливо також відзначити: в європейському контексті можливості (але не «недоліки») варіаційної композиційної форми забезпечували *етнонаціональну ідентифікацію академічного досвіду*; більше того – його адаптацію в дусі модерних способів національного стилеутворення (неофольклоризм) [15]. Адже безпосередньо варіаційна форма максимально органічно зближувалась зі «співністю» як «фольклорної лексеми» (тут – лисенкова модель творення національної музичної мови, що передбачала алузійний спосіб розвитку національного стилю й тим самим забезпечувала гетерогенну природу стильової моделі; в тому ж числі – «інтерпретуючий» характер неофольклоризму [7]). І лише у подальшому, як у випадку індивідуального композиторського стилю М. Скорика, безпосередньо фольклорна лексема трансформувалася у «фольклорну фонему» (слововираз Є. Станковича) – в дусі *сонористики*.

А отже, описана на матеріалі Фортепіанних «Варіації» М. Скорика модерністична версія втілення варіаційної форми виявляє, з одного боку, виразні ознаки стильового феномена «*нова фольклорна хвиля*» (неофольклоризм) – у поєднанні з авангардними технологіями організації звукового матеріалу, що, зокрема, й зумовлює осібну постановку питання щодо стильової спеціалізації як «теми», так і способів її варіювання; з іншого – неокласичний спосіб стильового проектування, що здійснюється не лише за посередництвом чи засобом апробації авангардних технологій «звукомислення». Бо безпосередньо апробації підлягають й певні образно-сміслові конструкції, що під виглядом модальних структур забезпечують втілення ідеї так званих «характерних» варіацій «з приводу» теми: примітною у зв'язку з цим є конструктивна природа

тематизму самих Фортепіанних «Варіацій» М. Скорика – їх фактурна та тембро-регістрова наочність.

Знаменно, відтак, що *жанрово-стильова спеціалізація* самих Фортепіанних «Варіацій» М. Скорика здобувається винятково *сонорними ефектами*: важливою умовою специфікації тематизму (такої необхідної й властивої для неостильового проектування загалом) постають темброво-регістрові переінтонування та темброво-фактурні перевтілення, темброво-акустичні (гармоніко-фонічні) перетворення й темброво-артикуляційні трансформації.

Звідси – висновок: композитор оминув характерну для авангардних технологій звукомислення специфічну відсутність типово академічних ознак як композиційної форми, так і певного тематичного інваріанту; навпаки – увиразнює канонічність варіацій як жанрової форми – саму ідею «тематичного інваріанту», звукова характерність якого (включаючи «звукову характерність» ритмічної організації) забезпечує проростання звукових пластів, а їх «рух» – безпосередньо композиційне розгортання й належне тематичне процесування. Примітно, водночас, що внаслідок *«сонорної» канонізації варіацій як жанрової форми* відбулася ампліфікація її комунікативної природи – *в дусі «концертування»*. Тому опис методики виконавського опрацювання тематизму Фортепіанних «Варіацій» М. Скорика цілковито залежний від стильової спеціалізації твору – як *сонористичного проєкту*.

Урешті-решт, відзначимо: увесь процес «проінтонування» (виконавського, слухацького та дослідницького) тематизму Фортепіанних «Варіацій» М. Скорика варто спирати на усвідомлення прийомів інтонаційного моделювання «теми» та її варіаційного розвитку: кожного разу – це особлива тактика й маневренність творення певного *звукового середовища*, що володіє власними темброво-регістровими передумовами й специфікою новітнього «звукового образу» самого фортепіано.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Войтила К. Суб'єктність і «те, що не піддається редукції» в людині. *Досвід людської особи: нариси з філософської антропології*. Львів ; Свічадо, 2000. С. 19–27.
2. Гончар Є. Семантична спрямованість оновлення деяких традиційних форм (на прикладі творів М. Скорика та А. Шнітке). *Українське музикознавство*. К. : Видання Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського, 1991. Вип. 20. С. 155–167.
3. Гуменюк Т. Модернізм/постмодернізм – від дискурсу до дискурсу. *Київське музикознавство*. К. : Видання Київського державного музичного училища, 2001. Вип. 6. С. 227–242.
4. Зайферт Й. Особа як буття par excellence. *Досвід людської особи: нариси з філософської антропології*. Львів : Свічадо, 2000. С. 333–377.
5. Кавецька В., Ярмо М. Звукові ідеї новітнього музичного мистецтва на матеріалі концертної програми «Авангардна (і не тільки) фортепіанна музика ХХ ст. у виконанні О. Стрілецької та С. Позднишевої». *Молодь і ринок*. № 3 (146) березень 2017. С. 26–30.
6. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи : монографія. Львів : Сполом, 1998. 206 с.
7. Козаренко О. Від модернізму до постмодерну (парадигма розвитку галицької музики ХХ ст.). *Musica galiciana: kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukrainskich (od doby piastowsko-ksiazaceu do roku 1945)*. Rzesow : WSP, 2000. T.V. Pp. 247–252.
8. Костюк Н. Музична культура Західної України 20–30-х років ХХ століття; ідеї поступу і розвиток національних традицій : автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Київ, 1998. 23 с.
9. Літературознавчий словник-довідник / упорядники Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. К. : ВЦ Академія, 1997. 752 с.
10. Опанасюк О. Смысловая аура інтенціональної форми. *М. Колессі – у сторічний ювілей* : збірник наукових праць. Дрогобич : Коло, 2003. С. 115–119.

11. Петрушенко В. Епістемологія як філософська теорія знання : монографія. Львів : Видавництво Державного університету «Львівська політехніка», 2000. 295 с.
12. Попопов Ю., Ярको М. Феномен творчості Мирослава Скорика в контексті освітньо-професійних програм з музичного мистецтва. *Молодь і ринок*. № 9(195), вересень 2021. С. 105–110.
13. Стельмащук Р. Нові напрямки і тенденції європейської музики в творчості українських галицьких композиторів першої половини 20 століття (до 1939 року). *Союз Українських Професійних Музик у Львові : матеріали і документи*. Львів : Сполом, 1997. С. 19–30.
14. Сюта Б. Деякі чинники оновлення музичної драматургії творів українських композиторів 1970 – 80-х років (на матеріалі камерно-вокальної творчості). *Українське музикознавство*. К. : Видання Київської державної консерваторії, 1991. Вип. 26. С. 103–113.
15. Ярको М. Реінтерпретаційні координати модерного способу національного стилеутворення. *Микола Лисенко та українська композиторська школа: до 160-річчя від дня народження М. В. Лисенка* : збірник наукових праць К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2004. С. 230–242.
16. Ярको М. Фортепіанні «Варіації» М. Скорика в контексті модерністського канону звукомислення та модерного характеру національного стилеутворення : науково-популярне видання (з нотним додатком). Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2009. 59 с.
17. Ярको М., Каралюс М. Аналіз музичних творів у версії герменевтики музичного тексту. *Молодь і ринок*. № 3–4 (182–183) серпень-вересень 2020. С. 145–151.

ДОДАТОК

Фортепіанні «Варіації» М. Скорика

(друкується за виданням: *Скорик М. М. Твори для фортепіано : навчально-методичний посібник / Редактор-упорядник О. Рапіта. Львів : Сполом, 2008. С. 71–84*)

Andante

The first system of the Andante section consists of two staves. The right staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 6/8 time signature. The music starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with a slur over the first four measures. The left staff begins with a bass clef and provides a harmonic accompaniment. A mezzo-forte (*mf*) dynamic marking appears in the third measure of the right staff.

The second system continues the melodic and harmonic development. The right staff shows a continuation of the melodic line with various intervals and a slur. The left staff continues with a steady accompaniment. The key signature remains two sharps.

The third system features a crescendo (*cresc.*) marking in the right staff, indicating a gradual increase in volume. The melodic line continues with a slur, and the accompaniment in the left staff remains consistent. The key signature is still two sharps.

The fourth system concludes the Andante section. It features a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking in the right staff. The melodic line ends with a final note, and the accompaniment in the left staff provides a harmonic base. The key signature remains two sharps.

Var. I Piu mosso

The first system of the Piu mosso variation begins with a piano (*p*) dynamic. The right staff features a more active melodic line with slurs and accents. The left staff provides a harmonic accompaniment. The key signature remains two sharps.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes a melodic line in the treble and a supporting line in the bass. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the third measure.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a treble and bass clef. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the third measure.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes a melodic line in the treble and a supporting line in the bass. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is present in the third measure.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes a melodic line in the treble and a supporting line in the bass. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the third measure.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes a melodic line in the treble and a supporting line in the bass.

8^{va}-----

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. A dynamic hairpin is visible in the right hand.

(8^{va})-----

Second system of the piano score. The right hand continues the melodic line, and the left hand has a more active bass line with eighth notes. A dynamic hairpin is present in the right hand.

f

Third system of the piano score. The right hand plays a series of chords, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. A dynamic hairpin is shown in the right hand.

mp *p*

8^{va}-----

Fourth system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a bass line with slurs. Dynamics *mp* and *p* are indicated. A dynamic hairpin is shown in the right hand.

(8^{va})-----

stringendo *simile* *marcato*

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a bass line with slurs. Dynamics *stringendo*, *simile*, and *marcato* are indicated. A dynamic hairpin is shown in the right hand.

Var. II
Piu mosso

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It starts with a piano (*p*) dynamic and features a series of eighth notes with accents. A crescendo (*cresc.*) marking is placed over the second measure. The lower staff begins with a bass clef and contains a series of eighth notes, some with accents.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues with eighth notes and accents, marked with a piano-piano (*pp*) dynamic. A crescendo (*cresc.*) marking is present. The lower staff continues with eighth notes and accents, including some chords.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff features chords and eighth notes with accents. The lower staff continues with eighth notes and accents, including some chords.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues with eighth notes and accents. The lower staff continues with eighth notes and accents, including some chords.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues with eighth notes and accents, marked with a decrescendo (*dim.*) dynamic. The lower staff continues with eighth notes and accents, including some chords.

First system of musical notation. The piano part begins with a crescendo hairpin. The treble clef staff contains eighth notes, with accents (>) over the notes in the second and third measures.

Second system of musical notation. The piano part includes a *cresc.* marking. The treble clef staff features an 8va octave sign above the notes in the final measure.

Third system of musical notation. The piano part includes a *cresc.* marking. The treble clef staff features an 8va octave sign above the notes in the first measure.

Fourth system of musical notation. The piano part includes a *cresc. molto* marking and a *ff* dynamic marking. The *sf* dynamic marking is placed below the piano part in the final measure.

Fifth system of musical notation. The piano part includes a crescendo hairpin. The treble clef staff contains eighth notes, with an accent (>) over the note in the final measure.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with accents and slurs. The bass clef staff contains a bass line with chords and slurs. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the second measure.

Second system of musical notation. The treble clef staff has a whole rest in the first measure, followed by a melodic line. The bass clef staff contains a bass line with slurs. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in the second measure.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line. The bass clef staff contains a bass line with chords and slurs. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the second measure. A *sub* (sub-octave) marking is present in the bass clef staff in the second measure.

Var. III Marciale

Fourth system of musical notation, starting with a *rit.* (ritardando) marking. The treble clef staff contains a melodic line with slurs. The bass clef staff contains a bass line with chords and slurs. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is present in the second measure. A key signature change to one flat is indicated in the first measure.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with slurs. The bass clef staff contains a bass line with chords and slurs.

First system of a musical score. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and some dotted rhythms. The lower staff (bass clef) contains a bass line with chords and some rests. A dynamic marking of *mf* is present in the second measure.

Second system of a musical score. The upper staff continues the melodic line with various rhythmic patterns. The lower staff continues the bass line with chords and rests.

Third system of a musical score. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line. A dynamic marking of *mf* is present in the second measure.

Fourth system of a musical score. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line with chords and rests.

Fifth system of a musical score. The upper staff begins with a *rit.* (ritardando) marking and a dashed line above it. The lower staff continues the bass line. Dynamic markings of *f* (forte) are present in the second and third measures.

First system of a musical score for piano. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The music features complex chordal textures and melodic lines in the upper registers, with some notes marked with a flat (b). The bass staff provides a rhythmic and harmonic foundation with chords and single notes.

Second system of the musical score. It continues the grand staff and bass staff from the first system. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present. A dashed line labeled *8va* indicates an octave transposition for the upper staves. The music is characterized by dense, sustained chords and intricate melodic patterns.

Third system of the musical score, concluding the piece. It features a grand staff and a bass staff. The dynamic marking *ff* is repeated. A dashed line labeled *(8va)* indicates an octave transposition. The system ends with a final chord in the upper register and a fermata over it, followed by a final bass line chord.

Var. IV
Andante espressivo

The musical score is written for piano in a 6/8 time signature with a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor). It consists of six systems of two staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system includes a crescendo (*cresc.*) marking. The third system features fortissimo (*f*) and sfzando (*sf*) dynamics, with a dashed line indicating a dynamic shift, and ends with a piano (*p*) dynamic. The fourth system continues with piano accompaniment. The fifth system features a melodic line in the right hand with a slur. The sixth system concludes the piece with piano accompaniment.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand plays a complex accompaniment of chords and triplets. The tempo marking *cresc. molto* is present.

Second system of the piano score. The right hand continues with slurred chords and triplets. The left hand features a dense texture of triplets. Dynamic markings *f* and *p sub.* are included.

Third system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand continues with a complex accompaniment of chords and triplets.

Fourth system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand continues with a complex accompaniment of chords and triplets.

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand continues with a complex accompaniment of chords and triplets. The tempo marking *rit.* is present.

Var. V

Lento espressivo

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 12/8. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The melody in the right hand is characterized by a series of eighth-note patterns, often beamed together, and some notes are tied across measures. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a more active right-hand melody with sixteenth-note passages. The fourth system includes a piano-piano (*pp*) dynamic marking and shows a long melodic line in the right hand. The fifth system concludes the piece with a final cadence, marked with a double bar line and repeat dots.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a *cresc.* marking. The bass clef staff contains a bass line with a *p.* marking.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with a *cresc.* marking. The bass clef staff continues the bass line.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a *f* marking. The bass clef staff continues the bass line.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a *f* marking. The bass clef staff continues the bass line.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a *f* marking. The bass clef staff continues the bass line.

8^{va}

8^{vb}

This system consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a *8^{va}* marking. The middle and bottom staves are in bass clef and contain accompaniment. The key signature has three flats, and the time signature is 12/8.

8^{va}

ff

8^{vb}

This system consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a *8^{va}* marking and a *ff* dynamic marking. The middle and bottom staves are in bass clef and contain accompaniment. The key signature has three flats, and the time signature is 12/8.

8^{va}

8^{vb}

This system consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a *8^{va}* marking. The middle and bottom staves are in bass clef and contain accompaniment. The key signature has three flats, and the time signature is 12/8.

8^{va}

8^{vb}

Agitato

8^{va}

This system consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a *8^{va}* marking. The middle and bottom staves are in bass clef and contain accompaniment. The key signature has three flats, and the time signature is 12/8. The word *Agitato* is written above the second measure of the top staff.

Var. VI

Andante tranquillo

(8^{va})

The first system of music features a treble clef staff with a melodic line of eighth notes, marked with an 8^{va} (octave up) instruction. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and a few moving lines. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the bass staff.

The second system continues the piece. The treble staff has a melodic line with some rests. The bass staff features a steady accompaniment with chords and a few moving lines. An 8^{vb} (octave down) instruction is placed below the bass staff.

The third system shows the continuation of the melodic and harmonic themes. The treble staff has a melodic line with some rests. The bass staff features a steady accompaniment with chords and a few moving lines. An 8^{vb} (octave down) instruction is placed below the bass staff.

The fourth system concludes the piece. The treble staff has a melodic line with some rests. The bass staff features a steady accompaniment with chords and a few moving lines. An 8^{va} (octave up) instruction is placed above the treble staff, and an 8^{vb} (octave down) instruction is placed below the bass staff.

Науково-методичне видання

Юрій Попов

Головний редактор

.....

Редактор

.....

Технічний редактор

.....

Коректор

.....

Підписано до друку.....