

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Оркестровий факультет
Кафедра загального та спеціалізованого фортепіано**

**МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ
для проведення самостійної роботи з дисципліни
СПЕЦІАЛІЗОВАНЕ ФОРТЕПІАНО**

**ПРИНЦИПИ РОБОТИ НАД ПОЛІФОНІЧНИМИ ЦИКЛАМИ
М. СКОРИКА**

для здобувачів другого (магістерського) рівня вищої освіти
спеціальності 025 Музичне мистецтво

Харків, 2024

УДК 78.071.1(477)(092):[781.42:780.616.432]

П75

Методичні рекомендації для проведення самостійної роботи з дисципліни «Спеціалізоване фортепіано» для здобувачів другого (магістерського) рівня вищої освіти: спеціальності 025 Музичне мистецтво / уклад. Т. О. Сирятська; Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2024. 23 с.

Рецензенти:

Довжинець Інна Георгіївна – доктор мистецтвознавства, професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського;

Рябуха Наталя Олександрівна – доктор мистецтвознавства, доцент кафедри фортепіано Харківської Державної Академії культури, в.о. ректора ХДАК.

Методичні рекомендації для проведення самостійної роботи з дисципліни «Спеціалізоване фортепіано» для здобувачів другого (магістерського) рівня вищої освіти спеціальності 025 Музичне мистецтво покликані оптимізувати самостійну роботу здобувачів вищої освіти. Розкриваються основні принципи роботи над поліфонічними творами, і особливості їх реалізації в процесі підготовки студентів до виконання прелюдій та фуг М. Скорика.

Укладач:

Сирятська Тетяна Олександрівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Методичні рекомендації розглянуто та схвалено на засіданні науково-методичної ради ХНУМ імені І.П. Котляревського, протокол № 5 від «25» березня 2024 р., затверджено рішенням вченої ради університету протокол № 9 від «28» березня 2024 р.

УДК 78.071.1(477)(092):[781.42:780.616.432]

П75

© Сирятська Т. О., 2024

© Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

ВСТУП

Виконання поліфонічних творів є важливою частиною навчання здобувачів на всіх рівнях музичної освіти. Особливість курсу «Спеціалізоване фортепіано» для здобувачів вищої освіти ступеня магістр полягає в подальшому розширенні естетико-світоглядних і слухових горизонтів репертуару здобувачів та опануванні різних стилістичних шарів музичної культури, зокрема музики XX – XXI століть, а не тільки барокової імітаційної поліфонії. При виборі репертуару, особливу увагу рекомендується приділяти творам українських композиторів, що відповідають меті створення «національного культурного продукту» [17], яка набула особливої актуальності в контексті необхідності українського суспільства відстоювати свої державні і національні інтереси на міжнародному і світовому рівні.

Серед зразків української поліфонічної музики, які можуть бути включені в курс спеціалізованого фортепіано здобувачів вищої освіти ступеня магістр ХНУМ імені І. П. Котляревського (фахова профілізація «Музикознавство» та «Композиція») – окремі з 24 прелюдій та фуг М. Задерацького (1937 – 1939), 12 прелюдій та фуг М. Яковчука (1983)¹, «Прелюдії та фуги» М. Скорика (1987 – 1988). Поліфонічні жанри можна представити і творами харківських композиторів: Прелюдія та подвійна fuga В. Борисова (1954)², 34 прелюдії та фуги В. Бібіка (1973 – 1978), Прелюдія та Fuga з Партити (2008) в збірці «Концертних п'єс» В. Шукайло³.

Прелюдії та фуги М. Скорика увійшли до педагогічного репертуару закладів вищої освіти, однак для більшості здобувачів вони залишаються доволі складними, що й зумовлює необхідність створення додаткових методичних матеріалів для попереднього ознайомлення із стилістичними,

¹ Цикл 12 прелюдій та фуг М. Яковчука є маловідомим для здобувачів, однак Л. Циганюк здійснює спостереження щодо його виконавської інтерпретації [15], що може стати підґрунтям для роботи в класі спеціалізованого фортепіано.

² Грунтовний аналіз Прелюдії та фуги В. Борисова міститься в публікації М. Бевз [1].

³ Серед більш складних творів, які можуть бути рекомендовані здобувачам просунутого рівня, а також в курсах спеціального фортепіано, слід назвати «П'ять прелюдій та Дев'ятнадцять концертних фуг» М. Караманова (1964), «Десять концертних інвенцій» В. Птушкіна (1971).

музично-образними та драматургічними особливостями його поліфонічних циклів.

Завдання даних рекомендацій полягають у:

- розкритті специфіки методів роботи над виконанням поліфонічних циклів;
- виробленні умінь і навичок в роботі з музичним текстом і методичною літературою;
- активізації пізнавальної діяльності здобувачів у векторі опанування зразків національної музичної культури;
- виявленні принципів будови прелюдій та фуг М. Скорика, та відповідних стратегій їх виконання;
- сприянні розширенню репертуару здобувачів ступеня вищої освіти «Магістр» в курсі «Спеціалізованого фортепіано».

ОСНОВНА ЧАСТИНА

Методичної літератури, присвяченої Прелюдіям та фугам М. Скорика, доволі небагато. Серед перших розробок, де надано рекомендації щодо їх виконання, слід відзначити роботу Д. Личковської, Л. Черкас [6], де розглядається Прелюдія та фуга *F-dur*. Серед найбільш цінних надбань цих методичних рекомендацій – запропонована аплікатура в ряді складних епізодів із подвійними нотами [6, с. 28, с. 30, с. 31], яка може стати в нагоді здобувачу, що працює над даним циклом, і зауваження щодо необхідності точного виконання всіх штрихів, «особливо тоді, коли в одній руці проходять два голоси, які потрібно виконувати контрастними штрихами» [6, с. 30]. Важливе також спостереження авторів щодо ролі гомофонного начала в Фузі *F-dur* [6, с. 31]. Серед пізніших публікацій можна виділити статтю К. Івахової, щодо темпоритму фортепіанних творів М. Скорика, де зазначено, що «в Прелюдіях і фугах композитор зберігає класичну жанрову чіткість і організуючу роль метру, що в певній мірі обмежує темпову свободу» [3]. Це доволі справедливе зауваження, як ми побачимо в процесі наступного

аналізу, оскільки ряд прелюдії і фуг спокушають виконавця використовувати *tempo rubato* через ілюзію свободи висловлювання, наявність *quasi*-імпровізаційних епізодів, однак насправді агогічних вказівок у М. Скорика доволі мало, що зумовлено важливою роллю ритмічного компоненту, який може пронизувати всю форму (як, наприклад, Фуга *F-dur*), і строгістю, неокласичністю естетичних орієнтирів цього циклу.

В підручнику Н. Ревенко, присвяченому фортепіанному виконавству, натомість, доволі мало спостережень щодо принципів роботи над поліфонічними творами М. Скорика. Відзначено лише їх загальні естетико-стильові особливості, як то прагнення «узагальнити класичний і сучасний досвід» [8, с. 70], близькість до Й. С. Баха та Д. Шостаковича [8, с. 71]; строгість і лінеарність фуг [8, с. 71], хоча, як ми побачимо в процесі аналізу, ця теза може бути спростована в ряді мініциклів; вагому роль інверсійної форми теми, яка може мати «свою систему проведення» [там само], тяжіння до барвистих сонорних ефектів і «розведення регістрів» в кульмінації [там само].

Серед інших публікацій, з якими може ознайомитись здобувач освіти, що обирає до програми прелюдії та фуги М. Скорика, можна рекомендувати статті К. Івахової [2], де здійснюється стислий огляд присвяченої композитору літератури, а також різних напрямів і течій, які знаходять відбиття в його творчості; М. Рудик [10], яка розглядає Прелюдії та фуги М. Скорика в контексті інших українських поліфонічних циклів; Л. Циганюк [14], де узагальнюються естетико-стильові особливості Прелюдій та фуг М. Скорика, та монографію Л. Кияновської [5].

Незважаючи на брак методичної літератури, присвяченої Прелюдіям та фугам М. Скорика, працюючи над інтерпретацією його циклів цілком доцільно застосовувати загальні методи роботи з поліфонічними творами, які сформульовані в роботах Н. Ревенко [9], Н. Іліницької [4], Чжан Менчже [16], Інь Цзяном / Ying Jiang [19].

Роботу над поліфонічними циклами Н. Ревенко пропонує розпочати з прослуховування аудіозапису і ознайомлення з найвідомішими редакціями [9, с. 200]. Якщо редакція поліфонічних творів М. Скорика наразі одна [11], то різні виконавські версії активно пропонуються на майданчику *YouTube*. Серед них ми майже не зустрічаємо професійних студійних записів, за винятком Романа Рєпки [18], який активно популяризує музику українських авторів [12]. Однак, *YouTube* активно поповнюється домашніми і концертними записами прелюдій і фуг М. Скорика різної якості і рівня виконання, що дає можливість представити як оптимальні, так і менш вдалі рішення при роботі над інтерпретацією. На деякі з них [7; 13] ми будемо звертати увагу в процесі аналізу.

Наступний етап, згідно з Н. Ревенко – це «виявлення зв'язку між частинами даного циклу» [9, с. 200]. Це цілком слушне спостереження, яке має бути направлене не тільки на вияв «єдності» [там само], але й рівня контрастності частин в циклі, що надасть інтерпретатору початковий вектор роботи. У випадку з прелюдіями та фугами М. Скорика ми будемо спостерігати, що навіть доволі контрастні частини мініциклу можуть виявляти свою єдність на рівні інтонаційної структури теми (*C-dur*) або взагалі містити арку в фузі, яка повертає звукообраз, закладений в Прелюдії (*Des-dur*). Виявлення і співвіднесення схожих фрагментів, арок має стати одним із початкових етапів роботи над драматургією мініциклу.

Третім етапом роботи стає аналіз форми і основної теми. Перший спрямований на побудову загальної виконавської драматургії, а щодо аналізу теми, він дає можливість оцінити жанрову природу всієї частини (інструментальний чи вокальний тематизм), звуковисотну структуру (гостра хроматика чи тяжіння до відносної діатоніки), панування легатного чи більш сухого, «клавірного» або маркатного штриха, що врешті вплине на характер усієї мініатюри.

Щодо роботи над динамічним планом, то у випадку з прелюдіями та фугами М. Скорика вона доволі проста, оскільки в частинах мініциклів ясно

позначено ключову кульмінаційну зону – як правило, вона характеризується динамікою *fortissimo*, рідше – *fff*, максимальним ущільненням фактури, «розсуванням» регістрів правої та лівої рук, нерідко – найбільш інтенсивним ритмічним рухом (особливо при підході до кульмінації).

Для досягнення якісного звучання і осмисленого інтонування із чутними голосами і проведеннями теми, фуги рекомендують грати у вигляді окремих голосів, а потім – попарно [9, с. 202]. І, врешті, не слід забувати універсальний спосіб роботи над творами будь-якого стилю і жанру – тривала гра – вслуховування в повільному темпі перш ніж його виконання в «концертному» варіанті.

Окрім таких консервативних методів, деякі педагоги рекомендують використовувати інноваційні для вдосконалення поліфонічних навичок. Так, Н. Іліницька описує два варіанти «роботи в трійках» [4, с. 75]. Перший передбачає, що троє учасників сідають в один ряд, при цьому центральний – мовчить, а крайні розмовляють. Той, хто в центрі, має почути, про що говорять сусіди. В ролі вербального матеріалу тут може виступати казки, вірші, проза. Другий варіант – всі учасники розміщуються трикутником і розмовляють одночасно. Їх завдання – почути одне одного. Н. Іліницька зауважує, що результати такої роботи з'являються не одразу, і «цей навик необхідно напрацьовувати» [4, с. 75], втім в перспективі вони вчать чути одночасно декілька голосів, що і важливо для виконання поліфонії.

Керуючись загальними принципами роботи над поліфонією, розглянемо кожен з поліфонічних циклів М. Скорика детальніше. Перший зошит було створено в період з 1987 по 1988 роки, а Другий залишився ненаписаним, отже М. Скорик є автором всього шести прелюдій та фуг, написаних в тональностях *C-dur*, *Des-dur*, *D-dur*, *Es-dur*, *E-dur*, *F-dur*⁴. Разом із тим, наявне видання (Київ, «Музична Україна, 1989) містить заголовок

⁴ Звертаючись, як до аналізу, так і до виконання його поліфонічних творів, треба враховувати, що М. Скорик є автором концепту «дванадцятиступеневої діатоніки», чому відповідає органічне поєднання ознак тональності і всієї хроматичної шкали. У відповідності до цього, *C-dur* у М. Скорика рівною мірою містить і ознаки *c-moll*, і навіть *e* фрігійського (Фуга), а також всю хроматичну палітру, що свідчить про умовність вказаних композитором «тональностей».

«Дванадцять прелюдій та фуг» і підзаголовок «Зошит № 1», що може дезорієнтувати здобувача, який тільки починає знайомитись з творчістю М. Скорика.

Прелюдія та fuga C-dur поряд із Прелюдією та фугою F-dur (Зошит 1, № 6) та D-dur (Зошит 1, № 4) – один із найбільш виконуваних серед піаністів мініциклів у М. Скорика. Він, передусім, приваблює своїм лаконізмом (Прелюдія – 26 тактів, fuga – 35 тактів), відносно простотою фактури (переважне двоголосся – в Прелюдії, триголосся – в фузі) і інтонаційною рельєфністю. Остання зумовлена застосуванням типової для М. Скорика дванадцятиступевої діатоніки, що ґрунтується на поєднанні рис тональності і залучення всіх 12 звуків хроматичної шкали, і стає фактором як стилістичної своєрідності музики більшості прелюдій і фуг, так і їх складності з точки зору досягнення осмисленого виразного інтонування.

Саме досягнення виразного інтонування становить основне завдання в **Прелюдії, Allegretto**, тема-мелодія якої викладається в перших двох тактах на фоні тонічного органного пункту. Вона, з одного боку, викликає асоціації з бароковими зразками, як, наприклад, із темою Фуги c-moll (WTK I) Й. С. Баха, а з іншого – характеризується гостротою інтерваліки, що видає її приналежність до музики XX століття. Перший фактор виявився в гавотній ритміці і широких стрибках теми, які можуть бути вдало підкреслені *non-legato* або *portamento*, що надасть їм клавірного характеру. При цьому особливої уваги заслуговує ритмоформула  як основний ритмічно-інтонаційний елемент теми. Звернемо увагу, що в нотному тексті лігою об'єднані лише ці три перші ноти, в той час як наступний рух восьмими не об'єднується лігою, а отже подальше виконання *non-legato* чи *portamento* цілком обґрунтоване.

Другий фактор розкривається уже в початковому аналізі теми. Звернувши увагу на інтонаційний склад стрибків, ми бачимо висхідні та низхідні квартові ходи із секундовим зсувом (*h-e*, *b-es*), комбінацію з двох тритонів – низхідного та висхідного, з'єднаних півтонами ($es^2-a^1-gis^1-g^1-cis^2$),

а також подальший хід на квінту і малу секунду, що сприймаються, як друга, дещо викривлена ланка секвенції попереднього мотиву з чотирьох вісімок. В процесі нетривалого експонування тема охоплює всі 12 тонів хроматичної шкали. Завершується тема тоном *es*, який виступає III мінорним ступенем ладу, що надає Прелюдії ознак мажоро-мінору.

Рисунок 1. М. Скорик. 12 прелюдій та фуг для фортепіано. Зошит № 1. Прелюдія C-dur, основна тема, тт. 1-2:

Все це зумовлює інтонаційну складність теми Прелюдії, і необхідність вибору такого темпу, щоб вона не стала просто початковим «пасажем», а насиченою барвами виразною ініціюючою фразою, і такого забарвлення кожного інтервалу, якій дасть слухачеві відчуття осмисленості, новизни, структурованості даної теми, керованої доволі раціональною логікою. Тому не дуже вдалим здається виконавське рішення Хаджиглоу Меліке [13], яка грає дану Прелюдію радше в темпі *Allegro* (тривалість Прелюдії ~ 50), аніж у вказаному *Allegretto*, що мало б надати її виконанню відчуття віртуозності і впевненості, однак натомість справляє враження індиферентності до інтонаційної виразності твору.

В подальшому виконанні піаніст має продовжувати враховувати цей баланс – між бароково-клавірним і гостро сучасним при тому, що тема буде проводитись у початковому вигляді лише у нетривалій репризі (тт. 23 –26), а в процесі викладу постійно оновлюється, що зумовлює необхідність окремого вибудовування кожної лексико-синтаксичної структури Прелюдії. Так, у другому проведенні (тт. 3 – 4) в темі з'являються інтонації сексти, що доповнюють асоціацію з темою бахівської фуґи, а бас починає рухатися

рівними хроматичними ходами. В третьому проведенні (тт. 5 – 6) в мелодію проникають численні синкопи, а також з'являється стрибок на нону (т. 5). При тому, що незмінним залишатиметься пріоритет лінії верхнього голосу, слід звернути увагу і підкреслити поодинокі елементи імітаційного викладу (тт. 6 – 7, т. 12), з передачею тематичного матеріалу нижньому.

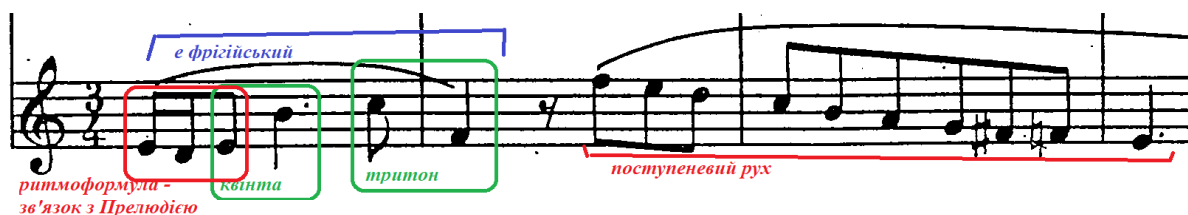
Кульмінаційною зоною Прелюдії стає середина (тт. 14 – 22), в якій лінії двоголосся досягають максимальної регістрової відстані. В нижньому продовжується рівний рух по хроматизмах, що спускається в контроктаву, переважно чвертями та половинним, в той час як в верхньому звучать і елементи основної теми, і секвенції, і мелодизована фігурація, сягаючи регістру четвертої октави (*gis*⁴, т. 19). Її пронизливе звучання співпадає із динамічною кульмінацією – *fortissimo*, що визначає цей епізод як найнапруженіший в драматургії форми Прелюдії. Разом із тим дволінійна фактура середини вирізняється максимальною простотою. Як і в першому розділі, в середині найважливішим для піаніста має стати пошук балансу. Цей епізод має прозвучати на межі речитацій-скандувань в дусі агресивного ударного звуковидобування, віднайденого ХХ століттям, та барокової стриманості.

В лаконічній репризі слід приділити особливу увагу забарвленню фінальної гармонії, яка розв'язує ладове протиріччя Прелюдії, затверджуючи *C-dur*.

Фуга № 1, *Moderato con moto*, як і Прелюдія, визначається вишуканістю, інтонаційною складністю теми і її тонально-ладової основи, що має змусити піаніста обрати доволі стриманий темп в діапазоні *Moderato*. Її лаконізм (35 тактів) водночас не має обманути виконавця, оскільки в процесі розвитку форми в фузі зустрічаються доволі складні епізоди – потрійна стретта (тт. 23 – 25), подальша інтермедія, побудована на подвійних паралельних квінтах (тт. 25 – 28). Все це вимагає ретельного аналізу як самої теми, так і логіки розгортання фуги.

На відміну від теми Прелюдії, в який відчувалися і елементи танцювальності, і характерності, асоціації з бароко та гостротою сучасної музичної мови, в темі фуги важливої ролі набуває лірична складова. Цьому відповідає її інтонаційний зміст, що наближується до національного пісенного фольклору – квінтова інтонація, яка асоціюється із ліричною пісенністю, перевага поступеневого руху в продовженні теми, опора на *quasi*-діатонічний лад, який наближується до *e* фрігійського. Водночас тема виявляє зв'язок із Прелюдією – завдяки початковій ритмічній формулі , поділенню теми на два основних фрагменти та поєднанню квінтового і тритонового інтервалів у початковому мотиві. Наявність ліг «широкого дихання», в свою чергу, свідчить про необхідність зв'язного виконання, і відхід від «клавірного» піанізму, що відрізняє фугу від Прелюдії.

Рисунок 2. М. Скорик. 12 прелюдій та фуг для фортепіано. Зошит № 1. Фуга C-dur, основна тема, тт. 1-4:



Отже початкове проведення теми вимагає від піаніста виявлення наспівної природи тематизму, і м'якості *legato*, що зберігається протягом усієї фуги. Перший розділ охоплює три проведення теми – всі в скрипковому ключі – від e^1 (т. 1), від h^1 (тт. 4 – 7) та від e^2 (тт. 7 – 10). Суттєвий контраст вносить стійке протискладення (т. 5), що вперше звучить в альті. Його початок являє собою зразок прихованої поліфонії на зразок бахівської Фуги *d-moll* (з Токати та фуги *d-moll*) і виконується поєднанням *staccato* та *tenuto*:

Рисунок 3. М. Скорик. 12 прелюдій та фуг для фортепіано. Зошит № 1. Фуга C-dur, стійке протискладення, тт. 5-7:



Дотримання вказаних штрихів забезпечує значну рельєфність цього тематизму і потребує окремого пропрацювання, оскільки верхній голос, в якому проходить друга половина теми, має звучати на *legato*. Завершується перший розділ форми інтермедією (тт.1-12), побудованою на початковому мотиві теми, що розвивається секвентно-імітаційно в усіх трьох голосах.

Центральний розділ фуги пов'язаний з «завоюванням» нового регістру (мала, велика та контроктава) та нових звуковисотних вимірів теми (*C/c* – т. 15, *cis* – т. 18, *As* – т. 21), а також залученням нових поліфонічних прийомів – проведення теми в інверсії (т. 18), у вигляді потрійної стретти (тт. 23 – 28), від тонів ges^2 , b^2 – в верхній парі голосів, від *H* (інверсія) – в басу. Стретта перетікає в рух паралельними квінтами, що відповідає викладу другої половини теми (тт. 25 – 28) і викликає аналогії із середнім розділом прелюдії. Стреттний епізод також виступає кульмінацією фуги, вимагаючи від піаніста впевненого, виразного підкреслення кожного проведення теми водночас із пошуком зручної аплікатури для виконання щільної поліфонічної фактури і подвійних нот. Реприза (тт. 32 – 35), як і в Прелюдії, доволі стисла, і містить лише одне «подвійне» проведення теми в дециму через октаву (від *C* та від e^1). Уваги виконавця вимагає лише останній каданс, в якому композитор вводить фігурацію на кшталт трелі в ритміці тридцятьдругих. Вона не має затьмарити досягнену тоніку. Треба добитися її звучання неначе легкого обертонового відлуння, яке залишить у слухача відчуття прозорого хроматичного кластера.

Якщо і Прелюдія, і Фуга *C-dur*, ілюстрували однозначний пріоритет лінеарності і поліфонічного мислення, то другий мініцикл Першого зошита – **Прелюдія і фуга *Des-dur***, втілює принцип контрасту між гомофонною Прелюдією та поліфонічною Фугою, насиченою складною тематичною роботою. В порівнянні із першим мініциклом, *Des-dur* значно складніший для виконання, що обумовлено щільною акордовою фактурою Прелюдії та чотириголосним викладом у фузі, який поступово ускладнюється залученням дрібних ритмічних фігур (спочатку шістнадцяті, потім – тридцятьдругі).

В першому розділі **Прелюдії, Moderato, 4/4**, (тт. 1 – 12) основна увага піаніста має бути спрямована на пошук різних барв для акордових комплексів, які чергує композитор. Водночас треба сконцентруватися на рівноцінності тонів в акордах і поступового наростання динаміки від однієї сильної долі до іншої. При цьому треба врахувати, що основною зоною кульмінації стане саме другий розділ, де крещендування має продовжуватись.

В другому розділі (тт. 13 – 26), звукообраз Прелюдії наближується до дзвоновості, що розкривається в поєднанні різко акцентованих (*marcato*) квінтових співзвуч та кластерів лівої руки із ударними *staccatissimo* правої руки. Партія правої руки водночас ускладнюється ритмікою шістнадцятих, елементами техніки подвійних нот та акордами (тт. 23 – 24). Кульмінація має бути досягнена в завершенні прелюдії (тт. 23-26), чому відповідає динаміка *fortissimo* та *forte-fortissimo* (т. 25) і скандування акордів в третій октаві. Отже завданням піаніста в другій частині форми Прелюдії *Des-dur* є вибудовування поступового динамічного наростання і поетапне розкриття сонорно-динамічного потенціалу інструмента.

Фуга *Des-dur, Moderato, 4/4*, хоча і контрастує Прелюдії поліфонічною фактурою, певним чином гармоніює з нею завдяки агресивності штриха *marcato*, який вводиться уже в початковому проведенні теми (тт. 1 – 3). Введення пауз в її викладі, використання стрибків і квартових інтервалів, також свідчать про активну, і, передусім, інструментальну природу тематизму фуґи. Чергування ж секст, кварт та квінт, від сусідніх тонів (*des¹*, *es¹*) в другій половині теми асоціюється із звучанням передзвону, що також доповнює і відповідає образній палітрі попередньої Прелюдії:

Рисунок 4. М. Скорик. 12 прелюдій та фуг для фортепіано. Зошит № 1.
Фуга *Des-dur*, тт. 1-3, тема фуґи:



Від піаніста дана тема вимагає пошук певного компромісу – між ясністю *marcato* («підкреслено», «акцентовано»), і м'якістю педалі. Помилкою в даному випадку буде як занадто сухе безпедальне звучання, що не пробудить потрібні для «передзвону» обертони, так і занадто насичене педаллю, як, наприклад, у версії Катерини Нанай, яке порушує ясність артикуляції [7].

Експозиція фуги лаконічна, але насичена подіями. Так уже третє проведення теми – стреттне – в тенорі та басу (тт. 5 – 7), а наступне містить стретту між сопрано та тенором (тт. 7 – 10), що потребує рельєфного виділення початкових інтонацій теми в кожному з голосів. Всі проведення експозиції ґрунтуються навколо основної тональності і відповідно – звучать від тонів *des* та *as*. Відхід від цієї основи (т. 10) можна вважати початком розвиваючого етапу.

Перше, на що треба звернути увагу піаністу, виконуючи другий розділ фуги – це поступове дроблення ритміки аж до введення тридцятьдругих (тт. 26 – 30), що вимагає підлаштування під цей найбільш швидкий епізод загального темпу. По-друге – це нові виражальні елементи в кожному фрагменті середини. Так, спочатку композитор вводить фігурації-«дзвоніння» в ритміці шістнадцятих (тт. 10 – 14), потім вводить подвійні проведення теми – одночасно в верхніх голосах (тт. 14 – 16) і нижніх (тт. 17 – 19). На фоні останнього звучить яскраво-кolorистичний елемент – стрічки паралельними квартами в дусі прелюдій К. Дебюссі, який вимагає пошуку відповідного забарвлення. Далі вводяться проведення теми в інверсії (т. 21, т. 23, т. 25), звуковисотний план зсувається з діатоніки в сторону хроматики, і, врешті, найбільш технічно складний фрагмент фуги (тт. 26 – 30) містить «передзвони» в ритміці тридцятьдругих, які не повинні звучати важко, обтяжено, однак при цьому повнозвучно, і темброво насичено. Цей епізод вимагає особливої уваги і через насиченість хроматикою, яка вимагає досягнення осмисленого, виразного інтонування.

Завершення фуги (тт. 32 – 43) складає певну арку до Прелюдії, адже поліфонічна техніка тут витісняється гомофонною фактурою і радісно-юбіляційним передзвоном. Тут відбувається тональна, але не тематична реприза фуги, що дозволяє розглядати цей етап як репризу-коду до усього мініциклу. Введення паралельного руху шістнадцятими (кварто-квінтові комплекси) в партіях обох рук наближує коду до етюдів і висуває вимоги до ясної синхронної гри та пошуку зручної аплікатури. Кульмінація має бути досягнена фактично на її початку (т. 37), чому відповідає динаміка *forstissimo*, максимальне регістрове віддалення партій лівої та правої рук, а також залучення четвертої октави. Вона стає початком низхідної хвилі, що співпадає із поступовим згасанням динаміки і досягненням максимально низького регістру (контр- та субконтроктава) в останніх тактах фуги (тт. 41 – 43). Наявність значних контрастів в межах форми Фуги *Des-dur* в типах руху і ритміці зумовлює необхідність тривалої роботи із досягнення єдності темпу, чому можуть сприяти як гра з метрономом, так і гра – зіставлення початку фрагментів кожного з розділів перед виконанням цілої мініатюри.

Прелюдію та фугу *D-dur* М. Скорика не можна віднести до часто виконуваних мініциклів, що, вірогідно, обумовлено складністю музичної мови (переважає хроматика) і розгорнутістю Прелюдії (65 тактів), якій протиставлено лаконічну двоголосну фугу (39 тактів) у швидкому темпі (*Allegro*). При цьому в образному змісті Прелюдії переважає ліризм, а ключова тема містить ознаки пісенності, в той час як фуга об'єднує риси токатності і скерцозності завдяки поєднанню швидкого руху шістнадцятими та гострих пунктрів і стрибків (великі септими, тритони). Можливо, з тих самих причин майже не виконується і мініцикл з **Прелюдії та фуги *E-dur***. З одного боку, Прелюдія містить багато етюдних епізодів, однак аналогічні (зокрема, дзеркальний зустрічний рух шістнадцятими) зустрічаються і в попередній Прелюдії, *Es-dur*. В свою чергу, фуга, з темою в дусі хроматичних ричеркарів, насичена 12-тоновістю від самого початку, характеризується раціональністю, інтелектуалізмом, який більше відповідає

зрілим виконавцям. Водночас fuga не містить суттєвих образних контрастів, що, можливо, також стає фактором на користь вибору інших, більш характеристичних поліфонічних мініциклів. Звісно, що причиною уникнення деяких з прелюдій та фуг М. Скорика служить і певна виконавська інерція, подолання якої має стати однією з естетичних установок для сучасного піаніста.

Цікавим для виконання, передусім з точки зору стилістики, постає четвертий мініцикл Першого зошита – **Прелюдія та fuga *Es-dur***, оскільки в ньому М. Скорик апелює до джазової музики. **Прелюдія (*Moderato con moto*, 4/4)** втілює тематичний контраст ліричного свінгу (тт. 1-9), *quasi*-регтайму (тт. 10 – 16) і агресивно-хроматичних, *quasi*-імпровізаційних епізодів (тт. 27 – 33; тт. 38 – 56). Форма представляє собою строфічно-варіаційну, побудовану на принципі повернення початкової теми, яка поступово розчиняється в віртуозних імпровізаціях.

В першій темі для піаніста відкривається простір втілення енергії синкопування, яке відбувається у вигляді діалогу між свінговими фігурами верхнього та нижнього голосів. У відповідності до свінгової традиції, можливо загострення вказаного ритму і виконання, скажімо, шістнадцятих, замість восьмих, у фігурі великого пунктиру (чверть з крапкою – восьма). В другому, регтаймовому тематичному елементі, в свою чергу, слушно підкреслити акцентами сильну та відносно сильну долі, чому відповідає позначка *marcato* (>).

Відразу після обох тематичних елементів / тем (тт. 1 – 16), звучить перша строфа-варіація (тт. 18 – 33), в яку втручається перший «імпровізаційний» епізод, побудований на етюдно-бурхливих шістнадцятих. Тут відбувається синхронний дзеркально-зустрічний рух партій лівої та правої руки, що становить перше етюдне завдання прелюдії. В другій строфі-варіації (тт. 33 – 56) поєднуються два етюдних завдання – на дрібну техніку в розлогих хроматичних пасажах (тт. 39 – 41; 47 – 49) і акордову техніку (т. 42 – 56). Зважаючи на суттєві контрасти типу руху в межах одного етапу форми,

для піаніста важливо працювати над збереженням єдності темпового параметру, не оманюючись ілюзією вільного висловлювання. В противному разі прелюдія звучатиме незграбно і розбурхано. Після досягнення кульмінації в другій строфі-варіації (тт. 55 – 56), має відбуватися поступове динамічне згасання. Завершуючий етап-строфа (тт. 58 – 70) служить неповною репризою (тільки другий тематичний елемент) і залучає арпеджовані пасажі в дзеркальному русі, подібні до першої строфи-варіації. Ясність синхронного руху в даному випадку має бути пріоритетною для виконавця.

Фуга *Es-dur, Moderato con moto*, 3/4, близька фузі *C-dur* завдяки характеру початкової теми. Вона ілюструє пріоритет діатоніки над хроматикою, легатного штриха та зв'язок із пісенністю. Разом із тим, грайливі синкопи на другій долі такту і великі пунктири, виявляють аналогії із першою темою Прелюдії *Es-dur*.

Рисунок 5. М. Скорик. 12 прелюдій та фуг для фортепіано. Зошит № 1.
Фуга Es-dur, тт. 1-3, тема фуги:



Основна особливість даної фуги полягає в тому, що її образний зміст не залишається незмінним – діатоніка в центральній частині змінюється агресивною хроматикою і активним рухом шістнадцятих (тт. 30 – 54), тут же вводиться нове стійке протискладення (вперше в тт. 31 – 32, яке саме може претендувати на роль теми фуги) і своєю виразністю (пунктири, стрибки, комбінування шістнадцятих і восьмих, синкопи) нерідко затьмарює виклад теми (тт. 31 – 45). Отже, в роботі над центральним розділом фуги слід приділити особливу увагу основній темі, яка не має загубитись на фоні протискладення.

Рисунок 6. М. Скорик. 12 прелюдій та фуг для фортепіано. Зошит № 1.
Фуга Es-dur, стійке протискладення+тема на початку центральної частини, тт. 30-33:



В репризі (тт. 55 – 72) ліризм початкової теми витісняється агресивно-ударним *marcato*, що супроводжується значним ущільненням фактури до чотирьох і навіть п'ятиголосся (тт. 61 – 63), відбувається проведення теми у вигляді потрійної стретти від основного тону *es* (тт. 55 – 59), а також проведення теми у прямому русі в подвоєнні в верхніх одночасно із дзеркальною інверсією (також в подвоєнні) в парі нижніх (тт. 60 – 65), що відповідає фінальній кульмінації фуги.

Особливо складним з точки зору інтонування постає центральний розділ через наявність двох контрастних тем, друга з яких намагається витіснити основну, через насичення фактури шістнадцятими, а також через розподіл деяких проведень теми між партіями двох рук (тт. 38 – 43, лінія альту). Саме тут треба наполегливо рекомендувати окреме виконання кожної лінії із усвідомленням їх тематичного змісту. Містяться в центральній частині і певні технічні труднощі – стрічки паралельних інтервалів в ритміці шістнадцятих, подібно до інших прелюдій та фуг М. Скорика.

Контрастним до всіх попередніх мініциклів М. Скорика виступає **Прелюдія та fuga F-dur**. Прелюдія, із ознаками капріччіо, рапсодійністю (основна тема розгортається в дусі повільних частин рапсодій Ф. Ліста) і фантазійністю висловлювання, апелює до романтичних зразків інструментальних концертних мініатюр. Вона навіть містить віртуозну *quasi*-каденцію (т. 55). В свою чергу, fuga, з її темою в дусі дитячого маршу, насичена життєрадісністю, ритмічною енергією, що змушує пригадати деякі більш ранні зразки фортепіанної музики М. Скорика, зокрема його Перший фортепіанний концерт (1977). Водночас, останні дві фрази теми викликають

асоціації із фокстротами і регтаймами, які будуть посилені в останньому розвиваючому епізоді (тт. 58 – 76) із його розмашистим «ламаним» басом. Яскрава контрастність, характеристичність частин цього мініциклу, зумовлюють незмінну популярність його у виконавців.

Прелюдія, *Moderato capriccioso*, 3/4, написана в тричастинній репризній формі. В першій частині, незважаючи на її експозиційну функцію, від піаніста вимагається досягнення безпосередності, невимушеності, *quasi*-імпровізаційності висловлювання, що має розгортатися як вільна, хоча і насичена різноманітними відтінками, розповідь. Особливу увагу слід приділити ключовій фразі теми, що являє собою *quasi*-арпеджіато по звуках тонічного тризвуку в ритміці тридцятьдругих. Кожне його повернення пов'язане з новою гармонією (*H*, *Fis*, *D* тощо), і отже, новим барвами фортепіано. При цьому не рекомендується використовувати *tempo rubato*, адже це може привести до втрати цілісності висловлювання і відтінку *capriccioso*, який будується на повторі схожих ритмічних патернів. Єдине *rubato*, слухне для Прелюдії, вказане самим композитором і відповідає зоні каденції (т. 55). При тому, що Прелюдія переважно гомофонна, перший розділ містить елементи діалогічного висловлювання, і тому важливо приділити увагу підголоскам в партії лівої руки. Принцип перекличок на основі ключового елементу основної теми буде актуальним і для середнього розділу (т. 20, т. 25, тт. 29 – 30).

В центральній частині (тт. 19 – 46) образний діапазон Прелюдії розширюється, при тому що зберігається зв'язок із темою, перша фраза якої періодично повертається, однак уже без тональної визначеності (т. 20, т. 25, тт. 29 – 30). Тут зустрічаються епізоди патетичного характеру, що відповідає кульмінації форми (тт. 37 – 44), і потужні агресивні *marcato* (т. 28), і етюдно-токатний синхронний стрімкий рух шістнадцятими (тт. 32 – 36). При цьому основну складність тут становить опанування ритмічно-фактурних труднощів, із урахуванням періодичних змін метру і ритмічного поділу

(чергування дуолей і тріолей), а також подолання дискретності, розчленованості розгортання форми.

В лаконічній репризі (тт. 47 – 59) особливу увагу слід звернути на мікрокаденцію (т. 55), побудовану у вигляді хвилеподібної мелодизованої фігурації, що починається «з вершини джерела» в п'ятій октаві. Вона відкривається рухом по звукоряду *f* міксолідійського або *B-dur*, після чого поступово обростає хроматикою, охоплюючи всі 12 тонів.

Фуга, *Con moto*, 4/4, контрастує Прелюдії з точки зору неухильності, жорсткості ритму її основної теми, на якому ґрунтується вся форма. З цією метою рекомендується грати початкові такти різних контрастних епізодів форми перед виконанням цілого і користуватися метрономом. Темп треба обрати, керуючись епізодом із найбільш дрібними ритмічними фігурами і найбільш складною фактурою (тт. 34 – 46) і подальшим етюдно-токатним кульмінаційним фрагментом (тт. 50 – 57) із синхронним паралельним рухом шістнадцятими і подвійними нотами в партії правої руки.

Як і інші фуґи (*C-dur*, *Es-dur*), вона починається діатонічно, однак уже в першому розділі форми відбувається опанування всіх щаблів 12-ступеневої діатоніки. Водночас Фуга *F-dur*, відрізняється значною роллю гомофонної фактури і невеликою кількістю тематичних проведень. Так, у експозиційному розділі (тт. 1 – 22) всього три проведення теми (т. 1, т. 5, т. 10), які змінюються розгорнутою інтермедією, побудованою на фокстротних пунктирах. Другий розділ (тт. 23 – 76) відкривається проведеннями теми в *a-moll* (т. 23, т. 26), пізніше – в *fis* (т. 35) та *gis* (т. 40), після чого тема зникає (тт. 46 – 57) і повертається лише перед репризою у вигляді повторів початкового мотиву з ходом на квінту (тт. 58 – 66). В експозиційному вигляді (хоча і скороченому) відповідній тональності тема викладається лише в коді в акордовій фактурі (тт. 77 – 84), остаточно втрачаючи свій поліфонічний характер. Ключова роль в останній фазі форми перед кодою (тт. 58 – 77) приділяється розвитку «фокстротних» елементів, які викладаються діалогічно, імітаційно, що дозволяє композитору зберегти зв'язок із

поліфонічною фактурою. Отже, в Фузі *F-dur*, піаніст має приділяти особливу увагу кожному з небагатьох проведень теми, при тому що функцію основного виражального елемента в ній виконує ритм.

Висновки. Отже, методи роботи над прелюдіями та фугами М. Скорика полягають в ознайомленні з музичним текстом [11] та наявними аудіозаписами; виявленні типу співвідношення частин мініциклу, а також схожих епізодів і арок; аналізі форми (проведення теми, найбільш складних епізодів, кульмінації, репризи) і ключової теми кожної частини (інструментальна / вокальна, *legato* / *portamento* / *marcato*, діатоніка / хроматика); після чого уже пропонується перейти до більш кропіткої роботи – гри окремих голосів, пар голосів (особливо, коли композитор застосовує контрастні штрих в різних голосах), і традиційно грати переважно в повільному темпі, лише пізніше переходячи до більш жвавого (останній завжди має бути визначений найбільш складним, ритмічно і фактурно насиченим епізодом форми).

Найбільш доцільним для першого знайомства із стилістикою та поліфонічними принципами М. Скорика в курсі «Спеціалізованого фортепіано» представляється мініцикл Прелюдії та фуги *C-dur*, який водночас містить алюзії до знайомої здобувачам музики бароко. Його можна запропонувати і на бакалаврському рівні. Для здобувачів ступеня вищої освіти магістр слід рекомендувати включати в репертуар, передусім, Прелюдію та фугу *Des-dur*, об'єднані звукообразом дзвоновості, та насичену джазовими, регтаймовими елементами Прелюдію та фугу *Es-dur*. Більш складним і розгорнутим, що підійде здобувачам просунутого рівня, є останній цикл – Прелюдія та фуга *F-dur*, хоча ясність гомофонного мислення в фузі і пріоритет ритмічної пульсації, роблять його зрозумілим і простим з точки зору осмислення образного змісту. Натомість, такі цикли, як Прелюдія та фуга *D-dur* та особливо *E-dur*, насичені хроматикою, слід рекомендувати більш зрілим піаністам і включати в курс «Спеціального фортепіано».

Список рекомендованих джерел

1. Бевз М. Валентин Борисов як свідок свого часу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2011. Вип. 33. С. 66–72.
2. Івахова К. П. Історико-мистецтвознавчі та художньо-дидактичні дослідження фортепіанної творчості Мирослава Скорика. *Педагогічний дискурс*, 2013. Вип. 15. С. 279–285.
3. Івахова К. Темпоритм фортепіанних творів М. Скорика. *Культура і сучасність*, 2015. № 1. С. 141–145.
4. Іліницька Н. С. Особливості роботи над поліфонією зі студентами факультету мистецтв (традиційні та інноваційні методи). *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*. Серія 16 : Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики, 2018. Вип. 31. С. 72–76.
5. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів: СПОЛОМ, 2008. 591 с.
6. Личковська Д. І., Черкас Л. І. Поліфонічні твори для фортепіано українських композиторів XX ст.: методичні рекомендації для студентів диригентських факультетів музичних вузів. Київ, 1996. 18 с.
7. М. Скорик. Прелюдія та фуга Des-dur. Катерина Нанай – фортепіано, Університетський коледж Київського університету імені Бориса Грінченка, Київ, грудень 2013 року URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2gOpts6ltj4> (дата звернення: 24.01.2024)
8. Ревенко Н. Інструментальне виконавство (фортепіано) Частина II: навчально-методичний посібник. Миколаїв: «РАЛ-поліграфія», 2020. 212 с.
9. Ревенко Н. Методи роботи над поліфонічними циклами європейських композиторів в сучасній практиці педагога-піаніста. *Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлінського*. Педагогічні науки, 2019. № 1 (64). С. 199–204.

10. Рудик М. М. Ескізи до огляду української інструментальної музики останньої третини ХХ ст.: цикли п'єс, сонати. *Наукові записки*. Серія: Мистецтвознавство, 2012. С. 154–159.
11. Скорик, Мирослав. Дванадцять прелюдій та фуг для фортепіано. Зошит № 1. Київ: Музична Україна, 1989. 56 с.
12. Федоріна В. Роман Рєпка: Я граю переважно забутих та маловідомих авторів (12 серпня 2023). Інтерв'ю з України. URL: <https://rozmovi.wordpress.com/2023/09/08/roman-repka/> (дата звернення: 24.01.2024)
13. Хаджиоглу Меліке_М.Скорик «Прелюдія і fuga» C-dur URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jZdb2NdBrF4> (дата звернення: 24.01.2024)
14. Циганюк, Л. І. Естетико-стильові особливості циклу «Прелюдії і fugи для фортепіано» Мирослава Скорика. *Збірник наукових праць ЛОГОС. Tendances scientifiques de la recherche fondamentale et appliquée*, 2020. Vol. 3. С. 102–104.
15. Циганюк Л. Особливості виконавської інтерпретації поліфонічного циклу «12 прелюдій і фуг» О. Яковчука. *Українська музика.*, 2019/ 3-4. Вип. 33 – 34. С. 68–77.
16. Чжан Менчже. Поліфонічні твори для фортепіано Рао Юяна в аспекті виконавської реалізації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 2021. вип. 61. С. 201–223.
17. Чернявська М. С., Тимофєєва К. В. Вектори оновлення фортепіанного репертуару сучасного виконавця. *Аспекти історичного музикознавства*, 2022. Вип. XXIX. С. 43 – 67.
18. Myroslav Skoryk – Prelude and Fugue in F major audio+sheet music. Performer – Roman Repka. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OI5uNgCKd4I> (дата звернення: 24.01.2024)
19. Ying Jiang. Reviving the Beauty of Bach's Music. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 2019. Volume 322. Pp. 156–159.