

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

Кафедра спеціального фортепіано
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**КОНЦЕРТНО-ФОРТЕПІАННИЙ СТИЛЬ М. СКОРИКА:
ЖАНРОВИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ**

Магістерська робота
ПЕТРИШИНА ДМИТРА МИКОЛАЙОВИЧА
Науковий керівник –
Кандидат мистецтвознавства, доцент
Сирятська Тетяна Олександрівна

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело



Петришин Дмитро Миколайович

Харків – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ М. СКОРИКА: ІСТОРІОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ	6
1.1. Фортепіанна творчість М. Скорика у музикознавчих дослідженнях	6
1.2. Жанр фортепіанного концерту у творчості М. Скорика	11
Висновки до Розділу 1	16
РОЗДІЛ 2. КОНЦЕРТ №1 C-DUR ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ М. СКОРИКА У КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ КОМПОЗИТОРА	18
2.1. Концерт №1 C-dur для фортепіано з оркестром М. Скорика: структурно-композиційний аналіз	18
2.2. Жанрово-стильова та виконавська специфіка Концерту №1 C-dur для фортепіано з оркестром М. Скорика.....	22
Висновки до Розділу 2	28
РОЗДІЛ 3. ДРУГИЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ: ПОВОРОТ ДО РОМАНТИЧНОЇ ПАРАДИГМИ.....	29
3.1 Композиційні особливості Концерту №2	29
3.2 Виконавська інтерпретація Концерту №2 М. Скорика	32
Висновки до Розділу 3	35
РОЗДІЛ 4. КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО №3: ДО СПРОБИ ОСМИСЛЕННЯ ФІЛОСОФСЬКО-СИМВОЛІЧНИХ КОНЦЕПТІВ	37
4.1 Композиційні особливості Концерту №3	37
4.2 Виконавська версія Концерту №3 Діани Чубак	43
Висновки до Розділу 4	44
ВИСНОВКИ	46
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	50

ВСТУП

Актуальність теми. Жанр українського фортепіанного концерту досяг свого розквіту у ХХ столітті. Серед українських митців, що зверталися до даного жанру, слід згадати Л. Ревуцького, І. Шамо, С. Людкевича, Б. Лятошинського та багатьох інших. З кінця 1970-х років і до наших днів жанр фортепіанного концерту яскраво втілюється у творчості видатного українського митця Мирослава Скорика. Створені ним три концерти для фортепіано з оркестром окреслюють стильову різноманітність творчих пошуків композитора та є яскравим прикладом еволюції фортепіанного стилю композитора.

Фортепіанна творчість М. Скорика і зокрема його фортепіанні концерти є предметом багатьох вітчизняних досліджень. Втім, спеціальних досліджень, спрямованого на виявлення специфіки функціонування концертного жанру у фортепіанній творчості композитора, у вітчизняному музикознавстві поки ще не існує. Таким чином, актуальність даного дослідження зумовлена необхідністю аналітичного осмислення специфіки втілення жанру фортепіанного концерту у творчості М. Скорика.

Об'єктом даного дослідження є фортепіанна творчість М. Скорика.

Предметом даного дослідження є жанрово-стильова та виконавська специфіка Концертів №1, №2 та №3 для фортепіано з оркестром М. Скорика.

Матеріалом дослідження є нотний текст Концертів №1, №2 та №3 для фортепіано з оркестром М. Скорика, а також виконавські версії даного твору, представлені Д. Чубак (Україна), Е. Нільсен (Данія) та Є. Ржановим (Україна).

Мета дослідження – виявити жанрово-стильову та виконавську специфіку концертів для фортепіано з оркестром №1, №2 та №3 М. Скорика.

Досягненню поставленої мети сприяє вирішення наступних **наукових завдань**:

- проаналізувати існуючі наукові дослідження, присвячені фортепіанній творчості М. Скорика;

- окреслити стильову та жанрову різноманітність фортепіанної творчості М. Скорика;
- здійснити структурно-композиційний аналіз Концерту №1 C-dur для фортепіано з оркестром М. Скорика, Концерту №2 для фортепіано з оркестром та Концерту №3 для фортепіано з оркестром;
- виявити жанрову своєрідність Концерту №1 C-dur для фортепіано з оркестром, Концерту №2 для фортепіано з оркестром та Концерту №3 для фортепіано з оркестром М. Скорика;
- здійснити виконавський аналіз інтерпретаційних версій Концерту №1 C-dur для фортепіано з оркестром М. Скорика, представлених Д. Чубак (Україна) та Е. Нільсен (Данія), Концерту № 2 у виконанні Євгена Ржанова та Концерту № 3, який буде проаналізовано у версії виконання Діани Чубак.

Методологія дослідження. Вирішенню вищезазначених наукових задач має сприяти використання наступних наукових методів:

- *історіографічного*, пов'язаного з опрацюванням наукових джерел;
- *жанрового*, спрямованого на виявлення специфіки реалізації жанрової моделі фортепіанного концерту у творчості М. Скорика;
- *стильового*, спрямованого на виявлення специфіки індивідуального композиторського стилю М. Скорика;
- *аналітичного*, за допомогою якого є можливим виконання структурно-композиційного, жанрового та стильового аналізу концертів №1, №2 та №3 для фортепіано з оркестром М. Скорика;
- *виконавського*, спрямованого на осмислення виконавських завдань, що постають перед піаністом під час

розучування концертів №1, №2 та №3 для фортепіано з оркестром М. Скорика;

- *інтерпретаційного*, спрямованого на виявлення специфіки виконавських інтерпретацій концертів №1, №2 та №3 для фортепіано з оркестром М. Скорика, представлених Д. Чубак (Україна), Е. Нільсен (Данія), Є. Ржановим (Україна).

Теоретична база. У даному дослідженні використані базові науково-дослідницькі праці з таких напрямків музичної науки:

- *музичної інтерпретації* (Ю. Ніколаєвська[23], В. Москаленко[22]);
- *жанру українського фортепіанного концерту* (Г. Блажкевич [1], О. Пономаренко [26], Н. Ревенко [27], В. Тимофєєв [33]);
- *творчості М. Скорика* (Т. Гнатів [2], В. Задерацький [6], К. Івахова [11,8,9], Л. Кияновська [17,18,14], Ю. Щириця [35], Я. Якуб'як [37,38]).

Наукова новизна отриманих результатів даної роботи полягає у тому, що виявлено жанрово-стильову та специфіку концертів для фортепіано з оркестром №1, №2 та №3 М. Скорика з точки зору виконавської практики.

Практична значимість отриманих результатів. Результати даної роботи можуть бути використані у подальших дослідженнях, присвячених фортепіанному виконавському мистецтву, в навчальних курсах з історії української музики, історії фортепіанного виконавства, на індивідуальних заняттях із дисципліни «Спеціальне фортепіано», а також у виконавській практиці.

Структура роботи. Дана робота складається зі Вступу, чотирьох Розділів, Висновків та Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 55 сторінок, з них 50 сторінок основного тексту. Список використаних джерел включає 39 позицій, у тому числі – 1 іноземною мовою.

РОЗДІЛ 1. ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ М. СКОРИКА: ІСТОРИОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ

1.1. Фортепіанна творчість М. Скорика у музикознавчих дослідженнях

Серед напрочуд різноманітного творчого доробку М. Скорика (симфонічні, театральні, камерно-інструментальні, вокальні твори, музика до фільмів та мультфільмів тощо) важливе місце займають твори для фортепіано. Фортепіанна творчість М. Скорика, до вивчення якої неодноразово зверталися такі дослідники, як К. Івахова, Л. Кияновська, З. Юзюк, Г. Блажкевич та інші, характеризується багатожанровістю, стильовою різноманітністю, а також унікальним принципом поєднання засад європейської композиторської школи та яскраво вираженої національної своєрідності. «Музична мова фортепіанних творів М. Скорика характеризується інтонаційним багатством, свіжістю, вишуканим поєднання фольклорних елементів з модерним стилем письма, нетрадиційним ладотональним мисленням, включенням естрадних та джазових інтонацій», – зазначає К. Івахова у своїй статті «Темпоритм фортепіанних творів М. Скорика» [118, с. 141]. Скоріше за все, саме подібний синтез характеристик спричинили ту неймовірну популярність, якою фортепіанна творчість композитора користується не лише в Україні, але і за її межами. Твори М. Скорика використовуються у педагогічній практиці на усіх рівнях мистецької освіти, часто є обов'язковими творами на фортепіанних конкурсах та входять до концертного репертуару кращих виконавців. Серед фортепіанних жанрів, до яких звертався композитор, слід у першу чергу згадати фортепіанні концерти, поліфонічні твори (прелюдії та фуги), партити, цикли програмних мініатюр, окремі п'єси, твори для фортепіанного дуету, а також твори для дітей.

Фортепіанні твори М. Скорика є невід'ємною частиною творчого шляху вітчизняних піаністів на усіх його етапах, що свідчить про універсальність творчого методу композитора. За своїми художніми параметрами його дитячі твори для фортепіано не поступаються «дорослому» репертуару. Як наслідувач європейської жанрової традиції, М. Скорик не міг оминати у своїй творчості

жанр так званого «дитячого альбому». Продовжуючи лінію, прокладену Р. Шуманом, П. Чайковським, С. Прокоф'євим, В. Косенком та іншими митцями XIX та XX століть, композитор створює власний зразок фортепіанного циклу для дітей – збірку п'єс «З дитячого альбому» (1965). Характеризуючи дану збірку, З. Юзюк[36] акцентує увагу на поєднанні у музичній мові запропонованих композитором п'єс елементів національної мелодики, імпровізаційності, декламаційного начала та складних ладових, гармонічних та метроритмічних засобів виразності, характерних для музичної естетики XX століття.

Навіть у цьому невеликому циклі з п'яти мініатюр («Простенька мелодія», «Народний танець», «Естрадна п'єса», «Лірник», «Жартівлива п'єса») простежується одна з визначальних характеристик музичної мови М. Скорика, а саме поєднання традицій національного фольклору (у даному випадку мова йде про гуцульський колорит) та джазової стилістики. Таким чином, фольклорний елемент у даному випадку опиняється переосмисленим з точки зору сучасних естетичних реалій. Як зазначає К. Івахова [11], основу кожної п'єси циклу складає монотематичний принцип, втілений у різних жанрово-стилістичних, звукотембрових та драматургічних умовах. Інтонаційна та композиційна своєрідність циклу роблять його важливою та художньо цінною складовою вітчизняного фортепіанного педагогічного репертуару.

К. Івахова [10], систематизуючи фортепіанні твори М. Скорика за жанрово-стильовими параметрами, умовно поділяє їх на три умовні категорії: фольклорні твори, класичні (барокові) твори та твори з елементами джазу. До групи фольклорних творів композитора у першу чергу відносяться програмні фортепіанні п'єси, спрямовані на втілення етнічного колориту. У даному зв'язку К. Івахова говорить про «авторські фортепіанні трансформації фольклорних пісенно-танцювальних джерел» [7, с. 30]. Принципи фольклоризмуяскраво реалізовані у п'єсі «Коломийка», що характеризується варіаційним розвитком типового коломийкового пісенно-танцювального мелодизму, колористичним імітуванням народного інструментального

виконавства (зокрема, звучання цимбалів, сопілок та народних скрипалів) та опору на лади народної музики (лідійський та фрігійський).

Взагалі, К. Іваховій належить ряд цікавих та необхідних для українського музикознавства досліджень фортепіанної творчості М. Скорика, але, на жаль, в них не розглядається з виконавської точки зору жоден з концертів для фортепіано з оркестром композитора.

Носієм фольклорної образності також є фортепіанний цикл «У Карпатах» М. Скорика, у якому, як зазначає К. Івахова [7], трансформація національних інтонаційних елементів відбувається на основі сучасного ладогармонічного мислення, а також прийомів сонористики. У даному випадку мова йде не про точне цитування фольклорної мелодії, а про органічну творчу переробку самих принципів фольклорного інтонування та ладоутворення, що є проявом глибокої національної самоідентичності композитора. К. Івахова вважає трансформацію фольклору «однією з важливих модерністських новацій і характерних стильових ознак фортепіанної творчості М. Скорика» [7, с. 32].

До творів М. Скорика, стильову основу яких складаються неокласичні або необарокові принципи, можна віднести партити (зокрема, Партиту №5), шість прелюдій і фуг, а також п'єси «Токата» та «Бурлеска». Втім, принципи неокласицизму (необароко), як і принципи окреслені вище, реалізуються у творчості композитора дуже гнучко. Так, Партиту №5 М. Скорика, створену у 1975 році, К. Івахова називає не лише спадкоємицею класичних традицій, а й віддзеркаленням характерних для 1970-х років мистецьких процесів. «Композиторське бачення *retro* містить в собі деяку ностальгійність, добродушну іронію і цілком серйозне переживання гармонії минулого. Авторська ремарка «*inmodoretro*» передбачає цікаву швидкоплинну перебіжку різними стилями і епохами»¹, – зазначає дослідниця [7, с. 30]. Досить типову для ХХ століття модель «сюїти у старовинному стилі» композитор удосконалює шляхом полістилістичних пошуків. Інший фортепіанний твір М. Скорика, а

¹ Курсив К. Івахової.

саме «Токату», що також реалізує барокову жанрову модель, К. Івахова називає психологічним портретом самого М. Скорика – динамічного, сильного, цілеспрямованого та, що найголовніше, позитивного та життєствердного у своїй «бароковій іпостасі» [7, с. 30].

Значний вклад до розвитку жанрової моделі поліфонічного мікроциклу «прелюдія та fuga» у творчості М. Скорика пов'язаний із зверненням до класичних форм репрезентації даного жанру. Шість прелюдій та фуг композитора вписані до поліфонічної традиції, що представлена в українській фортепіанній традиції ХХ століття (згадаємо цикли прелюдій та фуг В. Бібіка, А. Караманова, В. Іванова, створені за моделлю «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха). Втім, як зазначає С. Салдан [23], переосмислення даної барокової моделі у творчості М. Скорика відбувається у напрямку її динамізації, а також посилення жанрового контрасту між прелюдією та фугою всередині мікроциклу.

Жанрова модель фортепіанних варіацій реалізована у творчості М. Скорика у його ранньому творі «Варіації», вирішеному на цей раз не у необароковому чи неокласичному ключі, а зі слідуванням естетиці романтизму (з точки зору формоутворення варіаційного циклу це типові романтичні варіації). Даний циклічний твір, що складається з теми та шести варіації, акумулює у собі стильові засади творчості М. Скорика як представника нової фольклорної хвилі. Л. Кияновська [11] акцентує увагу на різноманітних засобах виразності, що формують музичний текст «Варіацій» М. Скорика. Серед них дослідниця називає лаконізм музичного висловлювання, національну визначеність інтонаційної семантики, використання жанрово-стильових параметрів ужиткових жанрів, а також фольклорне забарвлення тематизму, поліфонічних та джазових прийомів тематичного варіювання.

Окрему групу творів композитора становить музика для фортепіанного дуету. Серед творів даної групи є як авторські п'єси, так і різноманітні парафрази та перекладення оригінальних творів інших композиторів. Серед авторських творів, написаних М. Скриком для фортепіанного дуету у чотири

руки, згадаємо «Джазові парафрази творів Л. Бетховена» та «Приємну прогулянку» з циклу «Три джазові п'єси». Для двох фортепіано створено п'єсу «В тролейбусі», а також «Три екстравагантні танці», що існують також у редакції для фортепіано у чотири руки. Характеризуючи твори М. Скорика для фортепіанного дуету, З. Юзюк [33] акцентує увагу на концепті «стильової гри», що є властивою для творчості композитора у цілому.

На думку дослідниці, у творчості композитора даний принцип знаходить прояв у оновленні музичної мови, використанні елементів імпровізації та репрезентації різноманітних стильових напрямків у межах одного твору. Крім того, зближення та взаємопроникнення академічного та так званого розважального мистецтва є однією з характерних рис творчості М. Скорика, що видається особливо важливим з точки зору актуалізації музичного мистецтва та педагогічної спрямованості частини фортепіанних творів композитора.

М. Скорик одним з перших українських композиторів звернувся до естетики та стилістики джазової музики та почав включати її елементи до власних творів. Так званий «джазовий чинник» (В. Романенко) знаходить прояв як у окремих творах, так і на рівні стилістичного забарвлення творів композитора. Фортепіанні твори М. Скорика, написані у джазовій, а іноді і у естрадно-популярній стилістиці, є досить вдалою спробою поєднання засад академічного та популярного мистецтва. Серед джазових фортепіанних творів згадаємо окремі п'єси («Блюз», «Листок з альбому»), джазові парафрази, а також цикли мініатюр (Три джазові п'єси). Серед специфічних прийомів, якими М. Скорик користується з метою створення джазового колориту, К. Івахова [7] називає блок-акорди, джазову ударну фактуру, різноманітні глісандо, а також використання дисонансних гармоній, синкопованої метроритміки та тембральної колористики.

Фортепіанні твори М. Скорика охоплюють широкий спектр образно-тематичного, інтонаційно-гармонічного та різнометрового, ритмічного, динамічного й артикуляційного різновидів. В результаті їхнє виконання є органічним злиттям будь-якої техніки чи прийому в конкретному технічному

епізоді під контролем звукової виразності. Основним позиційним фортепіанним прийомом у композиціях М. Скорика є використання першого пальця на чорних клавішах фортепіано, іноді з використанням і повторенням блоків аплікації. У композиціях М. Скорика мелодійний розвиток образних тем переважає над клавішною звучністю.

Як зазначає К. Івахова [9], фортепіанна творчість М. Скорика стала основою формування нових образно-тематичних та жанрово-стилістичних векторів розвитку українського музичного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Поєднання масштабності форм та витонченості музичного висловлювання, синтез засад неофольклоризму, неокласицизму та полістилістики визначають провідне значення фортепіанної творчості М. Скорика не лише у контексті локальної української фортепіанної традиції, а й у межах європейського музичного авангарду ХХ століття. Вершиною фортепіанної творчості М. Скорика, що синтезує усі засади його стилю, є жанр фортепіанного концерту.

1.2. Жанр фортепіанного концерту у творчості М. Скорика

У творчості М. Скорика жанр інструментального концерту посідає провідне місце. Композитор є автором п'ятнадцяти концертів: десяти скрипкових, трьох фортепіанних, одного віолончельного та одного оркестрового. Інструментальні концерти М. Скорика звучать на кращих сценах у виконанні провідних солістів.

Важливою частиною доробку композитора є три концерти для фортепіано з оркестром, створені у період з 1977 року по 1997 рік. У фортепіанних концертах М. Скорика повною мірою знайшли відбиток риси його інструментальної, зокрема фортепіанної, творчості. Своєрідність фортепіанного стилю М. Скорика полягає, як зазначає З. Юзюк, у «постійному використанні невичерпних можливостей українського, зокрема карпатського, фольклору та народних форм музикування» [33, с. 108]. Дане твердження є справедливим як для усієї фортепіанної творчості композитора в цілому, так і для його фортепіанних концертів. Крім того, у фортепіанних концертах М. Скорика

знайшло відображення його блискуче обдарування як піаніста віртуоза. Серед численних виконавських інтерпретацій фортепіанних концертів композитора саме авторські виконання вважаються еталонними.

На думку З. Юзюк [36], фортепіанні концерти М. Скорика в умовах сучасної концертної парадигми продовжують розвиток жанрової моделі українського концерту для фортепіано з оркестром, що склався в українській музиці. Дійсно, до створення фортепіанних концертів у ХХ столітті звертались С. Людкевич, В. Барвінський, В. Косенко, Л. Ревуцький, А. Кос-Анатольський, В. Кармінський та інші видатні вітчизняні композитори. Як національна жанрова модель, український фортепіанний концерт виник у 1920-х роках. Першим концертом для фортепіано з оркестром, який можна вважати вітчизняним, є концерт В. Фемеліди, створений у 1926 році, хоча з інтонаційної точки зору даний твір не був тісно пов'язаним з українським національним елементом. Втім, вже у 1930-х роках з'являються фортепіанні концерти справжніх «метрів» тогочасної української композиторської школи – В. Косенка та Л. Ревуцького, що у своїх творах синтезували класичну європейську концертну традицію та національні засади творчості, представлені у фортепіанних творах М. Лисенка.

Н. Ревенко [27] визначає декілька напрямків розвитку жанру концерту для фортепіано з оркестром у творчості українських композиторів 1940–1950-х років. Дослідниця окремо виділяє жанрово-ліричні концерти, представлені у творчості В. Нахабіна, Г. Фінаровського та ряду інших композиторів, епічні концерти, яскравим прикладом яких є твори І. Шамо та С. Людкевича, а також лірико-драматичний «Слов'янський концерт» Б. Лятошинського.

Українські фортепіанні концерти другої половини ХХ століття позначені пошуком нових засобів виразності як на інтонаційному, так і на жанрово-стильовому рівнях. До інтонаційної сфери концертів для фортепіано з оркестром починають проникати фольклорний тематизм, а також риси неокласицизму та необароко. Фортепіанні концерти М. Скорика, створені у період з кінця 1970-х до кінця 1990-х років, і хронологічно, і за своїм рівнем

вписані до контексту етапу найвищого розквіту українського фортепіанного концерту. Паралельно із трьома концертами для фортепіано з оркестром М. Скорика з'являються фортепіанні концерти В. Золотухіна, С. Луньова, Ж. Колодуб, Л. Шукайло та інших талановитих представників української композиторської школи.

У будь-якому випадку, три фортепіанні концерти М. Скорика являються собою приклад яскравого втілення концертного жанру на засадах індивідуального авторського стилю композитора. *Концерт №1 для фортепіано з оркестром*(1977) часто називають «юнацьким», хоча на момент його написання композитору було вже близько сорока років. Втім, адресований він був учасникам Конкурсу молодих піаністів та присвячений вчителю М. Скорика, відомому радянському композитору Д. Кабалевському (1904–1987), та, за словами С. Лісецького, реалізує «“неокласицистську” стильову тенденцію» [21, с. 97]. Детальному аналізу Концерту №1 для фортепіано з оркестром М. Скорика, який З. Юзюк [36] визначає як один з яскравих зразків педагогічного фортепіанного концерту, буде присвячено другий розділ даного дослідження. Це другий концерт у творчості композитора загалом (йому передує відомий «Карпатський концерт», і Л. Кияновська вказує на винятковий характер цього твору в загальному доробку митця, обумовлений тим, що в ньому відтворюється однозначний бадьорий і по-справжньому юнацький настрій (як зазначає Л. Кияновська[14, С. 94]), в той час як у наступних концертах – Другому фортепіанному і Першому віолончельному (1980-ті роки) – проявляється суб'єктивно-трагічна образність.

Концерт №2 для фортепіано з оркестром (1982) К. Івахова називає «романтичною психологічною драмою» [7, с. 31]. Дослідниця вбачає у драматургії концерту конфлікт контрастних емоційних станів, що можуть бути позначені як «бажане» та «дійсне». Риси неокласицизму і неоромантизму поєднані тут із характерним для М. Скорика жанрово-стильовим напрямом так званої легкої музики, пов'язаної з естрадою та джазом. «Поемна, гостроконфліктна драматургія, утворення багатопланових і внутрішньо

контрастних образів чергується із відносно самостійними за образно-смісловими домінантами епізодами. При цьому елементи скерцозності й токатності виступають в концерті як символи гротескно-зловісного ряду, а на противагу йому композитор вводить аріозно-речитативний монолог соліста, через який утверджується особистісна суть людини», – зазначає дослідниця [7, с. 31]. У рамках даного концерту яскраво представлений неофольклорний елемент стилю композитора. Втім, на думку О. Пономаренко [21], композитор не використовує у своїх фортепіанних концертах прямого цитування народнопісенних джерел, послуговуючись лише узагальненими вузловими інтонаціями.

До засад програмної музики апелює *Концерт №3 для фортепіано з оркестром* (1997), що був написаний у США, на замовлення американського диригента українського походження Ореста Коваліва (OrestKovaliv). Три частини концерту мають програмні назви («Prayer», «Dream», «Life»), у той час як увесь твір загалом не має об'єднуючої узагальнюючої назви. К. Івахова вважає, що «тут митець прагнув передати свою позицію в трьох найважливіших сферах людського буття, неначе підвести якийсь незвичайно важливий підсумок. Адже разом ці сфери утворюють три рівні абсолютної гармонії: з Богом (молитва), з собою (мрії) і зі світом (життя)» [7, с. 32]. Втім, не лише яскравий образний зміст є маркером даного твору. О. Пономаренко називає Концерт №3 для фортепіано з оркестром М. Скорика «енциклопедією жанрів і фактури фортепіанної мініатюри» [21, с. 13]. Дослідниця визначає першу частину твору як прелюдію та етюд, другу – як ноктюрн, а фінал – як фортепіанну токату. Дане зауваження є надзвичайно важливим з точки зору взаємопроникнення рис малих та крупних форм у творчості композитора.

«Прикладом художньої реалізації архетипових образів сакрального в сучасній українській музиці» називає Концерт №3 для фортепіано з оркестром М. Скорика дослідниця М. Северинова [29, с. 149]. Твір написано для фортепіано та камерного оркестру, таким чином, у ньому реалізується характерний для української музики кінця ХХ століття принцип камерності

музичного висловлення. Функцію лейт-теми та інтонаційного ядра виконує тема вступу до першої частини Концерту. Перша частина твору («Молитва») написана у класичній за структурою сонатній формі та, на думку М. Севериної, є втіленням узагальнених образів сакрального та божественного. Друга частина («Мрії») написана у тричастинній формі. У основі мелодії її головної теми знаходяться пісенно-романсові жанрові інтонації, у той час як середній розділ викликає асоціації з образною сферою тривоги. Третя частина («Життя»), як зазначає М. Северинова [25], втілює образ Людини як тієї ланки, що поєднує земний та сакральний світи.

Прем'єра концерту відбулася на літньому фестивалі камерної музики в американському штаті Коннектикут «MusicMountain» у 1997, де солістом виступив сам автор, а прем'єра в Україні сталася у 1998 році, в рамках фестивалю «Київ Музик Фест98», де Скорик також став і виконавцем. Як вказує Л. Кияновська, Третій фортепіанний концерт став абсолютним потрясінням для аудиторії: одна її частина була вражена сміливістю і оригінальністю задуму, інша ж сприйняла твір як «ляпас доброму смаку» [14, С. 24]

В планах композитора також було і створення Четвертого фортепіанного концерту, першим виконавцем якого мав би стати Олександр Слободяник, але на жаль раптова смерть піаніста у 2008 році завадила цим планам і композитор втратив інтерес до написання цього твору, хоча в нього вже і були певні напрацювання.

Підсумовуючи, наведемо слова К. Івахової щодо стильової приналежності фортепіанних концертів М. Скорика. «Якщо Перший концерт можна тлумачити з позиції неокласичних пошуків в індивідуальній творчій еволюції композитора, Другий постулює засади його неоромантизму, то Третій, безперечно, відображає деякі головні естетичні засади постмодерну», – зазначає дослідниця [7, с. 31]. З огляду на це можна стверджувати, що фортепіанні концерти М. Скорика є показниками стильових пріоритетів композитору на різних етапах його творчості та можуть бути розглянуті як окремі етапи революції композиторського стилю митця.

Висновки до Розділу 1

Значне місце в сучасній музичній культурі посідають фортепіанні твори одного з найвидатніших вітчизняних композиторів Мирослава Скорика. Його вирізняє різноманітність, стилістична адаптивність, мистецька неповторність, синтез глобальних засад, засвоєних у провідних європейських композиторських школах, і національної самобутності, бездоганне володіння сучасною системною музичною виразністю, демократичність художньої виразності. Музична мова фортепіанних творів М. Скорика вирізняється інтонаційним багатством, свіжістю, майстерним поєднанням фольклорних компонентів із сучасною манерою письма, нетрадиційним ладо-тональним мисленням, додаванням естрадних і джазових інтонацій.

Фортепіанна творчість М. Скорика займає важливе місце у загальному доробку композитора. Серед жанрів, до яких звертається композитор, найбільшою популярністю користуються фортепіанні концерти, поліфонічні твори (прелюдії та фуґи), партити, цикли програмних мініатюр, окремі п'єси, твори для фортепіанного дуету, а також твори для дітей. Серед стильових пріоритетів фортепіанної творчості М. Скорика опиняється органічний синтез наступних напрямків:

1. неофольклоризму, що знаходить прояв у використанні елементів національної мелодики, імпровізаційності, імітації прийомів народного музикування;
2. неокласицизму та необароко, що передбачає творче переосмислення жанрових моделей попередніх епох;
3. джазової музики, що знаходить прояв у використанні специфічних прийомів (блок-акордів, джазової ударної фактури, різноманітних глісандо), а також використанні дисонуючих гармоній, синкопованої метроритміки та тембральної колористики.

Три фортепіанні концерти М. Скорика є вершиною його фортепіанної творчості. Перший концерт для фортепіано з оркестром характеризує неокласичні пошуки композитора, Другий концерт для фортепіано з оркестром

є зразком втілення рис неоромантизму, а Третій концерт для фортепіано з оркестром відображає тяжіння композитора до естетики постмодернізму.

РОЗДІЛ 2. КОНЦЕРТ №1 C-DUR ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ М. СКОРИКА У КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ КОМПОЗИТОРА

2.1. Концерт №1 C-dur для фортепіано з оркестром М. Скорика: структурно-композиційний аналіз

Перший концерт для фортепіано з оркестром відзначається неокласичною стилістикою, він має підкреслено блискучо-концертний тип і розрахований здебільшого на яскраві зовнішні ефекти. Твір побудовано на вільному змаганні піаніста-віртуоза з оркестром. Його можна віднести до типу концертів з відносно рівноправними партіями соло і оркестру.

Концерт №1 C-dur для фортепіано з оркестром М. Скорика належить до раннього періоду творчості композитора. За своєю композиційною побудовою Концерт одночастинний, проте у його структурі можна виділити три дуже чітко визначені розділи (*Allegro con brio* – *Andante sostenuto* – *Allegro molto*), що за своїми темповими співвідношеннями відповідають трьом частинам класичного інструментального концерту. До того ж, у творі можна відзначити риси поемності у зв'язку з наявністю рис свого роду монотематизму (основні теми *Allegro* і *Andante*). Крім цього, в масштабній композиції синтезуються риси сонатної форми, варіаційності та рондальності, де в якості рефрену виступають видозміни головної теми, а інші теми отримують функцію контрастних епізодичних елементів.

Перший розділ (*Allegro con brio*), що може умовно прирівнюватися до першої частини класичного концерту, на відміну від усталених зразків першої частини концертів не має оркестрового вступу та подвійної експозиції у її традиційному вигляді. Натомість після першого оркестрового *tutti* одразу вступає соліст. Основна тема, що побудована на розвитку ямбічно-синкопованого мотиву, викладена у партії соліста. Інтонаційно дана тема побудована на двох затактових квартових стрибках у висхідному русі та

короткому секундовому протиусі. Ми можемо розглядати її як головну партію сонатної форми лише умовно, оскільки дане припущення не підтверджується необхідними для сонатного *allegro* тональними співвідношеннями у репрізі. Натомість, головна тема виконує функцію тематичного ядра, адже є інтонаційним джерелом більшості з тем твору. Показово, що композитор у даному випадку використовує міксолідійський лад (про це говорить наявність звуку *b* у тональності *C-dur*). Ритміка оркестрового супроводу комплементарна, оскільки ритмічно заповнює витриманий звук у партії піаніста. Згодом із основного мотиву виокремлюється його перший елемент, що повторюється у ритмічному зменшенні та врешті решт виростає у послідовність арпеджованих фігурацій, що викладені в унісон у двох руках одночасно.

Наступна фраза піаніста побудована за принципом прихованого двоголосся (остинатний верхній звук та мелодична лінія у уявному нижньому голосі). На фоні прихованого двоголосся у соліста у партії оркестру вперше з'являється основний тематизм (розвивається перший елемент), що супроводжується модуляцією-співставленням до тональності далекого ступеня спорідненості (*Es-dur*).

Зв'язка у вигляді синкопованих акордових перекличок соліста та оркестру приводить до другої теми (цифра 1, умовна побічна партія), що звучить у сольюючого фортепіано на фоні оркестрової паузи та походить від головної теми та є її ритмічним та інтонаційним оберненням. Характер змінюється з рішучого та завзятого на більш ліричний, що спровоковано низхідним рухом мотивів та більш спокійною динамікою (*mp*). Серед ритмічних особливостей даної теми – зміна розміру з $\frac{4}{4}$ на $\frac{6}{8}$, що сприймається як синкопа. Подальший тематичний розвиток призводить до повернення першої теми у основній тональності *C-dur*, проте цього разу вже у партії оркестру (цифра 2), у той час як у партії фортепіано проводиться тематизм початкового оркестрового акомпанементу. У цьому можна вбачати риси характерної для концертного жанру подвійної експозиції.

Наступний епізод (цифра 3) за способом викладення та розвитку матеріалу нагадує розробку. Партія фортепіано переважно побудована на арпеджованих пасажах через декілька октав, у той час як у партії оркестру звучать елементи другої теми у ритмічному збільшенні. Гамоподібні злети у партії піаніста нагадують віртуозні пасажі фортепіанних концертів Л. ван Бетховена. Втім, ритмічна формула початкової теми (дві шістнадцятих та восьма тривалості) постійно з'являється то у фортепіанній, то у оркестровій партіях, буквально пронизуючи усю музичну тканину.

У наступному епізоді (цифра 4) розмір змінюється на $\frac{6}{4}$, та звучить новий тематизм у викладенні оркестру. Для даного епізоду характерні терпкі джазові гармонії та синкопована ритміка. Фортепіано підхоплює синкоповану ритміку, запропоновану оркестром (ліва рука) та підкріплює її ліричною мелодією, що має пісенний характер. У наступному епізоді оркестрові фрази чергуються із сольними тактами піаніста. У цифрі 5 тематизм попереднього епізоду повторюється на тон вище, у той час як у цифрі 6 партія фортепіано та оркестру поєднуються у контрапунктичному багатоголоссі. Після тривалого тематичного розвитку та динамічного наростання повертається друга, лірична тема у основній тональності у викладенні оркестрі, а потім – у партії фортепіано. У умовній репризі першого розділу на фоні другої теми у партії фортепіано звучать гамоподібні пасажі. Завершується перший розділ повторенням синкопованими перекличками, що вже з'являлися у зв'язці на початку розділу. Таким чином, у першому розділі Концерт №1 C-dur для фортепіано з оркестром М. Скорика можна виділити риси сонатної форми із дзеркальною репризою або концентричною формою. Хоча основна тема наприкінці першого розділу не з'являється, саме з неї розпочинається другий розділ.

Під час роботи над даним розділом концерту, виконавець має ретельно попрацювати над всіма чотирма його темами, які, незважаючи на різножанрове походження, містять у собі вольовий, цілеспрямований рух та викладаються в джазових синкопованих ритмах, які нерідко зустрічаються у творчості М. Скорика загалом.

Другий розділ (*Andantesostenuto*) переносить слухачів до образної сфери тональності *es-moll*. У партії оркестру звучить трансформована головна тема. Її початковий енергійний характер змінюється тривогою та надривом. Витриманий залігований звук підхоплюють терпкі дисонуючі синкоповані акорди, що підкреслюють емоційну напругу. Втім, невдовзі оркестр завмирає на тонічному тризвуку *es-moll*, і на цьому тлі вступає тужлива мелодія фортепіано (цифра 11). Інтонаційно вона повністю повторює головну тему першого розділу, проте у мінорному ладовому варіанті, ритмічному збільшенні та викладена однорідними тривалостями. Втім, мелодична лінія поступово насичується вишуканими ритмічними зворотами, а потім виливається у стрімкі висхідні пасажі із ритмічно виписаним прискоренням. У цифрі 12 фортепіанна фактура поліфонізується, основну мелодію супроводжує підголосок, у якому чверті мелодії заповнюються восьмими тривалостями.

У цифрі 13 у партії оркестру головна тема звучить у поліфонічному імітаційному викладенні у вигляді магістральної стрети (стрета, послідовно викладена через всі голоси). Фактура насичується перекличками фортепіанної та оркестрової партії, аж поки у цифрі 14 у партії оркестру не звучить основна лірична тема другого розділу. Завершується другий розділ, так само як і починався, драматичними вигуками трансформованої головної теми. На відміну від першого розділу, другий розділ відділено від наступного за ним фінального третього розділу генеральною паузою (хоч і не тривалою).

Працюючи над середнім розділом концерту, важливо звертати увагу студента на видозмінений у ритмічному плані варіант основної теми концерту, що спочатку виконується фортепіано-соло та має характерний для романтичної доби характер. Після цього ліричну тему перехоплює оркестр, де тема отримує інтенсивний розвиток, якому має посприяти піаніст, емоційно наповнюючи свою тему, що слугує контрапунктом до основної.

Третій розділ (*Allegromolto*) розпочинається з пасажів-фігурації у сольюючого фортепіано на тлі стриманого оркестрового супроводу *pizzicato*. За характером тематизму даний епізод нагадує віртуозні каденції класичних

концертів, проте оркестровий супровід не дає можливості трактувати даний фрагмент Концерту настільки однозначно. Під час опрацювання даних пасажів виконавець має слідкувати за активністю пальців, посилюючи слуховий контроль за якістю звучання та спрямовувати увагу на те, щоб кожен звук був ясним, округлим, достатньо насиченим.

У цифрі 16 віртуозні пасажі у правій руці піаніста доповнюються інтервальними ходами у лівій руці, що за своєю інтонаційною будовою та ритмічною організацією (рівні чверті) нагадують принцип блукаючого басу, що часто використовується у джазовій та блюзовій практиці. У цифрі 18 фортепіанна фактура змінюється; тепер це пасажі, що ніби перекидаються із руки до руки, що згодом приводять до низки синкопованих акордів – теми, що вперше з'явилася у розробковому фрагменті першого розділу. Дана тема проводиться у різних ансамблевих комбінаціях, та призводить до цілого «параду» тем концерту з попередніх розділів. У партії оркестру звучить друга тема першого розділу, окремі інтонації якої підхоплює фортепіано. Кода твору побудована на оркестровому проведенні головної теми у варіанті трансформації другого розділу, що підкріплюється потужними, життєствердними акордами у фортепіано.

Таким чином, Концерт №1 C-dur для фортепіано з оркестром М. Скорика поєднує у собі риси одночастинної поеми, тричастинного класичного концерту та симфонічної монотематичної форми. З інтонаційної точки зору музична мова концерту побудована на синтезі класичних фактурних форм та елементів джазового музикування.

2.2. Жанрово-стильова та виконавська специфіка Концерту №1 C-dur для фортепіано з оркестром М. Скорика

Концерт №1 «Юнацький» C-dur для фортепіано з оркестром М. Скорика З. Юзюк відносить до різновиду педагогічного фортепіанного концерту, що представлений у українській музиці у творчості М. Сильванського,

Ю. Знатокова, К. Шутенко, В. Задерацького та Б. Фроляк [36]. Як вже зазначалося, Концерт №1 C-dur для фортепіано з оркестром М. Скорика було створено у 1977 році на замовлення представників Всесоюзного конкурсу молодих піаністів (місто Самара), серед яких був відомий російський композитор та педагог М. Скорика у аспірантурі Московської консерваторії імені П. І. Чайковського, автор концепції дитячої музичної освіти Д. Кабалевський. Конкурс потребував спеціального твору, і композитор взявся за написання концерту, який мали виконувати фіналісти змагання. Він присвятив твір своєму вчителю Д. Кабалевському, а сам Концерт №1 C-dur для фортепіано з оркестром був відмічений почесною нагородою – Всесоюзною комсомольською премією. К. Івахова відмічає, що «Юнацький» фортепіанний концерт М. Скорика має чітку спрямованість на «соціальне призначення», тобто час та місце його першого виконання були заздалегідь визначені. За словами дослідниці, Концерт №1 C-dur для фортепіано об'єднує риси традиційного тричастинного концертного циклу та одночастинної композиції, зберігаючи при цьому характерні ознаки одночасно і форми сонатного циклу, і форми сонатного *allegro*. «Тут М. Скорик вишукано поєднує риси історичних стилів і сучасних ритмоінтонаційних знаків, тут органічно синтезовані з класицистичною сферою виразності як джазово-естрадні ритми й інтонації, так і деякі національно характерні звороти», – зазначає К. Івахова [7, с. 30].

Жанрова своєрідність Концерту №1 C-dur для фортепіано з оркестром М. Скорика полягає у органічному синтезі рис:

1. *концертності* (поділ на три контрастні розділи, що за темповими співвідношеннями відповідають структурі класичного концерту, а також обмін тематизмом між партіями солісту та оркестру);
2. *поємності* (одночастинна структура та наявність монотематизму, у якості теми-зерна якого виступає перша тема першого розділу *Allegro con brio*);
3. *сонатності* (наявність декількох контрастних тем; репризність, у тому числі – тональна реприза на рівні розділів);

4. *варіаційності* (інтонаційні, ритмічні, тональні трансформації головної теми-зерна);
5. *рондальності* (головна тема-зерно чергується із тематично контрастним епізодами).

З точки зору стильової спрямованості Концерт №1 C-dur для фортепіано з оркестром М. Скорика слід вважати чи не одним з найперших зразків неокласицизму в українській музиці. Неокласичні риси Концерту знаходять прояв у тяжінні до використання так званих загальних форм руху (гамоподібні пасажі, арпеджіо, акордові послідовності), рівномірної моторики, а також творче переосмислення традиційних класичних форм та, за висловом С. Лісецького, використанні «досвіду минулих епох <...> у синтезі з сучасними стильовими особливостями» [21, с. 93]. Концерт №1 C-dur для фортепіано з оркестром М. Скорика побудовано на поєднанні рис жанрової моделі класичного фортепіанного концерту, представленого у творчості віденських класиків, та елементів джазової стилістики, що є репрезентантами сучасної епохи. Подібний стильовий «мікс» є дуже показовим у контексті «юнацької» спрямованості Концерту та оптимістичного, життєствердного композиторського світосприйняття у цілому.

З виконавської точки зору Концерт №1 C-dur для фортепіано з оркестром М. Скорика побудовано за типовою для інструментального концерту моделлю змагання соліста та оркестру. Це підтверджується численними перекличками тематизму у партії оркестру та солісту, періодичним обміном функцій «соло» – «акомпанемент» між учасниками виконання, а також блискучим концертним типом викладення фортепіанної фактури, розрахованим на створення яскравого зовнішнього ефекту. У даному творі партії соліста та оркестру є досить рівноправними, адже їм у однаковій мірі доручається проведення ключового для драматургічного розвитку тематизму.

У першому розділі Концерту слід звернути пильну увагу на виявлення жанрових рис кожної з представлених тем, а також їх інтонаційної природи, що полягає у походженні від першої теми-зерна. Всі теми першого розділу,

незважаючи на їх різноплановість, підпорядковані активному началу та мають бути виконані з великою емоційною подачею, розрахованою на яскравий концертний ефект. Слід звернути увагу на те, щоб синкопована ритміка не стала на заваді невпинному фіналоцентричному руху віртуозних пасажів.

Другий розділ характеризується ліричним емоційним забарвленням. Трансформована тема-зерно, проведення якої доручено спершу сольному фортепіано, має бути виконана з урахуванням естетичних принципів романтизму, адже її інтонаційно-ритмічна природа апелює саме до ліричних тем композиторів-романтиків ХІХ століття.

Технічно досконалим має бути виконання блискучих віртуозних пасажів третього розділу. Вирішальним у даному випадку має бути пильний слуховий контроль за якістю звуковидобування (окремого звуку, фрази та усього пасажу в цілому). Численні переклички між партіями фортепіано та оркестру мають бути вписані до єдиної виконавської парадигми.

Концерт №1 C-dur для фортепіано з оркестром М. Скорика входить до репертуару багатьох відомих піаністів України та зарубіжжя – як юних, так і зрілих майстрів. Серед них – український піаніст та музикознавець угорського походження, Народний артист України Й. Єрмін (Örményi József), а також лауреати міжнародних конкурсів А. Небаба, Н. Соколенко, У. Гуда та В. Аграмаков. Попри те, що Концерт має традиційний підзаголовок «Юнацький», у даному дослідженні ми більш детально зупинимося на двох «дівочих» інтерпретаціях, представлених молодого піаністкою Діаною Чубак (Україна) та однією з найталановитіших музиканток Європи Елізабет Нільсен (Данія).

Діана Чубак (1995) є вихованкою Львівської національної музичної академії. Серед її творчих досягнень – лауреатства у міжнародних конкурсах та участь у численних фестивалях сучасної музики. Виконавиця репрезентує сучасну українську фортепіанну музику, у тому числі фортепіанні твори М. Скорика, на кращих концертних майданчиках України, Польщі, Німеччини, Данії, Іспанії. Концерт №1 C-dur для фортепіано з оркестром М. Скорика був

виконаний піаністкою у 2016 році у рамках I Всеукраїнського конкурсу піаністи імені Мирослава Скорика (Київ) разом із Національним президентським оркестром під орудою Народного артиста України А. Молотая.

Д. Чубак розпочинає виконання Концерт №1 C-dur для фортепіано з оркестром М. Скорика дуже активним, стверджувальним звучанням першої теми. Попри досить швидкий темп усі пасажі цілеспрямовані та добре озвучені, акорди – потужні, а звучання фігурацій зовсім не поверхове. У своїй інтерпретації піаністка підкреслює синкопованість тематичного матеріалу, у той час як ліричні епізоди першого розділу проминає досить швидкоплинно. Рішуче виконання демонструє темперамент піаністки, якій вдається підпорядкувати своїй виконавській концепції звучання оркестру.

Потужна енергетика піаністки дозволяє їй трактувати Концерт №1 C-dur для фортепіано з оркестром М. Скорика з позиції романтичного виконавства. Д. Чубак вдається досягти тембрального ансамблю із солістами оркестру (солюючі флейта, кларнет, скрипка тощо). Виконавиця вміло розподіляє функцію соліста та акомпанементу та не намагається вийти на перший план під час епізодів, коли основний тематизм проводиться у оркестру. Сольний епізод у другому розділі Д. Чубак виконує досить стримано та рівномірно, без помітних агогічних відхилень. Дуже вміло з технічної точки зору вирішені «перекидання» мелодії із партії соліста до партії оркестру і навпаки, між якими зовсім не відчувається «стиків» або «швів». Третій розділ у виконанні Д. Чубак знову звучить дуже активно. У фортепіанних пасажах відчувається зростання рівня емоційної напруги, що врешті решт виливається у потужні, тріумфальні заключні акорди соліста та оркестру.

У цілому інтерпретація Д. Чубак Концерту №1 C-dur для фортепіано з оркестром М. Скорика підпорядкована потужному виконавському темпераменту піаністки. Її можна віднести до романтичного типу виконавців, тому у її інтерпретації на перший план виходить яскрава емоційність висловлювання, віртуозність та ефектність виконання.

Елізабет Нільсен (ElizabethNielsen, 1993) також є активною виконавицею сучасної музики. Випускниця Віденської консерваторії у своїй виконавській творчості поєднує інтерпретацію барокового, класичного та романтичного репертуару із електроакустичними експериментами, пов'язаними із сучасним звуковим простором. Е. Нільсен має українське коріння та останнім часом бере участь у концертному та фестивальному житті Києва. У інтерв'ю з музикознавицею Н. Семененко піаністка так прокоментувала своє звернення до фортепіанної музики М. Скорика: «Мене не полишала мрія повернутися до української музики. Розмірковуючи, з чого би мені почати, у кінцевому підсумку я зупинилася саме на Концерті Скорика. Його музика лягла мені на серце, запалила вогонь в душі своїми джазовими вкрапленнями, моторикою, неофольклорними інтонаціями та ритмами. Невипадково музика маестро знаходить миттєвий відгук у будь-якій аудиторії» [30]. Концерт №1 C-dur для фортепіано з оркестром М. Скорика був виконаний піаністкою у 2017 році у Києві у рамках проекту «Фортепіанна феєрія» разом із Національним президентським оркестром під орудою Народного артиста України В. Василенка.

Виконання Е. Нільсен Концерту №1 C-dur для фортепіано з оркестром М. Скорика характеризує надзвичайна ясність артикуляції та інтонаційне висвітлення усіх епізодів із прихованим двоголоссям. Лірична тема першого розділу набуває легкого, дещо жартівливого відтінку. Піаністка дуже обережно користується педалізацією, досягаючи максимальної ясності, навіть деякої «сухості» звуку, що є виправданою з позиції неокласичного трактування твору. У стрімких пасажах увага Е. Нільсен приділена кожному звуку. Джазові синкоповані теми звучать дещо вільно з точки зору агогіки, а взаємодія із оркестром у першому розділі побудована за принципом контрасту. Серед головних виконавських прийомів піаністки – легке пальцеве *staccato*, а також майстерне володіння усіма відтінками *p* та *pp*.

У ліричному епізоді другому розділі Е. Нільсен вдало використовує прийом *rubato*, а також послуговується дуже витонченим динамічним планом.

Особливої витонченості ліричним оркестровим епізодам надають ретельно проінтоновані фортепіанні підголоски у виконанні піаністки. Переклички із солюючоюфлейтою у центральному епізоді другого розділу побудовані за зразком діалогу. Третій розділ Концерту №1 C-dur для фортепіано з оркестром М. Скорика у інтерпретації Е. Нільсен побудовано на тривалому розгортанні динамічного плану з поступовим наростанням напруги, що, як і у попередньої виконавиці, завершується грандіозною кульмінацією.

У цілому, у інтерпретації Концерту №1 C-dur для фортепіано з оркестром М. Скорика, запропонованій Е. Нільсен, на перший план виходить скерційна, ігрова природа «Юнацького» концерту.

Висновки до Розділу 2

Концерт №1 C-dur для фортепіано з оркестром М. Скорика є одним з найперших зразків неокласицизму в українській музиці. Жанрова своєрідність твору полягає у органічному синтезі рис різних жанрових моделей та форм, а саме класичного інструментального концерту, симфонічної поеми, сонатного *allegro*, варіацій та рондо.

Неокласичні риси Концерту знаходять прояв у використанні так званих загальних форм руху, рівномірної моторики, а також творчого переосмислення традиційних класичних форм. Концерт №1 C-dur для фортепіано з оркестром М. Скорика побудовано на поєднанні рис класичного фортепіанного концерту, представленого у творчості віденських класиків, та елементів джазової стилістики, що є репрезентантами сучасної епохи. Подібний стильовий «мікс» є дуже показовим у контексті «юнацької» спрямованості твору та оптимістичного, життєствердного композиторського світосприйняття.

РОЗДІЛ 3. ДРУГИЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ: ПОВОРОТ ДО РОМАНТИЧНОЇ ПАРАДИГМИ

3.1 Композиційні особливості Концерту №2

М. Скорик написав Другий фортепіанний концерт після довгого творчого мовчання. Цей твір засвідчив не лише стильовий перелом в еволюції композитора, але й нове трактування цього жанру в контексті нової доби. Зовні він зберігає певні драматургічні ознаки, відомі з попередніх опусів М. Скорика: динамічна одночастинно-циклічна композиція нагадує про Перший фортепіанний концерт, використання гострих, терпких джазових ритмів належить до улюблених «знаків» митця.

Особливу роль відіграє тут, як завжди в оркестрових творах композитора, темброва палітра. Цікаво зазначити, що навіть в авторському перекладенні партитури для двох фортепіано, у клавирі зберігається ударна установка, як необхідний для збереження образного строю тембральний елемент – жорсткі шумові ефекти невід’ємні від сюжету цієї інструментальної драми.

Концерт розпочинається досить нетипово, як взагалі для даного жанру, так і для попередніх концертів М. Скорика. Перший епізод – це тривалий повільний вступ *Andanterubato*, повністю доручений солюючому фортепіано. «Відверта сповідальність цього вступного монологу, а водночас максимальна концентрація не просто розмаїтих, а драматично невідповідних один до одного емоційних відтінків одразу занурює слухача у саму “серцевину” конфлікту» (Кияновська, С. 346). Трагедія ліричного героя, який є типажем романтичного типу світосприйняття, полягає не лише в тому, що його не розуміють інші – він сам не здатен себе збагнути. Тема немов би монтується з окремих виразних ораторських фраз, за кожною з яких стоїть доволі конкретний «історичний знак»: перший двотакт своєю розповідністю та м'якою наспівністю створює приглушену атмосферу сповідальності, зосередженості на своїх особистих

поневіряннях; наступна фраза є контрастною, в ній раптовий і стрімкий спалах, дисонуючий до вершини хід, раптово стихає. У вступі не лише представляються всі основні інтонаційні елементи, але й передбачається загальна драматургічна послідовність концерту – він теж пройде декілька «фаз наростання», щоразу досягаючи вищої вершини, і врешті завершиться тим самим, з чого почався, – ліричним роздумом, вічним запитанням, на яке неможливо знайти відповідь.

Тема головної партії характеризується тривогою і неспокоєм. Змінюється темп (*Allegro*), включається оркестрова партія. Ударні сповіщають ритмізований рівномірний пульс, на тлі якого струнні ведуть зловісно підстрибуючускерцозну тему, побудовану на хроматично нестійких вузькооб'ємних мотивах. Від цього початкового імпульсу відштовхується фортепіанна партія.

Побічна партія вносить водночас істотний контраст у образний стрій концерту і зберігає єдність, продовжуючи розвивати ту саму мелодико-інтонаційну сферу, котра була закладена в епіграфі. У темі віртуозні пасажі, раптові злети і секундові грона отримують витончено-ліричне трактування. Друга її хвиля ще більш інтенсивна і сповнена різких перепадів динаміки, несподіваних жорстких акцентів. Особливого значення тут набуває тембр ударних, який перегукується з маркатними наголосами фортепіано.

Розробка також має хвилеподібний спосіб побудови. Вона містить в собі різкі і неочікувані контрастні зіставлення. Відкривається розділ сольним «програшем» фортепіано з повторюваною терцією, немов нав'язливою ідеєю. Новий виток спіралі – механістична токато-скерцо. В ній дивовижним чином поєднуються і відгомони прадавніх обрядових зворотів і водночас суто романтичних образів зловісно-фантастичного емоційного забарвлення. Поступово забарвлення звучання змінюється на гротескове. У маршевому русі під загрозливий дріб ударних дедалі активніше звучить каскад фортепіанних пасажів і арпеджіо.

Наступна хвиля викликає ще більш явні алюзії до зловісних скерцозних епізодів романтичних симфоній. Більш скупі, ніби умисне скорочені засоби виразності, пуантилістичні октави фортепіано на тлі мірно повторюваної фігури, яка лише віддалено нагадує лейтмотив з головної партії, поступове підключення ударного пульсу покликані створити враження механічно досконалої «конструкції», яка у своєму невблаганному поступові протистоїть всьому людському. Кульмінація в розробці пов'язана зі зміною темпу на повільний – *Andante*, звучить лірична, найбільш кантиленна у всьому концерті фраза з самого початку.

На хвилі кульмінації розробки починається заключний розділ першої частини – реприза, яку, втім, досить складно виокремити. Навальний розвиток, безупинне прагнення до вершини «поглинає» повторення основного тематичного матеріалу, видозмінює його до невпізнаності, у зв'язку з чим реприза є динамічною.

На початку дещо стисло проводиться головний – наспівно-мрійливий мотив. Проте він сприймається сильним контрастом до теми вступу. Так, він транспонується на секунду вгору, переноситься у *tutti* оркестрового супроводу, проводиться масивним об'ємним унісоном на *fortissimo* – ніжна трепетна тема перетворюється на загрозливу і імперативну. Цей чотиритакт – мотто відділяється від подальшого розвитку великою паузою *fermata*. Далі про репризність нагадує лише короткий мотив – лейтінтонаційний хроматичний хід. Однак, тут він теж змінений до невпізнання, а його «нове обличчя» визначає насамперед метроритмічна видозміна. Його ритмічна формула набуває цілком окресленої образно-семантичної спрямованості, викликані жанровою природою пульсації – в її основі лежить токатність, що нерідко саме в музиці двадцятого сторіччя сприймається як образ агресивності, механістичності. Згодом виринає терцевий хід, який звучав на початку розробки, а ударні розпочинають тему з оркестрового вступу, яка звучить немов з запізненням. Після цього на тлі ударних звучить фрагмент побічної партії. Цей калейдоскоп тем, а, вірніше кажучи, їх уламків, окремих характерних зворотів, ніби

«розлітається» у просторі, припадаючи на великий віртуозно-каденційний епізод перед кодою.

Кода (Allegro) спирається на тематичний матеріал вступу, проте він проходить в дзеркальному оберненні і суттєвому перетворенні: спочатку долає останній щабель розгортання лейтмотив-хроматичний хід. Підхоплюючи інтенсивний плин розвитку репризи. Завершується концерт тим самим повільним епізодом-монологом фортепіано, з якого і починався.

Здавалося б, фінальний розділ мав би привести до апофеозу, але М. Скорик розв'язує питання фіналу досить своєрідно, створюючи індивідуальну драматургічну концепцію. З одного боку, зовнішні ознаки виразності говорять про «класичний» висновок: блискуча оркестровка tutti, ефектне віртуозне завершення конфлікту, переможний грім барабанів. З іншого боку, ключову роль все ж відіграє «постлюдійний» монолог фортепіано. Який являє собою цілісний підсумок твору – він не у блискучому ствердженні, а в повторенні початкової фрази, щемливих роздумах солюючого фортепіано. Це створює начебто романтичний підхід до вирішення концепції циклу, проте в ній відсутня характерна для романтиків трагічність, просто відбувається замикання, завершення з поверненням до початкових ліричних особистісних роздумів.

3.2 Виконавська інтерпретація Концерту №2 М. Скорика

На жаль, у мережі Інтернет очевидним є брак інтерпретацій безпосередньо Другого концерту для фортепіано з оркестром М. Скорика, хоча, дещо більша кількість аудіо- і відео-записів двох інших фортепіанних концертів не роблять ситуацію з презентацією цього жанру творчості композитора задовільною. Наразі нам вдалося знайти лише один запис виконання концерту, представлений у вигляді так званого «score-video» (або ж «withscore») – розповсюдженого на платформі YouTube способу презентації творів академічної музики. Тож, оскільки є доступна виконавська версія, спробуємо її розглянути хоча б і в такому вигляді.

Концерт викладено на каналі fugehianoff, де автор зазначає, що дане відео оприлюднено в пам'ять композитора, котрий на той момент нещодавно пішов з

життя (назва відео –«MiroslavSkorik (RIP) - PianoConcerto No.2). Виконавцями зазначено українського піаніста Євгена Ржанова та диригента Миколу Дядюру – відомих українських мистецьких діячів.

Євген Олександрович Ржанов заявив про себе у 1960-ті роки як блискучий педагог, музично-громадський діяч (зокрема, співзасновник Міжнародного музичного конкурсу імені Миколи Лисенка) і талановитий піаніст. Саме він став першим українським музикантом – лауреатом одного з найпрестижніших у світі міжнародних конкурсів імені Королеви Єлизавети в Бельгії.

Масштаби виконавської діяльності Євгена Ржанова величезні. Протягом усього життя він багато й успішно концертує в Україні та за кордоном. Вражає його репертуар, який охоплює твори від епохи бароко до сьогодення. Значним є внесок музиканта у популяризацію музики добахівської доби. Зокрема, під час роботи у Республіканському будинку органної та камерної музики піаніст двічі провів цикли концертів «Клавесинна музика XVI – XVIII століть», кожен з яких складався з восьми концертів німецьких, англійських, італійських, французьких та східноєвропейських композиторів. У той же час музикант виконав усі клавесинні концерти Йоганна Себастьяна Баха.

Але найвагомим є внесок Євгена Ржанова у популяризацію української фортепіанної музики. Нині він є чи не єдиним піаністом, який виконує майже увесь піаністичний доробок класиків української музики ХХ століття – Левка Ревуцького, Віктора Косенка, Бориса Лятошинського. З понад п'ятдесяти фортепіанних концертів, що входять до репертуару Євгена Ржанова, дванадцять – це концерти українських авторів. Часто саме він був першим виконавцем багатьох фортепіанних творів українських композиторів, здійснив записи, що нині зберігаються у фондах Українського радіо і телебачення.

Микола Володимирович Дядюра – один із провідних диригентів України, який поєднує великий талант зі зрілою майстерністю. Народний артист України. Лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка (2011 р.).

Закінчив Київську консерваторію ім. П. І. Чайковського (1987 р., клас нар. арт. України, професора Р. І. Кофмана).

У 1990 році Микола Дядюра отримав запрошення від відомого диригента СейдзіОзави пройти стажування в Бостонському оркестрі (США). Там він стажувався у Леонарда Бернштейна та Андре Превіна. Він керував Сеульським симфонічним оркестром і симфонічним оркестром Кванджу як головний диригент з 1989 по 1996 рік. Працюючи з Національною оперною трупю Південної Кореї, він поставив опери «Тоска» Джакомо Пуччіні, «Клоуни» Р. Леонкавалло та «Сільська честь» П. Масканьї.

З 1996 року М. Дядюра є головним диригентом і художнім керівником симфонічного оркестру Національної філармонії України. За цей час він започаткував цикли концертів «Усі симфонії Бетховена» та «Усі симфонії та концерти Брамса». Також вперше в Україні виконав симфонії «Ромео і Джульєтта», «Te Deum», «Коронаційна меса».

Як запрошений диригент керував філармонійними оркестрами Польщі, Італії, Південної Кореї, Японії. Має численні музичні поїздки до Туреччини, Польщі, Швейцарії, Німеччини, Франції та Іспанії. брав участь у міжнародних фестивалях в Україні, таких як «Київ Музик Фест», «Музичні прем'єри сезону», «Віртуози»; і за кордоном, таких як «LeMelomanu» (Франція), «Музичний фестиваль у Сен-Максими» (Франція), «LaChaise-Dieu» (Франція), «Festival Гектора Берліоза» в LaCoteSaint-André (Франція), « Міжнародний фестиваль духовної музики" в Марселі (Франція), у Блекеде (Німеччина), у Вроцлаві (Польща), Дні культури України у Швейцарії (Берн) та інші.

У 2015 році він отримав орден «Зірка Італії» — найвищу державну нагороду, яку Італійська Республіка може нагородити іноземця.

Отож, початковому монологу Є. Ржанов надає особливого значення, окремо виділяючи кожен фразу. Тема звучить надзвичайно виразно і добре проартикульованою, піаніст підкреслює наявну у ній контрастність. До того ж, особливу увагу до себе привертає поліфонічне мислення виконавця, завдяки якому тема набуває своєрідної багатовимірності.

Чіткість та виразність артикуляції характерні і для звучання головної партії у виконанні піаніста, кожен мотив чи фраза звучать дуже «цупко». В цілому, якщо розглядати агогічні моменти, то виконавець прагне якомога точніше слідувати авторським вказівкам М. Скорика.

Говорячи про взаємодію соліста та оркестру, можна помітити високий рівень злагодженості між виконавцями. В даному концерті моменти, де фортепіано звучить соло, перемежуються з епізодами, де тотально превалує оркестр. В таких епізодах піаніст майстерно змінює своє «амплуа» із соліста на учасника оркестру, звертаючи увагу на контроль балансу звучання та загального звукообразу.

Висновки до Розділу 3

Таким чином, Другий фортепіанний концерт є одночасно і зміною творчої парадигми, в рамках цього жанру в доробку композитора (після «Юнацького» першого фортепіанного концерту), так і твором, що продовжує певну традицію в трактуванні жанру. Так, концерт представляє нову стильову тенденцію в творчості М. Скорика, а саме – романтичну, втім, цей романтизм проявляється більше у змістовому наповненні музики (протиставлення «людина – світ»), аніж у її звучанні; в музиці твору присутні яскраві «знаки» сучасного йому ХХ сторіччя, як, наприклад, важливість ролі ударних інструментів, надання переваги дисонансам навіть у кантиленного типу мелодіях. Що ж стосується збереження традиції, мова йде, перш за все, про композиційні рішення композитора: форма концерту одночастинна, як і у випадку з «Юнацьким» концертом. При виконанні даного концерту важливо розуміти поєднання вищезгаданих рис, звертаючи увагу на дуже особистісну подачу музичного матеріалу та велику роль експресивності гри, при цьому вибудовуючи злагоджений ансамбль з партією оркестру.

Окремою постає проблема репрезентації цього концерту у мережі Інтернет – основного джерела інформації на сьогоднішній день. Брак записів творів такого масштабу композитора, як М. Скорик, є великою прикрістю, виправлення якої має стати метою сучасних, в першу чергу українських

виконавців. При цьому, мова йде не просто про зняття свого виступу на відео та завантаження його до Мережі, а здійснення високоякісного студійного запису для гідної репрезентації творчої спадщини композитора та сучасного вітчизняного виконавства у світі.

РОЗДІЛ 4. КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО №3: ДО СПРОБИ ОСМИСЛЕННЯ ФІЛОСОФСЬКО-СИМВОЛІЧНИХ КОНЦЕПТІВ

4.1 Композиційні особливості Концерту №3

На думку Л. Кияновської, Третій фортепіанний концерт є логічним продовженням лінії своєрідних «концертних поем», започаткованих деякими попередніми інструментальними концертами Скорика, водночас, «даний твір репрезентує доволі істотні новації драматургії цілого і окремих частин, пов'язані з еволюцією естетики композитора» [16, С. 448-449]. Дослідниця також вказує на приналежність даного твору до ряду тих, які були створені під безпосереднім враженням перебування Скорика на американському континенті (разом з такими творами, як «А-г-і-а» для віолончелі, симфонічна поема «Спогад про Батьківщину» та Партита №7) [14, С. 20].

Прем'єрне виконання твору було здійснене на літньому фестивалі камерної музики «Music Mountain» у штаті Конектикут у супроводі струнного квартету. Українська прем'єра відбулася в рамках фестивалю «Київ-Музик-Фест-98» та «Контрасти» у Львові у супроводі камерного оркестру. Сам автор в обох випадках виконував партію фортепіано. Пізніше була створена третя версія концерту – у супроводі великого симфонічного оркестру.

В даному циклі композитор прагне надати філософське окреслення змісту кожної частини, що сприяє концептуальній визначеності та цілеспрямованості твору. Задля того, щоб розкрити ті чи інші вагомні філософсько-етичні категорії, М. Скорик у своїх творах застосовує поширені, загальноприйняті для виразу певних асоціацій і почуттів семантичних знаків, що належать до «інтонаційного словника» тієї чи іншої епохи, через алюзії до національних джерел [16, С. 449]. У своєму Третьому фортепіанному концерті йде трохи іншим шляхом, адже він вирішує дати кожній частині символічну програмно-філософську назву. Ці три частини, на думку Л. Кияновської, вибудовують «три

акти інструментальної драми – наче три щаблі, якими кожна особистість повинна підняти в усвідомленні своєї причетності до “*homo animae*”, тобто осмислити себе як людину, наділену безсмертною душею, Божою іскрою» [16, С.449-450].

Назви кожної з частин концерту автор виписав англійською мовою: перша частина – «Prayer», друга – «Dream» і «Life». Причиною того, що композитор вирішив залишити назви саме англійською є не лише той факт, що твір було написано й виконано у США, але й багатозначністю обраних для назв слів, які можуть спонукати до символічної трактовки. Так, «Prayer» – це не лише молитва, але й благання, прохання, до того ж це слово може позначити власне і того, хто здійснює молитву, ліричного героя концерту. «Dream» означає і мрії, і сновидіння, і блаженство, що передбачає марення про недосяжний ідеал. Композитор зіставляє ідеальний світ у першій і другій частині з жорстокою реальністю в останній третій – «Life» («Життя»), яка єдина має цілком однозначне тлумачення.

Форма першої частини є сонатною зі вступом. Цікаво, що композитор приділяє особливу увагу розробковим елементам з характерним досягненням щоразу нової вершини. Разом з цим, кожного разу це досягнення веде до ствердження позитивного начала, прославлення величі людського духу, що нагадує нам бетховенський стиль письма. Всі теми частини проростають з єдиного початкового мелодичного ядра, що надає їй ознак монотематизму. «Ланцюг послідовних і несподіваних трансформацій монотемати приводить до якісного образно-сміслового переродження початкового хорально-молитовного стану – проте це відбувається лише для того, щоби ще з більшою силою його утвердити в кінці всього циклу» [16, С. 451]

Відкривається перша частина експресивним вступом у фортепіано (до мінор, Moderato). Тема поєднує у собі елементи хоральності (фактурний план) та речитативної декламаційності (перш за все, завдяки ритмічному рисунку та мелодичному малюнку верхнього голосу). Звучання є дещо втаємниченим, динаміка прописана переважно в нюансі *p*. За Л. Кияновською, «хоральність, як

втілення особливої духовної піднесеності і досконалості, божественного начала, відіграє в першій частині надзвичайно важливу роль, проте служить лише відправною точкою, поштовхом до драматичних подій» [16, С.451]. Вже перший акорд – тонічний септакорд з високою септимою – створює відчуття певного неспокою, а нерозв’язаність цього сьомого щабелю (в наступному такті він звучить на півтони нижче) звучить як питання та водночас як сумнів щодо можливості відповіді на це питання. Разом з дисонантними гармоніями вступу звучить і такий акорд, як домінанта з септимою за соль мінором, створює явну алюзію на музику Ф. Шопена, а, можливо й конкретніше, на його фортепіанну Баладу №1 соль мінор.

Тема головної партії (*Allegroagitato*, мі-бемоль мінор) звучить в унісон у струнних і має категоричний, імперативний характер. Вона містить риси декламаційності, які беруть свій початок у темі вступу. Після досягання вершини-кульмінації (ц.б, *ff*), швидко відбувається зміна у характері звучання і на зміну акордовим репетиціям приходить ноктюрново-прелюдійний розділ побічної партії (*Moderato*). Тема спочатку викладається у фортепіано соло, і її тональність умовно можна визначити як ля мінор, але вона майже не відчувається за рахунок гармонії, збагаченої побічними тонами та еліптичними зворотами. Ключова питальна інтонація висхідної секунди знову ж таки походить з теми вступу.

Розробка першої частини вибудована в три етапи. «Такий “точний розрахунок” у архітектонії розділу необхідний для того, щоби цілеспрямувати ту непогамовну енергію і силу, котра ніби виривається назовні, шукаючи виходу». [16, С.454]. Орнаментальний візерунок заключної каденції у фортепіано переходить у вихроподібні пасажі струнних, які звучать як «розмите тло» для подальшого проведення теми вступу, що стає першим етапом розробки. Питання, які на початку частини звучали більш смиренно, зараз набувають більшої наполегливості та трагедійного драматизму. Кожна наступна хвиля має тенденцію не лише до динамізації, ущільнення дії, згущення фактурного викладу, але й до тривалішого розгортання. Другий етап

розробки (ц. 10, Allegretto) починається у фактурі, подібній до поліфонічної (у партії фортепіано звучать два голоси, в яких можна помітити риси імітаційності), яка поєднується з гамоподібними стрімкими низхідними пасажами. Далі у фортепіано розвивається саме пасажеподібний елемент. В оркестрі у високих струнних чути елементи теми вступу. Вже в більш визначеному вигляді вона звучить у заключному етапі розробки (ц.14, сі мінор, Moderato). Тут ця тема набуває рис траурного маршу: плагальний супровід у басах, маршеподібність. Драматизму додають репетиції у партії фортепіано у високих регістрах.

Реприза першої частини є динамічною, вона ґрунтується здебільшого на повторенні туттійного проголошення теми головної партії. Початок розділу нагадує немов би четверту хвилю розробки (Allegroaffettuoso), адже виклад на початку продовжує носити розробковий характер. Проте, повертається та сильна енергетика, яка була притаманна головній партії експозиції, і згодом виокреслюється і сама тема, сила звучання якої наростає і наростає, приводячи до кульмінації усєї частини. Тема проводиться спочатку лінійно, а згодом розподіляється між голосами в канонічному проведенні, де в результаті чуємо шестиголосний канон з щільно проведеними у стреттному вигляді голосами. Про ліричну сферу побічної партії нагадує невелика за масштабами тема в оркестрі, що звучить після канону. Тепер вона набула більшого розмаху і патетики.

Завершується частина кодою. В ній тема вступу знову звучить у хоральному викладі, але тепер вона має більш фатальний характер, а заключні акорди у партії фортепіано звучать пафосно-трагедійно (повтор до мінорного тризвуку на ff, f і p).

Друга частина (Andante, Мі-бемоль мажор), як зазначає Л. Кияновська, «цілком не випадково підхоплює той емоційний стан, і навіть той самий жанровий стереотип, що був представлений у побічній партії першої частини»(С. 455). Мова йдеться про те, що ноктюрнова символіка взагалі характерна для інструментальних творів М. Скорика, але в контексті

програмної назви частини – «Dream» – вона видається особливо символічною. Основна тема другої частини змальовує мрійливо-фантастичний образ. «Примарності» звучанню надає акордовий супровід у струнних з дисонантними гармоніями.

Більш рухливим є середній розділ другої частини (ц.2), який повертає дію в русло драматичних переживань. Розмір викладу змінюється з 4/4 на 3/4, фактура переважно акордова, причому ці акорди викладені у тріольній пульсації. В цілому, для середнього розділу характерне прагнення до світлого начала. Його лаконічна кульмінація має гімнічні риси. Реприза другої частини продовжує цей настрій, і на початку мрійливий та примарний образ стає більш реальним, немов мрія, що збулася.

Контрастом до другої виступає третя частина (Allegro, до мінор), яка вже з перших нот задає зовсім інший характер: наполегливий та бездушно-механістичний. Фінал побудовано за принципом «Perpetuummobile», адже рівномірно пульсуючий маршеподібний динамічний рух не припиняється впродовж майже всієї частини. За словами Л. Кияновської, «образ життя трактується вельми саркастично, “вічний рух” виступає відповідником шаленої гонитви за примарою, за міражами, які при наближенні до них виявляються не прекрасними оазами, а потворним і нікчемним мотлохом» (С.457). Якщо в музичній мові попередніх частин прослідковувалися алюзії з західно-європейською музикою романтичної доби, то у фіналі композитор явно апелює до жанрово-образної сфери музики ХХ століття, в особливості до творчості Д. Шостаковича та С. Прокоф'єва.

Третя частина написана в формі рондо, яка може бути виражена у наступній схемі:

А В А1 С D А2, де епізоди будуються на різних видозмінах головної теми, що надає формі рис варіаційності.

Тема, якою відкривається фінал, містить у собі ключовий для інтонаційного лейткомплексу концерту висхідний рух. «Ритмічна природа головної партії віддалено нагадує неофольклористичні танцювальні епізоди

ранніх концертів і сонат М. Скорика з їх буйною стихійністю і експресією поганського обряду» [16, С. 458]. Основне ядро рефрену – настирливе повторення висхідного мотиву у партії фортепіано на тлі монотонного, немов би «байдужого» остинато в оркестрі. Тема рефрену складається з двох елементів. Характерною рисою другого висхідні стрибки у ямбічному ритмі у партії скрипок, які створюють рішучий, войовничий образ.

Показово, що саме в фіналі вперше звучить барабан, додаючи звучанню механістичності та жорстокості. Особливо цей контраст обумовлений тим, що оркестр в цьому концерті є виключно струнним, що підкреслює камерність звучання та робить акцент на емоційність, людське почуття. Цей центр тяжіння різко зміщується у бік гротеску та механістичності у фіналі. «Таким чином, ця частина не просто підсумовує і переводить у реальну площину те, що попередньо знаходилося немовби в площині умовній, у світі уяви, молитви і мрії, але власне через тривале попереднє накопичення енергії висвітлює драматичний конфлікт з особливою гостротою і силою, даючи врешті сильний і енергійний вихід тій потенційній енергії, яка накопичувалась упродовж усього тривалого шляху розгортання»[16, С. 459].

Перед першим епізодом звучить коротка рухлива скерцозна сполучна тема (Мі мажор, ц.2), яка, втім, є дуже характерною і виразною. Її завершує явно іронічний рух гамою До мажор в октавному дублюванні у партії фортепіано, який ніби контрастує своєю «правильністю» із дещо зухвалим звучанням теми. Сам епізод написаний в тональності Фа-дієз мажор. Починається він у динаміці *fff*, тема нагадує радянську масову пісню і має риси маршу: пунктирний ритм, рух мелодії з опорою на звуки акордів, відбивання ритму у вигляді кластерного остинато в партії фортепіано і барабану.

У другому проведенні рефрену відсутній другий елемент теми, проте звучання стає більш інтенсивним. Епізод С (т. 380, *mp*), на противагу, звучить трохи втаємничено. Його тема у партія фортепіано заснована на висхідному русі звуками нонакорду на легато. Проте стакато у супроводі струнних, а потім і у фортепіано, все ж залишають скерцозний ефект. Епізод D, що йде одразу за

попереднім, характеризується рівномірним «погойдуванням» на звуках великої терції у четвертій октаві в партії фортепіано. Віддалено це коливання нагадує дзвін. В партії оркестру в цей час на легато проводиться тема, яка має ознаки ліричності.

Останнє проведення рефрену дуже стиснене, конспективне. У його завершенні присутній кластерний елемент з першого епізоду і закінчується фінал доволі загрозливо: пульсуючим повтором цього кластеру разом з ударами барабану, який нагадує биття людського серця. На цьому тлі лунає заключний монолог – тема вступу з першої частини, настає кода. «В завершенні циклу велична молитовна речитація викликає зовсім інші асоціації, ніж на початку, коли вона вперше репрезентується ще “перед підняттям завіси”. Якщо на початку вона декларувала головну ідею, як данність, то тут несе з собою надію, підносить над швидкоплинною суєтою щоденності, знаменує катартичне духовне очищення в його первісному античному сенсі».[16, С. 462]

4.2 Виконавська версія Концерту №3 Діани Чубак

В мережі Інтернет можна знайти не так багато виконавських інтерпретацій Третього концерту М. Скорика. Одна з небагатьох належить Діані Чубак, яка виконала твір разом із камерним оркестром "Віртуози Львова" під управлінням Тараса Вергуна. Запис, про який йтиме мова, розміщено на платформі YouTube, дата публікування – 2 березня 2017 року.

Якщо при розгляді Першого фортепіанного концерту ми згадували про його неокласичний характер, то в Концерті №3 маємо справу з висловлюванням митця 20 століття засобами звучання 20 століття, попри деяку «романтичність» деяких музичних елементів, що споріднює його у певному сенсі із Другим концертом. Виконавиця глибоко усвідомлює цю різницю і розпочинає свою тему соло (вступ до першої частини) у вигляді філософського типу монологу, експресивно оформлюючи кожен нову фразу ніби новим запитанням, новою думкою, що прагне знайти правдиві відповіді. Виконавиця підкреслює трагічно-пафосний характер даної теми, здійснюючи при цьому акцент більше на індивідуалістичній, аніж узагальнюючій формі.

В головній партії першої частини фортепіано передає роль провідного учасника оркестру. В репліках, що звучать у соліста, Діана Чубак обирає цілісність звучання та виразну артикуляцію в якості пріоритетів.

Інакшість побічної партії, що несе ноктюрновий характер, передана піаністкою завдяки надвиразному *legato*. Втім, знову таки, серйозність тону висловлювання не полегшується.

Розробка сповнена більш динамічного розвитку на своїх початкових стадіях, проте, у її розділі з побічною партією, динаміка видається дещо недостатньо спланованою і подекуди звучання є дещо одноманітним і невиразним. Можливим рішенням для цього можна запропонувати більш контрастні динамічні рішення на початку і закінченні цього розділу розробки. Що ж стосується репризи, то тут рішення солістки щодо динаміки і фразування вдаються більш ніж вдалими і виконавцям вдалося досягнути як балансу між солістом та оркестром, так і цілісності передачі образного наповнення частини в цілому.

При інтерпретуванні другої частини Діана Чубак витримує баланс між занадто експресивним, романтичним звучанням і цілком відстороненим, хоча подекуди все ж проявляється певний брак теплоти, знову-таки, через динамічні рішення і артикуляцію. Що стосується фіналу, тут солістці вдалося виразно передати різні образні характеристики, якими наділені тема та епізоди: від напрочуд прямолінійного туше у темі рондо до приглушено-таємничих звучань другого епізоду та трагічної теми вступу з першої частини.

Висновки до Розділу 4

Отож, при написанні Третього фортепіанного концерту, який, на жаль, став останнім зверненням композитора до цього жанру, М. Скорик вирішує створити на цей раз класичну тричастинну композицію, увиразнюючи семантичне навантаження кожної з них програмним заголовком. Ці заголовки, втім, не конкретизують тематику частин циклу, а лише дають певне поле для інтерпретацій, пов'язаних з багатозначністю обороних для назв англійських слів. І, хоча про об'єктивність висловлювання тут складно говорити, все ж в

цьому творі відчувається більший, симфонічного характеру масштаб узагальнення, аніж у попередніх двох фортепіанних концертах. Власне, самі частини подібні за тематикою до інваріанту симфонії: трагічно-драматична перша частина, лірична та мрійливо-піднесена друга та фінал у характері «злого скерцо». Даний концерт є своєрідною кульмінацією в еволюції фортепіанних концертів композитора, вміщаючи в собі найбільш переконливі, глибокі та об'ємні образи та задаючись серйозними питаннями екзистенційного плану.

ВИСНОВКИ

Фортепіанна творчість М. Скорика займає важливе місце у доробку композитора. Серед жанрів, до яких звертається композитор, найбільшою популярністю користуються фортепіанні концерти, поліфонічні твори (прелюдії та фуґи), партити, цикли програмних мініатюр, окремі п'єси, твори для фортепіанного дуету, а також твори для дітей. Сильові пріоритети фортепіанної творчості М. Скорика визначаються органічним синтезом наступних напрямків:

1. неофольклоризму, що знаходить прояв у використанні елементів національної мелодики, імпровізаційності, імітації прийомів народного музикування;
2. неокласицизму та необароко, що передбачає творче переосмислення жанрових моделей попередніх епох;
3. джазової музики, що знаходить прояв у використанні специфічних прийомів (блок-акордів, джазової ударної фактури, різноманітних глісандо), а також використанні дисонуючих гармоній, синкопованої метроритміки та тембральної колористики.

Втім, показово, що в своїх фортепіанних концертах композитор здебільшого не схильний залучати прикметні риси перелічених напрямків, шукаючи інших засобів виразності, і під час цих пошуків він звертається до тої чи іншої стильової парадигми, внаслідок чого його три концерти не схожі одне на одного в плані музичної мови.

Три фортепіанні концерти М. Скорика є вершиною його фортепіанної творчості. Перший концерт для фортепіано з оркестром характеризує неокласичні пошуки композитора, Другий концерт для фортепіано з оркестром є зразком втілення рис неоромантизму, а Третій концерт для фортепіано з оркестром відображає тяжіння композитора до естетики постмодернізму.

Концерт №1 C-dur для фортепіано з оркестром М. Скорика є одним з найперших зразків неокласицизму в українській музиці. Жанрова своєрідність твору полягає у органічному синтезі рис:

1. *концертності* (поділ на три контрастні розділи, а також обмін тематизмом між партіями солісту та оркестру);
2. *поємності* (одночастинна композиція, побудована за принципами монотематизму);
3. *сонатності* (наявність декількох контрастних тем та тональної репризи);
4. *варіаційності* (інтонаційні, ритмічні, тональні трансформації головної теми-зерна);
5. *рондальності* (чергування головної теми-зерна із контрастним епізодами).

Неокласичні риси Концерту №1 C-dur для фортепіано з оркестром М. Скорика знаходять прояв у тяжінні до загальних форм руху та рівномірної моторики, творчому переосмисленні традиційних класичних форм та поєднанні рис жанрової моделі класичного фортепіанного концерту, представленого у творчості віденських класиків, з елементами джазової стилістики, що є репрезентантом сучасної епохи. Подібний стильовий «мікс» є дуже показовим у контексті «юнацької» спрямованості твору та оптимістичного, життєствердного композиторського світосприйняття у цілому.

Серед виконавських інтерпретації Концерту, представлених українськими та європейськими виконавцями, найбільш яскравими є виконавські версії Д. Чубак та Е. Нільсен. Інтерпретація Концерту №1 C-dur для фортепіано з оркестром М. Скорика, представлена Д. Чубак, підпорядкована потужному виконавському темпераменту піаністки. Її можна віднести до романтичного типу виконавців, тому у її інтерпретації на перший план виходить яскрава емоційність висловлювання, віртуозність та ефектність виконання. У інтерпретації Концерту, запропонованій Е. Нільсен, на перший план виходить скерційна, ігрова природа «Юнацького» концерту.

Неоромантичний характер Концерту №2 проявляється, перш за все, у смисловому плані: твір відкривається і завершується фортепіанним монологом, що містить у собі інтонації питання, в той час як оркестр відіграє роль антагоніста, тобто таким чином формується традиційна для романтизму антитеза «ліричний герой – навколишній світ». В музичній мові концерту композитор надає перевагу інтервалу септіми, повторним та синкопованим ритмам. Важлива роль також надається секції ударних.

В фортепіанному концерті №3 М. Скорик звертається до традиційної для жанру тричастинної композиції циклу. В даному творі збільшується як масштаб висловлювання, так і обумовлена композиційними особливостями тривалість. В третьому концерті М. Скорик продовжує задаватися філософського типу питаннями, які ініційовані до того ж і програмними заголовками кожної з частин. Провідними серед структурно-композиційних особливостей концерту є

1. *концертність*
2. *сонатність*
3. *варіаційність*
4. *рондальність*
5. *риси монотематизму,*

що зближує даний концерт із Першим. Втім, якщо в Концерті №1 більшість з вказаних рис грають на користь втілення неокласичної стилістики, тут вони служать інструментами скоріше постмодернової гри.

Особливу увагу хочеться звернути на проблему виконуваності концертів, на брак записів аудіо- чи відео-формату даних творів у мережі Інтернет, зокрема на стрімінгових сервісах. Такий стан речей видається надзвичайно несприятливим для розвитку та розповсюдження української музичної культури та негативно впливає на її більше включення до європейського контексту. Видається напрочуд необхідним здійснення якісного студійного запису всіх трьох фортепіанних концертів Мирослава Скорика задля гідної репрезентації його спадку як для українців, так і для всього світу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Блажкевич Г. Образний світ фортепіанних концертів. Мирослав Скорик: зб. ст.ВДМІ ім. М. В. Лисенка. Львів, 1999. С. 28–40.
2. Гнатів Т. Мирослав Скорик. Українське музикознавство. 1968. Вип. 3. С. 142–151.
3. Гончаров А. Неофольклористичні тенденції у творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Вип. 4, 2010. С. 88-93. URL: <https://www.cceol.com/search/viewpdf?id=694177>
4. Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа. Проблемы музыкальной культуры. Київ : Музична Україна, 1989. Вып 2. С. 52–64.
5. Гуральник Н. П. Українська фортепіанна школа ХХ століття у контексті розвитку теорії і практики музичної освіти. Автореф. дис. На здобуття звання доктора педагогічних наук. Київ, 2008. 44 с. URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/31052>
6. Задерацкий В. Обретение зрелости (О творчестве украинского композитора Мирослава Скорика). Советская музыка. 1972. № 10. С. 32–37.
7. Івахова К. Історико-мистецтвознавчі та художньо-дидактичні дослідження фортепіанної творчості Мирослава Скорика. Педагогічний дискурс. Вип. 15, 2013. С. 279-285. URL: <http://ojs.kgpa.km.ua/index.php/peddiscourse/article/view/713/662>
8. Івахова К. П. Технічні особливості виконання фортепіанних творів М. Скорика. Міжнародний вісник: культурологія, філологія, мистецтвознавство. Київ : Міленіум, 2015. Вип. 1 (4). С. 130–133

9. Івахова К. Фортепіанна творчість Мирослава Скорика (художньо-дидактичний концепт) : монографія. Кам'янець-Подільський : Медобори, 2006. 232 с.
10. Івахова К. П. Жанрово-стильові пріоритети фортепіанної музики Мирослава Скорика: художньо-дидактичний аспект. Актуальні питання мистецької педагогіки. Випуск 4. 2015. С. 29–34.
11. Івахова К. П. Темпоритм фортепіанних творів М. Скорика. Культура і сучасність: альманах. Київ: Міленіум, 2015. № 1. С. 141–145.
12. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавiшно-струнних інструментах (клавiкорд, клавесин, фортеп'яно). Тернопiль : Астон, 1998. 399 с.
13. Кияновська Л. М. Скорик. Стильова еволюція Галицької музичної культури ХІХ-ХХ ст. Тернопiль: Астон, 2000 р. С. 294-319.
14. Кияновська Л. Мирослав Скорик. Харків, «Фоліо», 2021. 120 с.
15. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець. ДІАЛОГИ Мирослав Скорик – Любов Кияновська. URL: <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/5352A53CA92339D5C2257BE700360564?OpenDocument>
16. Кияновська Л. Мирослав Скорик: митець і людина. Монографія. Вид. 2, доп. і перероб. – Львів: вид-во журналу «І», 2008. 592 с.
17. Кияновська Л. Мирослав Скорик : творчий портрет композитора в дзеркалі епохи : монографія. Львів : Сполом, 2001. 216 с.
18. Кияновська, Л. Мирослав Скорик (До 70-річчя від дня народження). Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки 2.Київ, 2009. С. 80-82.

19. Копелюк О. Жанр українського фортепіанного концерту другої половини ХХ століття в навчально-виконавській практиці. Науково-методичне видання. Харків, 2019. 25 с.
20. Копелюк О. Інноваційні трансформації жанру фортепіанного концерту в українському музичному мистецтві її половини ХХ століття (за сторінками наукової майстерні Олени Пономаренко). Scientific achievements of modern society. Abstracts of IX International Scientific and Practical Conference. Liverpool, United Kingdom 28-30 April 202 С. 599-608
21. Лісецький С. Й. Сильові тенденції «неокласицизм» і «неофольклоризм» у музиці М. Скорика. Культура і сучасність. № 1. 2016. С. 92–97.
22. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ: НМАУ. 134 с.
23. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків: Факт, 2020. 576 с.
24. Ніколаї Г. Українська фортепіанна музика як феномен культури ХХ століття. Ars inter Culturas. 2010. № 1. С. 121–132. URL: <https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-74814748-3cd1-4e9a-83f1-bf3363249e96>
25. Пилатюк, О. Б. "Мирослав Скорик у спілкуванні з виконавцями своїх творів." Музичне мистецтво. Донецьк: ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2008. Вип. 8. С. 40-48. URL: http://prokofiev-academy.ru/images/pdf/musart_8-2008.pdf#page=43
26. Пономаренко О. Ю. Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80–90-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2003. 20 с.
27. Ревенко Н. В. Український фортепіанний концерт у репертуарі майбутнього вчителя музичного мистецтва. Науковий вісник

Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. 2019. Вип. 3. С. 191–195. URL: <http://mdu.edu.ua/wp-content/uploads/ped-visnik-66-2019.pdf#page=191>

28. Салдан С. Жанрово-стильова модель фортепіанної мініатюри у творчому доробку львівських композиторів (на прикладі творів Станіслава Людкевича та Мирослава Скорика). Наукові записки ТНПУ імені Володимира Гнатюка. 2018. Вип. 2. С. 25–33.

29. Северинова М. Архетипові образи сакрального на прикладі концерту № 3 для фортепіано, струнного оркестру та великого барабана М. Скорика. Культура України. 2012. Вип. 39. С. 145–154.

30. Семененко Н. Фортепианокакпереводчик. День. № 197–198. 2017. URL: <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/fortepiano-kak-perevodchik>

31. Скорик М. Твори для фортепіано: навч.-метод. Посібник. Львів: СПОЛОМ, 2008. 220 с.

32. Сокол О. В. Стилiстика музичного мовлення та термiнологiчнi ремарки. Автореф. дис. На здобуття звання доктора мистецтвознавства. Київ, 1996. 29 с.

33. Тiмофeєв В. Д. Український радянський фортепіанний концерт. Київ : Музична Україна, 1972. 159 с.

34. Чабаненко Н. Українська фортепіанна музика кінця ХХ ст. та тенденції авангардизму. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, Київ : ІДЕЯ-ПРИНТ, 2019. № 4. С. 169-172. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/xmlui/handle/123456789/703>

35. Щириця Ю. Мирослав Скорик. Київ : Муз. Україна, 1979. 56 с.

36. Юзюк З. І. Фортепіанна музика для дітей у творчості В. Барвінського, Н. Нижанківського та М. Скорика (до ювілеїв композиторів). Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. 2013. Вип. 2. С. 107–115.

37. Якуб'як Я. Мирослав Скорик.
Композитори союзних республік : сб. статей. 1980. Вып. 3. С. 94–130.
38. Якуб'як Я. Форма інструментальних речитативів М. Скорика.
Українське музикознавство. 1989. Вип. 24. С. 54–66.
39. Markiw V. R. Myroslav Skoryk : Life and Solo Piano Works :
Doctoral Dissertations. D.M.A. University of Connecticut. Storrs (Connecticut),
2007. 300 p.