

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**кафедра спеціального фортепіано  
кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**ЖАНР ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ В ТВОРЧОСТІ  
М. СКОРИКА: СТИЛЬОВИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ**

**Магістерська робота**

**Зіми Наталії Пилипівни**

**Науковий керівник -**

**Сухленко Ірина Юріївна**

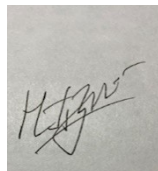
**кандидат мистецтвознавства, доцент**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання

на відповідне джерело



Зіма Н. П.

**Харків – 2020**

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	4
<b>РОЗДІЛ 1 ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: ЕТАПИ РОЗВИТКУ ЖАНРУ</b> .....	9
1.1. Жанр фортепіанного концерту як предмет наукового аналізу.....	9
1.2. Становлення жанру фортепіанного концерту у творчості вітчизняних композиторів початку ХХ століття.....	16
1.3. Шляхи трансформації фортепіанного концерту у творчості вітчизняних композиторів другої половини ХХ століття.....	21
<b>Висновки до Розділу 1</b> .....	30
<b>РОЗДІЛ 2 ЖАНР КОНЦЕРТУ У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ М. СКОРИКА</b> .....	32
2.1. Жанрова-стильова система творчості М. Скорика.....	32
2.2. Концертність як принцип творчого мислення М. Скорика.....	40
<b>Висновки до Розділу 2</b> .....	47
<b>РОЗДІЛ 3 ФОРТЕПІАННІ КОНЦЕРТИ М. СКОРИКА У ВИКОНАВСЬКИХ ВЕРСІЯХ</b> .....	50
3.1. Перший концерт <i>«Юнацький»</i> .....	50
3.2. Другий концерт .....	55
3.3. Третій концерт .....	59
<b>Висновки до Розділу 3</b> .....	66

<b>ВИСНОВКИ .....</b>	<b>68</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>75</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>87</b>

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Серед сучасних українських композиторів, які яскраво заявили про себе ще на початку 60-х років ХХ століття, особливе місце належить Мирославу Скорику. Для культурологів, мистецтвознавців, педагогів, виконавців, для всіх, хто уважно стежить за розвитком вітчизняної культури, не викликає сумніву непересічна роль М. Скорика у формуванні українського музичного мистецтва другої половини ХХ – перших десятиліть ХХІ століття. І той факт, що важливе місце в творчості композитора належить саме фортепіанним творам.

Фортепіанна музика М. Скорика – це національне художньо-мистецьке явище, що позначене яскравим новаторством, багатоманітністю індивідуальних жанрово-стилістичних, ладо-гармонічних, мелодико-інтонаційних, образно-тематичних ознак.

Інструментальні, а саме – фортепіанні концерти М. Скорика стали показовим жанром в творчому шляху композитора. Написані у різні періоди, фортепіанні концерти мають щасливу сценічну долю, вони приваблюють виконавців неординарністю філософсько-образних, драматургічних, жанрово-стильових, метро-ритмічних, мелодико-гармонічних, художньо-технічних рішень. Зрозуміло, що ці концерти, на прикладі яких можна простежити всі етапи еволюції авторського стилю М. Скорика, вже привертали увагу музикознавців. Детальний огляд концертів сьогодні можна знайти у монографії Л. Кияновської [46, 47], статтях О. Берегової [8], М. Севериної [89], Н. Вітте [16], В. Заранського [38], Г. Блажкевич [9, 10]. Але, на наш погляд, для більш глибокого розуміння сутності авторського задуму цих концертів необхідно також розуміти, що вони є не тільки частиною авторського діалогу з загальноєвропейською культурою, а ще й важливою ланкою розвитку цього жанру у вітчизняному фортепіанному мистецтві. Їх яскрава образність та певна виконавська зручність обґрунтовують той факт, що саме через

концерти М. Скорика вітчизняні музиканти-педагоги знайомлять молодих музикантів із розмаїттям фортепіанних концертів, створених українськими композиторами. Тому, окрім музикознавчого розуміння проблем створення та побутування фортепіанних концертів М. Скорика, необхідно, більш детально висвітлити питання, пов'язані із виконавською інтерпретацією цих творів. Це обумовлює актуальність та новизну нашого дослідження.

**Об'єктом дослідження** є фортепіанне мистецтво України; **предметом** – стильові та виконавські аспекти інтерпретації жанру фортепіанного концерту у творчому доробку М. Скорика.

**Мета дослідження** – виявлення базових принципів виконавської інтерпретації фортепіанних концертів М. Скорика.

Ця мета обумовила наступні завдання дослідження:

- систематизувати наукові концепції щодо типових ознак жанру фортепіанного концерту у різні історичні періоди;
- виявити шляхи трансформації жанру фортепіанного концерту у творчості вітчизняних композиторів ХХ ст.;
- окреслити основні елементи жанрово-стильової системи творчості М. Скорика;
- презентувати прояви принципу «концертності» як базового у творчості М. Скорика;
- здійснити аналіз виконавських версій фортепіанних концертів М. Скорика.

**Матеріалом дослідження** обрано нотні тексти трьох концертів для фортепіано з оркестром М. Скорика; виконавські версії Першого концерту (в інтерпретації Д. Чубак), Другого концерту (в інтерпретації Є. Ржанова), Третього концерту (в інтерпретації К. Куркової та автора роботи).

**Методи дослідження:**

- *історико-типологічний* – необхідний для розуміння історії розвитку вітчизняного фортепіанного концерту, як складової загальноєвропейського мистецтва;

- *жанровий* – для виявлення типового та особливого у фортепіанних концертах М. Скорика;
- *стильовий* – для осягнення стильових засад творчого пошуку М. Скорика;
- *інтерпретаційний*, що допомагає виявити специфіку виконавських рішень.

**Теоретичну базу** склали наукові праці з фундаментальних напрямків сучасного музикознавства:

- *історії фортепіанного мистецтва* (Б. Асаф'єв [7], А. Алексєєв [2], Л. Гаккель [17], Н. Драч [28], М. Арановський [5]);
- *жанрових засад музичної творчості* (М. Арановський [4], А. Сохор [100, 101], О. Соколов [97], Є. Назайкінський [75], Л. Шаповалова [115], В. Цуккерман [114]);
- *музичного стилю* (Н. Горюхіна [22, 23], В. Задерацький [36], І. Коханик [61], М. Лобанова [69], М. Михайлов [73], В. Москаленко [74]); Є. Назайкінський [75], Л. Рабінович [86], С. Скребков [96], В. Медушевський [72], В. Холопова [109], С. Шип [118]);
- *музичної мови* (М. Арановський [4], М. Мазель [71], О. Козаренко [51, 53]);
- *музичної форми* (Б. Асаф'єв [7], В. Бобровський [11], Г. Григор'єва [24], Д. Лігетті [67, 68], Л. Мазель [71], В. Цуккерман [113, 114], С. Шип [118], В. Холопова [109]);
- *розвитку вітчизняного фортепіанного мистецтва* (Ю. Вахраньов [14], Ж. Дедусенко [26], Н. Гуральник [25], М. Дремлюга [29], Н. Зимогляд [41], Н. Кашкадамова [44, 45], Л. Кияновська [46, 47], В. Клін [49, 50], Л. Корній [59, 60], Н. Ревенко [87], О. Пономаренко [80, 82, 83], В. Шульгіна [119], В. Задерацький [35, 36, 37] та інші )
- *розвиток жанру українського концерту* (О. Пономаренко-Цанк [80, 82, 83], В. Тимофєєв [107], Н. Прищепа [84], Л. Архімович [6],

Г. Блажкевич [9, 10], Г. Григор'єва [24], М. Дремлюга [29], В. Заранський [38], О. Зінкевич [39], Г. Конькова [56, 57].

Окремий корпус наукових праць складають роботи, присвячені дослідженню творчості М. Скорика (Л. Кияновська [46, 47], О. Берегова [8], Н. Вітте [16], О. Ващук [15], М. Загайкевич [33], А. Задерацька [34], В. Задерацький [35], В. Заранський [38], М. Копиця [58], К. Івахова [43], Н. Кашкадамова [45], Г. Конькова [57, 58], О. Козаренко [52], І. Пилатюк [79], В. Сумарокова [102], Б. Фільц [108], О. Шевчук [116], Ю. Щириця [120], Я. Якуб'як [121], Т. Кумеда [65]).

**Наукова новизна отриманих результатів. У науковій роботі вперше:**

- фортепіанні концерти М. Скорика були проаналізовані як важливий етап розвитку жанру у вітчизняному мистецтві.
- виявлення базових принципів виконавської інтерпретації фортепіанних концертів М. Скорика.

Отримали подальший розвиток наукові концепції щодо еволюції жанру фортепіанного концерту у вітчизняному мистецтві (О. Пономаренко [80, 82, 83], Н. Прищепа [84], В. Тимофєєв [107], Н. Вітте [16]) та дослідження творчості М. Скорика (Л. Кияновська [46, 47], М. Загайкевич [32], В. Задерацький [35], В. Заранський [38], М. Копиця [58], М. Северінова [89], О. Шевчук [116], Я. Якуб'як [123], Т. Кумеда [65]).

**Практичне значення отриманих результатів** дослідження визначається можливістю їх використання в курсах «Спеціального фортепіано», «Історії і теорії фортепіанного виконавства».

**Апробація результатів дослідження.** Ключові положення роботи були апробовані на Всеукраїнському науково-практичному семінарі: «Мистецька освітня галузь: методики, технології» (Миколаїв, МНУ ім. В. О. Сухомлинського, 2019, 2020)

**Структура.** Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків до них, висновків, списку використаних джерел, додатків. Загальний обсяг сторінок – 91, з них основного тексту – 66.

## РОЗДІЛ 1

### ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: ЕТАПИ РОЗВИТКУ ЖАНРУ

#### 1.1. Жанр фортепіанного концерту як предмет наукового аналізу

Жанр фортепіанного концерту пройшов довгий шлях розвитку. Його численні трансформації (за будовою, формою, засобами виразності, технікою виконання, й, нарешті, за змістом) обумовлені впливами різноманітних художніх течій та взаємозв'язками з іншими жанрами інструментальної творчості. Тому не дивно, що фортепіанний концерт на всіх етапах еволюції привертав увагу як зарубіжних, так і вітчизняних науковців.

Існує ряд праць музикознавців, що розкривають ракурс історико-теоретичних проблем фортепіанного концерту. Так, на думку музикознавця А. Соловцова, оскільки концерт виник в Італії, спочатку як форма вокальної, а згодом, інструментальної музики, слово «концерт» бере початок від італійського «concerto» – згода, єднання між голосами та інструментами. Тобто, початкове значення слова «концерт» – це сумісне виконання, ансамбль. Поняття «концертувати» А. Соловцов пов'язує з латинським словом «concertare» – змагатись.

Не можемо не погодитися з музикознавцем В. Тимофєєвим, який, підсумовуючи висловлювання своїх попередників, стверджує, що «слово “концерт” походить від італійського “згода”, “гармонія”, що само по собі вже обумовлює наявність ряду компонентів; ці компоненти – соліст (або група соліруючих інструментів) та оркестр; характер їх зв'язку передбачає не арифметичне поєднання складових частин, а складні діалектичні форми їх взаємодії, змагання» [107, с. 9].

З досліджень науковців (А. Гаккеля, Л. Раабена, І. Кузнецова) відомо, що до кінця XVII століття інструментальний концерт, як самостійний жанр, не існував. Дане визначення, яке вперше було виявлено в музичному побуті XVI століття, використовували для позначення вокально-інструментальних творів.

Виникнення ж жанру інструментального концерту пов'язано із зародженням гомофонного стилю в музиці. Композитори прагнули підкреслити провідне значення мелодійного начала, що доручалося інструменту, який виконував солюючу партію. Змагання між інструментом-соло і оркестром актуалізувало та реалізувало значущість віртуозного початку в концертному жанрі.

Тож, у мистецтві Бароко сформувалося декілька типів концерту. Концерт першого типу будувався на співставленні невеличкої (концертино – «маленький концерт»), та більшої (*concerto grosso* – «великий концерт») груп інструментів. При цьому «на початку розвитку форми концерту головна роль належала оркестру (або ансамблю), а інструменти, що виконували соло лише до певної міри виділялися з ансамблю» [98, с. 36]. Одним із найкращих прикладів *concerto grosso* є 12 концертів А. Кореллі.

Другий тип концерту – *ripieno* або *tutti* – створювався для інструменту-соло і акомпануючої групи. В цьому випадку А. Соловцов вказує на твори, в яких «оркестру відведена скромна роль супроводу, а соліруючий інструмент майже цілком володіє увагою слухача» [98, с. 36]. Такий концерт зазвичай складався з трьох частин, де перша майже завжди мала форму рондо, повільна друга частина викладалась у вільній формі, швидка фінальна третя частина переважно була танцювального типу. Яскравим прикладом такого типу інструментальних концертів є цикл «Пори року» А. Вівальді.

Новий етап еволюції інструментального концерту пов'язаний з творчістю представників пізнього бароко – Г. Ф. Генделя та Й. С. Баха, клавірні концерти яких визначили вектори розвитку майбутнього

фортепіанного концерту. Дослідники зазначають, що Й. С. Бах, створюючи клавірні концерти, наслідував традиції італійських майстрів, що виражається у тричастинній циклічній будові, використанні характерних фактурних формул, мелодійність виразності ключових тем та віртуозності. Щодо концертної творчості Г. Ф. Генделя, його твори більш стримані по мелодиці та фактурі, лаконічніші в композиційній будові. За складом музики *concerto grosso*, переважно, гомофонні. Можна наголосити, що традиції, встановлені в концертній музиці XVII століття, розвивалися протягом усього XVIII століття.

В подальшому, в епоху Класицизму жанр концерту стає одним із найпопулярніших жанрів, ознаки якого остаточно кристалізуються: це три частинний цикл, з акцентуацією значущості першої частини, яку пишуть у формі сонатного *Allegro* з подвійною експозицією. Концерт вже виступає як самостійний сформований жанр з певними рисами. Основною групою в складі оркестру є струнна група, її доповнює група дерев'яних і мідних духових, епізодично використовуються ударні інструменти. Практично ліквідується практика *continuo* – клавірні інструменти виходять з основного складу оркестру. Інструмент-соло (скрипка чи фортепіано) стає рівноправним учасником концертного змагання, концертного діалогу. Соло і оркестр зближуються за своїми виконавськими прийомами, тим самим, створюючи умови для більш тісної взаємодії, завдяки чому розвиваються слідуєчі види драматургії.

Перший вид концертної драматургії – це концерт з переважним сольним началом, де оркестр грає впорядковану роль супроводу. Концерти В. А. Моцарта є яскравим прикладом даного різновиду. Надалі така ж модель драматургії знаходить свій розвиток у творчості Ф. Шопена, Е. Сен-Санса та інших композиторів. Музикознавець А. Соловцов зазначає: «партія оркестру не зводиться до підпорядкованої ролі супроводу, а бере активну участь у розвитку музичних образів, в русі музично-драматургічної дії» [98, с. 37].

Л. Бетховен є засновником другого виду концертної драматургії – концерту з відносно рівноправними партіями соло і оркестру. Його концерти насичені драматизмом і підкресленою конфліктністю розвитку. А. Соловцов вказує на «небувалі в добетховенський час масштаби, грандіозність музично-драматургічних концепцій» [98, с. 37]. Л. Бетховен яскраво протиставляє соліста і оркестр, прагнучи досягти найбільшої дієвості обох компонентів, симфонічного розвитку, активності утвердження ідеї. Цей вид концертної драматургії пов'язаний з іменами П. Чайковського, С. Рахманінова.

Як вказують дослідники концертного жанру, композитори-романтики періоду ХІХ століття, наприклад, Ф. Шопен, повністю зберегли класичну форму концерту. Однак вони засвоїли і новації, внесені в концерт Л. Бетховеном, такі, як сольний вступ на початку і інтеграція каденції в форму частини. Дуже важливою рисою концерту в ХІХ столітті стала відміна подвійної експозиції (оркестрової і сольної) в першій частині: тепер в експозиції оркестр і соліст виступали разом. Так, Г. Орлов наголошує: «Змагання і боротьба соліста та оркестру, що виступають у всеозброєнні своїх багатючих виражальних засобів, складають саму основу інструментального концерту. <...> У процесі боротьби виникають рельєфні протиставлення сольних та оркестрових епізодів, ліричні або драматично пристрасні діалоги. <...> В цих випадках боротьба і суперництво створюють непорушний зв'язок, породжують безперервне “спілкування” між учасниками концерту. Принцип зв'язку і взаємодії сольного та оркестрового начал безмежно різноманітні» [78, с. 14-15]. Подібні новації характерні для великих фортепіанних концертів Р. Шумана, Й. Брамса, Е. Гріга, П. Чайковського і С. Рахманінова.

Іншого роду нововведення містяться у фортепіанних концертах Ф. Ліста, у фортепіанному концерті Ф. Бузоні, де вводиться чоловічий хор. В принципі ж форма, зміст і типові для жанру прийоми дуже мало змінилися протягом ХІХ століття. У деяких концертах, наприклад,

концертах Й. Брамса, став переважати третій вид концертної драматургії, в якому панує оркестр.

Період перших двох десятиліть ХХ століття і період після Другої світової війни не надто сильно трансформували основну ідею і образ жанру. Концерти композиторів-новаторів С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича залишаються в рамках класичної парадигми. Разом з цим неокласичні тенденції ХХ століття обумовили відродження жанру *concerto grosso* і концерту для оркестру. У другій половині століття популярність і життєздатність жанру концерту зберігаються, і ситуація «минулого в сучасності» типова в таких різних творах, як концерти Джона Кейджа (для підготовленого фортепіано), Лу Харрісона (для фортепіано).

Саме ХХ сторіччя стає етапом активного наукового осягнення жанру концерту, що призводить до появи декількох класифікацій. Основою класифікацій їх автори обирають різні параметри жанру концерту. Так, Л. Раабен звертає увагу, перш за все, на методи розвитку музичного матеріалу, внаслідок чого пропонується два різновиди концерту – *віртуозний* і *симфонізований*. До основних ознак віртуозного концерту відносяться: «розвиток матеріалу за допомогою концертування соліста <...> заміна симфонічної драматургії з її принципами тематичної розробки і драматичної конфліктності принципом інструментального контрасту <...>; дивертисментність форми» [85, с. 6]. Головна відмінність симфонізованого концерту на думку Л. Раабена інша: «різке підвищення драматургічної ролі оркестру <...> оркестр і соліст спільно розвивають тематичний матеріал» [85, с. 7].

Передумови для створення власної класифікації можна знайти у передмові Ю. Хохлова до власного дослідження «*Радянський скрипковий концерт*» (1956), в якій детально проаналізовано характер взаємин соліста і оркестру. Однак дійсно цікаві спостереження вченого не отримують продовження.

Спираючись на класифікацію концерту за типами взаємовідносин між солістом та оркестром, представлену у праці Ю. Хохлова, дослідник І. Кузнецов розробляє фактично власну типологію жанру і відповідний їй термінологічний апарат. У власному дисертаційному дослідженні автор виділяє три типи взаємовідносин між солістом і оркестром.

Перший з них – *паритетний (біцентричний)* – характеризується високим ступенем розвиненості кожної партії і тяжінням до конфліктної драматургії. Його родоначальниками І. Кузнецов вважає віденських класиків. До цього типу належать багато інструментальних концертів другої половини XIX століття (К. Сен-Санса, Е. Гріга, А. Рубінштейна, П. Чайковського, М. Бруха та інших авторів).

Другий тип – *домінантно-сольний* – відрізняється «переважанням фортепіанної партії над оркестровою, малою роллю діалогу між солістом і оркестром» [83, с. 140]. Як приклад дослідник наводить твори А. Герца, Ф. Калькбрєннера, Ф. Шопена. Виділені вченим властивості даного типу жанру пов'язані переважно з «блискучим» віртуозним концертом 1810-1830-х років – І. Б. Крамера, П. Роде, Ф. Байо, К. Вебера (згідно К. Вернеру). Цей ряд з легкістю можна продовжити. Фактично, маючи на увазі доміантно-сольний тип концерту, музикознавець В. Конен каже, що Ф. Шопен пішов по шляху, «розпочатому Йоганном Християном Бахом, що був продовжений молодим Моцартом, Гуммелем, Калькбрєннером, Филдом, Мошелесом і іншими композиторами віртуозно-естрадного стилю» [54, с. 446].

Третій тип, по І. Кузнецову, – *домінантно-оркестровий* (або «*концерт-симфонія*»). «У концертах цього типу, – пише автор, – є постійно соліруючий інструмент (фортепіано), але партія його в більшості епізодів за своїм значенням поступається оркестровій, наближаючись до *continuo* в широкому значенні цього слова» [83, с. 142]. І. Кузнецов також уточнює: «Розвиток тематизму в таких концертах відбувається, переважно, симфонічними методами, кульмінації викладаються *tutti* без участі соліста»

[64, с. 16]. Як бачимо, згадки про різні драматургічні деталі дозволяють говорити про так званий мікс досліджень Ю. Хохлова і Л. Раабена, у зв'язку з чим теорія Кузнецова набуває інтегративні риси.

Б. Гнілов також диференціює три типи концертного жанру, але спирається на іншу систему параметрів. Він виділяє «константи художньо-соціального буття фортепіанного концерту в різних площинах – життя мистецтва і суспільства: персонально-особистої (*Vox humana*), національно-державної (*Vox populi*) і глобально-художньої (*Musica mundana*)» [19, с. 160-161]. В сучасній теоретичній думці про фортепіанний концерт Б. Гнілов вважає значним недоліком «роз'єднане, відокремлене тлумачення вершинних творів даного жанру, ігнорування історичних зв'язків між ними» [19, с. 160]. «Саме культурологія, – на його думку, – забезпечує ефективну протидію неприродно дрібному розмежуванню, створеному традиційним музикознавством в культурному просторі фортепіанного концерту» [19, с. 160].

У нашій роботі ми будемо спиратися на класифікацію концертного жанру, що запропонована І. Кузнецовим, оскільки, на наш погляд, саме комунікативні зв'язки складають родову властивість інструментального концерту.

Крім узагальнюючих монографій про жанр концерту в мистецтвознавстві набули поширення дослідження про розвиток даного жанру в творчості одного композитора. В працях М. Друскіна [30], Ю. Хохлова [112], А. Соловцова [99], дисертаціях О. Буреля [13], О. Самойленко [88] розглядаються фортепіанні концерти відомих зарубіжних композиторів.

Український дослідник В. Тимофеев в монографії [107] висвітлює шляхи становлення та етапи розвитку жанру фортепіанного концерту в українській музиці періоду радянських часів. Провідною рисою українського фортепіанного концерту 60-х років автор вважає лінію програмності, яку простежує від творчості Л. Ревуцького. Автор доходить

висновку, що сміливе розширення проблематики збагатило образно-тематичні сфери та зумовило пошуки нових художніх форм, засобів висловлювання. Все це свідчило, на його думку, про значні перетворення у жанрі українського фортепіанного концерту.

Інтерес для нашої роботи представляє також дисертація О. Пономаренко [81], що сфокусована на функціонуванні українського фортепіанного концерту останнього двадцятиріччя минулого століття та на виявленні напряму еволюційних процесів, характерних рис і нових якостей у цьому жанрі.

Інформацію про розвиток концертного жанру в творчості сучасних українських композиторів можна знайти в працях Г. Блажкевич [9, 10] та Л. Кияновської (концерти М. Скорика) [46, 47], дисертаційному дослідженні О. Копелюка [62].

## **1.2 Становлення жанру фортепіанного концерту у творчості вітчизняних композиторів початку ХХ століття**

Шлях становлення та розвитку українського фортепіанного концерту був складним і суперечливим. Із праць вітчизняних музикознавців відомо, що провідне місце в українській дореволюційній музиці займала хорова, оперна творчість композиторів; в камерній музиці переважали вокальні жанри. Соціальні умови, в яких перебувала Україна при царській Росії, обумовили більш активний розвиток одних жанрів і менш інтенсивний – інших, зокрема, інструментальних.

Тільки з ім'ям М. Лисенка, засновника української класичної музики, пов'язаний професійний розвиток фортепіанних жанрів, таких, як ескіз, прелюдія, полонез, рапсодія. У творчості його послідовників – С. Степового, В. Косенка, Л. Ревуцького отримують розвиток жанр прелюдії, поеми, концертного етюд. Але доцільно згадати ім'я композитора ХІХ століття Д. Бортнянського, фортепіанна творчість якого була представлена жанром сонати та першим в історії російської та української

музики клавiрного концерту (*Concerto di Cembalo*), ноти якого знайдені в 1980 році в архівах Національної Бібліотеки в Парижі: «Французький клавесиніст Олів'є Бомон, вивчавши парижський манускрипт, прийшов до висновку, що перед ним масштабна п'єса для клавесину без супроводу, що імітує діалог між солістом та оркестром (зразок Італійського концерту Й. С. Баха)» [55].

При достатній активності творчого й концертного життя в Україні в перше двадцятиріччя ХХ століття фортепіанний концерт не розвивався. Одна із причин – орієнтування композиторів на створення жанру масової пісні. Становлення національних форм концерту ускладнювалося й рядом інших обставин. Відомо, що у цей період найсильнішими були традиції, пов'язані з іменами П. Чайковського, С. Рахманінова, О. Скребіна. Тому українська музична творчість 20-х років, на думку дослідника В. Тимофєєва, «не знаходила ще самостійних шляхів розвитку і йшла переважно в руслі опанування російських музичних традицій» [107, с. 22].

Перший вітчизняний фортепіанний концерт був написаний у 1926 році молодим композитором В. Фемеліди. Концерт витриманий у традиціях російської класичної музики; особливо помітний вплив монументального піанізму П. Чайковського. Його відзначає щирість почуттів, романтична піднесеність, схвильованість висловлення, піаністичність. Композитор прагнув тематично зв'язати тричастинний цикл в єдине ціле, проводячи теми першої частини через увесь твір. За характером взаємодії соліста і оркестру твір належить до концертного типу, в якому переважну роль відіграє соло.

Концерт М. Гозенпуда, створений у 1929 році, презентував в українській фортепіанній культурі іншу лінію розвитку жанру – конструктивістського плану. Крім стилістики пізнього О. Скребіна, в концерті переважало: жорсткість гармоній, моторика, ірраціональність образів, що аж ніяк не відповідало новому сприйняттю людей радянських

часів. Невипадково концерт був лише один раз виконаний самим автором через два роки після його написання.

У ці і наступні роки були й інші спроби створення фортепіанних концертів (концерти І. Кішка, Г. Таранова, Б. Крижановського). На жаль, вони не виконувались на естраді, їх нотний матеріал також не зберігся.

Рубіж 20-30 років ХХ століття в Україні характеризується зростанням виконавської культури, що було пов'язано з проведенням різноманітних фестивалів, конкурсів, розгортанням концертно-гастрольної діяльності в країні, а також участю вітчизняних виконавців у міжнародних змаганнях. Отже, «виконавська культура стимулювала розквіт концертного інструментального репертуару» [ 107, с. 29]. З'явилися концерт Л. Ревуцького (1934 р.), «*Поєма пам'яті товариша*» для фортепіано з оркестром В. Борисова (1936), концерти № 2 (1935) і № 3 (1938) М. Гозенпуда, концерти В. Косенка (1937), Г. Жуковського (1937), М. Скорульського (1938), В. Барвінського (1938), Б. Яровинського (1940).

Національні концерти принесли з собою новий свіжий струмінь народних інтонацій. Водночас в них використано досвід і великі традиції російської музичної школи. У кращих українських концертах цього періоду відчувається прагнення композиторів, ґрунтуючись на традиціях класиків, опанувати концертну форму. Демократизація жанру виявилась у зверненні композиторів до народнопісенних джерел, у характері розвитку мелодичних засад, в ясності та дохідливості музичної мови. Але «далеко не всі автори зуміли створити повноцінні, змістовні твори і збагатити жанр новими рисами, народженими сучасною дійсністю. Давав себе взнаки брак майстерності в цьому новому для української культури жанрі» [107, с. 30].

Український фортепіанний концерт зазнав труднощів становлення жанру, пошуків своїх національних особливостей розвитку. Все найхарактерніше для української фортепіанної музики того часу немов би сконцентрувалось у двох творах – концерті № 2 Л. Ревуцького і концерті В. Косенка.

На думку більшості дослідників, у своїх творчих принципах і Л. Ревуцький і В. Косенко міцно спираються на класичні традиції, але водночас по-різному підходять до вирішення художніх завдань. Якщо Л. Ревуцький творчо переосмислює досягнення класиків, розвиває класичні традиції, зокрема прийоми М. Лисенка, С. Рахманінова, знаходячи зрештою свій самобутній почерк, то В. Косенко стилістично менш самостійний.

Над своїм фортепіанним концертом, В. Косенко працював з перервами аж до самої смерті. Перша частина була завершена у 1937 році. Після смерті композитора у 1938 році Л. Ревуцький відредагував і оркестрував першу частину твору; друга частина була відредагована, а третя – завершена та оркестрована Г. Майбородою в 1950 році.

В концерті В. Косенко міцно спирається на традиції російських класиків. Йому особливо близькі С. Рахманінов, ранній О. Скрябін і почасти Ф. Шопен. Поєднання повнокровної лірики, широкого мелодичного дихання з прекрасною піаністичністю визначають кращі риси музики концерту. У творі переважає романтично-схвильований, життєствердний настрій. Незважаючи на ряд привабливих рис, на думку мистецтвознавця В. Тимофєєва, музична мова концерту недостатньо самобутня з-за того, що «композитор по суті повторив у ньому те, що було вже сказано російськими класиками, причому сказано яскравіше, образніше, цікавіше» [107, с. 48].

Фортепіанний концерт № 2 оп. 18 Л. Ревуцького був відомий у 30-ті роки під назвою *«Поєма змагання»*. Даний твір був задуманий автором як програмний твір. Композитор вдало використав в концерті одну з специфічних рис жанру – змагання солюючого фортепіано з оркестром. *«Поєма змагання»* не мала чітко розробленого сюжету, літературної основи; композитор в кожній частині намагався розкрити певні образи і настрої тогочасної молоді, дух її олімпіад, свят, ігор.

Принцип програмності зумовив і чотиричастинну будову твору. Створений у 1934 році, концерт був виконаний у Києві у 1936 році піаністом А. Луфером. Трохи пізніше композитор відмовився від програми

концерту і зняв назву *«Поєма змагання»*. У 1964 році, зваживши на окремі недоліки твору, Л. Ревуцький здійснив нову редакцію концерту. Твір написаний в життєрадісному настрої, з лірико-схвильованою патетикою, пронизаний вольовими образами. Вся музика концерту проіннята українських мелосом. Композитор вільно переінтонує народні образи, по своєму варіює, доповнює і розвиває їх. Звідси яскраво виражена національна характерність усієї музики Л. Ревуцького. Музична мова концерту органічно розвиває українські та російські класичні традиції на рівні сучасного професіоналізму. Концерт написаний у формі великої інструментальної композиції і є зразком майстерного використання широких можливостей фортепіано.

За словами В. Тимофєєва, О. Пономаренко, з появою фортепіанного концерту Л. Ревуцького український концерт як жанр, на думку вітчизняних дослідників, відразу зробив помітний крок вперед, накреслив вірні шляхи подальшого розвитку.

У 1936 році з'явився ще один твір концертного типу – поєма *«Пам'яті товариша»* В. Борисова, присвячений трагічній загибелі українського композитора М. Коляди. Сама назва твору – поєма для фортепіано з оркестром – і присвята не несуть в собі програмного значення. *«Поєма»* В. Борисова продовжує лінію творів, в яких національні форми засвоюються через фольклорні зразки. В основу поеми композитор поклав улюблену М. Колядою українську народну пісню *«Затопила, закурила сирими дровами»*. Внаслідок загромадженості фортепіанної партії пасажами, акордами, відсутністю емоційно спокійних епізодів, поєма *«Пам'яті товариша»* не увійшла до концертного репертуару піаністів.

У середині 30-х років були створені другий та третій концерти М. Гозенпуда. Показуючи українські народні мелодії як основну тему концерту, композитор «не підкреслює їх специфічно-національні ладогармонічні та мелодичні риси, а розвиває теми в дусі російської класичної музики» [107, с. 58].

Наприкінці 30-х років ХХ століття з'явилися одночастинні концерти – М. Скорульського і В. Барвінського. Стилiстично концерт М. Скорульського продовжує скрябiнську лiнiю – у фактурi, в iнтонaцiйно-гармонiчному планi, у «розiрваностi» мелодичного плину. Композитор користується арсеналом рiзноманiтних виражальних засобiв фортепiано. Цi якостi твору зумовили те, що наприкінці 30-х рокiв i в першi повoєнні роки концерт М. Скорульського неодноразово виконувався в концертах фiлармонiй.

Отже, перше тридцятирiччя ХХ столiття в українській музичнiй культурi було складним перiодом становлення жанру вiтчизняного фортепiанного концерту, а також пошукiв нацiональних шляхiв його розвитку. На перших порах засвоєння росiйських i кращих захiдноєвропейських традицiй мало характер досить поверховий, обмежений використанням певних прийомiв розвитку матерiалу, фактурних елементiв i т. iнше. З середини 30-х рокiв українському концертovi вдалося досягти певних успiхiв. У рядi творiв українських авторiв виявилось прагнення проникнути в глиб росiйських традицiй, розвинувши їх на своєму нацiональному ґрунтi. Водночас питання стилю, iндивiдуальної своєрiдностi жанру залишалися не розв'язаними.

Одним з найцiкавiших зразкiв творчого переосмислення народних джерел у високопрофесiйний мистецький твiр став концерт Л. Ревуцького (F dur). На думку В. Тимофєєва, його поява свiдчила про завершення в українській музицi 30-х рокiв ХХ столiття становлення жанру.

### **1.3. Шляхи трансформацiї фортепiанного концерту у творчостi вiтчизняних композиторiв другої половини ХХ столiття**

З матерiалiв дослiджень вiтчизняних мистецтвознавцiв по iсторiї української музики вiдомо, що пiд час другої свiтової вiйни українськi композитори до жанру фортепiанного концерту майже не зверталися, за винятком М. Гозенпуда, який створив «Уральську фантазiю» для

фортепіано з оркестром. Вперше вона прозвучала у 1943 році. Це пояснювалося тим, що вітчизняні композитори спрямовували усі сили на створення патріотичних творів.

Перші післявоєнні концерти – Т. Рожавської (1946), Т. Маєрського (1946), М. Тіца (1947) – не стали на той час популярними. Так, характеризуючи *«Концерт-поему»* М. Тіца, музикознавець В. Тимофєєв вказує на недостатню диференціацію фортепіанної партії, «відсутність яскравих емоційних зльотів, контрастних зіставлень, активного начала» [107, с. 72].

Згодом вітчизняні дослідники наголошують на тому, що початок 50-х років ХХ століття став новою хвилею успіхів українського фортепіанного концерту. Створений у 1951 році концерт В. Нахабіна розкриває образи сучасної дійсності; музика концерту пройнята життєрадісним, світлим колоритом. Поруч з енергійністю, цілеспрямованістю панують поетичність, а також жанрові танцювальні народно-масові епізоди. В тематичному матеріалі концерту відчуваються ладоінтонаційні зв'язки російської та української пісенності з характерними рисами масових пісень радянської доби. Так, в основу другої частини концерту композитор поклав справжню закарпатську колискову народну пісню *«Ой спи, дитя, колишу тя...»*.

У 1951 році І. Шамо був створений *«Концерт-балада»*, присвячений героїчному українському народові. Цей твір – дипломна робота молодого композитора в консерваторії. Як відзначає І. Нестьєв, *«У «Концерті-баладі»* захоплює широкий розлив української пісенності в різних її різновидах – від мужніх, героїчних наспівів та скорботних кобзарських награвів до прозорих і світлих хороводів-веснянок <...> Композитор не копіює фольклор українського народу, а підкорює чудовий мелос своїй творчій волі <...>, сполучаючи широкий привільний мелодичний потік з пружністю і поривчастістю ритмів. Завдяки сміливій симфонічній трансформації пісенних образів, почерпнутих зі старого фольклору, музика концерту звучить аж ніяк не архаїчно, а цілком сучасно, як вираження благородних

поривань та вольових устремлінь <...> людини»» [77, с. 25]. Задум концерту композитор втілює в одночастинній формі, де легко вирізняються окремі епізоди, що пов'язані з боротьбою нашого народу, роздумами про долю нашої Батьківщини, ліричними настроями, жанровими сценками.

Досить широко виявилася внутріжанрова різноманітність в українському фортепіанному концерті 50-х років: одночастинні концерти у варіаційній формі С. Людкевича (1950) та Г. Фінаровського (1955), одночастинний концерт поемного характеру Т. Маєрського (1956), позначений рисами програмності двочастинний концерт-балада О. Жука (1957), шестичастинні *«Партизанські картини»* А. Штогаренка (1956) та інші твори.

За свідченням самого С. Людкевича, його варіації були написані ним ще у 1914 році на зразок монотематичних варіацій Ц. Франка. Твір довгі роки не був відомий, і тільки оркестровка, здійснена композитором у 1950 році, дозволила виконати варіації в публічному концерті. В основу концерту покладено закарпатську тему. Принцип монотематизму втілений у формі сонатного алегро. У художньо-образній стороні твору переважають романтичні настрої. Фортепіано, що виконує соло у дусі шопенівських кантилен, вводить у ліричну сферу твору. Основна тема варіацій зазнає різноманітних трансформацій. Прийоми розвитку, стилістика твору йдуть від західноєвропейських загальних форм.

У 1953 році був створений один з найцікавіших українських фортепіанних концертів – *«Слов'янський концерт»* Б. Лятошинського. Даний концерт був присвячений російській піаністці Т. Ніколаєвій і вперше виконаний нею у 1954 році. Мистецтвознавець М. Гордійчук відзначав, що *«Слов'янський концерт»* Б. Лятошинського належить до числа значних художніх явищ в українській музиці 50-х років ХХ століття: «Створений у благородних традиціях російської музичної класики, він відзначається глибиною змісту, ясною і простою музичною формою, справжнім художнім

натхненням» [21, с. 538]. Б. Лятошинський у власному творі розкриває історичну єдність слов'ян шляхом виявлення спільних інтонаційних рис музично-тематичного матеріалу. Цей твір можна назвати новаторським. Б. Лятошинський, за словами В. Тимофєєва, «зумів наповнити теми справжнім сучасним диханням, узагальнити їх до образів-символів і розв'язати велике ідейно-художнє завдання на рівні сучасної композиторської майстерності» [107, с. 106]. Як справжній симфоніст Б. Лятошинський розширив рамки жанру концерту і підніс його на новий, більш високий рівень розвитку.

У 50-ті роки з'являється одразу кілька творів, пов'язаних з темою молоді, юнацтва. Це концерти Ю. Знатокова (1954), М. Гржибовського (1955), Другий концерт С. Людкевича (1956), концерт М. Сільванського (1956). Зразок епічного твору являє собою перша частина Другого концерту С. Людкевича, в якій композитор спробував утвердити тип героїко-епічного концерту. Твір починається широким «кобзарським» вступом. В основі його речитативу лежить народна пісня «Гей, гук, мати, гук». Тонко відчуваючи природу народної пісні, зокрема, імпровізаційно-речитативний характер кобзарських дум, награвів, С. Людкевич надає темі справжнього розмаху. Шкода лише, що композитор у першій частині не ввів каденції, яка б «ще яскравіше підкреслила його (концерту – прим. Н.Р.) народно-імпровізаційний характер, такий близький українському епосу» [107, с. 115]. Кантиленна друга частина побудована на двох українських піснях. Вся частина сприймається як лірична «заставка» до фіналу, зв'язка між двома крайніми частинами. Тема фіналу близька до народних гагілок.

Можна назвати ще два концерти з цього періоду, які представляють різні лінії жанру: віртуозно-естрадний, одночастинний концерт Л. Шишеніна та одночастинний романтично-поемний концерт Т. Маєрського. Концерт Л. Шишеніна стилістично пов'язаний з російською пісенністю; теми основних партій створюють образи юнацтва, малюють жанрові сцени. Другий концерт Т. Маєрського, створений у 1946 році

(друга редакція у 1956 р.) і вперше виконаний у Львові, в українській культурі середини 50-х років є чи не єдиним зразком романтично-поривчастої експресіоністичної поеми, що спирається на листівський піанізм.

Друга половина 50-х років були періодом інтенсивного розвитку жанру українського фортепіанного концерту. У 1956-1957 роках з'явилися два концертних твори, що продовжували лінію програмності, але по різному типізували матеріал і належали до різних образно-стильових напрямків. Це двочастинна концерт-балада О. Жука і *«Партизанські картини»* А. Штогаренка, присвячені темі боротьби радянського народу у роки Великої Вітчизняної війни.

Шестичастинний за формою програмний твір А. Штогаренка є масштабним концертно-симфонічним полотном. У концертному жанрі це рідкісний зразок справді програмного розкриття художньої ідеї. Вже самі назви частин дають уявлення про сюжетно-тематичну спрямованість твору. Завдяки тематичній різноманітності частин в музиці твору органічно поєднуються епічні, лірико-драматичні і жанрово-танцювальні епізоди. Вся ця складна конструкція спаяна воєдино двома основними музичними образами – Батьківщини та її синів-захисників. Твір А. Штогаренка по праву належить до найцікавіших зразків української програмної музики в концертному жанрі.

У 50-х роках продовжує розвиватися віртуозний концерт з опорою на фольклорні теми, але поступово із сфери дорослої музики він переходить до дитячої, юнацької, переважно учбово-педагогічної літератури. Сюди можна віднести концерти Б. Фільц, А. Кос-Анатольського, Ф. Богданова, І. Ковача та інших.

Наприкінці 50-х років із занепадом віртуозного концерту все виразніше відчувається симфонізація жанру. Спроба будувати концертну форму помітна в студентських опусах А. Боярського, І. Цветкова, частково О. Красотова та інших.

Особливе місце в розвитку українського фортепіанного концерту належить одночастинному творіві М. Дремлюги (1963 р.), перша редакція якого з'явилася ще у 1946 році. За типом концертної драматургії даний твір займає середину між віртуозним і симфонізованим типами драматургії. В концерті М. Дремлюги яскраво виявлене віртуозне начало лістівського плану та відчутне прагнення до симфонізації. В даному творі композитор спирається також на традиції С. Рахманінова, М. Лисенка та свого вчителя Л. Ревуцького.

Інші стильові напрями в жанрі концерту в 60-ті роки демонструють твори В. Бібіка, М. Сільванського, О. Канерштейна.

Взагалі із досліджень вітчизняних мистецтвознавців (Л. Кияновської, О. Зінькевич, О. Пономаренко) відомо, що українська музика в 60-70-х роках зазнала різноманітних естетичних впливів, що знайшло відображення і у фортепіанній спадщині українських митців. Нове ставлення до фольклору – інтерес до архаїки, до складних і незвичайних ладових і жанрових форм породили в українській музиці даного періоду так званий «неофольклоризм» (творчість Л. Грабовського, Л. Дичко, М. Скорика, С. Станковича, І. Шамо та інших), а нове ставлення до класичної спадщини – «неокласицизм» (творчість Т. Малюкової-Сидоренко, В. Сильвестрова, М. Тіца). У пошуці синтезу національного й загальноєвропейського з'являються «неоромантичні» тенденції, різноманітні проблиски «неоімпресіонізму». Вітчизняні мистецтвознавці (Л. Кияновська, О. Зінькевич) підкреслюють, що саме у фортепіанних творах 60-х років почали здійснюватися перші спроби оновлення національного стилю. Особливо дослідники відзначають розширення арсеналу композиторських технік. З активізацією ритмічної основи й токато-ударних властивостей інструмента набуває поширення так званий «токатний комплекс» [50, с. 351]. Багато авторів починають звертатися до загострення регістрово-

тембрових контрастів, напруженої гри опозиційних планів: щільність – розрідженість, об'ємність – лінійність й т. інше.

Прагнення до використання складних сучасних засобів виразності відчувається у концерті В. Бібіка. Три частини його концерту звучать без перерви і складають своєрідну художню цілість. В музично-гармонічній мові твору композитор уникає ладових тяжінь, тональних ознак. В концерті відсутня поліфонічність, переважають вертикалі. Фортепіано використовується як своєрідна звукова барва, хоча тут панує «безпедальність», безтембровість. Композитор протягом усього твору використовує контрастні темпи. Ці різкі динамічні зміни позначилися і на образності музики, що звучить моторно, навалює з різкими контрастами в бік самозаглибленості, статичності, загальмованості руху.

В 60-ті роки закоренілі погляди на жанр концерту зазнали суттєвих змін. В першу чергу це стосується переосмислення ролі інструментального соло і оркестру, їх взаємодії в процесі музичного розвитку. Дедалі більше вони втрачають свою рівноправність, фортепіано стає лише барвою, фоном. Симфонічний оркестр підмінюється різноманітними ансамблями струнних, духових, чи іншими несподіваними оркестровими рішеннями, де неабияку роль відіграють челеста, віброфон, численні ударні інструменти тощо. Змінюється орієнтація жанру на симфонічну циклічність і сонатність побудови частин. В українському концерті все ясніше виявляється потяг до камерності. Щодо стилістичних особливостей, то в концерті все частіше з'являються прийоми серіальної техніки, сонористики, пуантилізму.

О. Пономаренко робить припущення, що у 80-90-тих роках ХХ століття жанр фортепіанного концерту вступає в активну стадію свого розвитку, про що свідчить поява багатьох жанрових його різновидів.

Серед жанрів минулих десятиліть, що продовжують свій розвиток у названий період, можна назвати жанри «шкільного», «юнацького» концерту (М. Скорик, М. Лаврушко, О. Рудянський), концертину (І. Ковач, Ж. Колодуб, С. Мамонов, Л. Шукайло). Так, в *«Юнацькому концерті»*

М. Лаврушка та у «Шкільному» концерті О. Рудянського можна прослідкувати дію нестилістичної тенденції, яка полягає у «привнесенні в сучасну мову яскравих ознак попередніх епох, в основному неокласицизму і неоромантизму» [83, с. 129]. У данних концертах присутні цитати-алюзії, «які мають певне образно-семантичне значення і виконують функцію знаків дитинства і юності» [83, с. 130].

Рівноправним і навіть домінуючим жанровим типом у 80-90-ті роки ХХ століття стає камерний фортепіанний концерт. Камерні різновиди фортепіанного концерту представлені в українській музиці такими жанровими типами: сольний камерний концерт (В. Камінський, О. Красотов, О. Костін, Ю. Шамо), камерний фортепіанний концерт (В. Загорцев), камерний концерт-токата (І. Щербаков) і камерна музика (О. Криволап).

Чимало композиторів звертаються до жанру концерту-симфонії. Це такі автори, як С. Луньов, О. Костін, М. Скорик. В концерті-симфонії позначеного періоду принципи гри та змагання відступають на другий план, а визначальними жанровими ознаками, за словами О. Пономаренко, стають «значущість музичної ідеї та її концептуальне розв'язання оркестровими й фортепіанними засобами (причому оркестр відіграє провідну роль), велика питома вага процесуальності, що проявляється на всіх рівнях музичної композиції (m) і на всіх ділянках форми, навіть експозиційних <...> паритети сольної та оркестрової партій» [80, с. 15].

У рамках великого симфонізованого концерту успішно розвивається його різновид – програмний концерт, на який впливають драматургічні відкриття кіномистецтва («кадровість» в Концерті-Драмі К. Цепколенко, Концерті № 1 О. Костіна, фіналі Концерту № 3 М. Скорика).

Збагачується образний світ концертів: від комічного, іронічного (скерцо Кварт-концерту О. Красотова) до трагічного (О. Костін, С. Луньов). Розширюється сфера ліричного, в якій з'являються нові емоційно-психологічні відтінки: «<...> від експресивних, забарвлених душевним

бодем, до тонких градацій різних станів, до яких останнім часом додалося молитовне почуття і медитація» [80, с. 9]. Це впливає на музичну драматургію концертів, змінюючи звичне співвідношення частин (три ліричні частини Третього концерту А. Караманова).

На даному етапі розвитку концертного жанру відбувається розширення неостильових тенденцій. На це вказує чимало факторів. Одним з них є використання вітчизняними авторами у власних творах стильових алюзій і цитат із спадщини таких відомих композиторів, як М. Лисенко, В. Барвінський, П. Чайковський, С. Рахманінов, С. Прокоф'єв.

В жанрі великого сольного симфонізованого концерту українські композитори у 80-90-ті роки ХХ століття віддають перевагу неоромантизму. У камерних фортепіанних концертах неоромантизм сусідує з необароко і органічно поєднується з сучасним стилем та відповідною технікою композиції (Третій концерт О. Красотова, Концерт-соло М. Полоза). Стабільним стильовим компонентом у руслі полістилістики стає джаз, що можна бачити на прикладі творів О. Красотова, М. Скорика, Ю. Шамо.

Неофольклоризм продовжує розвиватися на основі підсумування методів попередніх періодів. Українські автори використовують метод цитування фольклорних джерел, який постає у жанрі на рівні періоду-куплета, що можна простежити на прикладі концертів Ж. Колодуб, О. Костіна, Ю. Шамо, і на рівні мотиву (В. Золотухін, В. Камінський).

Як відзначають вітчизняні дослідники, у 80-90-х роках ХХ століття у фортепіанних концертах з'являється тенденція до індивідуалізації драматургічних рішень та до розширення структурних варіантів: поряд із традиційними тричастинністю й одночастинністю з'являються дво- й чотиричастинні (І. Карабиць, О. Красотов) та п'ятичастинні цикли (І. Карабиць).

В деяких концертах відбувається переосмислення сонатності як основоположного принципу композиції. Сонатність перестає бути обов'язковою формою першої частини, а лишається тільки однією з

можливих. В самому циклі з'являються сюїтний принцип і барокові форми – канон, остинато, фуга, що можна простежити на прикладі творів І. Карабиця, Ю. Шамо, К. Цепколенко. Ці форми, на думку О. Пономаренко, «індивідуалізуються здебільшого за допомогою сольних каденцій за рахунок збільшення їх кількості та зміни функцій і місцеположення в циклі» [80, с. 18].

Однією з характерних стильових особливостей більшості сучасних українських концертів є їх постійний зв'язок з романтичним прототипом фортепіанного концерту. Романтичний «ген» одвічно притаманний українському концертному жанру впродовж усієї історії його існування у ХХ столітті і складає глибинну суть спадкоємності та ґрунтовності його подальшого розвитку.

### **Висновки до Розділу 1.**

Кінець 20-х – початок 40-х років ХХ століття у вітчизняній музичній культурі був періодом зародження і становлення українського фортепіанного концерту. Вітчизняні композитори прагнули оволодіти новою для національної культури формою і засобами концертного жанру, переймаючи російські музичні традиції.

В 40-50-ті роки в жанрі спостерігається розвиток *епічної* лінії, збагачується тематика та жанрова різноманітність концертів, зростає композиторська майстерність, розвивається лінія програмності. Розповсюдженим став *жанрово-ліричний* концерт, приклади якого можна спостерігати в творчості композиторів Л. Ревуцького, С. Людкевича та Б. Лятошинського.

Наприкінці 50-х років постала проблема розкриття складного духовного світу людини, що виражається посиленням монологічності,

пошуком нових форм і типів драматургії, використанням фольклорних інтонацій.

60-ті роки ХХ століття характеризуються появою камерного напряму розвитку фортепіанного концерту. Його особливості пов'язані з неостильовими та необароковими тенденціями в творчості українських композиторів. У період 60-70-х років ХХ століття відбувається включення українського концерту в сучасний європейський контекст музичної культури.

80-90-ті роки є періодом розквіту та зрілості концертного жанру. Цей період продовжується і на початку ХХІ століття та носить синтезуючий характер. Він узагальнює досягнення попередніх періодів: це нова якість лірики, жанровий синтез форм, різноманітність композиторських технік та індивідуальність яскравих художніх рішень. Відбувається оновлення образів за допомогою тонких емоційних відтінків і включення нових образних пластів, таких як духовний або філософський.

Сьогодні український фортепіанний концерт продовжує свій розвиток вже в контексті сучасного світового музичного процесу (прем'єри концертів М. Скорика у США та Австралії, К. Цепколенко – в Німеччині, О. Красотова – в Китаї тощо). Все це свідчить про життєздатність жанру й перспективність його подальшого розвитку.

## РОЗДІЛ 2

### ФОРТЕПІАННІ КОНЦЕРТИ У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ М. СКОРИКА

#### 2.1 Жанрово-стильова система творчості М. Скорика

Творчий набуток відомого українського композитора Мирослава Скорика складає вагомий частку сучасної вітчизняної музичної культури. Еволюція його творчості – від перших студентських творів на початку 60-х років ХХ століття і до сьогоднішнього дня – була і залишається стрімкою і непередбачуваною. На думку Л. Кияновської, індивідуальна манера письма М. Скорика «важко піддається однозначному окресленню чи то з позиції генеральної стильової орієнтації, чи то з позиції образно-емоційних пріоритетів, чи жанрової визначеності» [47, с. 3].

М. Скорик прийшов у мистецтво після так званої «хрущовської відлиги». У цей період більшість молодих композиторів стала захоплюватися модерною технікою письма; у республіках тодішнього Радянського Союзу почала поширюватися стильова тенденція, яка отримала в теоретичних дослідженнях визначення «нова фольклорна хвиля». Твори М. Скорика, що з'явилися в першій половині 60-х років, заявили про нього як про талановитого композитора-новатора. Вже на початку фахової кар'єри крім чисто «класичного» напрямку, молодий музикант цікавився і естрадою, перший вніс в українську «легку» музику ритми джазу і рок-музики.

В перших студентських творах, як, наприклад, кантаті «Весна» на слова Івана Франка – дипломній роботі молодого композитора, студента Львівської консерваторії, – М. Скорик «показав себе цілком зрілим митцем, який не просто ставить перші кроки на шляху до завоювання вершин, а пише цілком достойну за своєю художньою вартістю музику, що витримує порівняння і з пізнішими творами автора» [47, с. 17]. Кантата приваблює справді новаторськими, несподіваними технічними прийомами, сміливими ритмічними знахідками, принципами варіантної видозміни мелодій, за

котрими вже цілком ясно проступає творчий почерк М. Скорика. Традиційні задуми, «вічні» теми, звернення до фольклорних символів і традицій українського народу молодий композитор зумів втілити через систему достатньо сучасних засобів виразності. На думку Л. Кияновської, кантата «Весна» знаменувала важливий перелом в хоровій манері письма, котрий настає на початку 60-х років ХХ століття не тільки в творчості М. Скорика, а й взагалі в українській культурі, і «свідчить про прагнення “вписати” сформовані історично принципи ставлення до фольклорних джерел, до засад національної професійної школи в сучасний творчий процес, поєднати його з новітніми художніми відкриттями» [47, с. 26].

Інші твори раннього періоду творчості М. Скорика – романси на слова Т. Шевченка для голосу з фортепіано, Соната для скрипки і фортепіано, сюїта для струнного оркестру, симфонічна поема «Вальс», монументальна поема «Сильніше смерті», фортепіанні твори – сюїта «В Карпатах», «Коломийка», «Блюз», «Бурлеска» є поєднанням високого професіоналізму з нетрадиційним мисленням молодого митця.

Саме в перший період творчості М. Скорик найчастіше звертався до фортепіано. В сюїті «В Карпатах», створеної у 1959 році, в деяких епізодах вже можна почути «справжній», майбутній стиль композитора, незважаючи на те, що в ній «гуцульський фольклор перепускається крізь призму імпресіоністичного звукопису, картинності, менше характерних в цілому для стилістики автора. З них найбільше “Пісня бойка” свідчить про тогочасне замилювання Скорика в імпресіоністичних рефлексіях» [47, с. 40].

«Блюз» для фортепіано свідчить про зацікавленість автора джазом. В цій п'єсі композитор намагався імітувати ту свободу і невимушеність виконання *rubato*, котрі надають блюзу такої чуттєвості і глибини. Ритм, тип фактури, гармонічна колористика створюють фольклорно характерний образ, що достатньо узагальнений, мінливий. Енергійна «Бурлеска», в якій гуцульський фольклор поєднується з «бурлескною» ідеєю, дозволяє автору

істотно модернізувати звичні фольклорні джерела. Концепцію цього твору автор вирішив віртуозно-іронічною манерою. Композиція укладена в три фази з послідовно наростаючими кульмінаціями, внаслідок чого твір сприймається дуже динамічно, цілеспрямовано, тримає слухача в постійному напруженні. «Бурлеска», за словами Л. Кияновської, «практично підсумувала собою всі найважливіші здобутки першого періоду творчості композитора» [47, с. 44].

У період 1965-1972 років найяскравіше проявилася у творчості М. Скорика стилістика «нової фольклорної хвилі». Ця стильова тенденція виявилась напрочуд плідною, багатогранною, породила численні варіанти синтезу народнопісенної, здебільшого гуцульської, основи з інтонаційними «прикметами» сьогодення, з елементами попередніх стилів, таких як бароко чи романтизм. У названий період композитором були створені «*Гуцульський триптих*» для симфонічного оркестру (1965), цикл п'єс для фортепіано «*З дитячого альбому*» (1965), Партита № 1 для струнного оркестру (1966), Партита № 2 для камерного оркестру (1970), Речитативи і Рондо для скрипки, віолончелі і фортепіано (1968), Концерт № 1 для скрипки з оркестром (1969), Карпатський концерт для великого симфонічного оркестру (1972).

Особливо плідною, на думку Л. Кияновської, в названий період стала для М. Скорика барокова традиція, яка «постачає авторові не лише жанрові ідеї <...>, але й певні семантичні звороти, принципи розвитку» [47, с. 50]. Дуже ємким і образно насиченим стає інструментальний речитатив, що вбирає в себе «не тільки драматичну афектованість барокової оперної просодії, але й експресію віртуозної імпровізації органістів чи скрипалів» [47: 50]. Прикладами можуть бути четверта частина «*Речитатив*» *andante molto espressivo* з Партити № 1 для струнного оркестру (1966), Речитативи і рондо для скрипки, віолончелі і фортепіано (1968), перша частина «*Речитатив*» з Концерту № 1 для скрипки з оркестром (1969).

Композитор органічно використовує багаті можливості поліфонічного розвитку, що також пов'язано з бароковою добою. Наприклад, у третій частині, «*Фузі*» з Партити № 1 для струнного оркестру у кульмінаційних моментах композитор звертається до вишуканих прийомів поліфонічної техніки, водночас накладаючи основний і дзеркально обернений варіант теми. У фіналі «*Гуцульського триптиху*» для симфонічного оркестру (1965) перед фінальним танцювальним епізодом і кодою композитор використовує одночасне накладення головних тем для підкреслення поворотного пункту в розгортанні інтонаційних подій.

В період неофольклоризму з під пера М. Скорика з'являється новаторський для українського мистецтва 70-х років ХХ століття «*Карпатський концерт*» для великого симфонічного оркестру, що майстерно поєднав у собі терпкий аромат гуцульських наспівів з сучасними ритмами джазу і розкішними оркестровими барвами.

За свідченням Л. Кияновської, саме наприкінці 60 – початку 70-х років ХХ століття формуються найтиповіші і найяскравіші прийоми індивідуального стилю М. Скорика, «кристалізується типово скориківська манера письма, за якою її можна розпізнати серед усіх інших» [47, с. 51]. Серед таких прийомів – типові інтонаційні звороти, ритмоформули, що будуть зустрічатися у подальшій творчості митця на наступних етапах розвитку і репрезентувати зовсім відмінні від «нової фольклорної хвилі» стильові орієнтації.

В період 1973-1978 років композитор звернувся до культурних традицій минулого, до осмислення цінностей класичного мистецтва, хоча інтерес до барокових джерел визрівав у світогляді митця і раніше.

Зацікавлення старовинними докласичними жанрами у М. Скорика виявляється на різних рівнях. Це розшифрування і транскрипції п'єс із Львівської табулятури ХVІ століття, робота над українськими партесними концертами ХVІІ – ХVІІІ століть, що полягала у реконструкції втрачених голосів, а також звернення до жанру партити, її переосмислення. «Не

випадково було бажання композитора проникнути духовним зором у віддалену епоху, яка подарувала світові мистецтво Барокко. Композитора привабила поліфонічна музика. Її спроможність показати людські боріння, злет думки, а також надмірна суворість ліній, чітка визначеність форми близькі стилю композитора. Старовинна партита стала своєрідним творчим полем, де музична мова Скорика набувала нових якостей» [76, с. 101].

У названий період М. Скориком було створено три партити – Партита № 3 для струнного оркестру (1974), Партита № 4 для симфонічного оркестру (1974), Партита № 5 для фортепіано.

У п'ятичастинній партиті № 3 всі частини циклу різноспрямовані. Так, *«Прелюдія»* (перша частина) – достатньо калейдоскопічна: конструктивізм поєднується з остінатністю, використовуються секундові ходи, мелодійна лінія розкручується до трьохоктавного діапазону. *«Квазі-вальс»* (друга частина) характеризується постійною зміною метру, музичні засоби Пасторалі (третья частина) – яскрава динамічна хвиля розвитку, перемінний розмір, остінатність – працюють на створення образу ідеальної простоти. Звучання *«Капрічіо»* (четверта частина) нагадує миттєві спалахи; в цій частині М. Скорик оперує мікромотивами, чергуючи їх з кумедними перешкодами зміненого метру. *«Постлюдія»* з постійною зміною фактури, з роздільними мотивами є підсумком творчих знахідок попередніх частин. Це художньо-філософське узагальнення цілого циклу.

У четвертій партиті, написаній для симфонічного оркестру, відсторонюючись від конкретної опори на жанри та образи, абстрагуючись від традиційних форм, композитор входить у світ чистих звучань і ритмів. Частини партити – *«Звучання»*, *«Ритм»*, *«Контрасти»*, *«Речитатив»* являють собою різні складові одного світу, котрий замикається в ліричному «я».

Партита № 5 для фортепіано (1975), створена під знаком ретро, об'єднує в собі п'ять частин (образів), що мають різні жанрові орієнтири. Так, в першій частині, що має назву *«Прелюдія»* закладена характерна для

даного твору суперечність, принцип зміщення, раптового зіткнення, «переключення». У *«Вальсі»* (друга частина), композитор використовує прийом поступового «зняття» даного стереотипу. У *«Хорі»* (третя частина) показана стилізація хоралу; *«Арія»* несе в собі яскраві сентиментальні риси, а рондальний фінал має концертно-токатний характер. Саме в фіналі, наче в калейдоскопі, з особливою силою відчувається гра «стильовими моделями».

Л. Кияновська робить припущення, що Партита № 5 прокладає шляхи до періоду стильової гри, пік якого припадає на 90-ті роки ХХ століття. Взагалі, на думку Л. Кияновської, інтерес М. Скорика до барокових джерел «породжує вельми неординарні стильові рішення і стійко утримується на різних етапах його творчої еволюції, кожен раз змінюючи і виявляючи новий, незвичний ракурс у численних і непередбачуваних комбінаціях» [47, с. 105].

У 1982-1983 роках з'являються два цікавих і оригінальних твори: Концерт № 2 для фортепіано з оркестром і Концерт для віолончелі з оркестром, які будуть розглянуті нами у наступних підрозділах.

Аналізуючи надбання українських композиторів другої половини 80-х-90-х років ХХ століття – періоду розпаду Радянського Союзу, входження незалежної української держави у музично-світовий простір – вітчизняні мистецтвознавці (Зінькевич О., Кияновська Л., Сюта Б.) акцентують на розширенні вектору творчих пошуках митців. Це стає можливим також і завдяки появі нових форм музичного життя – численних фестивалів, конкурсів, активізації концертного руху.

У позначений період митці концентрують свою увагу як на формуванні та розвитку нових стилів, так і в першу чергу на індивідуальному виборі способів музикування, методах композиції і т. інше. Значну увагу композитори надають естетиці музикування, що відповідає «театру показу». Це свого роду гра цілісними образами – композиціями, різноманітними техніками, системами гармонії, фактурами, жанрами.

М. Северинова зазначає, що в даний період музичної творчості можна опиратись на традицію на всіх рівнях художніх систем: гра з музичним простором; на стильовому рівні – явище полістилістики; на жанровому – гра з жанровими моделями минулого і сучасного; в оформленні музичного матеріалу – гра тембральними фарбами, а також інструментами двійниками персонажів в кантатах та операх. З появою ігрового моменту в сучасній музичній композиторській творчості, «художньо-світоглядні традиції виступають як можливість взаємодії, як “діалог часів” (за М. Бахтіним), що перетворюється в об’єкт “гри”» [90, с. 9].

Для М. Скорика поняття стильової гри взагалі напрочуд органічне протягом всього його творчого шляху. Від перших творів молодого композитора до останніх опусів кінця 90-х років ХХ століття можна спостерігати «постійне намагання “розімкнути рамки” будь-якого обраного провідного типу мистецького вислову» [47, с. 154].

На думку Л. Кияновської, у М. Скорика можна виділити два авторські підходи до стильової гри. По-перше, це намагання осмислити певні категорії буття і духу через достатньо віддалені одна від одної епохи, по-друге – гротесково зіставити їх крізь призму сучасності. Одним із прикладів іронічного ставлення до жанру є цикл прелюдій і фуг композитора, написаний у 1986-1989 роках. У шести прелюдіях та фугах композитор хоче узагальнити класичний та сучасний досвід. З одного боку, він тлумачить його в традиційному дусі, з іншого – з явними ознаками особистого ставлення. Так, наприклад, вже на початку першої Прелюдії До мажор на тлі типового «бахівського» прелюдювання проступають контури гострого, ритмічно-синкопованого «пульсу сучасності». У Мі-мажорній прелюдії композитор іронічно обіграє фактуру етюдів К. Черні, внаслідок чого раціональний світ позбувається свого високого стилю, одягає розмаїті маски. В українській фортепіанній музиці цикл Прелюдій і фуг М. Скорика представляє один із своєрідних зразків поліфонічного циклу з позиції «стильової гри».

Крім названих творів у період 80-90-х років М. Скориком були написані Концерт № 2 для скрипки з оркестром, Соната № 2 для скрипки і фортепіано, 24 каприси Паганіні – транскрипції для симфонічного оркестру, чотири мініатюри для мішаного хору а capella «*Пори року*», симфонічна поема «*1933*», Фантазія на теми пісень «*Бітлз*» для струнного оркестру, «*Листок з альбому*» для струнного оркестру, симфонічна поема «*Спогад про Батьківщину*».

Перші роки ХХІ століття у творчості М. Скорика були вельми насиченими і принесли ряд вражаючих творів. Композитор у даний період вперше звертається до жанрів опери і Літургії. Категорія «духовного» у названих творах мислиться М. Скориком як глибоке прагнення людини відкрити серце Богові і отримати від нього любов і милосердя.

У ці ж роки композитор продовжує звертатись до концертного жанру (Третій-Десятий скрипкові концерти), до жанру Партити (Сьома Партита). У цих творах відчувається зміна авторського підходу до вирішення драматургічної концепції, виразової системи. На думку Л. Кияновської, названим творам «властива більша внутрішня гармонійність і вираженість, подекуди навіть дещо відсторонений погляд збоку на всі напружені колізії, які розгортаються в інструментальних драмах, та особлива простота і легкість, яка дається мудрістю пережитого і силою, відкритою в собі» [46, с. 469].

На початку 2000-х років з'являються численні транскрипції, створені як для камерного оркестру, так і для солістів із супроводом. Для пошуку цікавого і захоплюючого матеріалу композитор звертається до барокової, класичної музики, до творчості композиторів-романтиків – Ф. Шуберта, Ф. Шопена, до джазових композицій Дж. Гершвіна, С. Джопліна, У. Болкома.

Як зазначає Л. Кияновська, транскрипціями М. Скорик зробив не тільки великий внесок до скарбниці українського камерного виконавства, але й «накреслив шляхи, якими мало б, відповідно до світових стандартів,

розвиватись серйозне камерне виконавство в нашій країні, виконуючи і просвітницьку місію, і разом з тим – розважальну функцію» [46, с. 470].

В транскрипціях пісень Г. Малера М. Скорик виступив у незвичній для нього іпостасі – як поет-перекладач, здійснивши переклад пісень видатного австрійського композитора українською мовою.

Сьогодні твори М. Скорика регулярно виконуються в Україні, інших країнах колишнього СРСР, а також у Німеччині, Франції, Австрії, Голандії, Болгарії, Чехії, Словаччині, Польщі, Великій Британії, США, Канаді та Австралії. Часто композитор виступає як диригент і піаніст з виконанням власних творів як в Україні, так і за кордоном.

## **2.2. Концертність як принцип творчого мислення М. Скорика**

Відкритість почуттів музики М. Скорика, яскравий мелодизм і віртуозність особливо проявляються в улюбленому жанрі композитора – концерті. Його десять скрипкових, три фортепіанних, один віолончельний та один оркестровий концерти презентують сучасну українську музичну культуру світового рівня.

Саме в концертах композитор розкрив свій своєрідний симфонізм, проявляючи індивідуальне розуміння циклічного чи одночастинно-циклічного, контрастно складового принципу, котрий побудований, за словами Л. Кияновської, «не лише на поступовому, послідовному проростанні основних тем, їх зваженому контрастному зіставленні або ж проведенні однієї генеральної лінії, а й підвладний законам випадковості, а тому так часто сповнений суперечностей без розв'язання, парадоксальний, неочікуваний, потрясаючий своїми раптовими зламами і полярними зіткненнями» [47, с. 73].

Відомо, що в концерті, як у жанрі закладено набагато більше від самої сутності гри, а отже, кількість комбінацій і перевтілень образу стає досить численна і непередбачувана. Саме ця потреба до постійного самооновлення

в музиці завжди приваблювала М. Скорика і становила одну із головних прикмет його індивідуального мистецького світосприйняття. Крім того, концерт, на думку дослідників творчості композитора, видається митцеві більш широким полем для творчих рішень, аніж традиційні симфонічні чи квартетні цикли.

Разом з тим принципи симфонізму ніде так виразно не втілюються в його творчості, як саме в концертах. Митець захоплюється вільною грою фантазії, змаганням соліста і оркестру, розвиває наскрізне проведення і «проростання» головної інтонаційної ідеї, чітко і дуже логічно пов'язує в єдине ціле різноманітні контрастні фрагменти, породжені капризним натхненням віртуоза.

У *«Карпатському концерті»* для великого симфонічного оркестру, який був написаний у 1972 році як підсумок у галузі роботи М. Скорика з гуцульським фольклором, автор переконливо заявив про свою оригінальну концепцію осмислення фольклору. Композитор надав великого значення фольклорним елементам в розкритті найрізноманітніших образів: епічних, ліричних, драматичних, філософських та інших. Окрім того, в цьому творі сконцентрувалися ознаки неофольклорного напрямку М. Скорика в галузі оркестрової мови. Серед ознак неофольклоризму в оркестровому мисленні композитора у даному концерті можна назвати: яскравий національний тип інструментування, що передає звучання трембіти, сопілки, троїстих музик; особливі колористичні ефекти; віртуозність окремих партій та велика свобода у використанні технічних можливостей інструментів, що базується на сонористичних засадах мислення; постійне чергування двох типів оркестрової фактури: прозорої та щільної, ліричних solo та танцювальних tutti; часта і несподівана зміна тембрів, що підкреслює барвистість тем концерту.

Концерт складається з чотирьох частин, кожна з яких починаються attacca, паузи між ними досить умовні, що сприяє також особливій динамічності, стисненості в часі. Перша і третя частини написані в чисто

імпровізаційній фактурі, друга і четверта «навпаки розкручуються цілеспрямовано, “векторно”, за принципом крещендууючої драматургії, прямуючи до генеральної кульмінації» [47, с. 91]. Розкривається ідея танцювальності, яка набуває у «*Карпатському концерті*» драматургічної множинності і показує мужній і гордий дух українського народу. Особливою прикметою твору є застосування елементів джазу, як своєрідної «паралельної фольклорної моделі» до гуцульського пісенного та танцювального джерела.

Одже, «*Карпатський концерт*» для великого симфонічного концерту, за словами Л. Кияновської, «досягнув кульмінаційного пункту в синтезі фольклорного начала з універсальними, складеними в різних культурах та історичних епохах, категоріями і тим самим довів невичерпність художнього генія народу, що може “проекуватись” на найбільш складні філософські рівні професійного мистецтва, природно сполучатись з модерними прийомами композиторської техніки, водночас не втрачаючи своєї самобутності» [47, с. 99].

Серед інструментальних концертів М. Скорика велику популярність отримали десять концертів для скрипки з оркестром, які композитор створював протягом всього творчого життя.

Концерт № 1, що був написаний композитором у 1969 році, видається досить характерним для втілення загального скориківського принципу концертності. Три частини циклу – «*Речитатив*», «*Інтермецо*», «*Токата*» – це ніби три «енергетичні рівні», кожен з яких позначений своїм характером. Частини концерту зіставляються достатньо контрастно, але в одночас демонструючи єдність між собою.

Даний концерт по своєму демонструє стилістичні ознаки «нової фольклорної хвилі». Барокова природа жанру об'єднує цикл завдяки певним характерним «ознакам доби». У фіналі ж виразно проступають і риси джазової імпровізаційності. Твір достатньо цілісний в драматургічному розвитку завдяки наявності наскрізного інтонаційного розвитку.

Зберігаються тут і індивідуальні скориківські стильові прикмети, до яких належать: остинатні фігури, характерні ходи з четвертим підвищеним ступенем, закличні трембітні вигуки з гострими інтервалами септіми, ритмічне акцентування коротких мотивів і схильність до перемінних метрів.

Характерно, що в жодній частині концерту немає специфічного для циклу сонатного Allegro. Віртуозні каденції відсутні у всіх частинах даного твору. Хоча традиційна форма концерту змінена, але зберігаються основні принципи жанру.

Концерт № 2 для скрипки з оркестром (1989) був написаний на замовлення Вірка Балея і вперше виконаний в Лас-Вегас (США) Олегом Крисяком. У даному концерті частково зберігається тенденція до поемності, започаткована ще в 70-ті роки Першим фортепіанним концертом і наступними «неоромантичними» концертними опусами М. Скорика. Проте загострене особисте світовідчуття тут вже дещо приглушене. В центрі романтичного світогляду стає зосередженість на нюансах витончених настроїв, переживань, мрій, наче продовження «шуманівсько-мендельсонівського» світу, пристрасного поривання – але без досягнення мети, досконалості – але доступної лише внутрішньому зорові. В одночастинній композиції концерту своєрідно об'єднуються функції розділів сонатної форми та частин сонатно-симфонічного циклу. Вся інтонаційна канва концерту весь час пронизана початковим тематичним ядром, що дає постійний імпульс до дії.

Концерт № 2 для скрипки з оркестром, написаний в лірично-чуттєвому характері, показав шлях до нового бачення краси, нового ставлення до лірики у творчості М. Скорика.

Концерт № 3 для скрипки та симфонічного оркестру представляє собою одночастинну поемну композицію, що природно і гармонійно підхоплює лінію «романтичних монологів» у цьому жанрі (після Другого фортепіанного і віолончельного концертів). Концерт був написаний у 2001

році і вперше виконаний у Києві в рамках фестивалю «*Київ-М'юзик-Фест*». Твір присвячений першому виконавцю Юрію Харенку.

Дослідники творчості М. Скорика відзначають, що цей концерт «буквально приголомшує достовірністю передачі стану трагічного розчарування, динамікою музичного темпоритму» [38, с. 29].

Природа концертності у даному творі дещо прихована, оскільки соліст і оркестр не стільки протиставлені одне одному, скільки весь час, за словами Л. Кияновської, «повертають головне «гамлетівське» питання у різних ракурсах, шукають його оптимального вирішення – і так і не знаходять» [46, с. 483].

Музична мова концерту відносно традиційна. В концерті прослуховуються і тональні опори, і апробовані фактурні типи, і мелодико-інтонаційні звороти барокового та романтичного стилю творчості. Така традиційність вражає та зацікавлює слухача своєю несподіваністю.

Четвертий скрипковий концерт, як і попередній, третій, продовжує напрямок творів-монологів у доробку митця. Він був написаний у 2002 році і присвячений другу композитора – Юрію Мазуркевичу, який став першим виконавцем цього концерту.

Композитор знаходить в даному творі особливий ракурс сповідальності. Розвиток дії, наростання напруженості у концерті відбувається за рахунок протистояння двох полярних сил: героя, змальованого тембром солюючої скрипки, та оркестру – агресивний і ворожий йому світ.

Як і в більшості своїх творів, особливо починаючи з 90-х років, М. Скорик спирається тут на винахідливе тлумачення впізнавальних семантичних знаків. Упродовж розгортання інструментальної драми концерту без зусиль розшифровуються, наприклад, «брамсівсько-чайковські» вальсові кружляння, остигата повторність в маршових «темах зла», малосекундові «зітхання», хоральна символіка. Але все це вже не «стильова гра», притаманна творчості М. Скорика 90-х років. Сутність пізнання «минулого в теперішньому» зовсім інша. Увесь звуковий космос

минулого, теперішнього, і, ймовірно, майбутнього, зливається в єдину нероздільну реальність, яка представляє буття митця. Тому, на думку Л.Кияновської, «лірична зосередженість, абсолютна серйозність тону оповіді ніде не переривається, і не підтекстовується саркастичними, іронічними відтінками, раптовими гримасами, що в один момент розкривали б всю умовність і парадоксальність ситуації» [46, с. 534].

П'ятий скрипковий\_концерт був створений у 2004 році. Як і багато інших творів композитора, він написаний для конкретного виконавця львівського скрипаля Олега Каськіва, якому і присвячений концерт. У концерті панує просвітлений образ юнацьких сподівань, енергії і пристрасних поривань. Концерт вельми складний і віртуозний. Він чи не найкоротший серед усіх опусів даного жанру в доробку композитора (триває близько 12 хвилин), причому стиснений не лише в часі, але й в інтенсивності драматургічного розгортання і зміні інтонаційних подій.

П'ятий концерт являє собою органічний сплав різних структурних ознак та протилежних полюсів. З одного боку, йому притаманні ознаки класичного художнього мислення, з іншого – театральні-драматичні засади драматургічного розгортання, патетика і зображальність. Можна наголосити, що даний твір відноситься до традицій барокового концерту – не лише своєю віртуозністю, притаманною скрипковим концертам А. Вівальді, Дж. Тартіні, а й тією імпровізаційною свободою, яка сприймається, за словами Л. Кияновської, «як “зворотна сторона медалі”, спостереженої вище переваги розробкового типу викладу над експозиційним» [46, с. 554].

Якщо спробувати метафорично окреслити три послідовні етапи скрипкової концертної трилогії, починаючи з третього скрипкового концерту, то, на думку Л. Кияновської, «Третій концерт постає своєрідною “Притчею про сумнів і зневіру”, Четвертий – “Притчею про пошук досконалості”, а останній – “Притчею про досягнення спокою і мудрості”» [46, с. 552].

Шостий, сьомий, восьмий, дев'ятий та десятий скрипкові концерти з'явилися у період з 2005 по 2019 роки. Незважаючи на те, що на сьогодні ці твори ще не були предметом аналізу вітчизняних мистецтвознавців, вони вже були представлені широкому колу української публіки. Так, шостий концерт, присвячений Андрію Белову, був виконаний Василем Заціхою в циклі ювілейних авторських концертів у Львівській філармонії, присвячених 75-річчю М. Скорика. На цьому ж концерті пролунали Сьомий – у виконанні Назарія Пилатюка та восьмий – у виконанні Катажини Файнер. Дев'ятий концерт для скрипки з оркестром прозвучав на урочистому закритті ХХІХ Міжнародного фестивалю «Київ-М'юзик-Фест» у виконанні Андрія Белова. А 27 квітня 2019 року на сцені Харківської обласної філармонії відбулася світова прем'єра: у виконанні віртуозного львівського скрипаля Марка Комонька прозвучав Концерт № 10 для скрипки з оркестром.

Концерт для віолончелі з оркестром був створений і вперше виконаний у 1983 році відомою віолончелісткою, лауреатом Міжнародного конкурсу імені Чайковського Марією Чайковською з оркестром Київської філармонії в авторському концерті М. Скорика під орудою самого композитора. Твір був написаний під впливом дуже трагічних подій у житті композитора – втратою батьків. Тому не дивно, що віолончельний концерт відкриває глибоко особистісний внутрішній стан героя твору, стає ніби сплавом медитаційного та напруженого драматичного початків.

Віолончельний концерт є зразком «концертної поеми» з монологічним типом розгортання образу. Його драматургія незважаючи на барокову стилістику, немов би «романтизована». Структура одночасного концерту об'єднує в собі риси сонатної форми, рондальності і варіаційності, а разом з тим і сюїтного циклу. Таке тлумачення структурних закономірностей одночастинної форми, на думку Л. Кияновської, виникає, по перше тому, що «всі теми проростають з єдиного інтонаційного ядра – своєрідної “теми запитання” <...> лейттема протягом твору піддається настільки інтенсивним

трансформаціям, мотивному вичленуванню, секвентному розгортанню, метроритмічному переакцентуванню, внаслідок чого інколи сприймається як несумірна до того, що вона означала на початку <...> в усіх найважливіших кульмінаційних моментах <...> вона знову з'являється і наголошується в своєму основному варіанті <...>» [46, с. 141-142].

У віолончельному концерті автор зосереджується на філософсько-особистісній сфері, а тому конфлікт розгортається більшою мірою у внутрішній площині. В кульмінації концерту так само індивідуально переосмислена і токатність.

Підсумовуючи, можна зробити висновок, що Концерт для віолончелі з оркестром відноситься до лірико-сповідального типу концерту, що полягає у «діалозі наодинці з самим собою». Провідна роль віолончелі акцентована на тембрових відтінках інструменту, ніби наслідуючи звучання людського голосу. Саме це дозволяє більш глибоко пережити все багатство палітри емоційних відтінків – розповіді, благання, жалю, протесту і т. інше.

Л. Кияновська справедливо зараховує Віолончельний концерт «до кращих здобутків української музичної культури вісімдесятих років» [47, с. 141].

Особливе місце в творчому доробку М. Скорика належить трьом фортепіанним концертам, аналіз яких буде здійснений у наступному розділі.

## **Висновки до Розділу 2.**

Жанрово-стильова система творчості М. Скорика простягається в широкому діапазоні, охоплюючи численні жанрово-стильові прояви – від фольку до партити, від джазу до духовних полотен тощо.

Творчий доробок композитора представлений вокально-симфонічними, музично-театральними, камерно-інструментальними, симфонічними, фортепіанними, вокальними жанрами, музикою до фільмів та мультфільмів. У багажу композитора – транскрипції для камерного оркестру, для солістів

із супроводом, а також редакції творів відомих українських композиторів.

Композиторський стиль М. Скорика еволюціонував протягом всього його творчого життя. На порозі зрілості, у період 1955-1964 років, композитор випробує себе в різних стильових напрямках. В своїх творах цього часу він звертається до джазу, імпресіонізму, «нової фольклорної хвилі», уміло синтезуючи їх.

В першій половині 70-тих років період схильності М. Скорика до неофольклоризму приносить українському композитору світове визнання, М. Скорик органічно поєднує національні джерела з неокласичними тенденціями (принцип *concerto grosso*) та досягненнями європейського авангарду – алеаторикою, сонористикою.

Інтерес до музики минулих епох (друга половина 70-тих років), зокрема Бароко, перевтілюють прагнення композитора до постійних пошуків незвичного, заторкуючи важливу сферу його мистецьких уподобань. Класичні традиції та ідеали отримують нове індивідуальне втілення в діалозі минулого і теперішнього.

На початку 80-х років художній світогляд М. Скорика спрямовується в бік неоромантизму, сфера ліричного, почуттєвого стає визначальною для творів композитора того часу.

Композиції М. Скорика останнього двадцятиріччя ХХ століття є дуже винахідливими і різноплановими у використанні новаторських можливостей полістилістичних зв'язків, поєднуючи в собі протилежні образи та емоційні полюси у напрямку «стильової гри». Віртуозне володіння технікою трансформації «чужого стилю», котре відрізняло композитора ще з його перших опусів, і давало вельми небанальний естетичний результат» саме у творах 80-90-х років «набуває цілеспрямованого втілення і служить розумінню генеральних проблем буття, сприйнятих композитором крізь призму розмаїтих понять, сформованих протягом тривалого розвитку музичної культури» [47, с. 194].

У перше двадцятиріччя ХХІ століття М. Скорик вперше пробує себе у нових для нього жанрах – опери та Літургії, пише численні транскрипції, звертаючись до творчості як композиторів-романтиків, так і композиторів джазового напрямку.

Жанр концерту є одним із улюблених і центральних у доробку композитора. Саме цей жанр видається митцеві більш широким полем для жанрових метафор, саме в концертах знайшла свій найповніший вираз скориківська своєрідна категорія симфонізму.

У всіх концертах автор не тільки захоплюється змаганням соліста і оркестру, вільною грою фантазії; він ніколи не забуває про необхідність наскрізного проведення і «проростання» головної інтонаційної ідеї твору та про перевтілення провідного образу-стану. Саме ця потреба до безупинного самооновлення завжди приваблювала в музиці М. Скорика і становила істотну прикмету його індивідуального мистецького світосприйняття.

## РОЗДІЛ 3

### ФОРТЕПІАННІ КОНЦЕРТИ М. СКОРИКА У ВИКОНАВСЬКИХ ВЕРСІЯХ

#### 3.1. Перший концерт.

Перший концерт для фортепіано з оркестром «Юнацький» був написаний М. Скориком у 1977 році. Вчитель М. Скорика по аспірантурі Дмитро Кабалевський запропонував йому написати концерт, який був би обов'язковим твором для виконання на популярному конкурсі молодих виконавців. Враховуючи, що в конкурсі беруть участь учні дитячих музичних шкіл та музичних училищ, М. Скорик написав по-юнацькому барвистий одночастинний твір, що перегукується за своїм образним строем з відомим фортепіанним концертом Д. Кабалевського, і присвятив його своєму вчителю. Можна нагадати, що композитор сам на той час був молодим юним випускником, світ здавався для нього відкритим та оптимістичним. В концерті панує радість життя, оптимістичне світобачення і тому його із задоволенням виконують молоді музиканти. Так, можна почути інтерпретацію концерту Діани Чубак, яка обрала його для участі у I Всеукраїнському конкурсі піаністів ім. Мирослава Скорика (Київ, 2016). Можна стверджувати, що тодішній студентці другого курсу консерваторії добре вдалося відчувати та передати юнацький, сонячний характер цієї музики. Цікаво, що за словами Д. Чубак виконання Першого концерту М. Скорика стало знаковим у долі піаністки: «Чому саме знакову роль відіграв концерт? На цьому конкурсі я виграла другу премію і мені відкрились двері туди, де я є зараз, можна так сказати. Я познайомилася з усіма членами журі. Пам'ятаю там був Дмитро Суховієнко з Бельгії, Лілі Дорфман – професор з Ізраїлю, викладач в літній музичній академії у Німеччині. Потім так сталось, що я поїхала на майстер класи до Німеччини, на яких я познайомилася зі своїм теперішнім професором з Америки. Він запропонував мені у нього навчатись, і власне так я опинилась в Америці.

Можна сказати, що завдяки конкурсу М. Скорика, його Першого концерту в моєму житті «все почалося» [40, с. 1].

Перший концерт підкреслено блискучо-концертного типу, розрахований на яскраві зовнішні ефекти, побудований на вільному змаганні піаніста-віртуоза з симфонічним оркестром. Характер – позитивний, піднесений, оптимістичний. Саме на цьому сольному фортепіанному концерті апробує М. Скорик ідею руху вперед, свободи самоствердження, і саме тут повертається, за словами Л. Кияновської, «до первісної сутності концерту, до апології віртуозності, як символу радісної творчості, майстерності, як досягнення людського духу» [47, с. 121].

Концерт № 1 для фортепіано з оркестром являє собою одночастинну композицію, яка складається з кількох контрастних розділів. Дана композиція об'єднує риси концертного циклу і форми сонатного *allegro*. Цей структурний принцип не стільки трансформує і синтезує ознаки різних форм, скільки стрімко стискає їх у безперервному розвитку.

Перший розділ будується на чотирьох темах контрастного характеру. Відкривається концерт бадьорою, енергійною темою, що звучить у соліста на фоні органного пункту оркестру (т. 1-8). Це Основний образ, який вперше звучить у вступі, «проходить по колу» і впевнено посідає своє місце у фінальному розділі. Ця тема проходить через весь концерт та стає основою драматургії, тому розберемо її докладніше. Оптимістичне звучання *Allegro con brio* (C dur, динаміка рівномірного форте) коротких фраз трохи по юнацькому вперте – це мотив-основа (1 т.), що побудований на висхідному русі тонічного квартсекстакорда з затриманням терції повторюється 4 рази (т. 1-4). Далі він стає основою секвенційного руху на крещендо, який має токкатний характер (т. 5-10) Ця тема написана в стилі С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича. Фортепіано використовується як ударний інструмент, тема викладена в октавний унісон, тому важлива чітка артикуляція соліста, рух уперед. Подальший розвиток відбувається у виді постійного діалогу з оркестром який дає енергію руху. В цих діалогах, що будуються на

коротких мотивах або фразах Д. Чубак відчуває розвиток музичного матеріалу соліста та оркестра як єдине ціле, однією загальною лінією, і це є на нашу думку дуже важливо. Тема спирається на так звані «загальні форми руху», що цілком і точно відповідають провідній ідеї твору – ідентифікуватися із стихією енергійного, цілеспрямованого руху.

Друга, побічна тема – витончена, лірична, граціозно-танцювальна. На відміну від першої має примхливо змінну гармонійну основу, що будується на терцовому співставленні акордів дуже характерного для романтичного стилю. Тому композитор доручив перше проведення солісту без оркестру (т. 16-19). Тут виконавець-соліст приділяє увагу кольоровості гармонії в рівномірному ритмі лівої руки одночасно посилюючи танцювальний характер мелодії в правій руці (гостре стакато чергується з коротким легато). Далі посилюється скерцозність – змінюється розмір (т. 21-24), відбувається часта зміна ритму, фактури (т. 26-34), що приводить до початку нібито подвійної експозиції. Перша тема звучить у оркестра на фоні органного пункту у соліста (т. 35-41), але повтор стрімко переходить у фазу розвитку. Відбувається посилення романтичного настрою – часта зміна гармоній, виразне інтонування першого мотиву різними штрихами, підкреслення інтонації висхідної сексти у секвенціях що чергуються з гамоподібними пасажами – все це чудово відчуває Д. Чубак, додаючи ліричних красок пом'якшеним туше.

Третя тема (т. 58-73) не має яскравого мелодійного зерна і будується на синтезі різножанрових мотивів – пунктирно-синкопованої акордової фактури в оркестрі (т. 58-61), та у соліста зміна кантиленно-співучого пасажу (т. 62-65), які згодом перевтілюються на токатні репетиції, з грою регістрами у фортепіано, виразною динамікою.

Четверта тема має фольклорну жанрову основу веснянки. Тема має варіаційний тип розвитку, нагадуючи кончерто grosso. Ця проста мелодія звучить спочатку в оркестрі (т. 82-97), а соліст розфарбовує її «сонячними зайчиками» - стрибки на широкі інтервали з першої в третю октаву на

піаніссімо *sempre staccato*. Друге проведення веснянки (варіація) у соліста на фоні піццікато струнних (т. 98-118) відбувається з посиленою динамікою, зі зміною тональності з *A dur* в *Fis dur*. Акордова фактура тут звучить легко та невагомо. Третє проведення веснянки (варіація) кульмінаційне (т. 119-126). Тема в оркестрі звучить на форте (*C dur*), у соліста посюється фактура акордами. Тут не дуже складна фактура обох партій, що бере початок від барочних традицій. Виконуючи цей розділ Д. Чубак добре розуміє форму динамічних варіацій, розподіляючи гучність звучання «терасоподібно» на манер барочних виконавців, без крещендо чи димінуендо.

Завершує перший розділ концерту друга тема, що звучить у майже репризному повторі своєї експозиції знов у *E dur*, але цього разу на форте. Тема бере початок в оркестрі, що дає змогу солісту переключитись з акордів на октавний унісон (т. 127-138), куди згодом підключаються синкоповані мотиви-діалоги з першої теми (т. 152-155). Достатньо стандартний принцип синкопування (схоже на стиль написання В. Золотухіна).

Весь цей музичний розвиток підводить до ліричного центру твору – другого розділу *Andante sostenuto* (т. 156-248), що виконує функцію традиційної другої повільної частини класичного концерту. Оркестровий вступ вводить слухача у інший образний світ. Звучить перша тема концерту. Після фанфарного енергійного проведення у експозиції (*C dur*, 4/4) вражає її переосмислення. Зміна тональності (*C dur - es moll*), темпу (*Allegro con brio - Andante sostenuto*), розміру (4/4 –  $\frac{3}{4}$ ) превтілює її на трагічний набат. Оркестровка нагадує початок Третьої симфонії Б. Лятошинського – могутнє форте мідних духових, після якого вступає соліст. Мотив першої теми звучить дуже виразно, лірично. Фактура нагадує шопенівську прелюдію – на фоні рівномірних повторів акордів панує мелодія. Виконання Д. Чубак дуже романтичне, з використанням мікродинаміки у кожній фразі, плотним кантиленним звуком, тривалим співучим легато. Дві хвили розвитку у найкращих традиціях романтизму – малотерцове співставлення

тональностей (т. 212-220), пасажі з внутрішньо дольовим прискоренням та уповільненням ритму (т. 197-202), гамоподібні пасажі, що завершуються треллю (т. 212-225) приводять до ліричної кульмінації (т. 228-247).

Третій розділ повертає у сферу токатності, руху, енергії. За порядком тематизму він близький до дзеркальної репризи сонатної форми. Починається він з «полетних» пасажів соліста (т. 248-272). Тут Д. Чубак демонструє бездоганну техніку підкладання рук. В музичному матеріалі змінюється розмір (4/4 на 6/4), ущільнюється фактура, посилюється динаміка (т. 273-284). Тема веснянки (т. 285-313) звучить в оркестре піаніссімо, ущільнюється ритм в партії соліста, повертається ритм 4/4.

Фінальний віртуозний розділ виникає неначе невловиме мерехтіння іскрометних пасажів. Вони, поступово наближуючись, нагадують про «головних дійових осіб» концерту, що яскраво визначились в початковому Allegro. Так, поступово, «матеріалізуються» джазові мотиви, а на їх тлі, наче здалеку, з'являється танцювальна, четверта тема. Пасажі щораз гучніше заявляють про себе, мужніють, приводячи до всезахоплюючого танцювального настрою, який моментально підхоплюється другою темою в її активно видозміненому варіанті, та ще й стисненою в часі (з 4/4 на 6/8). Логічним висновком і завершенням концерту є переможне повернення головної теми як сфокусованої «тези», концентрованого висновку.

У творчому доробку М. Скорика *«Юнацький»* концерт може розглядатись як приклад твору, написаного в руслі неокласичної естетики з його трансформацією пасажно-арпеджізованого класичного тематизму, квадратністю синтаксичних структур, досконало завершеними розділами форми. На думку мистецтвознавця Л. Кияновської, «цілісний позитивно-життєрадісний образ, який неподільно панує в Концерті, видається достатньо незвичним для композитора, схильного більше до сильних і раптових емоційних контрастів», але все ж таки «цей експеримент може вважатись вдалим на шляху його еволюції» [47, с. 123].

### 3.2. Другий концерт

Другий концерт написаний у 1982 році, для фортепіано та симфонічного оркестру. Особлива роль відведена ударним, їх драматургічна роль майже дорівнює самотійній партії соло. Фортепіано і оркестр тут виступають як рівноцінні партнери. Структура Другого концерту відрізняється від Першого короткими перегуками, ритмічними возгласами. Концерт має одночастинну форму, наскрізного типу розвитку. Характер образу досить похмурий, має відлиск безнадії. За словами Л. Кияновської, Концерт для фортепіано з оркестром № 2 «засвідчив не лише стильовий перелом в еволюції композитора, але й нове трактування цього жанру в контексті нової доби» [46, с. 344]. З одного боку, в ньому можна побачити схожість з попередніми творами композитора, а саме: одночастинно-циклічна композиція нагадує про Перший фортепіанний концерт, використання гострих джазових ритмів взагалі належить до улюблених «знаків» митця, природа деяких ладоінтонаційних зворотів у тематичній палітрі концерту «дозволяє констатувати стійке “семантичне поле” більшості інструментальних циклів композитора» [46, с. 344].

Хоча загальна структура композиції Другого концерту і нагадує нам Перший, в концерті є яскраві відмінності, що відрізняють його від попереднього фортепіанного концерту композитора. Насамперед, це гостороконфліктна драматургія твору, яка саме тут тяжіє до поемності. Так, композитор застосовує різкі переходи від одного емоційного стану до цілком протилежного. Жанрове «переродження» провідних тематичних елементів асоціюється з театральньо-сюжетним розвитком подій; часто ці жанрові модифікації служать для утворення багатопланових і внутрішньо суперечливих образів. Деякі тлумачення жанрового змісту композитор повторює услід за «інтонаційним словником» минулого століття. Так, скерцо трактується композитором як символ зловісно-гротескового; на протиполог до нього виступає інший типово романтичний символ – аріозо-речитативний монолог соліста. Цей монолог не лише дозволяє досягнути

максимальної промовистості виразу, але традиційно уособлює особистісне начало.

На нашу думку Другий концерт відрізняється від першого масштабним змістом, складною фактурою. Між оркестром та солістом відбувається драматична боротьба, часто оркестр не підтримує, а ніби навалює на соліста. Особливу роль у концерті відіграє темброва палітра твору. Композитор також (як і у всіх фортепіанних концертах) використовує ударні – в цьому творі вони дуже різноманітні. Навіть в авторському перекладенні партитури для двох фортепіано в клавирі зберігається ударна установка, як необхідний для збереження образного строю тембральний елемент.

Розпочинається концерт повільним вступом- епіграфом, основна тема якого доручена солюючому фортепіано. Можна сказати, що це монолог фортепіано (т.1-17), де закладене основне інтонаційне зерно твору. Тема складається з обірваних інтонацій. За словами Л. Кияновської, «Особистість, від імені якої ведеться розповідь, – вкрай дисгармонійна у своєму відчутті, це той, типово романтичний, герой, який не може знайти порозуміння не лише із зовнішнім світом, але й з самим собою» [46, с. 346]. Мабуть тому основна тема вступу наче монтується з окремих виразно-ораторських фраз, за кожною з них стоїть доволі конкретний «інтонаційний знак», що має свою, історично закріплену, семантичну сферу. У початковому солюючому монолозі привертає також увагу вельми неординарне, майже експресіоністичне трактування речитативності.

Треба відмітити, що у вступі композитор не лише представляє всі основні інтонаційні елементи, але й передбачає загальну драматургічну послідовність концерту. Зі вступом оркестрової партії, зміною темпу (*Allegro*, т. 18-29) на фоні ритмізованого рівномірного пульсу ударних з'являється зловісна скерцозна тема, що побудована на хроматично нестійких вузькооб'ємних мотивах, різко акцентованих і метрично перемінних. Від цього початкового імпульсу, немовби прокинувшись,

відштовхується фортепіанна партія, і розпочинається шалений біг по колу. Композитор, показуючи віртуозні можливості солюючого інструменту, використовує цей концертний прийом не для демонстрування майстерності виконавця, а «для нагнітання «негативної енергії», нагромадження напруженості, що неодмінно повинна знайти свою розрядку, зібратись в один стиснений вібруючий потік і досягти кульмінаційного пункту» [46, с. 348].

Друга тема (*Andante* т.94-129) вносить істотний контраст в образний стрій концерту і продовжує розвивати ту саму мелодико-інтонаційну сферу, котра була закладена в епіграфі. У темі віртуозні пасажі, раптові злети отримують витончено-ліричне трактування; ця тема у викладі тільки солюючого фортепіано, без супроводу, звучить політно, натхненно. Характерний «скориківський» хроматичний хід, що з'являвся і у вступі і розпочинав головну партію, у побічній втрачає свою агресивність і трансформується в ідеально- мрійливу пастораль. Поступове нагнітання дії приводить до чергової кульмінації, після якої розпочинається наступний, найбільш масштабний епізод розвиваючого характеру.

Епізод (*Allegro* т. 130-234) розвивається хвилеподібно; він містить в собі ще більш різкі і неочікувані контрастні зіставлення і відкривається стислим сольним «програшем» фортепіано (т. 130-136). Віртуозні епізоди в стилі «*perpetuum mobile*» поступово якби «переодягаються» в гротескові маски і зловісний карнавал переходить у маршовий похід. Він, у свою чергу, веде до розв'язки, аналогічної до тієї, що зустрічалася в експозиції. Фактура тут згущається, стискається в дисонуючі вертикальні співзвуччя, наростає до динаміки «*ff*», охоплює максимальний звуковий об'єм, і під акомпанемент ударних розсипається бурхливими пасажами фортепіано.

Наступна хвиля розвитку, за словами Л. Кияновської, «найбільш відверто демонструє “мефістофельські” образи, викликаючи ще більш численні алюзії, аніж раніше, до зловісних скерцозних епізодів романтичних симфоній» [46, с. 352].

Кульмінація знову, як і в експозиції пов'язана зі зміною темпу на повільний *Andante* (т. 235). Але тепер на першому місці звучить найбільш лірична та кантиленна у всьому концерті фраза із вступу, яка у даному розділі набуває ораторсько-патетичних рис (т. 235-238). Як вказують музикознавці, дослідники фортепіанної творчості М. Скорика (Б. Блажкевич, Л. Кияновська), тут композитор слідує за бетховенськими традиціями сонатної форми, коли генеральна кульмінація припадає на початок репризи. Проте, на відмінну від класичних прототипів, сама реприза не містить в собі послідовного викладу тем, а надалі продовжує розвивати окремі ключові мотиви твору, продовжуючи нескінчений ланцюг їх видозмін. Це схоже на Кінематографічний ефект – напливи, музика ніби для відеороліку, замальовка, що приховує скриту програмність.

Реприза – динамічна, що цілком природне у поемній драматургії романтичних форм. Її застосування в концерті необхідно як важливий смисловий етап: всі знайомі тематичні елементи проходять тут спотворені, ніби «розірвана на окремі фрагменти картина, перетасована чиеюсь невидимою рукою» [46, с. 353]. Тут переважає речитативність, урбанічні мотиви. Цей калейдоскоп, навіть не цілісних завершених тематичних побудов, ніби «розлітається» у просторі, припадаючи на великий віртуозно-каденційний епізод перед кодою.

Кода (т. 320-399) спирається на тематичний матеріал вступу, який проходить тут у дзеркальному оберненні і суттєвому перетворенні. Він почергово викладається солістом і оркестром, і завершується концерт повільним епізодом-монологом фортепіано (т. 385-399), з якого і починався. Цей монолог містить у собі істинний сенс не лише останнього розділу, а й являє цілісне резюме твору. Воно не в блискучому гучному ствердженні, а в повторенні початкової фрази, щемливих роздумах солюючого фортепіано, що ставлять крапку у тривалому розгортанні твору. Це начебто романтичний підхід до вирішення концепції циклу. На думку мистецтвознавця Л. Кияновської, «завершення концерту Скорика не несе в

собі трагізму <...> воно просто “замикає коло”, повертає розвиток до початкових лірично-особистісних роздумів» [46, с. 356].

Тематичні арки між початком і кодою великих одночастинних форм у творчості М. Скорика є звичайним прийомом драматургічного вирішення. Але кожний раз цей прийом набуває іншого сенсу. У Другому концерті для фортепіано з оркестром його призначення доволі особливе: висвітлити на тлі механістично жорстких конструкцій цінність неповторної особистості, протиставити інтелектові цивілізації розум серця, котрий в ґрунті речі завжди є найважливішим.

Другий фортепіанний концерт М. Скорика входить до репертуару Євгена Ржанова – українського піаніста, педагога, заслуженого артиста України, професора Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра. Композитор М. Скорик бачить в особистості Є. Ржанова однодумця. Багато творів М. Скорика було виконано піаністом вперше. Піаніст вдало втілює задум композитора, відчувши дух самотності людського буття.

### 3.3. Третій концерт

Концерт № 3 для фортепіано, камерного оркестру та великого барабану написано в 1995 році. На відміну від перших двох, третій концерт представляє собою повномасштабний циклічний твір. Три частини концерту отримують символічно-філософські програмні назви, дані самим композитором. Назви виписані англійською мовою: I частина – «*Prayer*», II частина – «*Dream*», III частина – «*Life*». Узагальнена програмність кожної із частин (цикл в цілому не має об’єднуючої назви, залишаючись просто Третім концертом) нашою на думку про те, 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, з собою і зі світом.

Перша частина «Молитва» написана в сонатній формі, хоча в ній спостерігаються, на думку Г. Блажкевич, риси варіаційності та рондальності, що «свідчить про ознаки поемності» [9, с. 37].

Структуру першої частини визначає постійний діалог фортепіано з оркестром, в якому фрази у вигляді монологів, при чому монолози оркестру досить довгі. В основі частини лежить не боротьба, а розмова, діалог, роздуми в обох партіях. Також маємо риси різних стилів – романтизм у фактурі побічної партії, неокласицизм у формі-структурі першої частини. Фактура не дуже складна як у соліста, так і в оркестрі, оркестрова партія часто звучить прозоро, в унісон.

Основне змістовне навантаження належить темі «молитви-прохання», яка вперше звучить у вступі і пронизує всю частину в різних емоційних варіантах. Це монолог фортепіано в повільному темпі – молитва самотньої душі, жалісливого характеру, неначе звернення до Всевишнього. Ця тема, доручена солюючому фортепіано, викладена в хоральній акордовій фактурі. Вона наповнена внутрішньою експресією дисонантних секунд, постійним цілеспрямованим висхідним рухом. Вибаглива і рельєфна мелодична лінія розгортається дуже повільно, відштовхуючись від початкової рецитації, з напруженням здобуваючи кожен наступний висхідний щабель. Лише в заключній фразі соліста виразна інтонація наче долає сумнів, стрімко злітає вгору, а відтак м'яко і поступово спадає, завершуючи вступний монолог характерним зітхаючим зворотом.

Оркестр вступає з ідентичною інтонацією, з темою молитви (т. 13). Соліст продовжує емоцію прохання на мотивах молитви, прискорюється рух музики на аччелерандо, його стислий діалог із солістом завершується виразним резюме останнього.

З триразового повторення провідного тематичного звороту в струнній групі розпочинається саме сонатне алегро (друга цифра, *allegro agitato*). В головній партії переважає «звуковий потік». Розробковість викладу головної теми, за словами Л. Кияновської, «разом з перевагою “атонікальної”

організації тематизму дозволяє створити ефект безупинного, шаленого в своїй настирливості потоку, як втілення прагнення до самоствердження» [47, с. 118]. Це дуже стрімка мелодія, яку можна впізнати по трьом восьмим нотам, зі стрімким рухом вгору, утворюючи інтервал чиста кварта між крайніми звуками – символ рішучості. Можна назвати цю тему «життєвою боротьбою». Відбувається змістовне протиставлення. Темп швидкий, мелодія хроматичними віражами рухається з нижнього регістру вгору, ніби маючи в собі ідею прохання до Всевишнього. Цей рух підхоплює соліст (т. 38), стрімко продовжує. Починаючи з т. 47 в партії фортепіано зустрічаються стрімкі пасажі зверху вниз, що можна трактувати як падіння, потім знову (т. 57) тема боротьби, знову звернення до Всевишнього. Постійні злети підйомі, пасажна та акордова техніка, хроматизми, гра регістрами – все це демонструє драматичний образ.

Побічна партія (сьома цифра, Moderato), яка доручена солюючому фортепіано, з рисами ноктюрновості, прекрасна і витончена – темп повільний, характер спокійний, ніби політ в небесах, легкість, невимушеність. Фактурно-просторове розташування теми подано в об'ємній й романтично- «шопенівській» фактурі.

Розробка складається з наростаючих хвиль, які автор вирізняє ще й зміною темпу. Так, в першій хвилі розробки (восьма цифра) в партії фортепіано, з'являється тема головної партії «Молитва», але вже більш вимоглива, з виходом на форте. З'являється маса акордів (цифра дев'ять) на фоні молитви в оркестрі, що також стрімко здіймаються з нижнього регістру вгору, доходючи до кульмінації фортіссімо хроматичними спадами опускається вниз на димінуендо і заспокоюється на короткий час. Друга хвиля починається з десятої цифри. звучить епізод-монолог фортепіано. Фрази побічної партії чередуються зі стрімкими пасажами вниз по зменшеним тризвукам. Потім ці пасажі ніби завойовують увагу, починаючи стрімкі рухи вгору-вниз і в кульмінаційному моменті (від т. 113) трансформуються в хроматичні спади.

Генеральна кульмінація розсереджена в часі і триває, практично, майже всю третю хвилю розробки. Данний епізод можна назвати діалогом людської душі з життям. Душа просить свого (наполегливі повторюючі ноти в високому регістрі в партії фортепіано мають в собі інтонації благання) і життя, яке має зовсім іншу картину, воно ніби невблаганне (акорди в оркестрі в нижньому регістрі повторюють одну і ту ж фразу на основі теми-молитви). Постійні повторені звуки у соліста (т. 129) плавно перетворюються в інтервали, потім в акорди, фактура стає більш насиченою, акорди перетворюються в більш дисгармонічні, звучать вже на фортіссімо, що показує відчай людської душі, життя ніби невблаганне. Діалог закінчується на піано, і композитор знову звертається до теми життєвої боротьби, спочатку в партії соліста, потім в партії оркестру, так починається Динамічна реприза. Вона починається не з вершини, не з найбільш драматичного моменту, достатньо стримано, в гучності «р» (епізод *Allergro affetuoso*), укладаючи останню, четверту фазу драматургії в безперервному хвилеподібному розгортанні. Реприза максимально стиснена, ґрунтується здебільшого на повторюваному невідступно-туттійному проголошенні головної теми. Сфера побічної партії тут зведена до мінімуму. Композитор об'єднує 2 партії, ніби величезна музична глиба підводить всю музику до кульмінації (тутті) – акорди, октави, крупна техніка у соліста. Основою кульмінації є той же діалог самотньої душі з життям. Фортіссімо, дисгармонійні акорди в партії соліста рухаються знизу вверх, ніби крик душі, прохання, а життя вторить своє – октавна мелодія по хроматизму.

Кода, «все повертає «на круги своя» і, відтіснивши в одну мить урочисті і монументальні «фанфари і труби» апофеозного походу, завершує частину тихою і трепетною молитвою-хоралом. Душа нібито втомилась і, на піано, зі зверненням до Всевишнього (рух до верхнього регістру), закінчує розмову. Зовсім раптово на фортіссімо (т. 214) звучать спадаючі акорди по хроматизму у соліста. Контрастом до них виступає мотив побічної партії

(т. 219) Закінчується перша частина трьома однаковими акордами – фортіссімо, форте, піано – ніби вирок.

Друга частина «*Мрії*» підхоплює той емоційний стан, і навіть той самий жанровий стереотип, що був представлений в побічній партії першої частини. Ноктюрнова символіка, що досить мало притаманна творам М. Скорика, в даному випадку цілком виправдана програмними алюзіями. Вибаглива і просторово об'ємна мелодична лінія сприймається як вираз ірреальних блукань фантазії. Фактура супроводу – арпеджіо з одноманітним ритмічним малюнком у партії фортепіано та хоральна у оркестра створює медитативний стан. Октавні репетиції на *pp* в партії фортепіано (друга цифра) ніби мерехтіння зірок.

Середній епізод тричастинної форми (третя цифра) повертає дію в русло драматичних переживань. Після блукаючих по колу «марень» ясно проступає характерна рельєфна мелодична лінія, що стримить вгору, до мети, ніби образи «життя» проникають у сновидіння. Тривожності додає фактура рівномірних акордів триолями, раптові *sf* соліста, підтримані поодинокими акордами оркестра. Проте нетривалість, нестійкість раптового поривання у світі нереального переважає. Експресивніша тема зникає так само несподівано, як і з'явилась – немов би й це хвилеве душевне піднесення виявилось сновидінням.

Реприза (четверта цифра) повертає в русло марень. Тема звучить в оркестрі, збагачена акомпонуючим арпеджіо з терцевих зіставлень мажороміночних функцій – типовий прийом ліричних образів доби романтизму. В партії фортепіано хроматичні ходи на педалі, мінливість ладотональних опор ніби переносять образ в політ до космічних глибин. Кода наче перекидає змістовну арку до закінчення першої частини і водночас передбачає фінальні заключні фрази. Забігаючи трохи вперед відмітимо, що у всіх трьох частинах, незважаючи на різноманітність модифікацій лейттеми, на відмінності в розвитку форми, заключні такти неодмінно спираються на хоральні звороти: «<...> молитва, як першопоштовх до

життєвих етапів, до прагнень, сподівань і активної дії, узагальнено представлених в Концерті, залишається в кожному з них тим неодмінним заключним епізодом, який розставляє всі акценти» [47, с. 191].

Розгорнутий фінал («Життя») побудований за принципом «perpetuum mobile» динамічний, рівномірно пульсуючий рух лише наприкінці, в коді, гальмується, поступаючись місцем «заклучному слову» - молитві. Сама інтонаційна семантика частини виключно примітивізована – образ життя трактується вельми саркастично: шалена гонитва за цінностями, що виявляються нікчемними. Форма тяжіє до рондальності, проте в синтезі з варіаційністю нових тематичних утворень практично немає, епізоди будуються на розмаїтих видозмінах головної теми, що забезпечує виняткову цілісність і зосередженість розвитку. Експресія рефрену змішана з гротеском, його ритмічна природа віддалено нагадує неофольклористичні танцювальні епізоди ранніх опусів Скорика з їх «буйною стихією поганського обряду» [46, с. 458]. Проте ці прийоми тут перекидаються у сферу протилежну етично високому світу народних обрядів. Завдяки природі мелодики, розкиданій у просторі, підкреслено концертній, головна тема тяжіє до «інтонаційного словника радянської музики» [46, с. 458]. Тема рефрену у фортепіано дуже спрощена – звучить показово бадьоро, з поверховим оптимізмом, саркастично. Підйоми і спади мелодичної лінії нон-легато восьмими нотами на фоні оркестрових пульсуючих акордів і хроматичних ходів нагадують військовий марш (розмір 4/4). Токатна фактура (т. 321-329) на фоні оркестрової пульсації (у соліста октавні хроматичні спуски) додає тривожності та неспокою. Далі фортепіано з оркестром міняються місцями – фортепіано пульсує (повторюючі клястерні акорди), а в оркестрі проходить тема-пародія «марш піонерів». За словами Л. Кияновської «у всій творчості Скорика не має більш відвертого шаржу де <...> насмішка над парадоксальними цінностями <...> є <...> насмішкою над самим собою» [46, с. 459].

Особливого значення для драматургічного плану циклу набуває гулкий і загрозливий тембр барабану, який з'являється вперше лише в цій частині: його тембр наче уособлює «матеріальність» реального буття, на противагу тим подіям, які в попередніх частинах або були метою прохання, або відбувались у мріях. Композитор включає цей інструмент в дію дуже ощадно, лише в декількох кульмінаційних моментах, зосереджуючи на ньому всю увагу.

Таким чином, ця частина не лише підсумовує те, що попередньо знаходилось в площині умовній, але власне через тривале попереднє накопичення енергії висвітлює драматичний конфлікт з особливою гостротою і силою.

Друге проведення рефрену варіаційно змінене. Оркестрова фактура розшарована на окремі імітаційні лінії; гармонія більш барвіста та вибаглива, у соліста з'являються примхливо акцетовані трелі.

Далі звучить ліричний епізод в якому відроджуються спогади про «Мрії», про їхню витончену, ірреальну мрійливість. Тут характер «мрії» трохи видозмінений, більш приземлений, навіть саркастичний (на стакато), в подальшому в високому регістрі навіть космічний. Останнє проведення рефрену дуже стисле, конспектовне. На нього накладається урочиста і фресково-монументальна тема вступу. Саме на зламі репризи і коди фіналу врешті наступає прозріння, виводиться підсумок всього, що відбулося. Кода – театральна, майже зрима. Мелодичний рух стихає і залишається тільки напружене биття годинника, в партії фортепіано клястерні синкопи- як символ невблаганного часу, також їх можна трактувати як стук серця. Накладається барабанний бій як знак приреченості. Удар барабану звучить наче остаточний голос фатуму. І в момент приреченості виринає початкова тема молитви, що несе з собою надію, очищення – вона звучить на піано. І удари барабану (т.503) не будять вже зловісних відчуттів, а «знаменують катартичне духовне очищення в його первісному античному сенсі» [47, с. 193].

Зрозуміти авторський задум концерту можна, якщо послухати запис виступу (28 лютого 2013 р.) солістки-піаністки Вінницької обласної філармонії Катерини Куркової, коли за диригентським пультом був сам маестро М. Скорик. Привертає увагу емоційність та розкутість піаністки, її досить вільне ставлення до відтворення авторських тембрових та темпових ремарок. Водночас, очевидна злагоджена концепція К. Куркової та диригента М. Скорика, що дає можливість стверджувати, що така свобода виконавського прочитання сприймається композитором.

Н. Зіма (автор магістерської роботи) має і власний досвід виконання Третього концерту для фортепіано М. Скорика, який обрано як фінальний твір випускної програми з фаху. Цьому передувала цікава історія, коли за щасливих обставин до рук народного артиста України, композитора та професора кафедри спеціального фортепіано ХНУМ ім. І. П. Котляревського В. Птушкіна потрапили ноти транскрипції концерту для двох фортепіано, що написав сам М. Скорик. Зазначимо, що наша концепція цього твору спирається на два базових моменти: намагання втілити авторський задум щодо філософського осягнення людського життя та розуміння ударної природи фортепіано у цьому творі, стилістичних його зв'язків з джазовим та естрадним мистецтвом ХХ-ХХІ ст.

### **Вистовки до Розділу 3.**

До жанру фортепіанного концерту М. Скорик звертається протягом всього життя. Перший концерт для фортепіано з оркестром (1977), присвячений Д. Кабалевському і написаний на його пропозицію до Всесоюзного конкурсу молодих піаністів, відзначається неокласичною стилістикою. Він підкреслено блискучо-концертного типу і розрахований на яскраві зовнішні ефекти. В ньому панує радість життя, оптимістичне світобачення. Твір написано в одночастинній формі з традиційним поділом на три контрастні розділи *Allegro con brio – Andante sostenuto- Allegro molto*.

Особлива роль належить головній темі, що стає тематичною канвою, на яку нанизуються інші мелодичні утворення.

Другий концерт для фортепіано з оркестром (1982) за образно-філософською концепцією знаменує стильовий злам у творчості композитора. Тут вплетена неоромантична колізія – проблема самотності людини в механістичному світі. Цей твір задуманий як ансамбль рівноцінних партнерів: фортепіано та оркестру, в якому виділяється ударна установка. В основі драматургії цієї масштабної одночастинної композиції лежить багаторазове співставлення контрастних епізодів.

Третій концерт для фортепіано, струнних і великого барабану (1996 р.) заснований на глибокій філософській концепції, сконцентрованій у назвах частин – «*Молитва*», «*Мрії*», «*Життя*». Цим відображені типові тенденції післяавангардного періоду – повернення до загально значимих етичних проблем. Третій концерт традиційно тричастинний (швидко-повільно-швидко). Цей компактний тричастинний цикл сприймається як єдине ціле завдяки провідній темі, ідеї «молитви-прохання», яка вперше звучить у вступі і проходить через всю першу частину, а також востаннє проводиться у коді фіналу як смислова арка, філософський висновок сенсу «життєвої метушні». Программний тричастинний Третій концерт для фортепіано, струнних і великого барабану композитор написав напередодні свого 60-річного ювілею. Він є своєрідним підсумком і висновком як філософських поглядів композитора, так і розвитку жанру фортепіанного концерту безпосередньо у творчості самого композитора.

## ВИСНОВКИ

### I

Підводячи підсумки цього дослідження, зазначимо, що у першому розділі роботи «**Жанр фортепіанного концерту як предмет наукового аналізу**» в пункті 1.1. було проаналізовано ряд праць музикознавців, що розкривають ракурс історико-теоретичних проблем фортепіанного концерту. Слід за тим було систематизовано наукові концепції щодо типових ознак жанру фортепіанного концерту у різні історичні періоди. Висновками цього є наступне.

Концерт виник в Італії, спочатку як форма вокальної, а згодом, інструментальної музики. До кінця XVII століття інструментальний концерт, як самостійний жанр, не існував. У мистецтві Бароко сформувалося декілька типів концерту. Концерт першого типу будувався на співставленні невеличкої (концертино – «маленький концерт»), та більшої (*concerto grosso* – «великий концерт») груп інструментів (найяскравіший приклад – концерти А. Кореллі). Другий тип концерту – *ripieno* або *tutti* – створювався для інструменту-соло і акомпануючої групи (концерти А. Вівальді). Третій тип склався у творчості Й. Баха та Г. Генделя. Традиції, встановлені в концертній музиці XVII століття, розвивалися протягом усього XVIII століття. В епоху Класицизму ознаки жанру остаточно кристалізуються: це тричастинний цикл, з акцентуацією значущості першої частини, яку пишуть у формі сонатного Allegro з подвійною експозицією. Концерт вже виступає як самостійний сформований жанр з різними типами драматургії. Композитори-романтики періоду XIX століття зберегли класичну форму концерту, додавши сольний вступ на початку і інтеграцію каденції в форму частини. XX сторіччя стає етапом активного наукового осягнення жанру концерту. Серед наукових праць на цю тему в своїй роботі

автор спирається на класифікацію концертного жанру, що запропонована І. Кузнецовим [63].

## II

У пунктах 1.2. та 1.3. було виявлено шляхи трансформації жанру фортепіанного концерту у творчості вітчизняних композиторів ХХ ст. Було встановлено, що періодом зародження і становлення українського фортепіанного концерту музикознавці вважають кінець 20-х – початок 40-х років ХХ століття. Це період оволодіння засобами жанру, що спирався на російські музичні традиції. В 40-50-ті роки розвиток жанру йшов шляхом посилення *епічної* лінії, також розповсюдженням став *жанрово-ліричний* концерт. Наприкінці 50-х років з'являється тенденція посилення монологічності, пошуку нових форм і типів драматургії, використання фольклорних інтонацій. 60-ті роки ХХ століття характеризуються появою камерного напряму розвитку фортепіанного концерту. У період 60-70-х років ХХ століття відбувається включення українського концерту в сучасний європейський контекст музичної культури. 80-90-ті роки є періодом розквіту та зрілості концертного жанру. Цей період продовжується і на початку ХХІ століття та носить синтезуючий характер.

## III

Другий розділ роботи «**Жанр концерту у творчому доробку М. Скорика**», а саме у пункті 2.1., були окреслені основні елементи жанрово-стильової системи творчості Мирослава Скорика. Виявлено, авторський стиль композитора постійно еволюціонував на протязі всього його життя. В юні роки він звертався до джазу, імпресіонізму, «*нової фольклорної хвилі*», вміло синтезуючи їх. М. Скорик випробовував себе в різних стильових напрямках: класичному, джазовому, романтичному. Класичні традиції та ідеали отримували нове індивідуальне втілення в

діалозі минулого і теперішнього. Але світове визнання композитору принесло звернення до фольклорної традиції, що у творчості М. Скорика органічно поєднана з неокласичними тенденціями та досягненнями європейського авангарду – алеаторикою, сонористикою.

#### IV

У пункті 2.2. другого розділу були презентовані принципи «концертності», як базового у творчості М. Скорика. Підкреслено, що жанр концерту є одним із улюблених і знакових у доробку М. Скорика. У концертах автор не тільки захоплюється змаганням соліста і оркестру, вільною грою фантазії; він ніколи не забуває про необхідність наскрізного проведення і «проростання» головної інтонаційної ідеї твору та про перевтілення провідного образу-стану. Саме ця потреба до безупинного самооновлення і приваблює в музиці М. Скорика, і становить істотну прикмету його індивідуального мистецького світосприйняття.

Потрібно підкреслити, що саме в концертах композитор розкрив свій своєрідний симфонізм, проявляючи індивідуальне розуміння циклічного чи одночастинно-циклічного, контрастно складового принципу. Серед ознак концертності як принципу творчого мислення композитора можна назвати: яскравий національний тип інструментування, особливі колористичні ефекти, віртуозність окремих партій та велика свобода у використанні технічних можливостей інструментів, постійне чергування двох типів оркестрової фактури: прозорої та щільної, ліричних solo та танцювальних tutti; часта і несподівана зміна тембрів.

#### V

У третьому розділі роботи «**Фортепіанні концерти М. Скорика у виконавських версіях**» відображено результати детального аналізу трьох фортепіанних концертів М. Скорика, які розглянуто в аспекті еволюції авторського стилю та здійснено аналіз виконавських версій. **Перший концерт для фортепіано з оркестром (1977)** розглянено у виконанні Д. Чубак. Було виявлено, що концерт витримано у неокласичному стилі і

написано в одночастинній формі з традиційним поділом на три контрастні розділи *Allegro con brio – Andante sostenuto – Allegro molto*. Перший розділ будується на чотирьох темах контрастного характеру. Основний образ закладений в першій темі, що проходить через увесь твір. Характер теми бадьорий, по-юнацьки вперто-оптимістичий, звучить в стилі С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича в постійному діалозі з оркестром. Друга, побічна тема – витончена, лірична, граціозно-танцювальна, витримана в романтичному стилі. Третя тема представляє собою пунктирно-синкоповану акордову фактуру в оркестрі та кантиленно-співучі пасажі у соліста, які згодом перетворюються в токатні репетиції з грою динаміки. Четверта тема має основу жанрової веснянки, що має варіаційний тип розвитку і нагадує *concerto grosso*. Виконуючи цей розділ Д. Чубак добре розуміє форму динамічних варіацій, розподіляючи гучність звучання «терасоподібно» на манер барочних виконавців.

Другий розділ концерту *Andante Sostenuto* будується на видозміненій першій-головній темі, яка звучить в романтичному стилі, по-шопенівськи. Д. Чубак гарно відчула та передала характер теми з мікродинамікою у кожній фразі, кантиленним легато. Третій розділ повертає у сферу токатності, руху, енергії, починається с «полетних» пасажів соліста. Тут Д. Чубак демонструє бездоганну техніку підкладання рук. В музичному матеріалі, теми постійно змінюють одна одну і у фіналі логічним висновком повертається головна перша тема як підсумок всього твору. Цікаві подробиці щодо виконання твору можна прочитати у бесіді-інтерв'ю з Д. Чубак у додатках до роботи.

Образно-філософська концепція **Другого концерту для фортепіано з оркестром** М. Скорика (1982) відкриває іншу грань мистецького світу композитора – неоромантичну колізію самотності людини в механістичному світі. Інтерпретація цього твору була роглянута у виконанні українського піаніста, педагога, заслуженого артиста України, професора Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра Євгена Ржанова. Було виявлено, що

концерт задуманий як ансамбль рівноцінних партнерів: фортепіано та оркестру, в якому особливу роль має ударна установка. В основі гостро драматургії лежить багаторазове співставлення контрастних епізодів. Повільний вступ-епіграф, що доручений солюючому фортепіано, містить в собі обірвані інтонації – головне зерно твору. Привертає увагу експресіоністичне трактування речитативності піаністом Є. Ржановим, що прекрасно відчув характер головного образу. Після вступу з'являється зловісна скерцозна тема, хроматично нестійка, різко акцентована та метрично перемінна. Друга тема (*Andante*) побудована на мотивах епіграфу звучить вже видозмінено – політно, натхненно та вносить істотний контраст в образний стрій концерту. Поступове нагнітання дії приводить до чергової кульмінації, після якої проходить наступний, найбільш масштабний епізод розвиваючого характеру з хвилеподібним розвитком. Музика епізоду звучить віртуозно, гротесково, неначе зловісний карнавал переходить у маршовий похід. Кульмінація твору приходить зі зміною темпу *Andante* і схожа на музичний кінематографічний ефект – напливи, музика ніби для відеороліку, замальовка, що приховує скриту програмність. Реприза у виконанні Є. Ржанова звучить динамічно, речитативно, з урбанічними мотивами, припадаючи на великий віртуозно-каденційний епізод перед кодою. Кода спирається на тематичний матеріал вступу, який проходить тут у дзеркальному оберненні і суттєвому перетворенні. Він почергово викладається солістом і оркестром, і завершується концерт повільним епізодом-монологом фортепіано, з якого і починається музичний матеріал почергово викладається солістом і оркестром, і завершується концерт повільним епізодом-монологом фортепіано, з якого і починався, представляючи собою цілісне резюме всього твору.

Композитор М. Скорик бачив в особистості Є. Ржанова однодумця. Піаніст вдало втілив задум композитора, відчувши дух самотності людського буття.

**Третій концерт для фортепіано, струнних і великого барабану** М. Скорика (1996) представляє собою втілення роздумів автора на одвічну тему сенсу людського життя, що презентують програмні назви частин – Молитва, Мрії, Життя. Інтерпретація цього твору була розглянута у виконанні солістки-піаністки Вінницької обласної філармонії Катерини Куркової 28 лютого 2009 року, коли за диригентським пультом був сам маестро М. Скорик. Привертає увагу емоційність та розкутість піаністки, її досить вільне ставлення до відтворення авторських тембрових та темпових ремарок і така свобода виконання сприймається композитором. Третій концерт має традиційну три частинну форму (швидко-повільно-швидко), яка сприймається як єдине ціле завдяки провідній темі – «молитви-прохання», яка звучить у вступі, проходить через всю першу частину і знов повертається у коді фіналу. В першій частині (*«Молитва»*), що має всі ознаки поемності, основне змістовне навантаження виражене у темі – «молитви-проханні», що має формуючу функцію, пронизуючи усю частину. Друга частина (*«Мрії»*) вирішена як лірична мініатюра. Кантиленна тема широкого дихання у солюючого фортепіано неначе парить в повітряному просторі, заповненому фігураціями розкішних гармонічних барв. Третя частина (*«Життя»*) вривається нестримним рухом висхідних мотивів на фоні пульсуючого остінато. Тематичний матеріал, що зцементований основною темою рефреном, уособлює різні форми руху «життя», які іноді подаються крізь призму гротеску. Закінчується концерт філософським висновком про первинність духовного – поверненням теми молитви на фоні стихаючих ударів барабану. Зазначимо, що наша концепція цього твору спирається на два базових моменти: намагання втілити авторський задум щодо філософського осягнення людського життя та розуміння ударної природи фортепіано у цьому творі, стилістичних його зв'язків з джазовим та естрадним мистецтвом ХХ-ХХІ ст.

Підсумовуючи, можна сказати, що визначальною рисою фортепіанних концертів М. Скорика є переосмислення самої суті змагання соліста з оркестром. Для композитора є властивим не стільки традиційне зіставлення сольної та оркестрової партій, скільки діалоги соліста з інструментальним колективом, співдія рівнозначних партнерів – інструментальних груп чи окремих інструментів, які поруч з солюючим фортепіано мають вирішальні виразові функції (ударні інструменти) в загальній драматургії твору. Концерти Скорика відображають еволюцію його авторського стилю – від юнацького завзяття до проблем філософських. Аналізуючи фортепіанні концерти ми спостерігаємо відхід від класичних традицій першого концерту в романтизм другого і третього при збільшенні важливості впливу стилів ХХ століття, зокрема джазу та естради. Виконавці люблять ці концерти, тому що їх стилістична невизначеність дає можливість особистісного вираження. Особливо з огляду на той факт, що сам Скорик активно підтримував виконавців в їх прочитанні своїх концертів та виконував їх особисто. Все це є закономірною запорукою успішного довголітнього сценічного життя фортепіанних концертів Мирослава Скорика.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адаева Е. С. Становление романтического фортепианного концерта в творчестве И. -Н. Гуммеля, Дж. Фильда, И. Мошелеса. *Научные труды Белорусской государственной академии музыки : (Серия 5. Вопросы истории и теории исполнительского искусства) / Белорусская государственная академия музыки. Минск, 2010. № 5. С. 172 -181.*
2. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства: учебник для студентов муз. вузов : в 3 ч. М., Изд. 2-е, испр. и доп. Ч.1. Музыка, 1967. 286 с.
3. Алексеев А. Концерт и камерные жанры инструментальной музыки. *История русской советской музыки. М., 1956. Т. 1. С. 267-297.*
4. Арановський М. Г. Мислення, мова, семантика. *Проблеми музичного мислення : Музика / М. Г. Арановський. М., 1974. С. 90-128.*
5. Арановський М. Г. Структура музикального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник / ред. В. В. Задерацкий. М., 1987. № 6. С. 5-44.*
6. Архімович Л. Б., Грицюк Н. І., Грисенко Л. М. Історія української радянської музики : Учбовий посібник. Муз. Україна, 1990. 296 с.
7. Асаф'єв Б. В. Музична форма як процес. Книга перша і друга. Л., 1974. 376 с.
8. Берегова О. Зміна світоглядних архетипів в останніх творах М. Скорика. *Мирослав Скорик: збірник наукових праць, присвячений 60-річчю від дня народження М. М. Скорика / НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2000. № 10. С. 42-48.*
9. Блажкевич Г. Образний зміст фортепіанних концертів. *Мирослав Скорик: зб. статей / Г. Блажкевич. Львів : Сполом. 1999. С. 28-41;*  
Блажкевич Г. Фортепіанні концерти М. Скорика та В. Камінського в репертуарі піаністів-виконавців : метод реком. Львів, 2001. 24 с.

10. Бобровський В. Функціональні основи музичної форми: дослідження. М., 1978. 335 с.
11. Большой Энциклопедический словарь: URL: [http://enc-dic.com/enc\\_big/Жеклога-69831.html](http://enc-dic.com/enc_big/Жеклога-69831.html) (дата обращения 25.03.13)
12. Бурель О. В. Інструментальні концерти К. Сен-Санса в контексті французької жанрової традиції XIX – початку XX століть : автореф. дис. ... канд. Мистецтвознавства. Х., 2017. 19 с.
13. Вахранёв Ю. Фортепианные пьесы и циклы фортепианных пьес в творчестве украинских советских композиторов : дисс... канд. искусствоведения. К., 1971. 286 с.
14. Ващук О. Сильові особливості фортепіанних ансамблів М. Скорика (на прикладі «Речитативи тарондо»). *Українська фортепіанна музика та виконавство*. Л., 1994. С.71–77.
15. Вітте Н. Фортепіанний концерт М. Скорика. *Музика*. 1981. № 5. С. 27.
16. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века: очерки. Л., 2-е изд., доп. Совет. Композитор, 1990. 288 с.
17. Гілевич І. Михайло Скорик – етнолог, історик, фольклорист. *Вісник Львівського університету / Серія історична* за ред. Р. Сіромського та Р. Тарнавського. 2014. № 50 С. 206–243.
18. Гнилов Б. Моностилистический музыкальный жанр в функции культурного «тарана». *Общественные науки и современность*. 2006. №1. С. 160-167.
19. Гордійчук М., Калеиченко А., Клиш В. Інструментальні концерти. Київ: 6 т. відп. ред. Л. О. Пархоменко. 1992. Т. 4. С. 286–307.
20. Гордейчук Н. «Славянский концерт» Б. Лятошинского. *Из истории русско-украинских музыкальных связей*. Госиздат, 1956. С. 538-549.
21. Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа. *Проблемы музыкальной культуры / сост. И. Н. Юдкин*. К., 1989. № 2. С. 52–64.
22. Горюхина Н. Очерки по вопросам национального стиля и формы. Київ : Муз. Україна, 1985. 111 с.

23. Григорьева Г. Музыкальные формы XX века: учеб. пособие для студентов вузов. М. : ВЛАДОС, 2004. 175 с.
24. Гуральник Н. П. Науково-педагогічна школа піаністів у теорії та практиці музичної освіти і виховання : навчально-методичний посібник для вищих освітніх закладів. Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2011. 276 с.
25. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтво знав. Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2002. 21 с.
26. Довженко В. Нариси з історії української радянської музики: дослідження. К. : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літератури УРСР, Ч. 2, 1967. 319 с.
27. Драч Н. Основные стилевые тенденции в отечественном фортепианном искусстве второй половины XX века : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02. Астрахань, 2006. 235 с.
28. Дремлюга М. Українська фортепіанна музика (дожовтневий період). К. : Держ. вид-во образотв. мис. і муз. література УРСР, 1958. 168 с.
29. Друскин М. С. Фортепианные концерты Бетховена. М. : «Сов. Композитор», 1973. 88 с.
30. Енциклопедія українознавства. Львів: НТШ, перевидана в Україні. 2000. 2868 с.
31. Загайкевич М. Мирослав Скорик: традиції і новаторство. *Мирослав Скорик : збірник наукових праць, присвячений 60-річчю від дня народження М. Скорик*. К., 2000. № 10. С. 30-35.
32. Загайкевич М., Загайкевич М., Семененко Н. Історія української музики / АН УРСР. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім. М. Т. Рильського. Наукова думка: дослідження в 6 т. К., 1990. Т. 3. 424 с.
33. Задерацька А. Прелюдії та фуґи. *Мирослав Скорик*. Львів, 1999. 136 с.

34. Задерацький В. Обретение зрелости (О творчестве украинского композитора Мирослава Скорика). *Советская музыка*. 1972. № 10. С. 32-37.
35. Задерацкий В. О некоторых новых стилевых тенденциях в композиторском творчестве 60-70-х годов. *Музыкальная культура Украинской ССР* / сост. А. Алексеенко. М., 1979. С. 416–451.
36. Задерацький В. Про природу та історичну функцію стилю Мирослава Скорика. *Мирослав Скорик* / В. Задерацький. Л., 1999. С. 5-28.
37. Заранський В., Пославська В. Концерти для скрипки з оркестром. *Мирослав Скорик*. Л., 1999. С. 54-65.
38. Зінкевич О. Український авангард. *Музика*. 1992. № 4. С. 4-5.
39. Зіма Н. Стенограма з Д. Чубак. Харків : Рукопис. 2020. 3 с.
40. Зимогляд Н. Ю. Національна фортепіанна музика як фактор розвитку піаністичної культури України середини ХХ ст. *Культура України*. 2015. Вип. 50. С. 102-112. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum\\_2015\\_50\\_12/](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum_2015_50_12/) (дата звернення 04.04.2020).
41. Зинькевич Е. Память культуры и современное композиторское творчество. *Искусство XX века: диалог эпох и поколений* / Е. Зинькевич. Нижний Новгород, 1999. Т. 2. С. 132-144.
42. Івахова К. Фортепіанна творчість Мирослава Скорика. К. : художньо-дидактичний концепт : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. 2012. 19 с. 100 пр. – На укр. мові.
43. Кашкадамова Н. Б. Історія фортеп'янного мистецтва. ХІХ сторіччя. Тернопіль: Підручник, в.о. Львів. держ. музична акад. ім. М. Лисенка. Астон, 2006. 608 с
44. Кашкадамова Н. Б. Фортеп'янно-виконавське мистецтво України. Львів: Історичні нариси. Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка, Укр. Вільний Ун-т (м. Мюнхен, Німеччина). КІНПАТРІ ЛТД, 2017.– 611, [2] с., [24] с. вкл. іл.

45. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: людина і митець. Л. : наукове видання, 2008. 592 с.
46. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. Львів: Сполом, 1998. 216 с.
47. Кияновська Л. О. Українська музична культура. Львів: навчальний посібник, «Тріада плюс», 2009. 356 с.
48. Клин В. Л. Украинская советская фортепианная музыка. Проблемы жанрово-стилевой эволюции. К. : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения, 1981. с.
49. Про музику. Збірник статей / В. Л. Клин. К. : Муз.Україна, 1985, 351 с.
50. Козаренко О. Феномен національної музичної мови. Л. : [відп. ред. І. Пясковський, О. Купчинський], 2000. 284 с.
51. Козаренко О. Творчість М. Скорика в контексті постмодернізму. *Мирослав Скорик* / Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. К. : НМАУ. 2000. № 10. С. 23-30.
52. Козаренко О. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму URL: [http://www.musica.odessa.ua/\\_a-kozarenkoethnicmuslang](http://www.musica.odessa.ua/_a-kozarenkoethnicmuslang) (дата звернення 10.09.2019)
53. Конен В. История зарубежной музыки. М. : Учебник, Музыка, 1981. Вып. 3. 534 с.
54. Концерт для чембало с оркестром ре мажор Дмитрия Бортнянского. URL: [www/tadviser.ru/index/php](http://www.tadviser.ru/index/php) (дата звернення 03.03.2020)
55. Конькова Г. Традиції і новаторство в розвитку жанрів сучасної української музики. К. : Музична Україна, 1985. 80 с.
56. Конькова Г. Фольклор і творчість сучасних українських композиторів (М. Скорик, Л. Дичко, В. Бібік). *Нар. творчість і етнографія* / Г. Конькова. К., 1978. № 1. С. 81-88.
57. Копиця М. Творчість М. Скорика в дзеркалі сучасності. *Мирослав Скорик : збірник наукових праць, присвячений 60-річчю від дня народження М. Скорика* / Науковий вісник НМАУ

- ім. П. І. Чайковського. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2000. № 10. С. 9-14.
58. Корній Л. Історія української музики (ч. 3: ХІХ ст.). Київ – Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 2001. 477 с.
59. Корній Л., Сюта Б. Історія української музичної культури. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2011. 736 с.
60. Коханик І. Н. К вопросу о диалекте стилевого и внестилевого в процессе стилеобразования. *Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство: зб. статей / Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2004. Вип. 37. С. 37-43.*
61. Копелюк О. О. Фортепіанна творчість Івана Карабиця: феноменологія стилю. Дис. ... канд. Мистецтво знав. : спец. 17.00.03. Музичне мистецтво, 2018. 334 с.
62. Кузнецов И. К. Теория концертности и ее становление в русском и советском музыкознании. *Вопросы методологии советского музыкознания / Моск. гос. дважды ордена Ленина консерв. им. П. И. Чайковского. М., 1981. С. 127-157.*
63. Кузнецов И. К. Фортепианный концерт в истории и теории жанра. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. 1980. 25 с.
64. Кумеда Т. А. Особистість Мирослава Скорика в історії української музичної культури ХХ століття. *Культура і Сучасність : альманах / Міленіум. К., 2010. № 2. С. 200-205.*
65. Лабінський М. Г., Мурза М. Г.; за ред. Кудрицького. Митці України. К. : Енцикл. довід. «Укр. енцикл.» ім. М. П. Бажана, 1992. 846 с.
66. Лигетти Д. Превращение музыкальной формы. *Личность и творчество : Сб. статей / Сост. Ю. В. Крейнина . М. : РИИ, 1993. С. 167-189.*
67. Лигетти Д. Форма в новой музыке. *Личность и творчество : Сб. статей / Сост. Ю. В. Крейнина . М. : Музыка, 1990. Вып. 1. С. 152-177.*

68. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М. : Сов. композитор, 1990. 221 с.
69. Ляшенко І. Ф. Національне та інтернаціональне в музиці. К. : Наук. думка, 1991. 267 с.
70. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. М. : Музыка, 1991. 375 с.
71. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилів. *Музыкальный современник*: сб. ст / сост. С. С. Зив. М., 1984. № 5. С. 5-18.
72. Михайлов М. К. Стиль в музиці: дослідження. Л., 1981. 264 с.
73. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации: учебное пособие. К., 2012. 272 с.
74. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке : учебное пособие. ВЛАДОС. М., 2003. 248 с.
75. Назар Н. Висоти відкриття. *Українські композитори – лауреати комсомольських премій* / Н. Назар. К. : Музична Україна, 1982, С. 100-109.
76. Нестьев И. Достижения и трудности украинской музыки. Советская музыка. М., 1951. № 12. С. 25.
77. Орлов Г. А. Советский фортепианный концерт: исследование. Л., 1954. 212 с.
78. Пилатюк І. Авторська інтенція та її вплив на скрипкову творчість Мирослава Скорика. *Музикознавчі студії* / Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. Львів: Сполом, 2004. № 9. С. 47-53.
79. Пономаренко О. Ю. Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80-90-х років ХХ століття. Автореф. дис... канд. мистецтвознавства. Київ, 2003. 20 с.
80. Пономаренко Е. Ю. Основные тенденции развития украинского фортепианного концерта 80-90-х годов ХХ столетия : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. К., 2003. 228 с.

81. Пономаренко О. Ю. Про речитативність у вольних каденціях фортепіанних концертів українських композиторів 1980х-1990х років. *Українське музикознавство* / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. К., 2002. № 31. С. 140–146.
82. Пономаренко-Цанк О. Ю. Жанр фортепіанного концерту в творчості донецьких композиторів 70-90-х років ХХ століття. *Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра: зб. статей* / Донецька державна консерваторія ім. С. С. Прокоф'єва, Київ-Донецьк, 2001. 148 с.
83. Прищепя Н. А. Фортепианный концерт: История, теория вопроса. Проект Луганской государственной академии культуры им. М. Матусовского. 2017. URL:<http://fki.lgaki.info/2017/04/19/н-а-прищепя-фортепианный-концерт-ист>
84. Раабен Л. Н. Советский инструментальный концерт. М. : Музыка, 1967. 307 с.
85. Рабінович Л. А. Виконавець і стиль: дослідження. М., 2008. 208 с.
86. Ревенко Н. Український фортепіанний концерт в репертуарі майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Науковий вісник МНУ ім. В. О. Сухомлинського*. № 3 (66), вересень 2019. DOI випуску – 10.33310/2518-7813-2019-88-3
87. Самойленко Е. Жанровая природа инструментального концерта и концертной деятельности А. Эшпая : дис. ... канд. искуств. : 17.00.02. М., 2003. 178 с.
88. 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. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku\\_2012\\_39\\_21](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku_2012_39_21). (дата звернення 11.12.2020).
89. Северинова М. Ю. Художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80 – 90-х років ХХ ст. : автореферат дис... канд. мистецтвознавства. Київ, 2002. 20 с.

90. Скорик М. Концерт № 1 C-dur для фортепіано з оркестром / Виконує: Національний президентський оркестр під управлінням народного артиста України, диригента А. В. Молотая. Соліст Д. Чубак. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iEOKf5eFO0U> (дата звернення 05.05.2020)
91. Скорик М. Концерт № 1 C-dur для фортепіано з оркестром / Виконує: Національний президентський оркестр під управлінням народного артиста України, диригента В. А. Молотая. Соліст В. Аграмаков. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZvKNxyNh0wE> (дата звернення 05.05.2020)
92. Скорик М. Концерт № 1 C-dur для фортепіано з оркестром. Виконує: Оркестр КИМ им Р.М.Глієра, диригент – В. Заводиленко. Соліст У. Гуда. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=Th43skvd\\_bA](https://www.youtube.com/watch?v=Th43skvd_bA) (дата звернення 05.05.2020)
93. Скорик М. Концерт № 2 для фортепіано з оркестром. Виконує: Диригент М. Дядюра. Соліст Є. Ржанов. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fPLnLsRr5-g> (дата звернення 05.05.2020)
94. Скорик М. Концерт № 3 для фортепіано з оркестром. Виконує: Академічний камерний оркестр Арката (Вінниця). Диригент М. Скорик Солістка К. Куркова. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=e8tQCZ8aSe8&> (1ч), <https://www.youtube.com/watch?v=4NBguNwrVjA> (2 ч), <https://www.youtube.com/watch?v=VIHQclGxOZQ> (3 ч) (дата звернення 05.05.2020).
95. Скребков С. С. Художні принципи музичних стилів: теоретичний труд. М., 1973. 446 с.
96. Соколов О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры: монографія. Нижний Новгород, 1994. 218 с.
97. Соловцов А. Концерт. М. : Музгиз, 1959. Изд-е 2-е, перераб. 43 с.

98. Соловцов А. Фортепианный концерт Т. Николаевой: пояснение. М. ; Л. : Гос. муз. изд-во, 1951. 23 с.
99. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров*. Москва, 1971. С. 292-310.
100. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва : Серия: Брошюры «Вопросы Эстетики», 1968. 101 с.
101. Сумарокова В. Концерт для віолончелі з оркестром М. Скорика як об'єкт інтерпретації. *Мирослав Скорик: збірник наукових праць, присвячений 60-річчю від дня народження М. М. Скорика* / Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. К., 2000. № 10. С. 101-107.
102. Сумарокова В. Виконавська традиція як частина художньої інтерпретації музичного твору. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Музичне виконавство*. К., 1999. № 3. С. 118 .
103. Суторихіна М. Концерт-монолог як один із різновидів концертного жанру у творчості українських радянських композиторів. *Українське музикознавство* / Нац. муз. акад. України ім. І. П. Чайковського. Київ, 1989. № 24. С. 126-130.
104. Сухленко И. Ю. Стенограмма с В. М. Птушкиным: рукопис. Харьков, 2019. 2 с.
105. Тараканов М. Е. Инструментальный концерт: знание. М., 1986. 55 с.
106. Тимофеев В. Украинский радянський фортепіанний концерт. К. : Муз. Україна, 1972. 160 с.
107. Фільц Б. Сторінки родинної біографії М. Скорика. *Мирослав Скорик: зб. стат* / Б. Фільц. Львів, 1999. С. 128-135.
108. Холопова В. Н. К теории стиля в музыке: нерешенное, решаемое, неразрешимое. *Музыкальная академия*. 1995. № 3. С. 165-168.
109. Холопова В. Н. Формы музыкальных приведений. М. : учеб. пособие. 2-е изд., испр. – СПб. : Изд. «Лань», 2001. 496 с.

110. Хохлов Ю. Н. Советский скрипичный концерт. М. : Музгиз, 1956. 232 с.
111. Хохлов Ю. Н. Фортепианные концерты Листа: путеводитель. М. : Музгиз, 1960. Изд. 2-е, доп. 84 с.
112. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. М. : Музыка, 1980. 296 с.
113. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М. : Музыка, 1964. 296 с.
114. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1984. 23 с.
115. Шевчук О. Особливості відбиття фольклору в інструментальних творах М. Скорика. *Українське музикознавство* / О. Шевчук. К. : Україна. 1989. С. 93-102.
116. Шип С. Музыкальный язык в пространстве культуры. *Наук. вісн. нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського*. Київ. 2004. № 33. С. 25-37.
117. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник за ред. А. Кравченко. К. : Заповіт. 1998. 368 с.
118. Шульгіна В. Д. Тенденції розвитку національної музичної школи в контексті загального процесу розбудови національної школи в Україні. *Вісник Держ. Академії керівних кадрів культури і мистецтва*. 1999. № 2. С. 35-45.
119. Щириця Ю. Мирослав Скорик. К. : Музична Україна, 1979. 56 с.
120. Якубьяк Я. Мирослав Скорик. *Композитори союзных республик* : сб. статей. сов. композитор / Я. Якубьяк. М., 1980. № 3. С. 94-130.
121. Якубьяк Я. Про сучасну українську музику. *Мистецтвознавство України: збірка наукових праць* / Я. Якубьяк. М. : Спалах. 2001 № 1. С. 94-196.

122. Якуб'як Я. Форма інструментальних речитативів М. Скорика.  
*Українське музикознавство*. К. : Музична Україна. 1989. № 24 С. 54.
123. Wörner K. H. Geschichte der Musik : ein Studien- und Nachschlagebuch /  
K. H. Wörner. – Goettingen : Vandenhoeck und Ruprecht, 1993. – 694 S.

## ДОДАТКИ

### Стенограмма беседы

с народным артистом Украины, композитором, профессором

**В. М. Птушкиным (25.06.2019)**

*(беседу ведет кандидат искусствоведения, доцент И. Ю. Сухленко)*

**И. Сухленко:** Владимир Михайлович, как к Вам в класс попали ноты Третьего концерта для фортепиано с оркестром М. Скорика?

**В. Птушкин:** Лично Скорик поделился, когда был с визитом в Харькове. В свое время была такая студентка – Мария Головач (теперь она известна как Мария Чайковская), которая занималась в консерватории в классе Татьяны Борисовны Веркиной. Еще когда она училась в десятилетке, ее услышал где-то Скорик, она ему понравилась и он ее приглашал как постоянную исполнительницу этого концерта. Потом тихо, мягко она отошла от этого Концерта и вскоре перешла от Татьяны Борисовны ко мне в класс. Но я знал про этот концерт. Вначале его исполнял сам Скорик, потом О. Рапита. И вот я нашел рукописную партитуру, с пометками самого Скорика. Партитура написана для фортепиано, струнного оркестра и барабана. Это первый вариант, а в книге Л. Кияновской есть информация о том, что Скорик сделал редакцию для большого оркестра. Он исполнял сам часто этот концерт на всевозможных фестивалях, концертах...

**И. Сухленко:** Скорик сам играл только этот концерт или он в принципе играет свои произведения?

**В. Птушкин:** Он играет с оркестром только свои произведения. А когда я захотел дать это произведение своим студентам, то подошел к Скорику, когда он был в Харькове, и спросил: «Можно ли сделать

переложение для 2-х фортепиано?» Он ответил, что такое переложение есть, то есть мы играем по авторскому переложению. Потом, когда он был в Харькове в следующий раз, я взял у него ноты и скопировал. На данный момент этот концерт играют мои студенты на экзамене.

**И. Сухленко:** У Скорика три фортепианных концерта. Почему Вы обращаетесь именно к этому?

**В. Птушкин:** Объясню почему. Первый заигранный. Второй концерт довольно сложный. А Третий концерт программный и достаточно яркий.

**И. Сухленко:** Скажите, исходя из Вашего опыта работы со студентами, сложно дается это произведение? Оно довольно необычное...

**В. Птушкин:** Да, действительно, концерт необычный и по содержанию и по форме. Но студенты быстро схватывают.

**И. Сухленко:** А что Вам кажется здесь из стиля Скорика? Что для него характерно?

**В. Птушкин:** Во-первых драматизм, что для него довольно редко. У него элементы драматизма присутствуют и в опере *«Моисей»*. Но в принципе у него все довольно легкое на слух. В последнее время он ушел почти в поп-музыку. Но мастер есть мастер, он хорошо это делает. Интересно, кстати, что хоть Скорик и пианист, но он остановился на Третьем концерте. А скрипичных концертов он написал уже 10.

**И. Сухленко:** Скажите, на Ваш взгляд: *«Молитва»* (I часть), почему такая страстная? Как будто бы мы не просим, а требуем?

**В. Птушкин :** Он здесь развернулся, из молитвы раскрыл драматизм.

**И. Сухленко:** Третья часть имеет название *«Жизнь»*. Почему «в конце жизни» (в коде) Скорик возвращает музыкальный материал первой части – молитву?

**В. Птушкин:** Наверное это смерть. Стук сердца, постепенное замедление его биения. Это мне так кажется. Я думаю, что если ему задать этот вопрос, он также ответит.

**Стенограма інтерв'ю з Діаною Чубак, студентки коледжу-консерваторії в м. Цинцинатті, штат Огайо (15.04.2020)**

*(бесіду веде магістрантка ХНУМ ім. І. П. Котляревського Н. Зіма)*

**Н. Зіма:** Яку роль в вашому житті зіграв Перший фортепіанний концерт М. Скорика?

**Д. Чубак:** Перший концерт М. Скорика відіграв знакову роль в моєму житті. Пам'ятаю, я була на другому курсі консерваторії і підготувала програму буквально за місяць чи два, вивчила програму трьох турів. Це був чи не єдиний конкурс, присвячений М. Скорику, який відбувався в Києві в консерваторії. Чому саме знакову роль відіграв концерт? На цьому конкурсі я виграла другу премію і мені відкрились двері туди, де я є зараз, можна так сказати. Я познайомилася з усіма членами журі. Пам'ятаю там був Дмитро Суховієнко з Бельгії, Лілі Дорфман - професор з Ізраїлю, викладач в літній музичній академії у Німеччині. Потім так сталось, що я поїхала на майстер класи в Німеччину, на яких я познайомилась зі своїм теперішнім професором з Америки. Він запропонував мені у нього навчатись, і власне так я опинилась в Америці. Можна сказати, що завдяки конкурсу М. Скорика, його Першого концерту в моє житті «все почалося».

**Н. Зіма:** Чи виконувався вами Перший концерт М. Скорика в подальшому?

**Д. Чубак:** Виконала Перший концерт М. Скорика один єдиний раз на цьому конкурсі з Президентським оркестром, і більше на жаль не грала. Хоча концерт дуже класний, вдалий, позитивний.

**Н. Зіма:** Що ви можете сказати про Третій концерт М. Скорика? Коли вами був виконаний?

**Д. Чубак:** Щодо Третього концерту, мені запропонували зіграти його десь через пів року після конкурсу в Львівській філармонії з камерним оркестром *«Віртуозами Львова»*. Я теж його досить швидко вивчила,

більше не виконувала від того моменту, але з радістю зіграла б, якби були ще якісь пропозиції чи за кордоном, чи на Україні.

**Н. Зіма:** Чому саме ці концерти увійшли до вашого репертуару?

**Д. Чубак:** Перший концерт, як я вже казала, був вибраний на конкурс, це була вимога для всіх. А Третій концерт мені запропонували зіграти в Львівській філармонії.

**Н. Зіма:** Що вам як виконавцю близьке в цих творах?

**Д. Чубак:** По-перше це завжди за радість, за приємність виконувати твори своїх українських композиторів, і я завжди з радістю виконуватиму українську музику за кордоном, якщо будуть пропозиції. По-друге, мені цікаво виконувати музику таких стилів, зокрема полістилістику, яка особливо присутня в Третьому концерті. Мені дуже близька така музика, я її добре відчуваю, тут можна багато побавитись, пошукати, винести якусь свою цікаву інтерпретацію, вигадати, придумати. Перший концерт він досить ранній, більше неокласичних рис, тут є простір побавитись, можна сказати, що він більш дитячий, світлий, хороший, добрий, веселий...

**Н. Зіма:** Як ви інтерпретуєте Перший та Третій концерти?

**Д. Чубак:** Перший концерт він є ще такий безтурботний, М. Скорик передав нам той юнацький дух, який він тоді відчував в свої ранні роки. А Третій концерт він дуже зрілий. Він програмний, складається з трьох частин, які мають назви «Молитва», «Мрії», «Життя». Ці назви несуть в собі аспекти, які дуже важливі для кожної людини. І от, справді, в першому ж мотиві, який розпочинає концерт я просто вклала якісь свої болі, переживання, і дуже вдало написаний цей мотив. Мені здається, що М. Скорик хотів показати два різні боки нашого людського існування. В молитві ми виражаємо якісь прохання до Бога. Хоча ми повинні не тільки просити, але й дякувати... У кожного з нас є свій погляд на це. Мрії (2 ч) це завжди щось хороше, злітне, нереальне. А Життя, це вже третя частина, переносить нас у реальність. Це можна почути по різним фігурація, навіть з самого початку частини. Людина постійно кудись квапиться, летить,

спішить. М.Скорик дуже влучно відчув і показав в музиці мабуть свої спостереження. І назви частин вдало відображають ці алегорії.

Я вважаю, що кожен виконавець повинен приносити в музику те, що він пережив, те що він відчуває, тому що він не зможе до кінця і насправді відчувати те, що мав на увазі композитор. Ми можемо спробувати відчувати, перекласти з прочитаного, надуманого. Але справжня емоція, на мою думку, з'являється тоді, коли ти це пережив, відчув. Ми, виконавці, повинні шукати якусь свою історію, яку ми хочемо передати слухачу.