

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ

ДЕРЖАВНИЙ МЕТОДИЧНИЙ ЦЕНТР
НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
УКРАЇНИ

ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ ТВОРИ МИРОСЛАВА
СКОРИКА В РЕПЕРТУАРІ ПІАНІСТА-
КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ

КИЇВ — 2000

Методичні рекомендації складені доцентом кафедри
концертмейстерства Вишого державного музичного інституту
ім. М. Лисенка, кандидатом мистецтвознавства
Л. М. НІКОЛАСВОЮ

Рецензенти: професор Національної музичної академії
ім. П.І. Чайковського, заслужена артистка
України Р.Т. ГОЛУБЦВА

доцент Донецької державної консерваторії
ім. С.Прокоф'єва Ж.Г. СКОБЦОВА

Музичний редактор — професор Вишого державного музичного
інституту ім. М.Лисенка, кандидат
мистецтвознавства Я.В. ЯКУБЯК

Редактор — Л.В. МОСКОВЧЕНКО

Відповідальний
за випуск — Н.І. КОВАЛЕНКО

ВСТУП

Серед українських діячів культури другої половини ХХ століття однією з найяскравіших постатей є Мирослав Скорик. Він належить до покоління так званих "шестидесятників", які, йдучи різними шляхами, вивели національне музичне мистецтво на нові обрії.

У 60-ті – 70-ті роки такі композитори, як Л.Грабовський, Ю.Іщенко, Леся Дичко, М.Скорик та інші, почали застосовувати нові методи перетворення національно-фольклорних традицій в умовах стилістики, притаманної музиці нашого століття. У творчості М.Скорика, як і в інших представників цієї генерації, органічно поєдналися народножанрові елементи з елементами різних течій та напрямків ХХ століття: додекафонії, сонористики, "неокласицизму", "постромантизму", "постімпресіонізму" тощо.

Серед митців, які мали вплив на формування творчої особистості М.Скорика, дослідники найчастіше згадують С.Людкевича (в його класі він навчався з фаху як композитор і теоретик), М.Колессу, С.Прокоф'єва (ладовій системі цього композитора присвячені музикознавчі роботи М.Скорика), І.Стравінського, Б.Бартока.

Образний світ творів М.Скорика часто пов'язаний з національною тематикою, причому композитор спирається на народні традиції конкретного регіону – Карпат, використовуючи характерні ритмоінтонації та жанри західноукраїнського фольклору, синтезуючи їх з сучасними засобами виразності. Це виявляється, насамперед, у таких його програмних творах, як "Гуцульський триптих", "Карпатський концерт" для оркестру, цикл фортепіанних п'єс "В Карпатах", у багатьох інших композиціях.

Яскрава національна визначеність музики М.Скорика, прагнення до гостросучасного перетворення фольклорних традицій поєднуються з лаконізмом письма, класичною стрункістю архітектоніки, значною увагою до жанрів і форм доби бароко. Неокласичні тенденції виразно проступають у Сюїті для струнних інструментів, п'яти партитах, прелюдях та фугах для фортепіано.

Діяльність М.Скорика вирізняється багатогранністю. Він – композитор, музикознавець, педагог, виступав в концертах як диригент та піаніст, редагує забуті та незакінчені твори української класики. Широке коло жанрів охоплює його творчість: ним написані кантати ("Весна" на сл. І.Франка, "Людина" на сл. Е.Межелайтиса), твори для симфонічного оркестру (найвідоміші – "Гуцульський триптих", "Карпатський концерт", Сюїта з музики до драми Лесі Українки "Камінний господар", Партита № 4), для камерного оркестру (Партита № 2), струнного оркестру, (Партита № 1), концерти для фортепіано, скрипки, віолончелі з оркестром, камерні ансамблі (дві сонати для скрипки і фортепіано, "Речитативи і рондо" для фортепіанного тріо, Партита № 3 та "Диптих" для струнного квартету), твори для фортепіано соло (цикли "В Карпатах", "З дитячого альбому", Партита № 5, прелюдії та фуги, Варіації,

Рондо, "Бурлеска", "Коломийка", "Блюз" та інші), сольні вокальні твори (чотири романси на слова Т.Шевченка), обробки народних пісень, естрадні пісні, музично-театральні твори (поема-балет "Каменярі" за мотивами І.Франка, дитячий мюзикл "Пісні Арлекіна"), музика до художніх та мультиплікаційних фільмів.

Але при широкому діапазоні жанрів, виразно простежується тяжіння М.Скорика до створення інструментальної музики. В цій галузі композитор виявляє себе найяскравіше, а деякі з творів, здобувши надзвичайну популярність (і не лише в Україні), стали його своєрідною "візитною карткою" (згадаймо хоча б відому "Мелодію" з музики до кінофільму "Високий перевал").

Характерною ознакою індивідуальної манери композитора є "складна простота". Ця риса, на яку звернула увагу М.Загайкевич, аналізуючи романси М.Скорика на сл. Т.Шевченка (див.: *Щирця*, с. 20), притаманна і його інструментальній музиці. Мабуть, саме це дозволяє більшості творів сприйматися різними слухачами, а не лишатися відомими лише фахівцям. Незважаючи на схильність до пошуку, переосмислення традиційних жанрів та форм, музика М.Скорика позбавлена сухого раціоналізму. Їй не притаманна експериментаторська "гра звуками". Вона завжди емоційно насичена, виразна.

Твори цього композитора часто звучать у концертних залах, входять до репертуару симфонічних оркестрів, камерних колективів, виконавців-солістів. Багато оркестрових та камерно-ансамблевих композицій перекладено для різних соліруючих інструментів, і у виконанні провідних музикантів України вони здобули визнання широкої слухачької аудиторії. Часто використовуються ці твори в навчальному процесі, входять до навчальних програм з різних дисциплін (зокрема сольного виконавства, а також концертмейстерства).

У методичній роботі розглядаються п'єси М.Скорика для скрипки з фортепіано. Це авторські переклади симфонічних, фортепіанних та камерно-ансамблевих творів. Всі вони видані в збірнику: *Скорик М. П'єси для скрипки і фортепіано / Упор. та ред. партії скрипки Б. Каськіва. – К.: Муз. Україна, 1985.*

Скрипка — інструмент, якому віддано чи не найбільші симпатії М.Скорика. Взагалі звертання до струнних з їх "теплыми" тембрами і кантиленною природою, напевно, надали можливості виявити ліричний пахил душі композиторові, який порівняно мало працює в жанрах вокальної лірики.

Крім скрипкових мініатюр (їх список подається в кінці роботи) перу Скорика належать дві сонати та Сюїта для скрипки та фортепіано два концерти для скрипки з оркестром.

Багато творів написано для інших ансамблів и скрипкою ("Речитативи і рондо" для фортепіанного тріо), для струнного квартету, струнного оркестру (партити № 1, 3, 6), Сюїта Ре мажор, "Диптих")

М.Скорик написав твори і для інших струнних інструментів Концерт для віолончелі з оркестром, "Речитативи" для альта і фортепіано. Всі вони

приваблюють виконавців яскравою образністю, мелодичним та гармонічним багатством, нетрадиційним трактуванням багатьох класичних жанрів, віртуозністю, свіжою музичною мовою, можливістю виявити виконавську творчу фантазію. Деякі твори при першому знайомстві здаються незвичними, складними. І це не дивно, бо композитор, як слушно зазначає Л.Кияновська, часто парадоксально поєднує непоєднане, суттєво протилежне, "белетризуючи" високоінтелектуальні жанри (такі, як квартет, партита, прелюдія з фугою) та "інтелектуалізуючи" музику, розраховану на найбільш масового слухача (*Кияновська*, с 3).

Працюючи довгий час над інструментальними творами М.Скорика зі студентами в класі концертмейстерства, а також підсумувавши власний виконавський досвід, укладач цієї методичної роботи прагне поділитися своїми думками щодо виконання скрипкових п'єс, які найчастіше звучать з концертної естради та становлять значний інтерес як навчально-педагогічний матеріал.

Робота має на меті допомогти виконавцям розібратися в образній драматургії творів, яка досить своєрідна, в логіці побудови й розвитку музичного матеріалу, де багато неочікуваних, несподіваних контрастів, "модуляцій", співставлень. Даються поради щодо трактовки (безумовно, вони не можуть бути догмою), "розшифровки" та відтворення образно-емоційного змісту творів. Значну увагу приділено питанням ансамблевої взаємодії, співвідношення динаміки, штрихів, агогіки, а також фортепіанного звуковидобування, туше, педалізації тощо.

Методичні поради можуть бути використані студентами вищих музичних навчальних закладів, учнями музичних училищ та спецшкіл, а також педагогами та концертмейстерами, які вперше знайомляться з творами М.Скорика.

МЕТОДИКО-ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ ТВОРІВ

"МЕЛОДІЯ"

Ця відома скрипкова п'єса, створена на основі музики до кінофільму режисера І.Денисенка "Високий перевал", стала найбільш популярним твором М.Скорика, вдячним концертним номером для багатьох виконавців. "Мелодію" перекладено і для інших інструментів, різних ансамблів. І це не випадково: надзвичайна емоційна виразовість, широкий ліризм, краса мелосу, насиченого пісенними інтонаціями, поєднуються з довершеною, стрункою формою. У будові твору панує принцип симетрії, класичної квадратності.

Схема будови твору:

а	в	а ¹	в	а ²	Кодета
16	8	8	8	8	2
a moll	cis moll	a moll	cis moll	a moll	a moll

Щоб краще зрозуміти емоційний зміст "Мелодії", варто згадати про історію її створення, яку розповів автор, даючи інтерв'ю газеті "Високий замок" (25 вересня 1998 р.): "В кінці 70-х років мені запропонували написати музику до фільму про бандерівців. Це були застійні часи, і фільм був... у душі того часу. Але проглядалася в його канві справжня трагедія з обох боків, бо страждали люди, прості люди. Я хотів своєю музикою передати властиво ту складну гаму почуттів".

Перша частина "Мелодії" починається темою, яку співає скрипка в "теплому" регістрі людського голосу. Змінність метру надає їй вільності, імпровізаційності розгортання, що притаманні народнопісенним мелодіям. Вона оповита легким серпанком суму, елегійна. Хоральний тип фортепіанного супроводу надає музиці емоційної стриманості. Темп твору – Moderato. Рух повинен бути спокійним, але не дуже повільним, щоб широку фразу можна було заспівати "на одному диханні". Для піаніста важливо досягти максимальної зв'язності акордової фактури, імітації хорового співу. Фортепіано повинно звучати в динаміці, що зазначена автором (*mp*), не в повний голос, але "на опорі". У 5-му такті – кульмінація фрази, яка має бути стриманою, не виходити за рамки вказаного динамічного нюансу – *mf*. У першому реченні піаністу важливо добре прослухати і провести горизонталь всіх голосів, особливо баса. У другому реченні партія скрипки повторює мелодію, а супровід динамізується. З 9-го такту починається "дуєт" скрипки з фортепіано, який вимагає від піаніста кантиленного звучання верхнього голосу. Для досягнення більшої наспівності необхідно використовувати педаль, але контролювати, щоб у ній не губилося одноголосся, підмінювати її по басу, застосовувати також півпедаль.

У другій частині (на схемі вона позначена літерою *b*) характер змінюється. Рух активізується, інтенсивнішим стає розвиток. Автор ставить ремарку *p, poco cresc. ed affettuoso*. Мелодія звучить приглушено, ніби здалеку. Контраст підсилюється великотерцієвим співставленням двох мінорних тональностей: ля мінору (1 ч.) та до-діз мінору (2 ч.). Нова тема більш схвильована, неспокійна. В партії скрипки переважають дрібні вартості (шістнадцяті), мелодія, що розвивається секвенційно, невпинно рухається вгору. Змін метру немає, у фортепіанному супроводі панує рівномірний рух вісімками, на якому звучить "віолончельна" мелодія в партії лівої руки. В партії правої руки з'являється ще одна тема (варіант мелодії скрипки у збільшенні), і завдання обох виконавців – почути і виразно заграти це своєрідне "тріо". Тут слід уважно ставитися до педалізації, щоб виразно провести мелодію баса. Необхідно підмінювати педаль на 3-й долі такту, "підчищуючи" півпедаллю секундні ходи в лівій руці. У цій частині важливо добре вибудувати дві динамічні хвилі (такти 17-20 та 21-24). Друга частина має звучати схвильовано, але без зайвої жвавості, наспівно. Розвиток її музичного матеріалу приводить до першої кульмінації, якою починається реприза (третя частина цієї три-п'ятичастинної форми). У 24-му такті важливо виконати авторську ремарку

allargando, розширити звучання і на *forte* влитися в наступну частину (*a*²). У скрипки основна мелодія звучить на октаву вище, на *f*, пристрасно, емоційно відкрито. Значно змінюється фактура супроводу. Від попередньої частини залишається ритмічний малюнок лінії баса, але в ній вже немає віолончельної наспівності, вона перетворюється на розлогі хвилясті фігурації з широкою інтервалікою. Фортепіано включається в мелодичний потік, "підхоплюючи" у скрипки і розвиваючи основні мотиви, фактура насичується підголосками, поліфонізується. Незважаючи на динаміку *forte*, кожна висхідна хвиля шістнадцятку у фортепіано повинна починатися тихше і на *crescendo* підводити до акордів на сильній долі.

Особливу увагу піаністу необхідно звернути на гнучкість лівої руки (підібравши зручну аплікатуру, домогтися зв'язності широких інтервальних "кроків"), а також на педалізацію, яка не повинна бути занадто густою. Підміна її на 3-й долі дозволить уникнути в'язкості фактури. У тактах 29-30 педаль треба міняти частіше. Важливо тут не зловживати силою звуку, бо у піаніста – насичений октавно-акордовий виклад, широкий діапазон, що охоплює крайні регістри, і є небезпека порушити звуковий баланс. Крім цього, генеральна кульмінація ще попереду, і треба добре розрахувати динамічні градації як у межах самих частин, так і між ними.

Друга тема (частина *b*) повторюється без змін, відіграючи роль своєрідного інтермецо між двома кульмінаціями. В останній частині (*a*³) основна тема звучить у фортепіано повнозвучно, в октавно-акордовому викладі на тлі розлогих фігурацій, а скрипка супроводжує її "злітаючими" вгору мелодичними поспівками. Завдання піаніста – провести тему на *legato*, допомагаючи собі динамікою та педаллю. Важливо в цій частині не поспішати, повернутися до початкового темпу (як вказує автор), добре проінтонувати всі дрібні вартості. Форшлагі (і в партії скрипки в тактах 5-6, і у фортепіано – такти 45-46) краще виконувати за принципом субстракції, тобто за час тривалості основної ноти, як у старовинній музиці (так грає їх камерний оркестр ВДМ ім. М.Лисенка, художнім керівником якого є М.Скорик). В останній частині музика набуває великої емоційної напруженості, пристрасності. Але поступово вона "віддаляється", втрачає силу, і, ніби знекровлена, завмирає на *piano* на тлі витриманого акорду.

"СТАРОВИННИЙ ТАНЕЦЬ"

Цей твір є перекладенням для скрипки другої частини Сюїти з музики до драми Лесі Українки "Камінний господар", де виявляються неокласичні тенденції творчості М.Скорика.

В оригінальному оркестровому варіанті три частини Сюїти мають такі назви: 1 – "Командор і Анна", 2 – "В старовинному стилі", 3 – "Іспанський танець".

Назвою "Старовинний танець" підкреслено жанрову основу твору, в якому виразно простежуються ознаки таких танців, як менует та сарабанда.

У драмі цей номер звучить у сцені балу з першої дії. В оригіналі його написано для повного складу великого симфонічного оркестру, і весь твір побудовано на постійному тембро-динамічному розвитку, невпинному динамічному наростанні та "ушільненні" фактури (засоби розвитку викликають асоціації з "Болеро" М.Равеля).

Основу драматургії твору становить контраст двох начал: одне з них представлене холоднувато-вишуканим, граціозним менуетом, стилізованим під лютневу музику Ренесансу, друге – монументальними, важкувато-похмурими звучаннями сарабанди. Темп твору автор визначає як *moderato con moto*. Виконавцям важливо відтворити танцювальний характер, уникаючи як зайвої жвавості (менует має бути стриманим, шляхетним), так і застиглості, статичності. Жанрова природа теми повинна добре відчуватися.

Сухуваті звучання скрипки (*pizzicato*) супроводжуються фортепіанними акордами на *pp*, які доцільно виконувати на лівій педалі для досягнення трохи приглушеного, навіть таємничого колориту. Правую педаллю користуватися не потрібно. У фортепіанній партії зазначений один штрих – *staccato*, але в партитурі одночасно зі струнними, які грають тему *pizzicato*, її дублюють духові. Тому можна, наслідуючи лівою рукою штрих низьких струнних, правую відтворити не таке гостре, "холоднувате" *staccato* духових.

З 33-го такту характер музики змінюється, обережні граціозні "кроки" зникають. Соліст починає грати варіант теми іншим штрихом – смичком (*arco*), в партії супроводу з'являються октави в низькому регістрі, подвійні ноти, фактура ушільнюється, динаміка – *forte*. Виникає новий образ. Це – вихід гордовитих іспанських грандів. Рівномірний рух вісімками надає йому рис механістичності, суворості. Октавні ходи в партії лівої руки не можна грати на густій педалі: лінійність, мелодична горизонталь весь час повинна добре прослуховуватися. Штрих має наближатися до *detache* струнних, піаністу треба грати октави *pop legato*, обережно використовуючи педаль.

За будовою твір наближається до варіації на басо остинато (у його формі сполучаються ознаки тричастинності та варіаційності), і цей новий образ – перша відозміна теми, перша варіація. Щоб наочніше уявити форму "Старовинного танцю", подаємо її схему:

1 ч.				2 ч.				3 ч.				
a — v — c — c ¹				a ¹ — v ¹ — c ² — c ³				a ² — v ² — c ⁴ — c ⁵ — a ³				
8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	4
g	F	B	B	g	F	B	B	g	F	B	B	g-G

Після "експозиції" другого образу починається новий епізод – варіація (в¹), де знову з'являється *pizzicato* скрипки та прозоре григорієсе у фортепіано. В оркестрі фігурації акомпанементу виконують флейта, гобой та фагот. Вторгнення октав на *forte* (48-й такт) має бути раптовим. З 57-го такту

танцювальність "розчиняється" в пасажах скрипки та фортепіано. Цей технічно і ансамблево складний епізод вимагає синхронності партнерів, рівності звучання, досягнення піаністом *legato* у пасажах без використання педалі. В оркестрі цей фрагмент виконують дерев'яні духові інструменти. Важливо і солісту, і акомпаніатору витримати такти 57-64 на одній динаміці, зберегти легкість штриха. З 65-го такту починається динамізована реприза, в якій контрасти загострюються, стають ще більш раптовими. Менует у тактах 65-68 набуває величності та урочистості, наближаючись до сарабанди. В оркестрі до дерев'яних духових і струнних, що грають *tutti*, приєднуються труби та валторни. У наступному чотиритакті пасажі скрипки супроводжуються вишуканими акордами фортепіано (на *piano*) та варіантом теми в партії лівої руки. У 80-му такті піаністу треба разом зі скрипалем заграти *crescendo*, виділивши третю долю, бо наступний великий розділ, в якому відбувається інтенсивний динаміко-фактурний розвиток, починається з раптової зміни динаміки (у піаніста – *pp*, у соліста – *p. sub*). Такти 81-96 повинні виконуватися "на одному диханні", з поступовим наростанням звучності. Це – найскладніший епізод твору, який вимагає доброї технічної вправності концертмейстера. Виконання рівнобіжних терцій у партії правої руки на *legato* при незначній підтримці педалі (бо рух – по секундах) ставить проблему аплікатури. Краще застосувати позиційну, домагаючись зв'язності та мелодійності за допомогою інтонування.

Заключний чотиритакт – кульмінація твору. Вона велична, бароково монументальна, навіть помпезна, завершується мажорним тризвуком. Автор ставить ремарку *allargando*, динаміка – *ff*. В оркестрі звучать всі групи інструментів – струнні, дерев'яні, мідні, (валторни, труби, тромбони, туба) до яких приєднуються ударні (літаври). Виконавцям треба це передати, але так розрахувати звучання, щоб фортепіано не домінувало в ансамблі.

"ІСПАНСЬКИЙ ТАНЕЦЬ"

Цей ефектний віртуозний твір входить до репертуару багатьох скрипалів. У сюїті з музики до драми "Камінний господар" "Іспанський танець" завершує цикл. Як і попередню п'єсу, його побудовано на основі двох танців, контрастних за характером: тут – це хабанера та болеро. Твір написано в тричастинній формі з динамізованою стисненою репризою.

Починається "Іспанський танець" двотактовим вступом фортепіано. В його ритмічному малюнку впізнається формула хабанери, яка витримується протягом всієї першої частини. Автор вказує темп *Allegretto ma non troppo*, але часто виконавці не дотримуються його, граючи першу частину занадто швидко, в темпі *Allegro*. Але одиниця вартості тут – вісімка, а не чвертка (розмір – 4/8, а не 2/4), на що треба вважати. Характер музики – з відчутним східним колоритом, чуттєвий. Ритмічно примхлива, прикрашена орнаментикою мелодія у скрипаля розгортається вільно, невимушено, імпровізаційно на тлі остинатного супроводу, з прихованою пристрасністю, яка виявляється в 11-му -

17-му тактах. Всі інтонації (зокрема дрібні вартості в партії соліста) повинні бути рельєфними. В оркестрі тему виконують дерев'яні духові інструменти (почергово вступають флейта, англійський ріжок, гобой, кларнет), і це ще більше підкреслює орієнтальний колорит музики, а супроводжують її контрабаси *pizzicato* (у піаніста цей штрих імітується в партії лівої руки) та арфа з кастаньєтами. Акомпанемент має бути дуже тихим, але чітким, з відповідним тембровим забарвленням. В 11-му такті у фортепіано з'являється на *mf* виразна тема (в оркестрі її співають скрипки). Її розвиток приводить до першої кульмінації, яка раптово уривається, і на *p. sub.* знову починається неквапливе розгортання мелодії. У 18-му такті партнерам важливо досягти синхронності у раптовому переході до репризи цієї частини. В оркестрі синкопований супровід (партія правої руки у фортепіано) тепер доручено кастаньєтам з валторнами. Піаніст може трохи змінити штрих і характер звучання. Внаслідок динамічного наростання (*crescendo* з 24-го такту) з'являється друга кульмінація, яка вливається в наступну (середню) частину твору – *Allegro*. Піаністу необхідно виразно заграги три такти, в яких відбувається образна “модуляція”. Акорд на *sf* має бути яскравим (в оркестрі з'являються тромбони та літаври), а тріолі – пружними, енергійними, “блискучими” (кварто-квінтові мотиви з тріолями автор доручає в оркестрі трубам). Педаль підмінюється на кожну вісімку, щоб добре прослуховувалися всі елементи фактури. Останній акцентований акорд треба швидко зняти і раптово переключитися на динаміку *piano*.

Друга частина твору – запальне темпераментне болеро. В оркестровому варіанті до темпу *Allegro* автор додає ремарку *con brio*. Цей танець тридольний (розмір — 3/4,) але в музиці весь час відбувається своєрідне “руйнування” метру, прагнення до дводольності. Вже у двотактовому вступі в оркестрі четверту вісімку підкреслює ксилофон, створюючи ефект дводольності (немов би розмір був 6/8). У скрипковому варіанті це особливо відчувається в ліричних епізодах (такти 53-68, 87-102). Але акомпаніатору важливо добре відчувати і тримати саме тридольну пульсацію, щоб там, де у соліста з'являються гамоподібні пасажі, згруповані квартолями, не виникало поліметрії.

Здебільшого піаніст повинен орієнтуватися на сухувате звучання кастаньєт, підкреслюючи педальним мазком лише першу долю такту. Особливо яскравими акценти мають бути на перших долях там, де соліст робить *crescendo* на двозвучних мотивах подвійних нот, після чого піаністу знову треба повертатися до *piano*, щоб була можливість зробити нову динамічну хвилю. З 53-го такту характер музики змінюється. Весь подальший розвиток відбувається внаслідок протиставлення двох контрастних начал: “жіночого”, поетично-граціозного та “чоловічого” – активно-енергійного, яке несподівано “вривається” в ліричні епізоди. У співставленні тематизму має бути ефект раптовості. Тут є небезпека “підганяти” темп у пасажах скрипки, тому піаніст повинен ритмічно чітко грати фрази на *f*, де стоять акценти на кожній ноті, підкреслюючи сильні долі. Акомпанемент на *p* має бути дуже легким, прозорим,

але не сухим. М'яжке *staccato*, легка педальна “вуаль” на баси (знімати її треба вже на другій долі) зробить звучання вишуканим, створить образ, овіяний романтичністю

При підготовці репризи, починаючи з 103-го такту, треба досягти великого наростання до кульмінації (на *ff*). Це можна зробити внаслідок побудови динаміки двома хвилями: тихше починати такти, де у скрипки звучать висхідні пасажі (особливо в 108-му такті, де соліст починає грати в низькому регістрі, а у фортепіано повнозвучна фактура). Акцентовані акорди супроводу, відокремлені паузами, мають бути гострими, але не занадто короткими, об'ємними, що досягається завдяки прямій педалі, яка трохи продовжує звучання.

Реприза (Темпо I) ставить перед виконавцями проблеми щодо балансу звука та розвитку. Автором вказаний один нюанс – *ff*, але він скорше вказує на монументальний, величний характер музики, а не на “гуркіт” протягом 23-х тактів. Піаніст повинен добре вибудувати динамічний план репризи. Починається вона повнозвучно, але вже у 117-му такті (тональність *F dur*) динаміку треба зменшити, щоб поступово довести до *fff* у соліста. Штрих супроводу – не різкий, не гострий. У цьому епізоді в оркестрі ритмоформулу хабанери виконують низькі струнні, фагот, туба. Синкоповані акорди – валторни і тромбони.

Останній заключний восьмитакт – грандіозна кульмінація всього твору. Її також треба почати повнозвучно (перша доля), а потім, зменшивши динаміку, зробити велике наростання, об'єднуючи музичну тканину басовою горизонталлю, що рухається хроматично вгору (по звуках мі, фа, фа-дієз, соль-дієз, ля). Педаль у репризі краще брати пряму на першу долю, знімаючи перед другою, щоб не “замазувалися” паузи в партії лівої руки.

“АЛЕГРЕТТО”

з “Гуцульського триптиху”

“Гуцульський триптих” (спочатку твір мав назву “Гуцульська симфонієта”) – один з найвідоміших творів М.Скорика. Його було написано на основі музики до кінофільму Сергія Параджанова за повістю М.Кошубинського “Тіні забутих предків”, який отримав всесвітнє визнання. Найпоетичніший твір українського письменника про кохання й смерть гуцульських Ромео і Джульєти дістав яскраве втілення в музичних образах М.Скорика.

“Алегретто” – це скрипковий переклад другої частини “Триптиху”, його ліричного центру, що має назву “Іван і Марічка”. Основою драматургії твору, який написано в тричастинній репризній формі, є протиставлення двох образів – любові та смерті.

У цій скрипковій п'єсі багато цікавих сонорних ефектів, колористичних звучань, що нагадують про музичні пейзажі імпресіоністів. Одночасно тут присутні елементи, які походять від “неофольклорного” струменя музики ХХ

століття. Автор відтворює характерні тембри народного інструментарію, фольклорну ладовість, своєрідну ритміку карпатського фольклору.

Вводить в образний світ твору п'ятитактовий фортепіанний вступ, в якому остинатне коливання вісімок на одному мелодико-гармонічному звороті, приглушена динаміка (*p*), тривожні октави на *staccato* в басі створюють похмуро-тривожний настрій. В оркестрі вступ (як і надалі весь фоновий матеріал) грають струнні *con sordino* та фагот. У кінофільмі на тлі цих звучань виникає "грозовий" карпатський ландшафт. Завдання піаніста – створити цей образ. Звучання вимагає звукової рівності у вісімках, застиглості. Октави граються сухо, як *pizzicato* струнних. Педаль – густа (автор ставить ремарку *con ped.*), підмінюється по тактах.

Якщо фортепіанна партія — носій "об'єктивного" начала, змальовує фон. пейзаж, то скрипка – носій "суб'єктивного", ліричного. Вона співає в повний голос – *mf, espressivo* – одну з найкращих мелодій М.Скорика, романтично-схвильовану, натхненну, "безмежну" за діапазоном. Це — тема кохання Івана й Марічки, яка своєю широтою та емоційною розкутістю дуже контрастує зі статикою акомпанементу. Піаніст не повинен динамічно "йти" за мелодією скрипки, а весь час триматися в рамках нюансу *p*. Партія соліста розвивається цілком незалежно, синхронність має бути лише "по вертикалі". З 30-го такту динаміка фортепіано повинна дійти до шелестіння (*pp*), скрипка на хвилину завмирає на одній ноті (*la*). Зміна метра (4/4) вносить дисгармонію, після чого починається динамічний розвиток і в партії акомпанементу. З 42-го такту в партії фортепіано кристалізуються послівки, що розростаються у двотактові фрази з грою мажоро-мінорної світлотіні. Піаністам з невеликою рукою можна порадити грати звуки мі-бемоль та мі-беквар правою рукою. З 50-го такту "тема кохання" звучить у фортепіано. Її треба провести дуже рельєфно, широким "мазком" (однотактові ліги не фразувальні, а лише вказують на штрих та підкреслюють інтонації). "Діалог" скрипки та фортепіано має бути дуже експресивним, емоційно насиченим (динаміка – *mp, mf*). Він приводить до кульмінації першої частини (такти 66-68). Мелодія активізується ритмічно й динамічно, злітає вгору на *f*, підтримана акордом фортепіано на *sf*, який має пролунати, як дзвін (продовжує звучати протягом чотирьох тактів). Його треба зняти одночасно зі скрипкою, зробити цезуру перед наступним епізодом, де повертається початковий музичний матеріал. Скрипалю треба звернути увагу на те, що тема має більш сумний, елегійний характер, починається не стрімким злетом (*mf, espressivo*), а малосекундовими лагідними інтонаціями на *mp*. Невелике наростання звука в партії соліста відбувається в рамках основної динаміки. В кінці частини використовується кінематографічний прийом: образ поступово ніби віддаляється. Скрипаль повинен на останній довгій ноті (*si*) на динаміці *p* (а піаніст – на *pp*) створити ефект поступового згасання звука. Фермата над тактовою рискою вказує, що розділи форми необхідно відокремити цезурою.

У другій частині (*Meno mosso*) з'являється новий образ – образ смерті. У партії скрипки звучать акцентовані, розділені паузами вісімки на *pizzicato*, як зловісні кроки по інтервалах збільшеної секунди. У фортепіано – одноголосні мотиви з пунктирними ритмами (вони мають бути гострими, не перетворюватися на тріольні), тритоновими інтервалами, трелями на сильних долях (їх не можна скорочувати), що остинатно повторюються з неблаганною настійливістю. Музичний матеріал походить від фольклорних джерел – трагічних трембітних "оплакувань". Педаль треба брати на опорні звуки, щоб трелі звучали "густіше", але слідкувати, щоб мелодичний рельєф не перетворився на гармонічний фон. З 98-го такту "трембітні" мотиви підхоплює соліст (*arco*), і тема звучить двоголосно рівнобіжними квартами.

Партнерам важливо досягти синхронності і доброго балансу звучання. Щоб інтервали були добре вибудовані, піаніст повинен зменшити динаміку до *mp* (в тексті в обох партіях стоїть нюанс *mf*). З 105-го такту у партії скрипки з'являються подвійні ноти. Поступово додаються все нові голоси, але зберігається кварто-квінтова інтерваліка. Тема звучить все жорсткіше й безжальніше. Потовщення горизонталі приводить до кластерних акордів у партії фортепіано.

Накопичення фактури й динаміки повинно бути поступовим. Воно приводить до великої кульмінації – на *ff*, що захоплює надзвичайно широкий діапазон. Як це типово для Скорика, на найвищій точці кульмінація раптово уривається, від звукової маси залишається один звук у фортепіано, що поступово згасає. Його підхоплює скрипка, і починається реприза *Tempo I (Allegretto)*.

Остання частина твору нагадує скорше постлюдю, реприза значно скорочена. Тут тема звучить більш скорботно, як згадка про кохання, яке знищила смерть. Кульмінація цього розділу не повинна бути яскравою: це – останній спалах почуття, після чого мелодія скрипки "тане" в імпресіоністичній імлі фортепіанних фігурацій. У кінці автор подає ремарку *diminuendo, senza ritenuto*, на яку піаніст має звернути увагу. Фермата над тактовою рискою в кінці твору вказує на те, що виконавці повинні дати музиці відзвучати і послухати тишу, на мить ніби завмерти в "хвилині мовчання".

"ТАНЕЦЬ"

З "Гуцульського триптиху"

Цей твір існує в двох скрипкових варіантах, які значно відрізняються один від одного. В даній роботі розглядається авторський переклад. Другий, зроблений Б.Каськовим, вміщено у збірнику: *Избранные пьесы советских композиторов. Для скрипки и фортепиано. Сост. Е.Баранкин. - М.: Музыка, 1977.*

В оркестровому оригіналі – це перша частина циклу, яка має назву "Дитинство". Музичний матеріал твору побудований на простенькій

танцювальній мелодії коломийкового характеру, що нагадує наївну дитячу пісеньку. Музика М.Скорика надзвичайно тонко відтворює звуками сповнені поезії рядки повісті М.Кошобинського: “З гори на гору, з поточка в поточок пурха коломийка, така легонька, прозора, що чуєш, як од неї за плечима тріпотіють крильця”. Ці слова – “ключ” для розуміння виконавцями першого епізоду. Починається твір одночасно у скрипки (p) і фортепіано (pp), без вступу. Штрих у піаніста повинен нагадувати *pizzicato* струнних, акомпанемент треба грати без педалі легким пальцевим *staccato*, лише синкопи виконувати *tenuto*, підкреслюючи “порожні” квінти. В оркестрі тему виконують перші скрипки *divisi*, а акомпанують їм другі (*pizz.div.*). Ансамблеву складність тут становить синхронне виконання примхливого синкопованого ритмічного малюнка. У тактах 15-19, 35-38 тема має звучати більш яскраво, завзято (в оркестрі у цих епізодах грає дует флейт), у фортепіано штрих не такий короткий, можна першу долю підхоплювати педаллю.

В 60-му такті зміна метру з дводольного (2/4) на тридольний (3/8), де вісімка дорівнює вісімці, поява акцентованих акордів з “розщепленою” квінтою (одночасне звучання *f* і *fis*) вносить елемент неспокою. В епізоді, де тема проходить у фортепіано (з 75-го такту), піаністу треба звернути увагу на штрихи. Музика набуває характеру примхливої граціозності, жіночості завдяки вальсовій тридольності та коротким мотивам із залігованих попарно вісімок. Ці епізоди мають звучати дуже ніжно, на *piano*, як вказує автор, скрипка акомпанує на *pizzicato*. Типові для М.Скорика вторгнення в музичну тканину контрастних елементів – акцентованих одноктакових мотивів – мають бути раптовими. Ці елементи дещо незграбні, вугласті, ритмічна одноманітність (рух вісімками) поєднується з метричною змінністю (такти то на 3/8, то на 2/8, то на 5/8). Вони асоціюються з активним чоловічим началом. У процесі розвитку цей контрастний образ “мужніє”, як і головний герой твору – Іванко. Динаміка досягає *forte*, фактура ущільнюється, розширюється діапазон.

У середній частині (з 154-го такту) розвивається ліричний „жіночий” образ. Наспівна мелодія скрипки супроводжується примхливим танцювальним остинато акомпанементу, в якому є щось заворожуюче, шаманське. У тексті — багато репріз (всі вони виписані автором), які вимагають динамічної різноманітності; повтори ідентичного матеріалу мають звучати ніби відлуння. В оркестрі тема повертається шораз в іншому тембровому і фактурному “вбранні”. Спочатку її співають дерев’яні духові, і вона нагадує народні сопілкові награти – жалі. Саме в такому характері цю тему має виконувати скрипаль.

З 175-го такту музика вимагає більшої емоційної виразовості, сили звука (*mf*), в партії соліста з’являються подвійні ноти. Всю цю частину побудовано на динамічних співставленнях. В епізодах, де у фортепіано звучить остинатна ритмоформула акомпанементу, треба педаллю підкреслювати тонічні квінти (застосовувати коротку пряму педаль на кожний двотакт). З 207-го такту тема проводиться в октавному викладі на *f* у фортепіано, при її повторенні (в тексті є

відповідна позначка) не треба змінювати динаміку. Вона має прозвучати масштабно, могутньо у шестиголосних вертикалях. Чотириголосний “квартетний” виклад у віддалених регістрах фортепіано, що з’являється в 214-му такті, змінює характер, створює ілюзію просторовості, “панорамності” звукового пейзажу.

Раптовістю позначений перехід до скороченої динамізованої репризи, перед якою тема стає зовсім “прозорою” у скрипкових флажолетах і *ppp* супроводу. Семитактова інтерлюдія фортепіано має звучати майже ірреально. У що тишу вриваються на *f* семизвучні акорди фортепіано, продубльовані подвійними нотами скрипки. Такт на 3/4 – вступ до репризи, що визначає її характер. Тема коломийки трансформується в свою протилежність. Зникає дитяча безжурність, легкість, грайливість. У репризи буяє навальна, архаїчна, стихійна сила, музика асоціюється з “варварськими” образами Бартока, Стравінського. Тема звучить у скрипки подвійними нотами на *f*, а у фортепіано поєднуються два пласти: синкоповані “порожні” акорди в партії правої руки з примхливим ритмічним малюнком та навальні звучання басових октав, які повторюються з остинатною рівномірністю і впертістю. Ці фрази-хвилі в партії лівої руки, які “не вписуються” в рамки тактових рисок, треба почути і виразно проінтонувати.

Закінчується твір апофеозом на другому (“флейтовому”) елементі теми коломийки, який звучить *tutti* у скрипки і фортепіано. Це – ніби язичницький гімн природі, сповнений радості буття й стихійної сили.

Як і в багатьох інших творах для скрипки М.Скорика, тут перед виконавцями постає проблема побудови форми, бо п’еса досить масштабна, розгорнена. Її драматургія базується з одного боку, на контрастних зіставленнях, а з другого – на поступовому “нарощуванні” сили звука, “накопиченні” динаміки, доведення її до найвищої точки, після якої йде раптовий спад і починається нова фаза розвитку.

“ВАЛЬС”

З Партити № 5 для фортепіано.

З цього фортепіанного циклу для скрипки перекладено дві частини – “Вальс” та “Арію”, які утворюють своєрідний диптих і саме так можуть виконуватися в концертах.

Вальс – одна з найулюбленіших жанрових моделей М.Скорика, що трактується ним надзвичайно різноманітно. Є у композитора симфонічна поема з такою назвою, а для скрипки з фортепіано, крім “Вальса” з партити, є ще “Вальс” з Сюїти Ре мажор для камерного оркестру (переклад Б.Каськіва) та “Quasi valse” з Партити № 3 для струнного квартету. Всі вони дуже оригінальні за образністю, музичною мовою, трактовкою жанру.

У “Вальсі” з Партити № 5 виявляється орієнтація композитора на романтично-сецесійну стилістику, в музиці простежуються риси віденських вальсів, а також танців М.Равеля. Форма твору – традиційна, репризна

тричастинна, але він складається з численних епізодів, що дуже різноманітні за характером. М.Скорик спирається на різні типи вальсу, і калейдоскопічна зміна образів відбувається у значній мірі завдяки фортепіанній партії.

Починається твір дуже поетично. У скрипки на р звучить вишукана чисто інструментальна за інтонаційною будовою мелодія, побудована на широких інтервалах. Своєю пластичністю музика викликає асоціації з хореографічними, балетними образами. Перший епізод вимагає легкості виконання, прозорості фактури. Тема повинна вільно “літати” в звуковому просторі. Затримка на другій долі такту у фортепіано, “вуалювання” сильної долі у скрипки надають музиці гнучкості, яку повинні передати виконавці. В акомпанементі треба досягти ефекту “ковзання”, кружляння (ритмічний малюнок характерний для повільного вальсу-бостону), а не підскоків, тому синкопи не повинні бути гострими. Штрих – м'який, педаль краще не знімати точно на другу долю з лівою рукою, а дати басу прозвучати трохи довше, брати октави легко і коротко, залишаючи невеличкий педальний “шлейф”. Інша педалізація зробить музику сухою, позбавить романтичного шарму.

Автор вказує темп *Con moto*, тобто з рухом. Але цей рух не повинен бути метушливим, кожна інтонація має бути прослухана. При повторенні тема може прозвучати більш насичено, “реально”, але без зайвої відвертості. Низхідний фортепіанний пасаж повинен підхопити мелодію скрипки та на *crescendo* влитися в наступний епізод. Він звучить на *f*, сміливо, емоційно розкуто. Змінюється фактурний виклад: у скрипки з'являються подвійні ноти, в акомпанементі звучить типова вальсова тридольна формула: бас – два акорди при рівномірній пульсації четверток. Танець стає темпераментнішим, його безперервне кружляння захоплює все більший звуковий простір. Якщо перший епізод можна порівняти з балетним соло, то другий – з колективним бальним танцем. Педаль підкреслює ритмічний малюнок, пряма, “вальсова”.

У тактах 23-24 ритмічна схема раптово порушується, на тридольність акомпанементу накладаються дводольні мотиви у скрипки, дубльовані фортепіано, з раповими акцентами на слабих долях. Цей двотакт не можна прискорювати, штрихи мають бути виконані дуже точно. Емоційний “сплеск” завершується раповими акцентованими унісонами фортепіано, які звучать химерно, гротесково, на відстані чотирьох октав. Їх треба грати без педалі, *secco*.

Після повторення початкового музичного матеріалу йде новий епізод. До нього підводить одноголосний пасаж у фортепіано, який треба заграли на *diminuendo*, трохи “підфарбувавши” педаллю. Такти 49-56 виконують функцію зв'язки, готують новий епізод. Вальсовість тут прихована. Таємничо, в низькому регістрі на р, в діапазоні секунди звучать рівномірно-механічні поспівки скрипки, які чергуються з двозвучними вальсовими мотивами фортепіано. Якщо скрипка протягом семи тактів ніби прикута до секунди *a-gis*, намагаючись вирватися “на волю” в тактах 53-55, що їй вдається лише в 56-му такті, то розвиток у фортепіано (в партії правої руки) більш інтенсивний.

Рухаючись вгору акордами по хроматизмах, фортепіанна партія поступово завойовує все ширший діапазон і вливається у вихор вальсу. Щоб розвиток був інтенсивнішим, треба довше протриматися в динаміці *riano*, збільшувати силу звука лише з 55-го такту. Буянню вальсу двічі переривається раптовою зміною динаміки й фактури: у чотиритактових “вставках”, що починаються з *riano*, скрипка злітає вгору гамоподібним пасажем, а у фортепіано тридольність змінюється дводольністю без зміни метру. Це треба підкреслити педаллю – підмінювати її на кожний двозвучний мотив, зберігаючи прозорість фактури. Необхідно в цих тактах добре контролювати темпоритм, який має бути дуже точним.

У 73-му такті з'являється зовсім новий тематичний матеріал, де виразно проступає інше жанрове начало – скерцозне. Характер епізоду – казково фантастичний. На *piano scherzando* злітають пасажі скрипки, які лише гармонічно підтримуються “стоячими” акордами супроводу. Солоіст повинен дуже уважно поставитися до штрихів, які надають мелодії особливої виразності, примхливості. З 79-го такту інструменти “мінються ролями”. На тлі витриманих нот скрипки у фортепіано в середньому регістрі починається кружляння хроматичних мотивів. Необхідно підкреслити їх танцювальний характер, домогтися ефекту мерехтіння, а не суцільного гудіння. Педаль – коротка пряма на сильні долі. Позначені рисками довгі ноти треба витримувати пальцями, а хроматизми в двоголосці – виразно інтонувати. На одній педалі хроматичний пасаж виконується (це зазначено автором) у 88-му – 93-му тактах, де він перетворюється на серпанок і зникає у верхньому регістрі. Перед наступним епізодом педаль треба зняти і витримати цезуру, яка є в тексті. Глісандо повинно раповим вихором пронестися по всій клавіатурі і влитися в головну кульмінацію твору. Тема вальсу тут звучить на *ff* у скрипки в октавному викладі, підтримана повнозвучними акордами супроводу. Педаль може бути довгою, щоб створити “об'ємність” фактури. Інтермедійний одноголосний пасаж у фортепіано (такти 105-108) відокремлюється цезурами і виконується на одній педалі. Його “зупиняє” арпеджований акорд (його верхній звук *dis* має бути взятий синхронно з *dis* скрипки).

Знову з'являється новий музичний матеріал, новий образ, але на цей раз – картинно-споглядальний. На тлі довгих залігованих акордів фортепіано, які поступово ніби “розквітають” (піаністу треба добре прослухати лінії верхнього голосу й басу), у скрипки звучать поспівки, що нагадують наївні дитячі пісеньки (зокрема відому пісеньку-гру “Дошик”). Рівномірна повторність звуків-крапель на *staccato* викликає в уяві картинку теплого літнього дощу. Це – маленьке інтермеццо, після якого знову повертаються вальсові образи і починається реприза.

Як це типово для М.Скорика, вона значно скорочена: повертається лише основний образ. Дуже цікаве завершення твору, на що виконавці повинні звернути увагу. На тонічному триоктавному басі фортепіано та витриманій тоніці у скрипки (їх звучання поступово згасає) у піаніста звучить двотактова

фраза, яка несподівано завершує "Вальс" інтонацією запитання. Її інтервальний ланцюг – м.2, в.2, зб.2, зм.3, зб.2 – слід добре прослухати і виразно заграти. Педаль краще не брати, бо її функцію виконують витримані ноти у фортепіано (октавний бас) та скрипки.

"АРІЯ"

3 Партити № 5 для фортепіано.

У цій п'єсі стилізовано зразки барокової музики, але вона – не механічне копіювання, не мертвий відбиток мистецтва минулого. Подібно до відомого скрипкового твору А.Шнітке "Сюїта в старовинному стилі" (можна провести аналогії з "Пантомімою" з цього циклу), в "Арії" відчувається дихання сучасності та відлунюють не лише інтонації ХУІІ-ХУІІІ століть.

Твір побудовано на співставленні двох контрастних образів. Перший – представлено ліричним монологом скрипки, для якого автор обирає барокову модель арії *lamento*. Мелодія звучить на тлі рівномірних акордів фортепіано, в музиці панує благородний спокій. Темп – *moderato*, і не можна його занадто затягувати, перетворюючи на *andante*, як це іноді трапляється. За характером перша частина наближається скорше не до італійських оперних барокових арій, а до бахівських роздумів-медитацій. Для мелодії характерні висхідні затримані секундові "зітхання" (а не низхідні, як в аріях *lamento*), кантілена — інструментального плану (за інтонаційною будовою), у музиці панує "просвітленість" (кожна фраза завершується в мажорі, кульмінація звучить в *As dur*). Виконання має бути виразним, але одночасно врівноваженим, зосереджено-стриманим. Фортепіанна партія створює відповідний фон, виконує функцію супроводу, але в неї "інкрустовані" інтонації "зітхання" (причому в "збільшенні", чвертками), які треба грати рельєфно (двозвучні мотиви позначені штрихом *tenuto*) з теплим альтово-віолончельним тембральним забарвленням. Такі ж "репліки" низьких струнних звучать у фортепіано в тактах 16-18.

Перша частина твору має двочастинну будову. Друге повторення теми звучить на тлі "павутиння", яке "пряде" з хроматизованих остинатних мотивів фортепіано в середньому регістрі. Весь епізод звучить ніби в тумані, нагадуючи звукові пейзажі імпресіоністів. Створити відповідний колорит – матовий фон – допоможе динаміка (*p*), та легка півпедаль, яка "підфарбовує" кожну чвертку.

Перед акордом на *mf* (такти 30-31) звучність фортепіано стає більш "матеріальною". Низхідну фразу скрипки соло треба виконувати агогічно вільно. Її заключні такти легко підхоплює фортепіано.

Наступну частину автор відокремлює цезурою. На зміну білоклавішному ля мінору приходить до мінор. Новий образ з'являється раптово: як віддалений сигнал звучить чотириоктавний унісон у фортепіано на *sf*. З низького регістру виривають "тремтячі" гамоподібні висхідні пасажі скрипки. Витримані вертикалі супроводу, що, як могутні стовпи, тримають на собі мелодичну

горизонталь, стають все більш напруженими. Акцентовані секундові і кварто-квінтові акорди звучать пронизливо, але вони не повинні бути занадто різкими, грубими. Піаністу треба враховувати динаміку партії соліста, яка розвивається трьома хвилями – *p*, *tr*, *mf*. Характер музики дуже тривожний, збентежений. В ідилічну атмосферу минулого ніби вривається подих нашої бурхливої епохи.

Після першої кульмінації другої частини йде нова хвиля динамічного розвитку: вихором злітає вгору пасаж скрипки, втягуючи в цей шалений рух фортепіанну партію, яка проноситься по всій клавіатурі. Велике наростання динаміки можна поєднати з поступовим прискоренням руху. Кульмінаційний такт повинен прозвучати як крик відчаю. Він раптово уривається, і залишається один тремтячий звук скрипки. У фортепіано звучить хорал, який з двох початкових нот "розростається" до шестиголосся і знову "згортається" до двоголосся. Його треба виконувати стримано, на динаміці, яка вказана автором (*p*), домагаючись імітації хорового співу. Повернення теми арії в скороченій до 18-ти тактів репрізі — короткоминуче. Її перериває бравурна скрипкова каденційна побудова, підтримана повнозвучними акордами фортепіано в крайніх регістрах, які мають прозвучати ніби дзвони. Раптово настає тиша (пауза на цілий такт у обох партіях), з якої вириває "уламок" теми – останнє сумне зітхання.

У заключному епізоді (репрізі) виконавцям треба звернути увагу на деякі зміни в тексті, що позначаються на характері музики. У партії фортепіано мотиви-імітації стають низхідними, звучать у басовому регістрі більш похмуро, тембровий колорит "темнішає". Це посилює контраст між темою арії та гучним звуковим фейєрверком, що змітає її.

"QUASI VALSE"

3 Партити № 3 для струнного квартету.

Жанрова природа цього твору скорше може бути визначена як скерцо, в яке "вкраплені" вальсові елементи. Щоб вірно відтворити характер музики, виконавці повинні вибрати добрий темп: автор визначає його як *Allegro ma non troppo*, вказуючи тим самим, що рух не повинен бути дуже швидким. Одиниця пульсації – вісімка, і вона повинна добре відчуватися. Метр тридольний, але характерний не для вальсу, а для тарантели (9/8). В музиці є елемент іронії, гротеска, панує алогічність. Замість вальсової плавності – вуглувата мелодія, в якій строкато поєднуються хореографічні елементи (злітаючі мотиви скрипки являють собою ніби вальс "у зменшенні"), архаїчні примітивні пісенні поспівки, моторні фрази інструментального типу. Сильні долі не підкреслюються, а остинатна ритмічна пульсація весь час порушується несподіваними акцентами. Метр часто змінюється, надаючи музиці примхливості, невпорядкованості.

Двотактовий фортепіанний вступ, як і весь подальший акомпанемент на цьому матеріалі, повинен звучати легко, сухо, без педалі, імітуючи скрипкове *pizzicato*. У тактах 5-10, де з'являються короткі поспівки на 5/8, штрих у лівій

руці може бути довшим, а мотиви в лівій руці мають бути виразно проінтонувани. У наступних тактах акомпаніатору важливо добре відчувати сильні долі, щоб соліст точно вступав після пауз. Всі короткі ліги виконуються рельєфно, штрихове розмаїття має бути підкреслене.

У 25-му такті "міні-вальсова" фраза звучить у фортепіано на тлі витриманої ноти у скрипки. У наступних двох тактах слід звернути увагу на зміну штриха в правій руці (не крапки, а риси під нотами). Контрастом звучить "неокласичний" поліфонічний епізод у постійному метрі, в якому панує порядок. Нова тема – активно-вольова, енергійна, вимагає чіткої артикуляції, темпової стійкості. Динаміка *f* скорше вказує на характер, ніж на динаміку, звучання не повинно бути громіздким (а це може статися в низькому регістрі). Акомпаніатор наслідує штрих скрипаля. Весь епізод витриманий в одному динамічному нюансі, а збільшення сили звуку відбувається за рахунок "потовщення" фактури. Піаністично вона незручна, тому вимагає продуманої аплікатури та перенесення деяких нот в іншу руку (в 34-му такті).

Наступний епізод виникає за кінематографічним принципом "кадрового зіставлення", раптово, несподівано. Після "серйозної" поліфонії він має звучати дуже наївно, як простенький шарманковий вальсовий награв. "Білоклавішний" ля мінор мелодії сполучається з "фальшивим" остинатним супроводом (альтерації II та VI ступенів). За формою епізод вкладається в чотиритактовий "квадрат", в основі якого – короткі двозвучні мотиви. Мелодію не можна грати широкою пісенною фразою, ліги підкреслюють її тридольну танцювальність. Тріолі акомпанементу треба виконувати дуже рівно на *staccato*, імітуючи механічний музичний інструмент. Динаміка (*mp*) витримується протягом всього епізоду.

Наступний епізод, де з'являються граціозні "вальсові" поспівки у скрипки, складний в ансамблевому відношенні. Синкопи й несподівані акценти у фортепіано, форшлаги в низькому регістрі, що співпадають часово з глісандо соліста, ніби заважають темі виявити своє жанрове "обличчя". В акомпанементі складність полягає ще в тому, що тут багато різних штрихів (вони змінюються майже на кожній ноті), і в швидкому темпі треба встигнути їх виконати.

Цей чотиритактовий епізод, досягнувши кульмінації на *frappato* переривається паузою, і з 43-го такту йде новий. У ньому починають вимальовуватися контури "справжнього" вальсу, який подається вже не в скерцозно-іронічному плані, а виявляє свою справжню жанрову природу. М'які погойдування синкопованого акомпанементу (з затримкою на другій долі) надають йому рис салонного вальсу-бостону.

Протягом всього епізоду відбувається "гра" дводольності і тридольності (при розмірі 6/8 фактично відбувається постійна змінність метра: 3/8, 3/8, 2/8, 2/8, 2/8), яку треба відчутти й підкреслити: вона надає музиці гнучкості, примхливості. Співставлення терпких септакордів (де в одночасному звучанні сполучаються натуральні й альтеровані звуки) з тризвуками До мажору та Ля мажору створює барвистість і вишуканість звукової палітри. Всі гармонічні

зміни можна відтінити динамікою (в межах *p*, *pp*). Характер музики – мрійливий, поетичний. Початок і закінчення епізоду мають звучати ледь чутно, майже примарно. У наступному поліфонічному епізоді, який приводить до кульмінації всього твору, як у калейдоскопі змінюють одна одну всі основні теми твору. Тут треба добре збалансувати звучання голосів, виділяючи вальсові мотиви з пунктиром, які "прориваються" крізь невпинний біг шістнадцятих. У кульмінації вальс звучить розкуто, піднесено, з романтичною патетикою на *ff* октавами у соліста, супроводжуваний повнозвучними акордами фортепіано. Але раптова пауза миттєво "переключає" виконавців на новий образ. Легковажно пробігають в унісон пасажі скрипки і фортепіано, які важливо заграти синхронно, "відштовхнувшись" від першої долі. Паузу перед ними не можна перетримувати, дуфтакт має бути активним, щоб пасаж стрімко злетів угору. В заключенні цієї частини (з 83-го такту) подаються ремінісценції основних тем у початковому скерцозному характері.

ПАСТОРАЛЬ

3 Партити № 3 для струнного квартету.

Порівняно з іншими п'єсами М.Скорика "Пастораль" не так часто виконується як самостійний твір. Вона, як і "Постлюдія" з цієї ж сюїти, перекладена для скрипки, добре сприймається як середня частина у триптиху: 1. "Quasi valse", 2. "Прелюдія", 3. "Постлюдія".

Темп – спокійний, *commodo*. Лінійна фактура, сплетення горизонталей скрипки і фортепіано у двоголосі вимагають досконалого *legato*, наспівності. На довгих нотах у скрипки фортепіано продовжує мелодію. Поступеневий секундовий рух не дає можливості допомогти досягнути зв'язності педаллю, її треба використовувати дуже обережно, лише на довгих нотах. Змінність метра надає розгортанню невимушеності, імпровізаційності. Характер спокійної споглядальності зберігається протягом всієї першої частини. Лише з появою хроматизмів (у 6-му такті) висловлювання стає експресивнішим. Кульмінація у 11-му – 12-му тактах не повинна бути занадто емоційною. Твір побудовано за такою схемою: $a-a^1+b+a^2$, і при повторенні теми розвиток стає інтенсивнішим, друга кульмінація динамічно і фактурно більш насичена, ніж перша. Довге наростання приводить до *ff*, і динаміку треба так розрахувати, щоб звучання не було форсованим. Штрих змінюється на *marcato* (ліги відсутні), а останні ноти підкреслені акцентами.

Друга частина (b) не відокремлюється цезурою, вона починається з раптової зміни динаміки (*p*). Її інтонаційна будова та образність далекі від пасторальності. Характер – суворий з рисами трагедійності. Фактура складається з кількох самостійних пластів. Початок звучить заворожуючи, як ритуальне замовляння, заклинання в низькому, "темному" регістрі, півголосом. На витриманих басових "педалях" (в різних ритмічних і фактурних варіантах – порожні квінти, фігурації) у фортепіано в партії правої руки звучить архаїчна поспівка в стилі знаменних розспівів по звуках "низького

согласія” – g-a-h. Вона безперервно повторюється з невблаганною настирливістю. На неї накладається “благаюча” низхідна секундова інтонація, виділена рисками над нотами. Звертає на себе увагу незвичний метр: 14/8, що групується як 9/8+5/8. У скрипки тему також побудовано за принципом остинатної повторності, вона обертається в діапазоні кварта навколо ноти “ля”, нагадуючи стародавні обрядові поспівки. Скрипалю треба звернути увагу на штрихи tenuto на закінченнях двозвучних мотивів. Для виконавців цей епізод є проблемним у плані ансамблю. Скрипка і фортепіано знаходяться в складному поліритмічному співвідношенні, ніби в різних “площинах”. Треба добре відчувати пульсацію вісімок, яка є основним організуючим елементом.

Рушійною силою розвитку тут є гармонія. Незмінні мотиви скрипки і фортепіано (в партії правої руки) весь час “підсвічуються” різними тональними барвами. У партії лівої руки звучить низхідний ланцюг тризвуків: gis, E, cis, B, Es, gis. Момент його “замкнення” співпадає з початком нового епізоду другої частини. На зміну суворій архаїці приходить експресіоністична збудженість, яка доходить до верхньої межі. кульмінація звучить з трагічним пафосом. Політональне та поліладове поєднання партій скрипки (вона, ніби заведений механізм, без кінця повторює одну й ту ж поспівку) та фортепіано (Соль мажор партії соліста сполучається з соль-дієз мінором акомпанемента) створює надзвичайно різкий контраст з попереднім епізодом. Це протиставлення можна трактувати як “перегук” століть, діалог “сивої давнини” і сучасності. Цікаво, що другий епізод містить у собі елементи першого: не змінюються, лише “потовщуються” у двоголосся мотиви скрипки, а в бурхливих тріольних репетиціях фортепіанних акордів приховані архаїчні поспівки.

Весь епізод треба побудувати на поступовому й невпинному нарощуванні динаміки від f до ff (у фортепіано краще почати з меншої сили звука і робити crescendo в кожному такті після першої долі, підмінивши педаль). Дійшовши до гнівного вигуку на акцентованих октавах скрипки та “дзвонових” акордах фортепіано, музика (знову ж за принципом “монтажу кадрів”) несподівано переноситься в пасторальну сферу. Не варто робити тут цезуру. Краще майже беззвучно поставити квінту до-соль і підмінити педаль. Якщо в першій частині тема скрипки “блукала” між До мажором і ля мінором, то в репрізі утверджується До мажор (вона починається і завершується його тонікою). Нота “сі”, що повторюється на tenuto у фортепіано в кінці твору – ніби відлуння образу середньої частини.

“POSTLUDIUM”

3 Партити № 3 для струнного квартету

Ця невелика п'єса (всього 31 такт) дуже вільна за формою та метроритмічною будовою з рисами імпровізаційності (ремарка автора Rubato con espressione), являє собою своєрідний діалог скрипки та фортепіано. Складність для виконавців полягає тут в тому, щоб органічно поєднати дуже

різномірний тематизм, знайти міру агогічних відхилень, добре проінтонувати кожен фразу, відтворити всі динамічні нюанси, штрихи, цезури.

Твір побудовано за принципом протиставлення динаміки та статичності. Перша фраза активно злітає у скрипки на річ *molto*, захоплюючи діапазон понад півтори октави і “увінчується” дзвінким фортепіанним акордом. Мелодія немов “зависає” в повітрі, розгойдавшись на секунді. Друга фраза скрипки (*meno*) вже не така “окрилена”. Вона вужча за обсягом, звучить в нижчому регістрі, має виконуватися штрихом, близьким до *marcato*. Її останній інтервал (секунду) підхоплює на р фортепіано. Наступна вугласта фраза скрипки, як і попередні, зупиняється в момент кульмінації. У фортепіано в цей час з'являється скерцозний мотив, що завершується акцентованим акордом. Його тепер підхоплює скрипка – і знову інтервал-відлуння в далеких регістрах фортепіано, за яким звучання продовжує соліст. Його терція завершує перший діалогічно-речитативний епізод. У наступному розділі обидві партії активізуються, поєднуються в одночасному звучанні. Гостро звучать акордові вертикалі, в яких партнерам треба домогтися штрихової ідентичності. Виразно має прозвучати речитативна фраза фортепіано, всі ноти якої підкреслено акцентами. Другий розділ завершується секстакордом cis. Після пауз, які треба дослухати, йде третій, заключний і найбільш динамічний, моторний розділ. Йому передують своєрідний тритактовий акордовий вступ (у розмірі 12/8), після якого автор у партії скрипки ставить ремарку *p. cresc. molto al fff*, і після паузи-ауфтакта у соліста трічі стрімко збігають з вершини гамовидні пасажі, які розбиваються об “стіну” з квінтових вертикалей скрипки й фортепіано, (вони вимагають гострої атаки й синхронності). Завершується п'єса перегукуванням “порожніх” квінт у обох інструментів у тритоновому тональному співвідношенні: d-gis, які поступово зникають у темряві низького регістру.

ЗАКЛЮЧЕННЯ

Крім п'єс, які було розглянуто, у М.Скорика є переклади для скрипки трьох частин фортепіанного циклу “З дитячого альбому”. Це – “Простенька мелодія”, “Народний танець”, “Лірник”. Вони найчастіше використовуються в педагогічній практиці, більш традиційні за образним змістом, досить прості інтонаційно й фактурно і для концертмейстерів не становлять значної складності. Декілька обробок зробив Б.Каськів. Крім вже згаданого “Танцю” з “Гуцульського триптиху”, він переклав для скрипки та фортепіано Сюїту Ре мажор для камерного оркестру, яка складається з трьох частин: 1. “Колискова”, Lento; 2. “Вальс”, Vivo; 3. “Скерцо”, Allegro.

Виконавці, які починають працювати над творами М.Скорика, повинні, насамперед, мати широкий кругозір, добре орієнтуватися в різних музичних

стилях, бо, як вже йшлося вище, музиці цього композитора властиве співставлення і взмопроникнення стильових елементів віддалених епох, "стильова гра".

Важливим є вміння логічно вибудувати музичну форму, яка у М.Скорика, з одного боку, відзначається класичною ясністю й чіткістю структури, а з другого – поєднанням різнохарактерних та різножанрових образів, інтонаційною та метроритмічною складністю. Виконавці повинні розуміти особливості музичного розвитку його творів та специфіку драматургії, яка найчастіше ґрунтується на принципі контрастного співставлення, раптовості, "кадрового монтажу".

Прикметною рисою письма композитора є опора на "первинні" жанри (пісню, танець у їх численних різновидах), і саме концертмейстер може і повинен сприяти виразному їх виявленню.

Фактура супроводу в творах, (особливо тих, що в оригіналі написано для оркестру), вимагає від піаніста "партитурного" мислення, різноманітності штрихів, багатотембрової і динамічної палітри, тонкого нюансування, технічної вправності, вмілого користування педаллю для досягнення специфічних звукових ефектів.

Вивчення інструментальних творів М.Скорика дасть можливість виконавцям не тільки збагатити свій репертуар високохудожніми зразками сучасної української камерної музики, зрозуміти особливості творчого "почерку" цього талановитого митця, проникнути в його творчу лабораторію, але й допоможе в роботі над творами інших вітчизняних композиторів другої половини ХХ століття.

СПИСОК ТВОРІВ М. СКОРИКА ДЛЯ СКРИПКИ З ФОРТЕПІАНО

АЛЕГРЕТТО з "Гуцульського триптиху" *

АЛЕГРЕТТО И ТАНЕЦЬ из «Гуцульского триптиха»: Для скрипки и фп./ Обр. Б.Каськива //Бугаевская М., сост. Пьесы советских композиторов . Вып. 2.- М.: Сов.комп.,1972.

АРІЯ з Партити № 5 *

ВАЛЬС з Партити № 5 *

ВАЛЬС / Перелож. Для скрипки Б.Каськива//Баранкин Е., сост. Пьесы советских композиторов: Для скрипки и фп.- М.: Музыка,1970

ІСПАНСЬКИЙ ТАНЕЦЬ з сюїти до драми Лесі Українки "Камінний господар" *

QUASI VALSE з Партити № 3 : Для струнного квартету.*

КОЛЫБЕЛЬНАЯ. Перелож. Для скрипки.Б.Каськива. //Баранкин Е., сост. Пьесы советских композиторов. Для скрипки и фп. – М.: Музыка, 1970.

ЛІРНИК. *

МЕЛОДІЯ з музики до к/ф "Високий перевал".*

НАРОДНИЙ ТАНЕЦЬ. *

ПАСТОРАЛЬ з Партити № 3: Для струнного квартету.*

POSTLUDIUM з Партити № 3: Для струнного квартету.*

ПРОСТЕНЬКА МЕЛОДІЯ.*

СКЕРЦО: Для скрипки і фп.// Скрипка: Учбовий репертуар музучилищ / Ред. О. Манілов. – К.: Муз. Україна. 1983.

СТАРОВИННИЙ ТАНЕЦЬ з сюїти до драми Лесі Українки "Камінний господар" *

СЮІТА: Для скрипки з фп. – На правах рукопису.

Твори, що позначені зірочкою (*), вміщено в збірнику:

СКОРИК М. П'єси для скрипки з фортепіано/ Переклад для скрипки і фп. автора /Упор. та ред. партії скрипки Б.Каськіва. – К.: Муз. Україна, 1985

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ :

ГНАТІВ Т. Мирослав Скорик // Українське музикознавство. – Вип. 3. – К. : Муз. Україна, 1968. – С.132-150

ДЗЮПИНА Є. Деякі принципи втілення карпатського фольклору в струнних ансамблях Лесі Дичко, М.Скорика, Є.Станковича // Українське музикознавство. – Вип. 17. – К.: Муз. Україна, 1982. – С. 82-91

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ РАДЯНСЬКОЇ МУЗИКИ: Учбовий посібник. – К.: Муз. Україна, 1990

КИЯНОВСЬКА Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. – Львів : Сполом, 1968

МИРОСЛАВ СКОРИК: 36. статей / Ред. упор. Я.Якуб'як – Львів: Сполом, 1999

СНЕГИРЕВ А. Партита № 5 для фортепіано соло М. Скорика // Вопросы музикального исполнительства и педагогики : Сб. трудов Киевской гос. консерватории им. П. Чайковского. – К.: Муз. Україна, 1979. – С. 61-66

ШЕВЧУК О. Особливості відбиття фольклору в інструментальних творах М. Скорика // Українське музикознавство. – Вип. 24. – К.: Муз. Україна, 1989. – С. 93-102

ЩИРИЦЯ Ю. Мирослав Скорик. – К.: Муз. Україна, 1979 (Творчі портрети українських композиторів)

ЯКУБ'ЯК Я. Мирослав Скорик // Композитори союзных республик: Сб. статей. Сост. Л.Красинская. – Вип. 3.– М.: Сов. композитор. 1980. – С. 94-130.

З М І С Т

<i>ВСТУП</i>	3
<i>МЕТОДИКО-ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ ТВОРІВ</i>	5
“МЕЛОДІЯ”	5
“СТАРОВИННИЙ ТАНЕЦЬ”	7
“ІСПАНСЬКІЙ ТАНЕЦЬ”	9
“АЛЕГРЕТТО” З “ГУЦУЛЬСЬКОГО ТРИПТИХУ”	11
“ТАНЕЦЬ” З “ГУЦУЛЬСЬКОГО ТРИПТИХУ”	13
“ВАЛЬС” З ПАРТИТИ № 5 ДЛЯ ФОРТЕПІАНО	15
“АРІЯ” З ПАРТИТИ № 5 ДЛЯ ФОРТЕПІАНО	18
“QUASI VALSE” З ПАРТИТИ № 3 ДЛЯ СТРУННОГО КВАРТЕТУ	19
«ПАСТОРАЛЬ» З ПАРТИТИ № 3 ДЛЯ СТРУННОГО КВАРТЕТУ	21
“POSTLUDIUM” З ПАРТИТИ № 3 ДЛЯ СТРУННОГО КВАРТЕТУ	22
<i>ЗАКЛЮЧЕННЯ</i>	23
<i>СПИСОК ТВОРІВ М. СКОРИКА ДЛЯ СКРИПКИ З ФОРТЕПІАНО</i>	25
<i>СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ</i>	26
<i>З М І С Т</i>	27