

ЗАТВЕРДЖЕНО
Директор Державного науково-
методичного центру змісту культурно-
мистецької освіти



М. М. Бриль

2020 р.

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ДЕРЖАВНИЙ НАУКОВО-МЕТОДИЧНИЙ ЦЕНТР
ЗМІСТУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

ВИБРАНІ ТВОРИ ДЛЯ ДВОХ ФОРТЕПІАНО СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

галузь знань 02 Культура і мистецтво
спеціальність 025 Музичне мистецтво
для закладів фахової передвищої освіти

Київ – 2020

Укладачі:

І. З. Дашак

викладач циклової комісії «Загальне фортепіано» Київської муніципальної академії музики ім. Р. М. Глієра, спеціаліст вищої категорії

О. В. Марценківська

викладач циклової комісії «Загальне фортепіано» Київської муніципальної академії музики ім. Р. М. Глієра, спеціаліст вищої категорії, кандидат мистецтвознавства

Рецензенти:

Т. О. Микитіна

голова предметної комісії викладачів фортепіано та концертмейстерів Калуського коледжу культури і мистецтв, спеціаліст вищої категорії

Є. А. Борисова

завідувач фортепіанного відділу Чернігівського фахового музичного коледжу ім. Л. М. Ревуцького, спеціаліст вищої категорії, викладач-методист

Відповідальна
за випуск

А. Г. Полещук

Рекомендовано

на засіданні науково-методичної ради
Київської муніципальної академії музики
ім. Р. М. Глієра
(протокол № 01 від 31 серпня 2020 р.)

© Дашак І. З., Марценківська О. В., 2020 р.

© Державний науково-методичний центр
змісту культурно-мистецької освіти, 2020 р.

ПЕРЕДМОВА

Навчально-методичний посібник призначений забезпечити навчальний процес з курсу «Фортепіанний ансамбль» для учнів старших класів мистецьких шкіл у класі «Фортепіано» та з курсу «Фортепіанний ансамбль» для студентів мистецьких закладів фахової передвищої освіти за освітньо-професійним ступенем «Фаховий молодший бакалавр» і мистецьких закладів вищої освіти за освітнім ступенем «Бакалавр» галузі знань 02 «Культура і мистецтво» спеціальності 025 «Музичне мистецтво».

У посібнику вміщено й охарактеризовано найкращі зразки фортепіанного ансамблевого репертуару для двох фортепіано сучасних українських композиторів. Він надасть змогу збагатити зміст навчального процесу, поглибити знання учнів і студентів про стильові особливості музики сучасних українських композиторів, творчість яких розвивається в руслі європейського музичного мистецтва.

На сучасному етапі серед виконавців всебічного розвитку і значної популярності набуває жанр фортепіанного ансамблю. Саме слово «ансамбль» (із франц. – «сукупність, стрункість цілого, разом, гармонійна єдність частин») передбачає, що виконавці строго узгоджують свої дії у процесі втілення композиторського задуму.

Як стверджує Т. Молчанова, звертаючись до художніх і виконавських аспектів ансамблевої гри, відчуваємо, що ідея творчої рівноправності втілюється музикантами у щоденній професійній діяльності. Їх активність визначається не лише характером обдарування, набутим досвідом, а й формою участі у спільному виконавському процесі, що поєднує чутливе й уважне ставлення до партнера і обов'язковий прояв своєї індивідуальності.

Навчальна дисципліна «Фортепіанний ансамбль» сприяє вихованню у майбутнього викладача і артиста ансамблю таких професійних якостей, як творча інтуїція, взаємодія, взаєморозуміння, вміння здійснювати рівноправний діалог. Постійне накопичення спеціальних знань і набуття професійних умінь сприяють технічній підготовленості студентів, удосконаленню їх виконавської майстерності. У процесі опанування мистецтва фортепіанного ансамблевого виконавства можливо визначити рівень професійної підготовки студентів мистецьких закладів фахової передвищої та вищої освіти до педагогічної, концертмейстерської і виконавської діяльності, а також рівень технічної підготовки учнів старших класів у мистецьких школах. Юні музиканти мають змогу розвинути відчуття звукового колориту, музичний смак, розуміння і втілення образної природи музично-виражальних засобів. Крім того, важливо, щоб вони набули комплексних навичок музикантів-ансамблістів.

Фортепіанний ансамбль має два різновиди: гра в чотири руки на одному інструменті і гра в ансамблі на двох фортепіано. Кожен із них має свої особливості. Зміст і відмінність відчутні в самому понятті «фортепіанний дует»: чотириручний дует – це різновид ансамблю, у якому виконавці залежать один від одного. Гра на одному інструменті передбачає «відчуття ліктя товариша», одночасне спільне використання однієї клавіатури, однієї педалі і спонукає до внутрішньої єдності й співпереживання, до одного творчого мислення. Ансамбль за участю двох інструментів дає виконавцям значно більше свободи. Твори для двох фортепіано, як правило, мають рівноправні за складністю партії, що значно збагачує виконавські можливості двох кожного з піаністів. Концертний репертуар для двох інструментів більш різноманітний і технічно складний. Відмінність ансамблю відчувається і в музиці, і у виконавському

процесі. Творам для двох фортепіано характерна віртуозність, вони, як і опуси для дуету в чотири руки, мають значну популярність в камерному музикуванні.

Гра на двох фортепіано якнайкраще розвиває ансамблеві навички в учнів, студентів-піаністів, дисциплінує метроритмічну організацію, спонукає прослуховувати довгі тривалості, дотримуватись їх в обох партіях, відчувати паузи, порожні такти, вчасно вступати, допомагає уникати технічних недоліків, зокрема: чітко дотримуватись заданого на початку темпу, долати незручності ламаного або чеканного ритму, розвивати «ритмічний ансамблевий слух», удосконалювати майстерність читання з аркуша.

Отже, у процесі опанування фортепіанного ансамблю важливо, щоб, вирішуючи специфічні завдання (грамотне прочитання музичного тексту, його інтерпретація відповідно до композиторського задуму, трактування музичного твору з чітким дотриманням штрихових нюансів чи динамічних кореляцій), кожен виконавець повною мірою виявляв свої творчі прагнення і можливості.

Основною складовою фортепіанного ансамблевого виконавства є творча інтуїція, що виявляється у вирішенні завдань і втілюється у професійній діяльності. Для її розвитку у процесі формування ансамблевої компетентності доцільно виховувати музикознавчі, психолого-педагогічні, виконавські здатності. Теоретичні знання становлять основу для усвідомлення сутності музичного твору як синтезу різноманітних засобів музичної виразності, для відтворення художнього задуму у процесі інтерпретаційно-виконавської діяльності, для сприйняття і популяризації музичних творів та осягнення взаємозв'язку між нотним текстом і художнім виконанням. У зв'язку з цим актуалізуються питання пошуку і розробки педагогічних принципів, форм і методів навчання, які сприятимуть максимально ефективному набуттю ансамблевих навичок учнями мистецьких шкіл, студентами-піаністами мистецьких закладів фахової передвищої та вищої освіти.

Автори навчально-методичного посібника мають значний досвід концертних виступів солістами фортепіанного ансамблю, тому основу цього видання становить узагальнення багаторічної виконавської і педагогічної практики. У ньому запропоновано креативно нові, сучасні підходи до ансамблевого виконання модерних творів українських композиторів; наведено зразки художнього відтворення композиторського задуму-ідеї. Посібник збагатить навчальний репертуар учнів і студентів мистецьких навчальних закладів, сприятиме розкриттю індивідуальності музично обдарованої молоді.

Добираючи твори для фортепіанного ансамблю у складі двох фортепіано, упорядники насамперед дотримувались критерію їх художньо-естетичної цінності, методичної доцільності щодо набуття певних технічних навичок фортепіанного виконавства, зокрема: наскрізного фразування мелодичної лінії, різноштрихової палітри музичної виразності, одночасного спільного виконання ускладнених прийомів поліштрихової техніки, корекції звукового балансу між учасниками фортепіанного ансамблю, удосконалення піаністичної майстерності в контексті комунікативної і психологічно-виконавської функції, розвитку сенсорних, рухових, інтелектуальних, вольових, емоційних і мотиваційних сфер, самореалізації творчої особистості у процесі колективного музикування, оволодіння практичними навичками досконалої педалізації.

Головне завдання ансамблевого виконання – розвинути в учнів/студентів уміння слухати не тільки свою партію у складі фортепіанного ансамблю, а й одночасне

поліфонічне нашарування різнофактурних пластів, які зливаються в один ритмічний потік. Важливу роль у цьому процесі відіграє концертна практика. Вона сприяє розкриттю артистичних властивостей, творчої спрямованості, зосередженості та відчуття індивідуальної відповідальності. Оригінальні ансамблеві твори, розміщені в посібнику, відповідають вимогам до сучасного концертного репертуару, потребують наполегливої роботи над їх виконанням.

Краще опрацювати ці твори допоможе виконавська й педагогічна редакція, наведена у цьому виданні. Завдяки їй вдало визначені аплікатурні прийоми у процесі художньої інтерпретації для зручного розташування пальців, що надасть змогу учням і студентам-піаністам більш впевнено орієнтуватись на клавіатурі під час стрибкових рухів, важких комбінованих технічних пасажів, а також зберегти так звані умовні, «орієнтовані акценти», які навіть не вказані в нотному тексті, проте мають важливе практичне значення.

У фортепіанному ансамблевому виконанні найважливішим компонентом є педалізація як складова у процесі виховання слуху. Автори навчально-методичного посібника здійснили творчу роботу над педалізацією, що максимально правдиво наближує темброво-фонічне забарвлення до стильових особливостей музичних композицій. Така інтерпретаційна версія зумовлена акустичними властивостями індивідуальної виконавської трактовки музичних творів. Педагогічна практика переконує, що невдале користування педаллю нерідко свідчить про непрофесійність навіть найкраще підготовлених студентів. На жаль, учні і студенти досить часто застосовують педаль формально, не вслухаючись у звучання музики, не розуміючи її темброво-колеристичної функції в конкретному творі, в той час як педалізація є надзвичайно важливим фактором у роботі музиканта-піаніста.

Уміння якісно педалізувати – один з чинників виховання музичного мислення у педагогічному процесі. Для розвитку творчої уяви, втілення образних суперечностей, сприйняття і розуміння змісту, для відчуття стильових градацій музичних творів у посібнику містяться редакторські вказівки щодо техніки педалізації, вони є результатом виконавського досвіду авторів.

Отже, ансамблева компетентність – це здатність орієнтуватись у різних ситуаціях музично виконавської взаємодії, зокрема у розмірності й адекватності агогічних, динамічних, метроритмічних намірів партнерів, ідентичності їх інтонаційно-синтаксичної, артикуляційної, віртуозно-технічної культури в кожному конкретному мікроепізоді музичного тексту. Структурні компоненти ансамблевої компетентності – відчуття ансамблю, професійні знання і навички – становлять основу для прояву інтуїції й антиципації у процесі музично-виконавській взаємодії.

Крім розвитку професійних якостей, умінь і навичок, гра у фортепіанному ансамблі вчить піаніста розуміти і відчувати партнера, прислухатись до нього. На думку І. Польської, суть ансамблевого виконання становлять духовні відносини, особлива психологія виконавців. Досвід, набутий у процесі опанування фортепіанного ансамблю, має практичне значення не тільки для успішного оволодіння виконавською технікою ансамблевої гри, він дає змогу набути навичок, необхідних для професійної музично-педагогічної діяльності.

Більш детальні коментарі і методичні вказівки щодо виконання кожного з наведених творів містяться у додатках, у яких охарактеризовано творчий портрет

кожного з композиторів: наведено біографічні відомості, проаналізовано музичні твори, розкрито особливості композиторського стилю.

Музичний репертуар розміщено у такій послідовності: **Жанна Колодуб Сюїта № 2** для двох фортепіано («Концертна»), **Євген Станкович «Прадавні гірські танці Верховини»** для двох фортепіано, **Мирослав Скорик «Три екстравагантні танці»** для двох фортепіано.

Для самостійного опрацювання наукових і методичних матеріалів наведено список літератури.

Автори-упорядники переконані у доцільності упровадження цього методичного видання в навчально-виховний процес для учнів старших класів мистецьких шкіл, студентів мистецьких закладів фахової передвищої та вищої освіти за освітнім ступенем «Бакалавр». Крім того, з метою розповсюдження найкращих зразків фортепіанного ансамблевого репертуару для двох фортепіано, твори, уміщені в запропонованому навчально-методичному посібнику, рекомендовані для виконання студентам, які здобувають освіту за освітньо-професійною програмою «Фортепіано», освітній ступінь – «Магістр». Матеріали видання нададуть можливість не тільки збагатити концертний репертуар творами сучасних українських композиторів, а й сприятимуть формуванню національної свідомості молоді.

Автори-упорядники навчально-методичного посібника висловлюють щире подяку адміністрації та колективу Київської муніципальної академії музики імені Р.М. Глієра за допомогу в створенні даного видання, численним слухачам концертних програм фортепіанного ансамблю за їх натхненні поради, усім причетним до створення збірки.

Глибока вдячність рецензентам навчально-методичного посібника, які підтримали проект «Вибрані твори для двох фортепіано сучасних українських композиторів»: заслуженому діячу мистецтв України, професору, завідувачу кафедри виконавських дисциплін № 1 Київської муніципальної академії музики ім. Р.М. Глієра **Лідії Миколаївні Ковтюх**; кандидату педагогічних наук, заслуженому працівнику освіти України, професору кафедри педагогіки мистецтва та фортепіанного виконавства факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського, заступнику декана з навчально-методичної роботи Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова **Тетяні Миколаївні Завадській**; кандидату мистецтвознавства, доценту на посаді професора кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського **Тетяні Андріївні Омельченко**.

Автори-упорядники навчально-методичного посібника:

Олена Марценківська – кандидат мистецтвознавства, старший викладач на посаді доцента кафедри виконавських дисциплін № 2, член-кореспондент Міжнародної академії фундаментальних основ буття МАФОБ, викладач-методист, завідувач денного відділення фахового коледжу Київської муніципальної академії музики ім. Р.М. Глієра;

Ірина Дашак – викладач-методист, заступник голови предметної комісії загального фортепіано фахового коледжу Київської муніципальної академії музики ім. Р.М. Глієра, старший викладач кафедри виконавських дисциплін № 2 Київської муніципальної академії музики імені Р.М. Глієра.



ЖАННА КОЛОДУБ

Жанна Юхимівна Колодуб – народна артистка України (2009), заслужений діяч мистецтв України (1996), член Національної спілки композиторів України (1967), член-кореспондент Національної академії мистецтв України (2009), професор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (1997) – яскрава постать в українському музичному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століть.. Багатогранна у своїх творчих зацікавленнях, вона виявила себе у багатьох сферах мистецького життя як талановитий композитор і педагог, обдарована піаністка,

активний громадський діяч.

Композиторський дебют Ж. Колодуб був досить пізнім, йому передувала плідна виконавська, педагогічна та музично-громадська діяльність. У 60-роках її композиторський талант набув якнайповнішого вияву. Творчі досягнення композиторки були відзначені державними преміями імені Миколи Лисенка (2002), Віктора Косенка (2004), премією Міжнародного конкурсу композиторів імені Іванни та Мар'яна Коців (Київ, 1995), премією Міжнародного конкурсу творів для духових інструментів (Рівне, 1996), Золотою медаллю Національної академії мистецтв України, премією «Золота фортуна» Міжнародної академії рейтингу популярності та якості (2002).

Твори Ж. Колодуб постійно звучать у програмах учасників міжнародних та всеукраїнських конкурсів, міжнародних фестивалів «Київ Музик Фест», «Музичні прем'єри сезону», у концертних програм відомих виконавців, записані до фондів Українського радіо, становлять педагогічний репертуар молодих виконавців різних спеціальностей – від дитячих мистецьких шкіл до консерваторій і академій. Творчий доробок композиторки становить органічну складову сучасної української музики.

Жанна Колодуб народилась 1 січня 1930 року в м. Вінниця у родині професійних музикантів: її батько – Юхим Григорович Брондз, талановитий скрипаль, педагог, який здобув освіту в Одеській консерваторії, був засновником і директором першої музичної школи у цьому місті; мати – Віра Миколаївна Войцицька закінчила Київську консерваторію як альтистка.

Навчатись у вінницькій музичній школі Жанна почала 1937 року, а закінчила її лише 1947-го, бо на заваді стали події Другої світової війни. Музичну освіту здобувала за фахом скрипки і фортепіано не тільки в школі, а й у Київському державному музичному училищі імені Р. М. Глієра (нині – Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра), до якого вступила того ж року. Програму училища вона опанувала за два роки і 1949 року вступила на фортепіанний факультет Київської державної

консерваторії імені П. І. Чайковського (нині – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського) у клас професора Костянтина Миколайовича Михайлова.

Ще студенткою консерваторії, з 1952 року, Жанна Юхимівна почала працювати тут концертмейстером і протягом багатьох років перебувала на цій посаді на кафедрах скрипки, хорового та симфонічного диригування, народних інструментів. Безпосереднє спілкування з музикою різних жанрів, стилів, з музикантами різного профілю суттєво вплинуло на її композиторську діяльність.

На одному з концертів під час пленуму Спілки композиторів України 1954 року відбулась доленосна зустріч студентки п'ятого курсу Київської консерваторії Жанны Колодуб і випускника Харківської консерваторії, талановитого композитора Левка Колодуба; невдовзі вони одружились. Це спілкування стало джерелом натхнення, вагомим чинником у розвитку композиторського таланту Жанны, який виявлявся у неї ще в дитинстві.

Композиторська майстерність Ж. Колодуб удосконалювалась передусім під творчим впливом Левка Миколайовича, крім того, вона факультативно відвідувала клас Б. Лятошинського.

1960 року Жанна Юхимівна почала викладати на кафедрі загального та спеціалізованого фортепіано Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського, одночасно працюючи й концертмейстером, і тільки 1968 року вона присвятила себе лише педагогічній діяльності: з 1985 року вона – доцент цієї кафедри, а з 1997-го і донині – професор.

У своїй композиторській творчості Ж. Колодуб дотримується художньо-естетичних принципів поєднання різних стилів і напрямків, характерних для європейської музики кінця ХХ століття. Як стверджує дослідниця творчості композиторки Р. Сулім: «Жанна Юхимівна Колодуб вбирає та переплавляє музично-інтонаційні компоненти різних епох та культур. Тому в її опусах класико-романтичні засади вдало поєднуються з ознаками імпресіоністичного стилю, а поряд із відтворенням фольклорних традицій різних народів звучать джазові інтонації, ритми та гармонії. Водночас музична мова Жанны Колодуб збагачується надбаннями багатьох стильових напрямів ХХ століття – модернізму, неофольклоризму, неокласицизму, неоромантизму, авангарду та інших» [38, с. 535].

Музика Ж. Колодуб різноманітна за образно-емоційним змістом: світла романтична ліричність змінюється активними, драматичними епізодами, які створюються завдяки використанню дисонансних гармоній, пружної ритмічної структури, моторності і токатності. Її творам характерні вишуканість і збалансованість форми, щедрий мелодизм і, водночас, темпераментна імпульсивність. Різні, часом несподівані настрої, почуття, сповнені м'якого гумору і заглибленої споглядальності, яскраві народні сценки й утаємничені видіння, запальні танцювальні ритми і колористичні пейзажні замальовки становлять жанрово-стильові особливості її опусів.

Композиторська техніка Ж. Колодуб збагачена такими сучасними засобами, як полістилістика, сонористика, мінімалізм, політональність, атональність, полідіатоніка. Для створення певного настрою, збагачення колористичності засобів виразності композиторка вдається до таких прийомів сучасного письма, як рух паралельними квінтами і тризвуками, гострі кластери й енергійні квартові інтонації, терпкі секундові і квартові акорди, прийом остинато тощо. На думку М. Черкашиної-Губаренко: «Найбільш привабливим у її творах є невимушеність і природність, щирість музичного

вислову. Вони розраховані на те, щоб вдовольнити смаки й потреби різних людей – і тих, хто любить класику, і тих, кого захоплює фольклор, і схильних до сучасних ритмів» [39, с. 21].

Творчий доробок Ж. Колодуб жанрово різноманітний: балети і мюзикли для дітей; твори для оркестрів різного складу (симфонічного, камерного, естрадного); камерно-інструментальні ансамблі для духових, струнних, народних, електроінструментів, фортепіано, органа, дзвіночків; вокальні та хорові композиції. Особливої популярності серед виконавців набули такі її **оркестрові твори**: дві «Симфонієти», «Партита», «Маленька сюїта в стилі бароко» для камерного оркестру, сюїта «Київські ліричні картини» для симфонічного оркестру, вісім концертів для різних інструментів із симфонічним або камерним оркестром – два для фортепіано, три для струнних інструментів (скрипка, альт, віолончель) і три для духових (флейта, гобой, труба).

Вагомою складовою творчості композиторки є **камерно-інструментальні жанри**, серед яких особливе місце належить композиціям для духових та ударних інструментів: «Ноктюрн», «Поема», «Легенда», «Слов'янське коло» для флейти і фортепіано, «Експромт в українському стилі» для гобоя і фортепіано, «Ліричне інтермецо» для труби і фортепіано, «Українська сюїта» для квінтету дерев'яних духових інструментів, сюїта «Калейдоскоп» для флейти, гобоя та фагота, «Строкаті картинки» для двох труб і тромбона, «Music for Four» № 1 для квартету саксофоністів, «П'ять ескізів» для флейти, фагота і фортепіано, альбом «П'єси для дзвіночків та фортепіано».

Ж. Колодуб пише **твори для дітей** з любов'ю і розумінням їх психології: два балети – «Пригоди дівчинки Веснянки» і «Снігова королева» (за казками Г. Андерсена), мюзикл «Пригоди на Міссісіпі» у співавторстві з Левком Колодубом (за повістю М. Твена); музичні казки «Принцеса» і «Незвичайні пригоди семи нот» (на лібрето сучасних авторів); оркестрові сюїти «Малюнки рідної природи», «Літня сюїта» і «Зоопарк» для камерного оркестру; дві симфонічні сюїти, створені на основі балету «Снігова королева» та мюзиклу «Пригоди на Міссісіпі».

Значно збагатили педагогічний репертуар учнів фортепіанного відділу мистецьких шкіл чотири цикли програмних п'єс для фортепіано: «Снігова королева», «Весняні враження», «Зоопарк», «Дитячий альбом».

Їй належать понад 130 **вокальних і хорових творів**, призначених для дорослих і дітей: романси, обробки народних пісень, музика для мультфільмів.

Окрема сторінка творчості Ж. Колодуб – **фортепіанна музика**, сольна й ансамблева, написана глибоким й витонченим музикантом, прекрасною піаністкою і мудрим, вдумливим педагогом. Найбільш популярні серед виконавців – «Токата-поема», «Чотири прелюдії-картини», цикл п'єс «Акваріум пана Левка». Художньо вагомою є **фортепіанна ансамблева музика** композиторки, вона збагатила концертний репертуар фортепіанних ансамблів двома сюїтами для двох фортепіано: «Фольклорною» та «Концертною». Обидві написані 1992 року. Також, їй належить авторське перекладення трьох мініатюр з циклу «Акваріум пана Левка» (2003) і п'єси «Блюз» для фортепіано в чотири руки, основу якої становить тема однойменної мініатюри з альбому «П'єси для дзвіночків і фортепіано» (1983).

Ансамблеві твори Ж. Колодуб – це результат її багатого досвіду гри в дуєті як професійної піаністки, вона дуже любить цю форму ансамблевого музикування й

усвідомлює її велике значення для формування виконавської майстерності музикантів різного рівня підготовки: від учнів мистецьких шкіл до фахових піаністів. Обидві сюїти («*Фольклорна*» і «*Концертна*») є в концертному репертуарі Ж. Колодуб. 1996 року вона виконала їх в дуеті зі своєю колегою, народною артисткою України, професором НМАУ імені П. І. Чайковського Світланою Глух у програмі Днів культури України в Єгипті.

Сюїту №1 «Фольклорна» для двох фортепіано у п'яти частинах (1992) написано на фольклорному інтонаційному матеріалі. Стилїстика цієї композиції є зразком поєднання в інструментальних варіаціях на теми українських народних пісень звукових образів «з полїритмічними нашаруваннями і токатним рухом, тонкою акварельністю розмитих звукових фонів і сучасних сонористичних ефектів» (М. Черкашина-Губаренко [39, с. 13]).

У навчально-методичному посібнику творчість Ж. Колодуб репрезентує **Сюїта № 2 («Концертна»)** для двох фортепіано (1992). В усіх п'єсах цього циклу наявні стилєві ознаки джазової музики, які ще в середині ХХ столїття набули популярності в нашій країні. Саме цим зумовлена друга назва цього твору – «*Ретро-сюїта*». Близкуче володіння мистецтвом джазової імпровізації надало змогу Ж. Колодуб створити яскраві, різнохарактерні п'єси, які часто звучать у концертних програмах професійних піаністів. Частини сюїти виконуються циклом у повному обсязі або окремими п'єсами.

Сюїта містить чотири частини, поєднані за принципом контрасту, що викликає аналогії до побудови чотирьохчастинного сонатно-симфонічного циклу:

I частина – блискучий, святковий «*Вальс*» (*Tempo di valse*);

II частина – граціозне, мініатюрне «*Скерцо*» (*Allegretto, leggiro*);

III частина – загадковий, фантастичний «*Марш-гротеск*» (*Marciale, ; secco*);

IV частина – іскристий, динамічний фінал «*Концертне алегро*» (*Allegro ma non troppo*).

У сюїті № 2 для двох фортепіано Ж. Колодуб виявила себе майстром побудови ансамблевої партитури, композитором-колористом, розкрила багаті колористичні і тембральні можливості рояля, володіння фортепіанною фактурою. Цикл у повному обсязі рекомендований для виконання студентами старших курсів освітньо-професійної програми «Фортепіано» мистецьких закладів фахової передвищої освіти та студентами всіх курсів вищої освіти за освітнім ступенем «Бакалавр».

Перша частина – «*Вальс*» – це авторське перекладення для двох фортепіано «*Вальсу*» із «*Сюїти для Біг-Бенду №1*» (1973). Стилїстично твір нагадує кіномузику 30–50-х років ХХ столїття: вальси І. Дунаєвського, зокрема «*Місячний вальс*» з к/ф «*Цирк*», вальс Л. Лепїна з к/ф «*Карнавальна ніч*» тощо. Музика насичена яскравими гармоніями, містить певні джазові ознаки (септакорди, характерні ритмічні звороти), сповнена піднесеного, святкового настрою. Поєднання елементів джазової гармонії і класичної вальсової фактури надає п'єсі самобутності і яскравості.

Двадцять тактів вступного розділу «*Вальсу*» (до цифри 2) становлять щільну ансамблеву фактуру. У партії другого фортепіано, як сплески хвиль, струменять зустрічні арпеджіо розкладених септакордів, які формуються у двотактові метричні побудови. У цей час у партії першого фортепіано звучать колоритні акордові дублювання. У вступному розділі виконавцям обох партій можна порадити педалізувати по гармонічній функції, тобто змінюючи педаль кожні два такти. Зауважимо, що запропонована, так звана, «дихаюча» педаль потребує від виконавців

неабиякої майстерності: за такої педалізації необхідно не втратити наскрізного руху і не акцентувати кожну першу долю двотакту.

Одразу після двадцятитактового вступного розділу, у якому вальсові інтонації тільки намічені, з'являється піднесена, святкова тема самого «Вальсу» (від цифри 2). Слід звернути увагу, як майстерно Ж. Колодуб вирішує протиставлення типів фактури і штрихів у різних партіях. Тема Вальсу – це щільна акордова маса в партії першого фортепіано, яка потребує диференціації голосів і пластичного виконання мелодії, та легкий, дуже лаконічний і прозорий супровід в партії другого фортепіано. Прийоми педалізації у двох партіях мають відповідати стилістиці вальсу: педаль застосовується на першу долю такту, ближче до третьої долі її слід зняти.

Як досвідчений ансамбліст, Ж. Колодуб дотримується у своєму письмі типового принципу фактурного розрідження. Фактура однієї партії реєстрово не нашаровується на іншу партію, що сприяє її прозорості (окрім вступу, у якому спосіб нашарування створює ефект насиченого звучання). Так, у цифрі 6 в партії першого фортепіано застосовується прийом розведення обох рук в далекі реєстри, а в партії другого фортепіано в цей час звучить тема в акордовому викладі у середньому реєстрі.

Досить складне завдання мають вирішити виконавці в тактах 75-78 і 155-158, у яких пасажі в обох партіях мають бути зіграні дуже точно, з відчуттям диригентського жесту. Переходи на цифру 9 та, відповідно, на цифру 19 потребують, так званого, аутфакту і синхронного дихання обох партнерів.

У цифрі 10 постає друга тема вальсу, більш розріджена і лірична. Її слід грати прозоро, легко. У партії другого фортепіано закладена основна формула вальсового супроводу: важка перша доля, тобто бас, друга доля дещо затримана в часі, третя – полегшена, ніби «на видиху». Педалізація відповідна: на третій долі педаль слід зняти.

Кульмінація «Вальсу» – це справжній апофеоз святковості, вона настає, коли дві теми потужно звучать водночас. Нашарування акордових пластів, насиченість фактури потребує вирішення досить складних піаністичних завдань. Кульмінаційний розвиток триває досить довго: від цифри 20 (т.165) до цифри 26 (т. 213), від якої емоційне напруження поступово вщухає. Для того, щоб кульмінація не видавалась фактурно переобтяженою, виконавцям варто виявити для себе одну тему з двох, яка буде переважати над іншою. Імовірно, це друга тема вальсу, яка протягом всього кульмінаційного періоду буде трансформуватись і в першій, і в другій партіях.

Наприкінці коди (цифра 30) композиторка застосовує дуже цікавий колористичний прийом: на одній педалі в партії першого фортепіано протягом одинадцяти тактів звучить арфоподібне *glissando*, графічно позначене як вільна імпровізація, а в партії другого фортепіано на одній педалі тримається кластероподібна гармонія, яка далі розпорошується, розкладається четвертями і ніжно тане у верхньому реєстрі.

Першу п'єсу сюїти можна виконувати окремо, її рекомендуємо учням випускних класів мистецьких шкіл, студентам всіх курсів освітньо-професійної програми «Фортепіано» мистецьких закладів фахової передвищої і студентам I-III курсів вищої освіти за освітнім ступенем «Бакалавр».

Друга частина – «Скерцо» – має жанрові ознаки джазової польки в стилі ретро. Протягом 50–70-х років ХХ століття, коли джаз набув поширення в нашій країні, з радіопрогравачів часто лунала така музика. Досить згадати оркестри під орудою О. Лундстрема, Р. Бабича та інших.

Фактура другої частини сюїти прозора й легка. Стакатний рух восьмих тривалостей, що нагадує дзеленчання дзвіночків, пронизує всю частину, переходячи з партії в партію. У цифрі 33 тема проходить в партії другого фортепіано, а в партії першого фортепіано у цей час звучить джазова імпровізація на цю тему.

Так звану тему дзвіночків досить яскраво використано у творі: якщо на початку п'єси чуємо легке дзеленчання, то у цифрі 35 (такти 37-39) уже імітуються дзвони. Ця імітація посилюється ближче до завершення п'єси і звучить уже як передзвін, у якому задіяні дзвіночки різних розмірів і тембрів.

Виконуючи другу частину, піаністи мають працювати над досягненням легкого і точного штриха *staccato*, над набуттям навичок синхронної гри фігурацій дрібними тривалостями, а головне, – віднайти точну диригентську пульсацію, яка надасть змогу організувати легку, чітку і злагоджену гру двох інструментів.

У п'єсі задіяна пряма педаль, підпорядкована характеру точного і гострого штриха. Дещо інші прийоми педалізації рекомендуються в цифрах 34 і 37, тут в партії другого фортепіано домінуючий бас *фа* виведений за межі акордового розташування. Для того, щоб не втратити колористичної масштабності звучання, пропонуємо такі засоби педалізації:

1) Цифра 34 – змінити педаль після першої долі такту, потім утримати її і на відкритій педалі взяти бас; далі змінити педаль на паузі в наступному такті; у тактах 33-34 – так само.

2) Цифра 37 – педаль натиснути після першої долі такту, потім змінити її на басі *фа*, далі тримати до останньої октави *сі-бемоль* (тоніка).

Другу п'єсу сюїти можна виконувати окремо. Рекомендуємо її учням 6-7 класів мистецьких шкіл, студентам I-II курсів освітньо-професійної програми «Фортепіано» мистецьких закладів фахової передвищої та студентам I-II курсів вищої освіти за освітнім ступенем «Бакалавр».

Третя частина – «*Марш-гротеск*» – її основу становить тема мініатюри «*Марш*» з альбому «*П'єси для дзвіночків і фортепіано*» (1983). У творі виникають алюзії до гротескних маршів С. Прокоф'єва і Д. Шостаковича. Насторожені акорди, які виконуються *secco* (сухо, коротко) в низькому регістрі партії другого фортепіано, створюють образну атмосферу утаємниченості, фантастичності. П'єса нагадує відомий Марш з «*Дитячої музики*» С. Прокоф'єва і «*Марш-гротеск*» українського композитора В. Подвали.

Починаючи з перших тактів цієї частини, треба звернути увагу виконавців на поєднання в обох партіях різнохарактерних штрихів. У партії першого фортепіано тема маршу, викладена штрихом *tenuto*, звучить як стримана хода. Вона нашаровується на вступні акорди партії другого фортепіано, викладеної штрихом *staccato*.

Досить показовим, з ансамблевої точки зору, є невеличкий унісонний епізод (3 т. до цифри 42). Здається, що зовсім не складно одночасно зіграти мелодію в унісон у двох партіях. Але треба багато працювати над досягненням однорідності унісонного звучання обох фортепіано, навчитися чути свого партнера, дихати й інтонувати разом з ним.

Цифри 44-45 – своєрідна поліфонічна кульмінація п'єси. Тут Ж. Колодуб створила своєрідну тришарову партитуру: у партії першого фортепіано звучить гостра тема вступу, у партії другого – у верхньому регістрі проходить основна тема маршу, а в нижньому регістрі з'являється зовсім нова саркастична, в'юнкая мелодія. Усі три пласти

утворюють цікаве поліфонічне нашарування, виконання якого потребує значної слухової майстерності.

Третю частину сюїти можна виконувати окремо. Рекомендуємо її учням 6-7 класів мистецьких шкіл, студентам I-II курсів освітньо-професійної програми «Фортепіано» мистецьких закладів фахової передвищої та студентам I-II курсів вищої освіти за освітнім ступенем «Бакалавр».

Четверта частина – «*Концертне алегро*» – моторна, блискуча, барвіста, життєрадісна. У ній Ж. Колодуб майстерно поєднала три стильові витоки: моторику віртуозного етюду, джазові синкоповані ритми і гармонії, неофольклорні прийоми. Під час вивчення цієї частини слід звернути увагу виконавця: на розвиток навичок гри токатного штриха; на відчуття синкопи як атрибуту джазового стилю; на динамічні і фактурні переключення на межах розділів композиції; на сприйняття форми твору як цілого, незважаючи на її достатню калейдоскопічність. Усю частину пронизує безупинний рух шістнадцятих тривалостей – моторна тема *alla perpetuum mobile* (тт. 3-6), який переходить з однієї партії в іншу протягом всієї п'єси.

У цифрі 49 фактурне наповнення твору ускладнюється тим, що тема *perpetuum mobile* викладена в нижньому голосі партії другого фортепіано, а в верхньому голосі тієї ж партії інтервали й акорди супроводу є синкопованими. Партія першого фортепіано складається з коротких і гострих тріолей шістнадцятими тривалостями, які нагадують дзеленчання дзвонів. Накладання однієї партії на іншу ще більше ускладнює виконання. Можна порадити виконавцю партії першого фортепіано грати легким торканням, чітко й ритмічно підкреслюючи лише першу ноту тріолі. Це надасть можливість зберегти ритмічну пульсацію, таку необхідну в цьому епізоді.

У цифрі 63 дуже влучно поєднано типову джазову синкоповану формулу в партії другого фортепіано з мелодією української народної пісні «Дівка в сінях стояла», яка звучить у партії першого фортепіано. Драматургічне вирішення розвитку в репризі четвертої частини (цифра 73) дуже цікаве й фактурно «стереофонічне». Ж. Колодуб знову застосовує той же прийом, що і в першій частині сюїти. У кульмінації тема *perpetuum mobile* і тема української народної пісні звучать разом.

Фактура цього епізоду дуже насичена: у верхньому голосі партії другого фортепіано викладена акордами тема української народної пісні, а нижній голос тієї ж партії становить ланцюг паралельних септакордів. Звучання обох голосів дуже колористичне, сучасне, гармонічно наповнене. У цей же час в партії першого фортепіано знову з'являється тема *perpetuum mobile*. Фактура обох партій досить перевантажена. Завдання виконавців – «прорідити» фактуру, слухаючи передусім гру партнера, створюючи ефект об'ємного звучання, так званий «стереоефект».

У кодї п'єси (цифра 76) в партіях обох фортепіано звучать в унісон віртуозні пасажі. Їх треба грати максимально рівно, на *crescendo*, дуже синхронно. Досягти цього допоможе нестандартна педалізація. Зважаючи на те, що фігурації і басовий супровід перебувають у межах однієї гармонічної функції, радимо виконавцям обох партій грати цей епізод на одній педалі до кінця, за умови чіткої артикуляції і дуже ретельного слухового контролю. Застосовуючи таку педалізацію, можна уникнути акцентування кожного такту в цьому епізоді і досягти ефекту насиченості фактури.

Четверту частину сюїти можна виконувати окремо, рекомендуємо її студентам усіх курсів освітньо-професійної програми «Фортепіано» мистецьких закладів фахової передвищої та студентам всіх курсів вищої освіти за освітнім ступенем «Бакалавр».

19

5 3 2 1
5 4 2 1

f

1 2 3 5
1 2 3 5

Lea * *simile*

5 3 2 1

f

Lea * *Lea* * *Lea* * *simile*

25

mf

Lea * *Lea* * *simile*

5 4 2 1

5 3 2 1

mf

Lea * *Lea* * *simile*

31

5 4 2 1

5 4 2 1

p

Lea * *Lea* * *simile*

4

Musical score system 1, measures 37-42. The system consists of two grand staves. The upper staff is marked *mp* and contains a series of chords with a melodic line on top. The lower staff contains a bass line with chords. A fermata is placed over the final measure of this system.

Musical score system 2, measures 43-48. The system consists of two grand staves. The upper staff is marked *mp* and contains a series of chords with a melodic line on top. The lower staff contains a bass line with chords. A fermata is placed over the final measure of this system.

Musical score system 3, measures 49-54. The system consists of two grand staves. The upper staff is marked *subito p* and contains a series of chords with a melodic line on top. The lower staff contains a bass line with chords. A fermata is placed over the final measure of this system. Fingerings are indicated: 4, 2, 1, 5, 4 for the first measure and 4, 5, 4 for the last measure.

Musical score system 4, measures 55-60. The system consists of two grand staves. The upper staff is marked *mf* and contains a series of chords with a melodic line on top. The lower staff contains a bass line with chords. A fermata is placed over the final measure of this system. Fingerings are indicated: 5, 3, 2, 1 for the first measure and 5, 4, 2, 1 for the last measure. The word "simile" is written at the end of the system.

55

Rea * Rea * Rea * Rea * Rea * Rea * Rea *

7

61

mp

Rea * Rea * Rea * Rea * Rea * Rea * Rea * Rea *

67

8

Rea * Rea * Rea * Rea * Rea * Rea * Rea * Rea *

73 *subito p*

Lea * Lea * Lea * Lea * Lea *

79 *dim.*

Lea * Lea * Lea *

Lea * Lea * Lea * Lea *

10 **Meno mosso**

85 *mf* *mp*

Lea * Lea *

mf *mp*

Lea * Lea * Lea * simile

11

91

mf

mf

1

Lea * *Lea* *

12

97

mf

f

Lea * * *Lea* * *Lea* *

103

Lea * *Lea* * *Lea* * *Lea* * *Lea* * *Lea* * *Lea* *

127

5
3
2
1

Lea * *Lea* * *Lea* *

3
2
1

2
1

4 1 5 4

1 3 4 1 2

Lea * *Lea* * *Lea* *

16 **Tempo primo**

133

f

Lea * *Lea* *

mf

3 2 2 2 5 5 4

Lea * *Lea* * *Lea* * *Lea* *

139

mp

5 4 3 2 1

1 2 3 5

1 2 3 5

5 4 5 5 4 5

5 3 2 1

Lea * *Lea* * *Lea* * *Lea* * *Lea* *

simile

145

mf

f

leoa * leoa * leoa * leoa * leoa *

151

cresc.

leoa

leoa * leoa * leoa * leoa *

19

157

mf

mp cresc.

leoa * leoa * leoa * simile

mf

mp cresc.

leoa * leoa *

22

Musical score for measures 181-186. The system includes a grand staff with treble and bass clefs. Measure 181 starts with a forte (*f*) dynamic. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A *simile* marking is present in measure 182. The piece concludes with a fermata in measure 186.

23

Musical score for measures 187-192. The system includes a grand staff with treble and bass clefs. Measure 187 starts with a *subito p* (suddenly piano) dynamic. The piece concludes with a fermata in measure 192.

24

Musical score for measures 193-198. The system includes a grand staff with treble and bass clefs. Measure 193 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 194 features a fortissimo (*ff*) dynamic. The piece concludes with a fermata in measure 198.

199

5 3 2 1
4 2 1
5 3 2 1
4 2 1
5 3 2

205

f

Lea * *Lea* * *Lea* * *Lea* *

5 3 1

211

rit.

Glissando

mp

Lea * *Lea* *

26

5 4 3 2 1
4 3 2 1
5 4 3 2 1
1 2
1 2
2 1

217 *p*

218 *p*

219

220

221

222

223 *mp*

224

225 *rall.*

226 *a tempo*

227 *mp*

228 *mp*

229 *cresc.*

230

231 *cresc.*

232

233

234

29

235

f *subito p* *decresc.*

mf *subito p* *decresc.*

leg. * *leg.* * * * *

30

241

gliss. *leg.*

* *leg.*

247

dim. *pp*

* * *

dim. *pp*

* *

Allegretto, leggiero

2. Скерцо

The score is for two pianos, labeled I and II. It is in 2/4 time and features a variety of musical textures. The first system (measures 1-4) shows both pianos playing chords with a forte (*f*) dynamic. The second system (measures 5-8) features a mezzo-piano (*mp*) dynamic with more complex chordal structures and some melodic movement. The third system (measures 9-14) includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a piano (*p*) dynamic, with intricate chordal patterns and some melodic lines. The fourth system (measures 15-18) continues with a piano (*p*) dynamic, featuring complex chordal textures and melodic fragments. The score includes numerous fingerings, dynamic markings, and articulation symbols like asterisks and slurs. Measure numbers 31, 32, and 15 are indicated in circles.

22 33

f

f

mf

Lea #

29 34

mf

f

mf

Lea #

36 35

subito p

subito p

Lea #

41

3 4 3 4 1 2

cresc.

5 4 3 2 1

* *Rea* * *Rea* * *Rea*

(36)

46

f

Rea

2 1

mf

5 2 3 1

* *Rea* * *Rea* *

50

poco a poco dimin.

poco a poco dimin.

5 4 3 2 1

2 3 5 1

37

55

mp

1
2
4
5

secco

mp

1
2
3

pp

secco

Marciale, secco

I

3. Марш - гротеск

p

secco

5
3
1

4
2
1

5
3
1

4
2
1

II

p

secco

38

8

mp

4
2

4
1

secco

p

simile

secco

39

15

f *p*

scia *

scia *

40

22

subito p

f

scia * *scia* * *scia* *

subito p

f

scia * *scia* * *scia* * *scia* *

41

29

pp

pp

scia * *scia* *

fp *f* *fp*

* *scia* * *scia* * *scia* * *scia* *

36

p

pp

Sea * Sea

Sea *

43

p

Sea * Sea * Sea *

Sea * Sea * Sea *

50

mp

mf

Sea * Sea *

44

57

mp *p* *f*

5 3 5 2 5 1

1 4 4 1 4 3 4 1 2 3 4 4 5 2 1 3 3 4

simile

45

64

f

3 1 4 3 1 4 2 4 1 3 4 1 2 1 5 2

46

71

mp *p* *p*

5 1 3 1 2 5 1 2 5 1

simile

76

Sea * Sea * Sea * Sea *

47

82

f *(p)*

Sea * Sea * Sea * Sea * Sea *

48

88

Sea * Sea * Sea * Sea *

49

8

8

mp

4 (3 2) 3 1

50

mp

simile

51

mp

p

f *f* *f* *f*

16

cresc. * simile

52

19

4 (3 2 3 1)

53

22

cresc. *mp*

* *cresc.* * *cresc.* * *cresc.* *

* *cresc.* * *cresc.* * *cresc.* * *cresc.* * simile

54

Musical score for measures 25-27. The right hand (RH) plays chords and melodic lines, while the left hand (LH) plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf*, *p*, and *mp*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Musical score for measures 28-30. The right hand (RH) plays chords and melodic lines, while the left hand (LH) plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

55

Musical score for measures 31-33. The right hand (RH) plays chords and melodic lines, while the left hand (LH) plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mp* and *p*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

34

mp

mp

mp

* *leg.* * * *leg.* * * *leg.* * * *leg.* * * *leg.* * *

5 3 3 2 3 2 1

37

rall. *accel.*

mp

mp

mp

* *leg.* * * *leg.* * * *leg.* * * *leg.* * * *leg.* * *

57

40

subito p *mp*

subito p

mp

subito p *mp*

* *leg.* * * *leg.* * *

8

58

Musical score for measures 43-58. The score is in 3/4 time and features a complex piano accompaniment with multiple staves. The right hand has a melodic line with many slurs and accents. The left hand has a bass line with chords and some melodic fragments. Dynamics include 'f' and 'cresc.'. There are also markings like 'Sea' and '*' below the staff.

59

Musical score for measures 46-59. The score continues with complex piano accompaniment. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with chords and some melodic fragments. Dynamics include 'ff' and 'f'. There are also markings like 'Sea' and '*' below the staff.

Musical score for measures 49-59. The score continues with complex piano accompaniment. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with chords and some melodic fragments. Dynamics include 'ff' and 'f'. There are also markings like 'Sea' and '*' below the staff.

60

52

ff

ff

3 2 5 3 2 5

61

55

dolce *mp*

3 2

p

62

58

dim.

dim.

61

f

dim

f

Sea

63

64

ff

mf

ff

f

mf

Sea * *Sea* * *Sea* * *Sea* * *Sea* * *Sea* *

67

ff

f

mf

Sea * *Sea* * *Sea* * *Sea* * *Sea* *

64

mp

mp

Rea *

Rea *

65

p

mf

mf

Rea *

Rea *

Rea *

Rea *

Rea *

66

mp

f

Rea *

Rea *

Rea *

Rea *

Rea *

Rea *

Rea *

Rea *

simile

79

Lea * Lea * * Lea * Lea * * Lea * Lea * *

mf

82

(67)

Lea * Lea * * Lea * Lea * * Lea * Lea *

f

85

Lea * Lea * * Lea * Lea * * Lea *

mf *cantabile* *f*

97

mp

3 1 3 5 1 4

simile 1 2 3 4 1 2 3 4

71

100

poco a poco dim.

Rea * *Rea* * *Rea* * *Rea* * *Rea*

poco a poco dim.

1 1
2 3
4 5

103

pp

Rea * *Rea* * *Rea* * *Rea* *

72

106 *a tempo*

pp *cresc.*

pp *cresc.*

Lea

108

tr

f *Glissando*

Glissando

* *Lea*

73

110

subito p

subito p

Lea *

* *Lea* * *Lea* * *Lea* * *Lea* * *Lea* * *Lea* *

112

mp

mp

simile

114

mf

cresc.

mf

cresc.

74

116

f

f

118

subito *p*

subito *p*

This system contains measures 118 and 119. It features a grand staff with three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has two flats. Measure 118 includes a *subito p* dynamic marking. Measure 119 includes a *subito p* dynamic marking and contains a triplet of eighth notes in the bass staff and a four-measure rest in the middle treble staff.

120

dim.

This system contains measures 120 and 121. It features a grand staff with three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has two flats. Measure 120 includes a *dim.* dynamic marking. Measure 121 includes a *dim.* dynamic marking and contains a four-measure rest in the middle treble staff.

122

mp

mp

This system contains measures 122 and 123. It features a grand staff with three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has two flats. Measure 122 includes an *mp* dynamic marking. Measure 123 includes an *mp* dynamic marking and contains a four-measure rest in the middle treble staff.

124

subito p *poco a poco cresc.*

Lea

126

subito p *poco a poco cresc.*

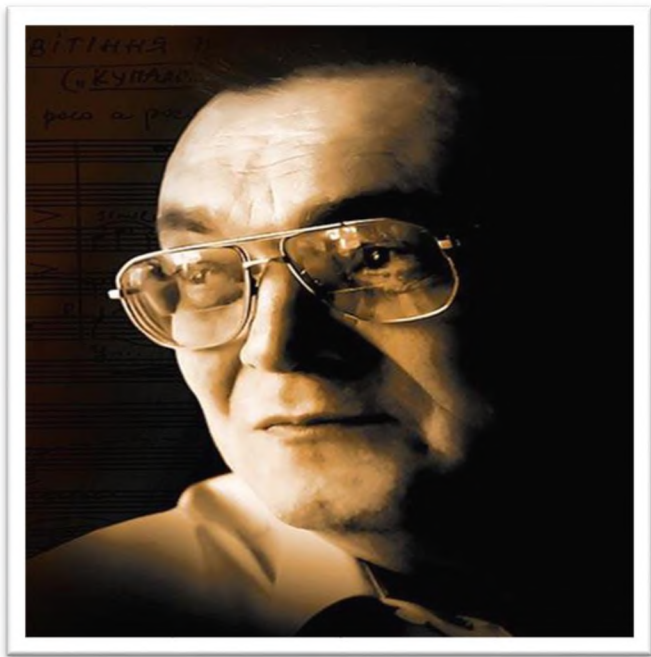
Lea

128

f *p* *f*

f *p* *f*

Lea



ЄВГЕН СТАНКОВИЧ

Євген Федорович Станкович – видатний український композитор, один із провідних симфоністів, педагог, музично-громадський діяч, академік Академії мистецтв України (1997), заслужений діяч мистецтв УРСР (1980), народний артист УРСР (1986), Герой України (2009), з 2005 року голова, з 2006 – співголова, з 2010 – почесний голова і секретар правління Національної спілки композиторів України; лауреат багатьох українських і міжнародних премій, відзначений урядовими нагородами та орденами,

почесними. Народився 19 вересня 1942 року у Сваляві на Закарпатті в родині вчителів. Музичну грамоту опанував у місцевій музичній школі, спеціальну мистецьку освіту здобував в Ужгородському музичному училищі і Львівській державній консерваторії імені М. В. Лисенка (клас композиції А. Солтиса). Навчання перервала служба в армії, після якої він продовжив навчання в Київській консерваторії імені П. І. Чайковського (1965-1970, клас Б. Лятошинського, а після його смерті – М. Скорика). 1988 року розпочалася педагогічна діяльність Є. Станковича: спочатку викладач, а з 1998 року – професор і завідувач кафедри композиції Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Для Є. Станковича жанр камерної ансамблевої музики є своєрідною лабораторією, сферою інновацій щодо своєрідних композиційних форм, музичних прийомів і виражальних засобів. Усе, створене в жанрі камерної музики, далі композитор трансформував у масштабні симфонічні полотна. Він завжди писав камерну музику паралельно з великими творами, до яких належать: шість балетів, шість симфоній, дві опери, концерти для різних виконавських складів, розгорнуті симфонічні, оркестрово-вокальні і хорові композиції. Камерна творчість для композитора – це сфера ідейної креативності, технічної і мовної винахідливості й пошуку специфічних тембрових вирішень. Зокрема, його десяти камерним симфоніям характерна *масштабна концертність*. У деяких з них він надає перевагу одному інструменту, а в інших – створює можливість змагатись двом рівноправним учасникам – солісту й оркестру. Є. Станкович репрезентує камерний жанр у масштабних п'єсах для різного ансамблевого складу. Серед його камерно-ансамблевих творів чільне місце належить таким: «Соната-нікколо» для скрипки й фортепіано (1977), «Прадавні гірські танці Верховини» для фортепіано в чотири руки (для двох фортепіано, 2002), «Соната серенад» для флейти і фортепіано (2005), Соната для флейти і фортепіано «Танці на квітах» за мотивами казки Г. Андерсена «Дюймовочка» (2011), п'єса для скрипки і фортепіано «Дотик янгола» (2013), тріо «Музика Рудого Лісу» для скрипки, віолончелі та фортепіано (1992), тріо «Епілоги» для скрипки, віолончелі та фортепіано (2007),

Струнний квартет (1973). Кожен твір експонує своєрідно-неповторний, фабульно-сюжетний, візуально-картинний ряд, пробуджуючи уяву і фантазію слухачів.

У камерній музиці Є. Станковича чітко проступають особливості його індивідуального стилю: «симфонізований» принцип масштабного композиторського мислення, емоційна щирість висловлювання, візуально-зображальна звукова конкретність, «кінематографічність» як один із найбільш поширених технічних прийомів роботи з музичним текстом. Композитор застосовує новітні принципи авангардної технічної «звукореалізації» – сонористики, пуантилізму, алеаторики, нетрадиційних засобів виконавської гри з ударами долонею і металевими пластинками по струнах, грою на струнах рояля, дотримуючись традицій Джона Кейджа, зокрема його незвичного трактування рояля (фортепіано) як «сонороля» або «шумового оркестру».

Тембрально забарвлює у різні кольори музичну тканину творів клаптевий дискретний тематизм: вияв довільного графічного розсипу зі звуків-крапок, мікромотивів-мазків, коротких поспівок-ліній і пасажів-конструкцій. Регістрова розкиданість рваного інтонаційного полотна, різноманітність обертонально-сонористичних тембрових «шумових призвуків», утворених внаслідок нетрадиційних прийомів гри на фортепіано – постмодерна винахідливість Майстра.

Однією з провідних ознак композиторського стилю Є. Станковича є *експресивна симфонізація* усіх пластів музичної фактури, що поліфонічно ускладнює інтонаційно визначальні структурні мікроелементи в кожному з голосів. Авангардний принцип мислення виявляється в атональній інтонаційній розкутості й темброво-регістровій розпиленості поспівково-пуантилістичного тематизму. Так, акордово-кластерні структури у ранніх творах є відбиттям постмодерної техніки, зокрема експресивної тембральної виразності його зрілої гармонічної мови. Насамперед, така модерновість породжує особливий різновид *індивідуалізованого імпресіонізму* з елементами неофольклоризму. Вона виявляється у мінливості настроїв-станів, коли напружена експресія раптово змінюється медитаціями, а стильова гра – музичними барвами. У ній проступає особлива спрямованість до вільного поемного звукопису, прагнення динамізувати симфонічне висловлювання.

Структурний фольклоризований імпресіонізм (за А. Луніною), а також «*фольклоризований експресіонізм*» думно-рапсодійного мелосу, втілені завдяки витонченій графічній інтонаційно-тембральній мові в ранніх творах Б. Лятошинського, а також авангардне лексичне поле знакового «*кліше*» виявляються у повнокровних, маркованих гострими ритмами танцювальних мелодіях «*Прадавніх гірських танців Верховини*». Ця наскрізна лінія бере свій початок у триптиху і пов'язана з неофольклоризмом. У цьому творі композитор розкриває свої внутрішні можливості проникливого психолога, який тонко відчуває зміни емоційних станів і перетини подій, у яких розкривається стихія Біоритму сучасного життя.

«*Прадавні гірські танці Верховини*» для двох фортепіано, як і «*Сумної дрімби звуки*» для віолончелі й фортепіано (1992), «*Українська поема*» для скрипки й фортепіано (1997), Посвята для скрипки й фортепіано (2007), тріо «*Епілоги*» (2007), продовжують неофольклорну стилістику в музиці Є. Станковича. У старовинних танцях переважає щедрий рапсодійний мелодизм, опорність на фольклоризовану ритмічну структуру. П'єса має концертну жанрову структуру, в якій структурна

квадратність музичної композиції поєднується з невимушеним вільним поемним трактуванням. Можна припустити, що прадавні танці – це розгорнута романтична одночастинна структурна побудова, на зразок творів О. Скрябіна, Б. Лятошинського, у відтворенні жанрових зразків поеми-балади, балади, поеми-рапсодії, одночастинної сонатної форми, створених за принципом незмінно остинатного вільного трактування. Основною рушійною силою такої композиції постає чітко витримане ритмічне джерело як формотворчий виразник прадавніх танців.

Ритмічна складова є головним динамізуючим фактором цілісного формотворення, драматургічною вируючо-потужною силою, основу якої становить примхливо синкопований ритмічний малюнок з підкреслено нерегулярними акцентованими вкрапленнями у посиленні етнічного квазіугорського, румунсько-закарпатського мелосу. Цілісна композиція вибудовується завдяки своєрідному композиційному принципу – поступове нагромадження й ущільнення основних пластів музичної фактури, посилення динаміки танцювального руху. Композитор створює архаїчний танець, з відтінком язичницького ритуального шаманства, своєрідний танець-магію, танець-міф, танець-обряд, символ кругової циклічності у русі Всесвітнього земного біосу. У такому розумінні, танець сприймається як особливий стан, символічний знак нерозривної єдності вільної людини з біокосмосом.

Так, на початку музичного обряду композитор вкрапляє квартові поспівки, посилюючи ритмічну пульсацію і надаючи танцю тембрової різнобарвності. Є. Станкович використовує сонористичне включення квінто-квартових мелодичних поспівок-груп, які увиразнюють характерну опору на фольклорні витoki танцювального жанру.

Основною технічною складовою ансамблевого інтерпретування є реалізація спільних зусиль у прояві творчої інтуїції, художньо-образного наповнення. Так, процес визрівання художнього задуму і можливість його втілення в конкретних звукових образах залежить від взаємодії спільних внутрішніх відчуттів та біоритму в контексті дуетного виконавства. Взаєморозуміння і злагода становлять основу єдиного плану інтерпретації. У втіленні художнього образу головним фактором є «виконавське творче переживання», яке далі трансформується у «творче співпереживання» виконавців.

Оскільки, крім ритмічної синхронізації, спільна виконавська діяльність потребує узгодження в динамічному, артикуляційному й образно-емоційному планах, виконання цих складних завдань визначає характер вимог до підготовленості партнерів, до їх уміння взаємодіяти. Тому загальноновизнано, що інтуїція партнерів, поряд з їх віртуозною технічною вправністю й музикознавчою обізнаністю, відіграє важливу роль у спільній інтерпретації. Усвідомлення вимог до такої музично-виконавської діяльності, зумовлених необхідністю враховувати відчуття суб'єктивного часу, тобто властивих кожному з партнерів уявлень і відтворення музичного темпоритму оптимізує спільну творчість на засадах стильової єдності, вербальної і невербальної комунікації, визначає відчуття ансамблю як інтегративної якості музичних виконавців.

Технічні труднощі в ансамблевому виконанні становить імітаційна синхронізація акцентних метроритмічних вкраплень, єдність темпоритму і метрична опорність у звучанні основної теми у двох партіях фортепіано. Відчутною стає ускладнена поліфонічна поліпластовість: на остинатну тему-тезу вступу, що є структурним елементом музичної матерії твору, композитор контрапунктично нашаровує

різноманітні тематичні вкраплення і мелодичні пласти-рельєфи, сприяючи відповідному виявленню ознак рондальності в одночастинній крупній формі. Діалог між деякими темами створює ефект танцювального змагання. Передусім, дуже вигадливою включена тема коломийки на витриманій педалі «до-бемоль» у поєднанні з провідною ритмічно винахідливою фігурою вступу.

Основу цього епізоду становить принцип поліритмічної ускладненості з різноманітним динамічним звучанням. Його виконання на двох інструментах посилює незалежність щодо використання реєстрових змін, ритмічно акцентної винахідливості і темброво педалльної виразності.

Як і Б. Лятошинський, Є Станкович застосовує опору не на виражену тональну систему, а на виявлену ладову структурну основу. Так, на початку твору відчуваємо ладову визначеність мінорного звукоряду із своєрідними вкрапленнями коломийкового ладу з високими четвертим і шостим щаблями та фрігійської малосекундової низхідної інтонацією стогону-смутку («сі-бемоль-до-бемоль»). У такому поліладовому забарвленні коломийка звучить світло, відчутно виражаючи експресивну збільшену квартову лідійську інтонацію «до – фа-дієз», яка поступово набирає обертів і посилює її танцювальну визначеність як гри-діалогу. Така стильова ознака поліладового мислення композитора увиразнює його зацікавлення прадавними пластами архаїчного фольклорного мелосу. Симфонічність мислення митця виявляється й у використанні поліфонічного нагромадження простих і канонічних імітацій, зокрема в середньому розділі ритуального танцю. Драматургічний принцип образно-енергетичного загострення походить від романтично експресивної музики Б. Лятошинського, зокрема Балади, Сонати-балади, Сонати для скрипки і фортепіано.

Авангардно-кластерна, дисонуюча терпкість гармонічної вертикалі, строкатість поліритмічного малюнка також надають загальній атмосфері язичницького танцю-обряду значної різнобарвності. Для прискорення танцювального вихору композитор долучає принцип динамізуючого ритмічного ущільнення з використанням подрібнених квінтольних, секстольних фігурацій, а також своєрідні інтонаційні вкраплення шаманського набату, який набуває вакханічності. У потужній кульмінаційній фазі стрімкого стихійного вибуху танець сприймається досить оргіастично: остинатна тематеза вступу карбується в посиленому звучанні квінто-квартових акордових послідовностей, що нагромаджуються внаслідок звучання стретної канонічної імітації.

Вільна поемна одночастинна форма проросте рапсодійністю, стане принципом і логікою розвитку музичного матеріалу. Особливим стильовим «кліше» авторської мови Є. Станковича є включення проясненого, тихого фіналу як своєрідного драматургічного прийому, що стає символом авторської психологічної монограми. Це характеризує зрілий почерк композитора, його зрілість у привнесенні суб'єктивної емоції.

Танець має виразну звукозображальну основу, виявляє романтичну образну трансформацію основного тематизму, озвучену красою первозданної природи, земного буття, єдності мікро- та макрокосмосу. Так розкриваються неповторність композитора-психолога, митця-мислителя, його філософський погляд на життя. «Прадавні гірські танці Верховини» – вагома складова творчості Є. Станковича, неповторного композитора сучасності, який креативно переосмислює архаїчні особливості українського фольклору.

Виконання цього твору студентами сприятиме розвитку у них ансамблевого слуху як комплексу, що охоплює різноманітні слухові уявлення, дисциплінує метроритмічну природу, покращує регулятивну функцію процесів артикуляції у психологічному й естетичному аспектах, стимулює становлення комунікативних якостей, адаптує їх до концертного виступу.

Основною і найістотнішою умовою є спільне виконання складних процесів ритмічної кореляції, що потребує не лише зміни темпоритму у вираженій різноманітності динамічних переходів чи штрихових видозмін зі *staccato* на *non legato* (чи навпаки), чергування музичних речень, періодів, змін фактурних планів, а також одночасних вступів і закінчень музичних фраз, що акумулюють особливе значення аутфактів і моментів єдиної артикуляційної атаки. У нагоді стане так званий «умовний жест» – кивок головою, ледь помітний рух вгору або вниз.

Технічно грамотне ансамблеве виконання передбачає: синхронність звучання двох фортепіано, єдність метроритму, урівноваженість динаміки, узгодженість штрихової амплітуди, спорідненість прийомів музичного інтонування, фразування та педалізації. Головною функцією педалізації у цьому творі є художнє втілення своєрідного образного наповнення і темброво-колеристичного забарвлення. Власне, педаль має сприяти втіленню образного змісту музичного твору.

Рекомендовано для виконання студентам освітньо-професійної програми «Фортепіано» старших курсів мистецьких закладів фахової передвищої освіти та студентам освітньої програми «Фортепіано» мистецьких закладів вищої освіти за освітнім ступенем «Бакалавр».

«Прадавні гірські танці Верховини» для двох фортепіано Євгена Станковича
друкується за виданням:

Євген Станкович «Прадавні гірські танці Верховини» для фортепіано в чотири руки (для двох фортепіано) // Камерно-інструментальні твори.
Київ : Музична Україна, 2013. С. 154-177.

Прадавні гірські танці верховини

для двох фортепіано

Євген Станкович
2002

♩ = 132

I

II

pp *ferocemente*

sempre stacc.

5

10

(pp)

pp

14

pp (*sempre secco*)

pp

19

8 Ped. *

23

8 Ped. *

27

5 3
2 1

pp

1
5 2

8 Ped. *

31

pp

* Rea

* Rea

pp

p

* Rea

35

* Rea

pp

* Rea

39

pp

* Rea

* Rea

42 Solo

(pp) mf

(pp)

8

46

mp

8

48 Solo

mf

(pp)

(pp)

simile

50

mp

mp (secco)

53

secco

p

p sempre

mf

Solo

57

simile

60

8

63

Solo

mf (quasi marcato)

mp legato sempre

8

65

mp

8

8

75

8

77

poco a poco cresc.

mp marcato poco a poco cresc.

80

mp marcato

mf

p

mf marcato

mf

84

f marcatissimo

f marcatissimo

88

poco molto cresc.

f

mf

ff

sub. mf poco molto cresc.

f simile

*ped. **

*ped. **

92

subito mp

poco a poco cresc.

simile

*ped. **

*ped. **

*ped. **

8

96

mf sf sf sf sf sf poco a poco cresc. simile

mf poco a poco cresc.

8

99

f ff

8

102

ff

ff

8 *tea* * *tea* *

105

f *legato sempre* *s* *s* *simile* *s* *mf*

8

Solo *piu f*

4 5
2 3
1

2 1
4 3 3

Sea * *Sea* * *Sea* *

Sea *Sea* * *Sea* *Sea*

107

simile

Sea *Sea* *Sea* *Sea* *

* * * *

109

f

4 5
2 3
1

2 1
4 3 3

Sea * *Sea* *Sea* *

* *

8

111

8

f

p

*

113

8

f

mf

p

*

115

8

8

123

Lea Lea * Lea Lea * Lea

6 6 6

Lea * Lea * Lea * Lea

8

125

*) ad libitum

f marcatisimo

5 3 4 2 3 4 1 2

2 3 4 1 2 3

128

Lea Lea Lea

2 3 4 1 2 3

131

4 2 1 5 3 1

2 3 4 1 2 3

ped

ped

134

4 2 1 5 3 2 1

2 3 4

ped

ped

ped

137

8

piu f molto sonore

simile

piu f molto sonore

piu f molto sonore

3 2 1 3 2 1 5 4 3 2 1 4 3 2 1 5 4 3 2 1 5 4 3 2 1 5 4 3 2 1

ped

ped

140

ff *mf simile*

ff *ff*

1 2 3 1 2 3

143

ff *mf simile*

ff *ff*

2 3 2 3

146

ff *mf simile*

ff *ff*

149 *8*

subito pp

p

mf

Rea

152 *8*

p

mf

f espress.

p

Rea

156 *8*

mf

subito p

f espress.

mf

subito p

Rea

160 **8**

(p)

(p)

Solo

f

mp

mp

mf

164 **8**

(p) poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

mf

f

168 **8**

ff

ff

piu f in modo sferzante

171

p *f* *

p *f* *

173

p *f* *ff* *

175

p *f* *

177

ff marcattissimo

p

scia *

179

simile

p

scia *

181

fff marcattissimo

piu f

scia *

ff marcattissimo

183

simile

Lea * Lea * Lea *

Lea * Lea *

185

poco a poco cresc.

Lea * Lea * Lea *

mp sub. marcatissimo poco a poco cresc. *mf* marcatissimo simile

4 2 1
5 3 1

189

f marcatissimo (poco a poco cresc.) simile

simile *f* (poco a poco cresc.) simile

192

simile *ff* poco a poco cresc. simile

ff poco cresc.

8

195

simile

8

198

fff

fff simile

8

200

fff

fff *subito pp* *pp*

*

*

*

204

pp

Lea *

206

pp

Lea *Lea* *

Lea *



МИРОСЛАВ СКОРИК

(1938-2020)

Мирослав Михайлович Скорик – видатний український композитор, музикознавець, педагог і музично-громадський діяч. Народився 13 липня 1938 року в місті Львові. Родину Скориків було репресовано 1947 року й вивезено на поселення в Анжеро-Судженськ Кемеровської області, що в Сибіру. Його дитинство минуло на чужині, там він засвоїв перші уроки гри на фортепіано у В. Канторової, учениці

О. Гольденвейзера, і почав опановувати гру на скрипці у В. Панасюка, політв'язня зі Львова. Тільки 1955 року М. Скорик повернувся до рідного Львова і вступив на історико-теоретичний факультет Львівської консерваторії імені М. В. Лисенка, факультативно вивчав композицію. Закінчивши консерваторію 1960 року як музикознавець і композитор, навчався в аспірантурі Московської консерваторії імені П. І. Чайковського (1964) як композитор (клас Д. Кабалевського). 1963 року розпочав педагогічну роботу у Львівській консерваторії, а з 1966 року викладає композицію й теоретичні дисципліни в Київській консерваторії (нині – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського); 1967 року захистив кандидатську дисертацію, у якій обґрунтував свою теорію ладової системи музики С. Прокоф'єва; 1971 року – доцент, а з 1985 – професор Київської консерваторії імені П. І. Чайковського. Починаючи з 2000 року, очолював кафедру історії української музики.

Мирослав Скорик удостоєний високого звання Героя України (2008), він – лауреат багатьох премій, зокрема Державної премії УРСР імені Т. Г. Шевченка (1987), урядових нагород, заслужений діяч мистецтв УРСР (1969), народний артист УРСР (1988); дійсний член Академії мистецтв України (2004), один із керівників міжнародного фестивалю сучасної музики «Київ Музик Фест» і співголова (з 2006) та почесний голова і секретар (з 2010) Національної спілки композиторів України, художній керівник (2011) Національного театру опери і балету імені Тараса Шевченка

М. Скорик написав дві ґрунтовні монографії: «Ладова система С. Прокоф'єва» (1969) і «Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ ст.» (1983). Він є автором загальноновизнаної теорії 12-ступеневої діатоніки.

На початку 60-х років М. Скорик створив кілька композицій, завдяки яким його ім'я стало широко відомим не тільки в Україні, а й за її межами: зокрема цикл п'єс «В Карпатах» (1959), «Бурлеска» та «Блюз» для фортепіано, кантати «Весна» (1960) і «Людина» (1964), «Гуцульський триптих» (1965) для симфонічного оркестру, музику до кінофільму С. Параджанова «Тіні забутих предків» (1964) та естрадні пісні. М. Скорика визнано одним із кращих представників української музичної культури ХХ століття.

Важливою сторінкою у творчій біографії композитора є його ґрунтовна робота над камерно-інструментальною музикою, яка вирізняється жанрово-стильовою багатоманітністю, художньою своєрідністю. Він органічно поєднав універсальні засади сучасних європейських композиторських шкіл і національну характерність, демократичну (модерну) систему засобів художнього вираження, завдяки чому його творчість набула значно більшої популярності, ніж сучасна академічна музика.

На переконання Л. Кияновської: «Скориківський універсалізм мислення вражає насамперед своєю гнучкістю, невичерпними можливостями вільних семантичних комбінацій, котрі відкривають за завісою відомого, пережитого і осмисленого – неочікуване, дивне, несподіване у своїй сутності» [12, с. 109].

Своєрідність творчої концепції композитора полягає в постійному використанні незбагненої своєрідності українського, зокрема карпатського фольклору та народних форм музикування. Ознаки його композиторського стилю – лаконічність і, водночас, змістовність висловлювання, класична чіткість форм, яскрава національна визначеність. Його фортепіанна музика різножанрова, стилістично багатоманітна, художньо своєрідна.

У творах М. Скорика набули оригінального і національно характерного втілення елементи різних стильових напрямів: неокласичного, неоромантичного, імпресіоністичного, авангардного. Становлення його індивідуального стилю, зокрема в його камерно-фортепіанних жанрах, відбувалось переважно на основі поєднання фольклорних ритмо-інтонаційних комплексів і сучасної композиторської техніки.

Закономірна популярність фортепіанної музики М. Скорика в педагогічному репертуарі різних рівнів – від початкових класів мистецьких шкіл, фахових коледжів і до музичних академій – не в останню чергу зумовлена вибагливим, забарвлено винахідливим, образно насиченим використанням української фольклорно-етнографічної основи. Ідеться передусім про її діалектні відмінності, пов'язані з карпатським регіоном, близькі митцеві й емоційно пережиті ним ще в дитинстві, а пізніше, як зазначає Л. Кияновська, світоглядно переосмислені в композиторській творчості 60-х років у руслі естетики «нової фольклорної хвилі».

У фортепіанній творчості М. Скорика оригінальні опуси, що містять елементи джазової ритміки і мелодики, а в останні роки – й численні парафрази як в суто джазовому, так і ширше – в популярно-естрадному дусі, не лише посідають чільне місце і набули значного поширення, а й формують своєрідний «третій напрям», вказуючи найбільш перспективні шляхи поєднання академічного й популярного мистецтва.

Фортепіанна музика композитора, сповнена джазових елементів, характеризується жанрово-стилістичними ознаками, сформованими у руслі постмодернізму, у ній органічно поєднуються модерністські і класичні традиції й особливості музичної мови. Фортепіанний доробок М. Скорика всебічно охарактеризовано у працях Любові Кияновської, Алли Задерацької, Галини Блажкевич, Олександри Тимошук, Оксани Фрайт тощо. Художньо-дидактичний концепт фортепіанної творчості М. Скорика досліджено в кандидатській дисертації Катерини Івахової.

Серед фортепіанних творів М. Скорика з джазовими стилістичними елементами привертають увагу такі: «Блюз» та «Листок з альбому», джазові фортепіанні ансамблі «Три екстравагантні танці» («Вихід і щось іспано-мавританське», «Сумний блюз», «Канкан зі старовинної грамофонної плити»), джазові парафрази творів Л. Бетховена

(«Місячна соната», «Апасіоната», «Для Елізи»), три джазові п'єси («В народному стилі», «Нав'язливий мотив», «Приємна прогулянка»).

Цикл «Три екстравагантні танці», нову редакцію якого композитор здійснив для двох фортепіано та камерного оркестру, разом із циклом «П'ять джазових п'єс» («Приємна прогулянка», «Нав'язливий мотив», «Візерунки», «Каприс», «В народному стилі») прозвучали у концерті «Прогулянка» у виконанні М. Скорика в редакції для фортепіано і в супроводі камерного оркестру.

Аналізуючи музику композитора, виявляємо своєрідні стильові засоби поліфонічного мислення: включення підголосків, контрапунктуючих голосів, проведених ніби із запізненням, «шкутьільгаючи» за основною темою, створюючи цим візуально комічний ефект; поліладове нашарування та ладогармонічне розцвічування мелодії класичного інваріанта завдяки запровадженню джазових блок-гармоній в акомпанементі (джазово-блюзова десятиступенева гама, паралельні тризвуки і септакорди); також включення ритмічних «перебоїв» у розмірено метричному безперервному русі, що перериває рух, і лише в темі, викладеній рівномірними тривалостями, раптом з'являється пунктована фігура; упровадження трансформованого завершення відомого інтонаційного зразка – початок теми чи одного з наступних фрагментів класичного інваріанта абсолютно точно співпадає з оригіналом, проте його завершення автор імпровізує в новому музичному викладі.

М. Скорик переосмислює європейські джазові традиції, дотримуючись своєрідно індивідуального сприйняття і використовуючи технічні прийоми, властиві сучасній добі. Зокрема, помітного поширення набуває зближення академічної фортепіанної музики з популярною завдяки найбільш природному поєднанню джазу й імпровізації. Такі музичні композиції дають змогу додати розкутості, свободи і креативності особистості юного піаніста, сприяють його емоційно відвертому контакту з клавіатурою, відчуттю тендітних динаміко-агогічних градацій, енергетики ритмічної пульсації та експресивної виразності її збоїв, тобто спонукають перейнятись тією спонтанною чуттєвою атмосферою, яка виникає у процесі спілкування із джазом.

Фортепіанний ансамбль «Три екстравагантні танці» М. Скорика поширений у трьох авторських редакціях (для фортепіано в чотири руки, для двох фортепіано, для струнного камерного ансамблю), створені в категорії «стильова гра», властивій для творчості композитора. Так, на його думку: «...кожен сучасний композитор має знати новітні прийоми і вміти говорити мовою свого часу, але переконаний, що вона добра і потрібна там, де вона зумовлена дійсною потребою» [12, с. 52].

«Три екстравагантні танці» у викладі для двох фортепіано видані у збірці, яку редагувала Оксана Рапіта, а у варіанті для одного фортепіано в чотири руки – видані в США. У цьому циклі композитор поєднує модерний джаз і традиційну класику, тобто втілює класичні ідеї за допомогою джазових засобів образно-художнього вираження. Так, чітка квадратна структура, піанізм, прозоре фразування неповторно збагачені й оновлені джазовими гармонічними компонентами і ритмічними формулами.

«Три екстравагантні танці» – це сюїтний цикл, у якому перша частина «Вихід і щось іспансько-мавританське» виконує функцію вступної п'єси, що спонукає слухача зануритись в неповторну атмосферу джазової музики з експансивним вкрапленням сучасної ритмічної пульсації. Друга частина «Сумний блюз» – це драматичний центр, і третя завершальна частина – веселий «Канкан зі старої грамофонної плити».

Вступну п'єсу «Вихід і щось іспансько-мавританське» автор створив у тричастинній репризній формі з елементами рондальності (відчуваємо традиційні паростки, похідні від музики Л. Бетховена у формотворенні музичної композиції). Привертає увагу застосована на початку твору опорна акордово-гармонічна структура і низхідна гамоподібна послідовність у вияві симетричного ладового звукорядного комплексу. Композитор застосовує «зменшений лад», який, як відомо, має назву «гама Римського-Корсакова», що характеризується рівномірним поділом дванадцятитонові діатонічної системи на симетричні інтервальні відрізки, модуси-«комірки».

Ладово-модальна структура, як і в музиці О. Скрябіна, О. Мессіана, Б. Лятошинського, М. Вериківського, надає творам М. Скорика своєрідного забарвлення, екстравагантно-екзотичного звучання (звідси – обмеження їх етносу сферою «казковості» – від М. Римського-Корсакова, К. Дебюссі), «інфернальності», метафізичного «вічного сяйва», а також поєднує цілісну організацію єдиним принципом звуковисотності. Модальний принцип мислення композитора увиразнює постмодерну тенденцію щодо композиційно-структурного формотворення. Стилiстику іспано-мавританського танцю посилюють сучасні ритмічні вкраплення, які ніби з різних сторін розцвічують слабкі, несильні долі такту в цілісній метроритмічній організації основного тематизму.

У середньому епізоді увиразнюється мелодико-ритмічне посилення на головну тему Першого концерту Ф. Шопена, що звучить у верхньому регістрі партії першого фортепіано в завуальованому авторському викладі. Таке своєрідне цитування репрезентує передусім стильову різноспрямованість авторського висловлювання, доцільність залучення різноманітних прийомів, асоціативних рядів, які майстерно вплетені в музичну тканину джазової композиції. Доречним у включенні асоціативних фактурних прийомів від музики Ф. Шопена стає опорність на структурне «кліше» із секвенційним проведенням арпеджовано-мелодичних, низхідних зворотів по зменшеному септакорду.

Поєднання джазо-блюзової естетики з особливим, романтичним драматизмом відбувається в експонуванні другої п'єси циклу «Сумний блюз». Основна тема лаконічно виразна й експресивна, вона не має широкого інтонаційного розвитку, але сповнена глибокого художнього змісту, почуття смутку. У середньому епізоді блюзу в поступовому ритмічному згущенні й фактурному ускладненні з'являється легка джазова ритмізована тема. Динамічне, ритмічне і фактурне ущільнення мелодичних ліній веде до потужної патетичної кульмінації – драматичного речитативного змістового центру. Це вже патетика не жанрово-блюзової естетики, це авторське висловлювання. Прониклива інтимна лірика, сповнена блюзових інтонаційний, емоційна загостреність, граничні динамічні градації у посиленому звучанні патетичного епізоду, безперейдне драматичне звучання – ось основні складові цієї частини.

Головним стилістичним елементом у цій п'єсі є ритмічно-джазова структура у вираженому показнику акцентованого зсуву метричної опорності, у прояві синкопованих пульсуючих тріольних юбіляцій, поліритмічних нашарувань (накладання ритму тріолей на квартольні подрібнення, пунктирного ритму на тріолі). М. Скорик застосовує різноманітну джазову фортепіанну техніку: блок-акорди, джазову ударну фактуру, гліссандо, дисонуючу гармонію, синкоповану метроритміку, тембральну

колористику. Він поєднує європейські джазові традиції і власну композиторську мову для відтворення індивідуально тембрових засобів музичної виразності.

Стилістика постмодерністського спрямування явно пов'язана із своєрідною різноманітністю неповторних ланцюжків у вияві паралельних акордових послідовностей, з чіткою акцентуацією, яка посилює зв'язок гармонічних побудов, ритмічних формул, мелодійних сходжень, динамізує гучність сфорцандо, ударів мелодичних і гармонічних фактурних різновидів. Відчуття руху пов'язане з визначенням одиниці виміру.

Джазова стилістика блюзу є невичерпним дидактично-виконавським матеріалом для освоєння джазової манери звуковидобування, вироблення специфічних, технічних, інструктивних, піаністичних навичок. До них варто додати й «розмовну» артикуляцію, глибоко динамічну експресивність, розкутість і свободу імпровізаційного виконання, виконавську манеру джазової інтерпретації. Доцільною в освоєнні джазової манери виконання є опора на свінгову техніку піанізму (swing, від англ. – той, що хитає), яка переважає у джазовій музиці і джазовій художній системі. Структурні ідіоми свінгу, імпровізаційності, блюзового інтонування, фразування і звуковидобування, а також неповторна естетична ідіома драйву – усе це характеризують музичну складову неперевершеного «Сумного блюзу».

Свінговість створюється не одним, а комплексом технічних прийомів: вільно виконуваних ритмічних фігур з артикуляцією слабких долей, ефектами ледь помітного запізнення чи випередження на фоні чіткого, стабільного, незмінного метричного пульсу. Власне, джазову, свінгову виконавську модель неможливо точно відобразити в нотному тексті. Вона відчутна у процесі творчої інтерпретації і більше ґрунтується на внутрішньому відчутті джазового інтонування, ніж на зазубреній технічній вправності.

М. Скорик, використовуючи жанрово-стилістичні елементи джазу, влучно демонструє модерну урбанізацію епохи, її моторику, схильність до механістичного прогресу. Завдяки свінговому джазовому ритму на фортепіано неперевершено імітується «сучасне звучання епохи». Сучасна виконавська модель джазового піанізму спрямовує на виконання провідних завдань: художнє відтворення джазової композиції в річищі імпровізаційного невимушеного музикування. Так, високо оцінюючи імпровізаційну модель джазової музики, композитор створює п'єсу шляхом безпосереднього вільного висловлювання, підкреслюючи: «Адже сьогодні співіснують дуже різні види джазу – як імпровізаційний, так і зафіксований в нотах. Тому я імпровізую і пишу джазові твори» [12, с. 106].

Основним технічним прийомом у цьому жанрі є респонсорний перегук, експонований у щільному застосуванні простої імітації, підголоскової поліфонії, своєрідних форм «детонування», поширених у розмовних сценах, у переході від співу до «співучої мови», сприяючи відтворенню вокального стилю американських негрів. «Різкі» паралельні гармонії, які часто трапляються у п'єсі, пов'язані зі специфічною гармонією «спірічуел», яка частково зберегла кварто-квінтову поліфонічну вертикаль африканського співу, гостру пульсацію стрімкого темпу, що походить від танців американських негрів.

Невимушене інтонування загального американського музичного фольклору і відкриття нових сфер виразності засобами блюзової музики, тривале регулярне синкопування із затакту одного звуку з наступною примхливою імпровізаційною

мелодичною лінією та завершальним характерним брейковим мелодичним зворотом, що ритмізовано заокруглює мелодію, стрімкі, імпровізаційно-варіаційні фразові звороти, динамічні зміни мікроепізодів – усі ці стилістичні прийоми свідчать про креативно творчу кореляцію автентичного фольклорного жанру блюзу, про його узагальнений характер, про першу спробу композитора звернутись до витоків джазово-блюзової естетики в українській фортепіанній ансамблевій музиці.

Отже, стильова багатоманітність джазових фортепіанних ансамблевих п'єс М. Скорика відповідає художньо-естетичним засадам сучасної культури, характеризує мистецтво новаторське, суто індивідуальне, з його оригінальною, авангардно-імпресіоністською гармонією, квазімодерними технічними прийомами музичного вираження. У структурній гармонічній побудові цього блюзу досить часто використані квартові, квінто-квартові, кварто-тритонові, секстово-терцієві гармонічні послідовності, запроваджена тональна опорність на дванадцятиступеневу діатоніку, широко застосовані малий мажорний, малий зменшений, великий мінорний септакорд, а також типовий кадансів зворот у прояві VI-V-I ступенів мінорного ладу.

Відтак, репрезентуючи різні стильові напрями, збагачуючи й оновлюючи музичну мову, дотримуючись класичних засад академічного виконавства і залучаючи елементи імпровізації, композитор створює яскраві звукові картини. Особливо вдало вони втілені у цій п'єсі, що надзвичайно важливо у роботі з молодими виконавцями старших класів мистецьких шкіл або зі студентами фахових коледжів над імпровізаційністю безпосереднього виконання. Її зразки містяться у більшості творів М. Скорика, які є однією із головних складових у музичній освіті на сучасному етапі, у становленні національної джазової естетики (як і в опусах збірки «З дитячого альбому»). Усе це сприяє досягненню дидактично-педагогічної мети – зближенню розважального й академічного мистецтва в інтонаційно виконавському втіленні М. Скорика.

Під час виконання «Сумного блюзу» потрібно враховувати, що, незважаючи на принципи побудови мелодичного матеріалу у традиційному джазі, на акордову звукову структуру, практично всі внутріладові альтерації мелодики відбуваються за участю блюзових тонів. Тому цілком зрозумілий прояв домінантовості, що набуває все більшого значення. За своїми стильовими ознаками домінантове тяжіння, яке спирається насамперед на ладові ввідні тони, має бути яскраво виявлене у процесі гри відповідно до стилістичних вимог виконання блюзу.

У «Канкані зі старої грамофонної плити», останній п'єсі цього циклу, доцільним є інтонаційний комічно-гумористичний ефект. М. Скорик використовує імітацію «зжовування» півки. Він уперше звертається до такої імітації, затьмарюючи в середньому епізоді ясність мислення, ясність інтонаційної лінії, вона «забруднюється», «зжовується» і переривається. Завдяки включенню динамічного гліссандо можна уявити, що пересувається голка старого грамофону.

«Канкан зі старої грамофонної плити» – це легка, гумористична розважальна музика, сповнена змін різних образних планів: ритмічно пульсуючі мажорні квартсептакорди одразу створюють картину запального танцю. На початку твору композитор проводить тональне зіставлення тризвуків (*C-dur – As-dur – Des-dur – D-dur – C-dur*), завдяки чому провідна тема звучить у темброво-колористичній різнобарвності на акомпануючій остинатній, ритмічно гострій основі.

Привертає увагу і своєрідна позаметрична акцентуація, яка увиразнює інтонаційну структуру мелодичної лінії й загострює темпоритмічну пульсуючу організацію. Наскрізний динамічний розвиток відбувається внаслідок потужного прискорення початкового темпу. У цілісній музичній композиції відчуваємо тричастинну структуру з елементами рондоподібності, які надають можливість час від часу нагадувати про інтонаційну незмінність теми танцювального канкану.

Неповторною особливістю цього постромантичного циклу є його поліжанровість, поліритмічність, синкопованість, динамічність розвитку музичного матеріалу. Джазова фортепіанна музика М. Скорика зацікавлює, оскільки надає можливість втілити творчу інтуїцію музикантів-піаністів в імпровізаційному ансамблевому виконанні, що є важливою складовою дидактично-виконавського процесу. Елементи джазовості виявляються передусім в автономній системі індивідуалізованого метроритму, фактурного наповнення музичних композицій в контексті цілісного формотворення.

Найбільш вагомим чинником у виконанні цього сюїтного циклу є енергетичне наповнення і особлива щирість музичного висловлювання, характерна змістовність, суттєва життєвість музики. Її унікальність полягає у можливості різнопланового трактування, у вияві своєрідного національного, карпатського колориту, а часом в інтонаційно пісенному, блискуче жартівливому гуморі та іронії. Так, особливо виразно у виконанні *«Трьох екстравагантних танців»* проступає осучаснений різновид піанізму, сповнений безпосереднього тендітного відчуття, імпровізаційного володіння джазовими ритмами, артикуляцією й агогікою, винахідливим звуконаслідуванням віртуозної манери з глибоким проникненням у джазово-блюзову стилістику.

Виконання фортепіанних джазових творів М. Скорика, безумовно, ґрунтується на досвіді фортепіанної гри загалом, але й звертається до багатьох цікавих і специфічних джазових прийомів гри: різноманітні гліссандо, октавні подвоєння в народному, фольклорному стилі, поліакордові фактурні пласти, тремоло, марковане, ритмічно загострене різноштрихове звуковидобування, мелізми-форшлаги, морденти, трелі, поліритмічні співвідношення.

Висока художність джазового сюїтного циклу зумовлює його значну популярність в педагогічній практиці і концертному виконавстві. У *«Трьох екстравагантних танцях»* зосереджена значна кількість стильових «кристалів змісту», що містяться в постмодерністському індивідуальному композиторському висловлюванні. Авторська семантика охоплює стильовий плюралізм, відверту іронічність трактування історично сформованих інтонаційний лексем.

Для досягнення збалансованого ансамблевого виконання рекомендуємо: більш ретельно вивчати партію кожного з партнерів; під час роботи над сюїтним циклом виявляти епізоди, які потребують додаткового включення і досконалого закріплення – це стосується різноманітних пасажів із дрібною і масштабною технікою у вияві гамоподібних або арпеджованих фігурацій, подвійних нот чи октавно-акордових комбінованих послідовностей).

Для найбільш вдалого їх вивчення пропонуємо знайти зручне розташування пальців на клавіатурі, що надасть змогу учням/студентам більш вільно орієнтуватись у складних стрибкових рухах, а вже надалі закріплювати кожен окремий пасаж, вдаючись до аналітичного методу опрацювання нотного матеріалу. На етапі розучування окремих п'єс рекомендуємо відпрацьовувати одночасно спільне виконання акордової вертикалі.

У репетиційному процесі важливе значення має здатність до компромісу, зважаючи на об'єктивні можливості загальної та індивідуальної творчої роботи над побудовою цілісної музичної форми. У сольних епізодах доцільно зберігати загальний емоційний настрій і внутрішню свободу у відтворенні джазової манери інструментального виконання. Для розвитку майстерності педалізації, як і всього піаністичного комплексу, варто виробити швидку реакцію музичного слуху на видозміни художньо-образного наповнення і стилістичної різноплановості.

Рекомендовано для використання під час виконання деяких п'єс учнями старших класів мистецьких шкіл, усього циклу студентами освітньо-професійної програми «Фортепіано» у мистецьких навчальних закладах з фахової передвищої та вищої освіти за освітнім ступенем «Бакалавр».

«Три екстравагантні танці» для двох фортепіано Мирослава Скорика
друкується за виданням:

Мирослав Скорик «Три екстравагантні танці» // Твори для фортепіано : навчально-методичний посібник ч. 2 Фортепіанні дуети. Львів : «Сполом», 2008. С. 127-168.

13

sf sf

sf

f

sf

sf

8

8

8

8

Lea *

Lea *

Lea *

Lea *

17

mf

dim.

mf

dim.

p

8

Lea *

22

p

p

>

8

Lea *

Lea *

26

3

3

3

6

p

f

Lea

*

30

mp

p

mp

Lea

Lea

*

Lea

*

3

3

34

tr

p

tr

p

Lea

*

Lea

*

Lea

*

mf

Lea

3

38

Rea

f

42

subito p

cresc.

subito p

cresc.

f

45

f

f

48

p

cantabile cresc.

p

Lea *

52

mf

p

cresc.

mf

Lea * Lea *

55

mf

mf

p

3
2
1

Lea *

59

cresc.

f

cresc.

f sf

Lea * Lea * Lea * Lea * Lea * Lea * Lea * Lea

63

p

p

Lea * Lea

67

f

subito p

f

subito p

V.

8

70

cresc.

cresc.

8

73

f

p

f

p

8

76

p

p

Rea

Rea

Rea

Rea

80

f *cresc.*

84

cresc. *f*

88

f *sf* *dim.*

92 *p*

Musical score for measures 92-95, piano (*p*). The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a slur over measures 92-95 and a fermata over measure 95. The lower staff has a bass line with a slur over measures 92-95 and a fermata over measure 95. There are dynamic markings *p* in both staves.

p

Musical score for measures 96-99, piano (*p*). The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and fingerings (5, 4, 4, 1) over measures 96-99. The lower staff has a bass line with slurs and fingerings (5, 4, 4, 1) over measures 96-99. There are dynamic markings *p* in both staves. There are also markings *Sea* and *** under the bass line.

96 *mp*

Musical score for measures 100-103, mezzo-piano (*mp*). The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a slur over measures 100-103 and a fermata over measure 103. The lower staff has a bass line with a slur over measures 100-103 and a fermata over measure 103. There are dynamic markings *mp* in both staves.

mp

Musical score for measures 104-107, mezzo-piano (*mp*). The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and fingerings (1) over measures 104-107. The lower staff has a bass line with slurs and fingerings (1) over measures 104-107. There are dynamic markings *mp* in both staves. There are also markings *Sea* and *** under the bass line.

100 *mf*

Musical score for measures 108-111, mezzo-forte (*mf*). The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs over measures 108-111. The lower staff has a bass line with slurs over measures 108-111. There are dynamic markings *mf* in both staves.

mf

Musical score for measures 112-115, mezzo-forte (*mf*). The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs over measures 112-115. The lower staff has a bass line with slurs and fingerings (5, 3, 1, 1) over measures 112-115. There are dynamic markings *mf* in both staves. There are also markings *Sea* and *** under the bass line.

103

f *sf*

f *sf*

Lea * Lea

106

sf *subito p* *cresc.*

Lea *

sf *subito p* *cresc.*

Lea * Lea * Lea *

109

mp *mf* *f* *rit.*

Lea * Lea *

mp *mf* *f*

Lea * Lea * Lea *

112

ff

116

ff

120

136

136

p

mf

pizz

*

pizz

*

140

140

mf

mp

pizz

*

pizz

*

pizz

*

144

144

tr

tr

pizz

*

pizz

*

pizz

*

simile

148

3

leo *

mf

3 6

8

152

f

subito *p*

f

leo *

3 3 3

3 3

8

155

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

3 3 3

6 3 3 3 3 6

158

f *p*

161

f *ff*

Rea #

165

p *f* *ff*

Rea #

II. Сумный блюз

Moderato

The musical score is arranged in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs) and a piano accompaniment section below. The first system (measures 1-5) is marked *p* and features a melody in the treble clef with eighth notes and a triplet. The piano accompaniment consists of chords in the bass clef, some marked with an asterisk (*). The second system (measures 6-11) is marked *mf* and includes a crescendo hairpin. The melody features a triplet and a trill. The piano accompaniment also includes a trill. The third system (measures 12-17) is marked *f* and includes a decrescendo hairpin. The melody features a trill and a triplet. The piano accompaniment includes a triplet and a trill. The score is written in 4/8 time with a key signature of one flat.

17

p

p

21

25

mf *f*

mf *f*

leg.

*

leg.

*

29

tr

3

3

3

Lea *

Lea *

Lea *

Lea *

33

Piu mosso

p

mp

p

mp

Lea *

Lea *

Lea *

Lea *

38

3

3

3

42 *rubato*

46

50

non legato

53

simile

Lea * Lea *

56

pp

Lea * Lea *

pp

59

mf

Lea * Lea *

mf

62

p

p

65

f

f

68

f

f

f

71

p

p

mp

non legato

75

p legato dolce

p

simile

79

p

83

Lea * Lea * Lea * Lea *

87

mf Lea * Lea * Lea *

90

Lea * Lea * Lea *

94

mf

mp

mp

dim.

98

legato

dim.

dim.

101

p

p

104

p

p

mf

108

f

f

mf

111

mf

f

114

mf

mf

f

Lea

*

*

117

cresc.

cresc.

f

V

V/2

8⁻¹

120

ff

f

Lea

*

Lea

*

123

mf *poco a poco cresc.*

mf *poco a poco cresc.*

Rea *

Rea *

126

f

f

Rea *

Rea *

Rea *

Rea *

Rea *

Rea *

129

mf

f

Rea *

Rea *

132

135

mf

ff poco a poco dim.

ff poco a poco dim.

138

simile

rit.

simile

141

p

lea * *lea* *

lea * *lea* *

lea *

146

lea * *lea* *

lea *

lea *

lea *

151

f *mf* *p*

lea * *lea* *

lea * *lea* *

lea * *lea* *

lea *

III. Канкан зі старої грамофонної плити

The musical score is written for piano and consists of three systems. The first system (measures 1-4) features a *Vivo* tempo marking and a dynamic of *f*. The piano part includes a melodic line with accents and a bass line with chords. The second system (measures 5-8) has a dynamic of *mp* and includes the instruction *simile*. The piano part continues with a melodic line and a bass line with chords. The third system (measures 9-12) also has a dynamic of *mp* and includes the instruction *cresc.*. The piano part continues with a melodic line and a bass line with chords. The score is written in 4/4 time and features various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

13

mp

mp

mf

mf

Lea * *Lea* * *simile*

17

mp

mp

mp

mp

sf

sf

21

f

f

mf

f

Lea * *Lea* * *Lea* * *Lea* * *Lea* * *Lea* * *Lea* * *Lea* * *simile*

25

25

simile

5 5 4 5 5

simile

29

29

ff

f

33

33

f

mf

f

37

p *mp*

p *mp*

41

mf

mf

45

sf

f

Sea * Sea * Sea * Sea * Sea * Sea * Sea * Sea * Sea * Sea

Sea * Sea * Sea * Sea *

8

49

f

f

f

8

Lea Lea Lea Lea Lea *

Lea Lea* Lea *

53

mf

mf

mf

8

Lea Lea Lea Lea * Lea * Lea * Lea *

57

mf

mf

mf

f

dim.

8

Lea Lea Lea Lea

Lea

61

p *p* *cantabile* *legato*

66

p *f* *p* *legato* *legato* *simile*

71

p *f* *simile* *legato* *legato*

76 *rit.*

81 *a tempo*

86

90

mp

94

poco a poco cresc.

mp poco a poco cresc.

98

cresc.

ff

rit.

ff

Ped.

Moderato

a tempo

103

p *p secco*

p *pp secco*

p *pp secco*

Lea * Lea *

108

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

8

113

8

8

8

3 b 1 2 3 4

117 ⁸

f

f

p * *p* *

122 ⁸

ff *f*

ff *f*

p * *simile*

127

132

ff

rit.

Lea Lea Lea Lea * Lea * Lea * Lea * Lea

Lea * Lea * Lea * Lea *

136

mf cantabile

secco

Lea *

Lea *

140

f

p

f

p

f

Lea Lea * Lea * Lea *

145

pp

poco a poco cresc.

poco a poco stringendo

150

155

cresc.

string.

cresc.

160

165

170

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеева С. Наша Жанна Колодуб // Розповіді про музику. Київ : Муз. Україна, 1983. Вип. 5. С. 89-103.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Издание 2-е. Москва : Музыка, 1971. 281 с.
3. Басалаєва Є. Камерно-інструментальна творчість М. Скорика. Проблеми інтерпретації // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Мирослав Скорик : збірник статей. Київ : НМАУ, 2000. Вип. 10. С. 69-84.
4. Берегова О. Постмодернізм в українській камерній музиці 80-90-х років ХХ сторіччя. Київ, 1999. 96 с.
5. Готлиб А. Заметки о фортепианном ансамбле // Музыкальное исполнительство : сборник статей / сост., общ. ред. Г. Я. Эдельмана. Москва : Советская музыка, 1973. 123 с.
6. Готлиб А. Основы ансамблевой техники / А. Готлиб. Москва : Музыка, 1971. – 112 с.
7. Давыдов С. К вопросу об интерпретации текста в джазовой музыке // Київське музикознавство. Київ : КДВМУ ім. Р.М. Глієра, 2001. Вип.7. С. 18-191.
8. Зинькевич Е.С. Евгений Станкович // Композиторы союзных республик. Москва : Советский композитор, 1986. Вып. 5. С. 46-65.
9. Івахова К.П. Жанрово-стильові пріоритети фортепіанної музики Мирослава Скорика: художньо-дидактичний аспект // Актуальні питання мистецької педагогіки. Харків, 2015. Вип. 4. С. 29-34.
10. Івахова К.П. Темпоритм фортепіанних творів М. Скорика // Культура і сучасність. Київ, 2015. Вип. 1. С. 141-145.
11. Качмарська О.В. Блюз як явище музичного мистецтва // Актуальні питання культурології. Київ, 2012. Вип. 12. С. 24-32.
12. Кияновська Л.О. Мирослав Скорик: людина і митець: монографія. Львів : Вид-во журналу «І», 2008. 592 с.
13. Кияновська Л. Образ композитора в суспільстві // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Композитор і сучасне соціокультурне середовище. Київ : НМАУ, 2009. Вип. 75. С. 25-35.
14. Клиш В. Українська радянська фортепіанна музика. Київ : Наукова думка, 1980. 314 с.
15. Козловский П. Современность постмодернизма // Вопросы философии. 1995. Вип. № 10. С. 81.
16. Колодуб Ж. Естетика фаху // Музыка. 1983. № 5. С. 28.
17. Корній Л.П., Сюта Б.О. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ : Музична Україна, 2014. 592 с.
18. Лісецький С. Євген Станкович. Львів, 1942. 113 с.
19. Лозовский А.М. Фортепианный джаз: типология исполнительских моделей // Музичне мистецтво. Донецьк-Львів, 2009. Вип. 31. С.142-152.

20. Луніна А. Камерний формат творчості Євгена Станковича: на перехресті «картинно-пейзажної візуальності», «кінозображальності» й «нової простоти» // Актуальні питання культурології. Київ, 2012. Вип. 12. С. 141-147.
21. Луніна А. Камерна творчість Євгена Станковича. Сильові моделі та «сюжетні» концепції // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : мистецькі обрії 2012 / ІПСМ НАМ України. Київ, 2012. Вип. 4. С. 154-159.
22. Ляшенко Т.В. Фортепіанний ансамбль у системі музично-педагогічного навчання // Психолого-педагогічні науки. 2015. № 2. С. 141-143.
23. Моїсеева М.А. Теоретико-методичні основи навчання ансамблевої гри: навчально-методичний посібник для викладачів і студентів мистецьких навчальних закладів. Житомир, 2002. 208 с.
24. Молчанова Т.О. З історії ансамблевого музикування: монографія. Львів : «Сполом», 2005. 160 с.
25. Молчанова Т.О. Пианисты-аккомпаниаторы, концертмейстеры, артисты камерного и фортепианного ансамбля: энциклопедия. Львов : «Сполом», 2015. 636 с.
26. Назайкинский Е. Стил ь и жанр в музыке. Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. Гуманитарный издательский центр «Владос», 2003. С.100-101.
27. Омельченко Т. Твори Ж. Ю. Колодуб у репертуарі класу загального та спеціалізованого фортепіано. «Дослідження. Досвід. Спогади» // Науково-методичне видання, головний редактор-упорядник В.П. Шерстюк. Київ, 2005. С. 129-133.
28. Польская И. И. Камерный ансамбль : история, теория, эстетика : моно-графия. Харьков : ХГАК, 2001. 396 с.
29. Польська І.І. Камерно-анамблеве мистецтво України: сучасні шляхи музикознавчих розвідок // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка [гол. ред. : Ігор Пилатюк, наук. ред.-упоряд. : Ніна Дика]. Львів, 2015. Вип. 34. С. 29-47.
30. Самойлович Т. Некоторые методические вопросы в классе фортепианного ансамбля. Москва : Музыка, 1986. С. 21-30.
31. Сікорська І. Зоряний творчий стаж, помножений на сімейний// Музика. 2011. № 1-2. С. 30-35.
32. Скорик М. Композитор і сучасність: деякі проблеми взаємодії // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ, 2007. Вип. 68. С. 17-19.
33. Сорокина О. Фортепианный дуэт. История жанра. Москва : Музыка, 1988. 319 с.
34. Степанченко Г. Жанна Колодуб в інтер'єрі сучасності: (штрихи до творчого портрета) // Музика. 2018. № 3. С. 48.
35. Сулім Р. «Музична академія — мій дім» (до ювілею Ж. Ю. Колодуб) // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : наук. журн. 2009. № 4 (5). С. 190-202.

36. Сулім Р. До питання виконавської інтерпретації фортепіанних творів Жанни Колодуб. Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка // Збірник наукових праць. Львів : видавництво ЛДІМК, 2010. Вип. 13. С. 275-284.
37. Сулім Р. Творча діяльність Жанни Колодуб на ниві сучасної музичної культури та освіти України // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : Міленіум, 2011. № 2. С. 98-102.
38. Сулім Р. Композитор Жанна Колодуб. Сторінки життя і творчості : видавничий будинок «Еллада», 2017. С. 247-269.
39. Черкашина-Губаренко М. Творчі дебюти Жанни Колодуб. Монографія. Київ, 1999. 94 с.
40. Шубіна В.П. Роль фортепіанного ансамблю у формуванні музичних умінь та навичок майбутніх вчителів музики // Педагогічний дискурс : збірник наукових праць. Хмельницький : ХГПА, 2011. Вип. 9. С. 375-380.
41. Щериця Ю. Мирослав Скорик. Київ : Музична Україна, 1979. 96 с.
42. Юзюк З.І. Творчість Мирослава Скорика для фортепіанного дуету в педагогічному та концертному репертуарі піаністів // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. Рівне, 2013. ч. I. Вип. 19. С. 43-49.

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА.....	3
ЖАННА КОЛОДУБ.....	7
Сюїта № 2 для двох фортепіано (концертна)	
1. Вальс.....	14
2. Скерцо.....	28
3. Марш-гротеск.....	31
ЄВГЕН СТАНКОВИЧ.....	52
«Прадавні гірські танці Верховини».....	57
МИРОСЛАВ СКОРИК.....	81
«Три екстравагантні танці»	
«Вихід і щось іспансько-мавританське».....	89
«Сумний блюз».....	104
«Канкан зі старої грамофонної плити».....	118
ЛІТЕРАТУРА.....	131
ЗМІСТ.....	134