advanced level of instrumental and technical training in their handling of musical instruments. Concert works by Volodymyr Hrudyn usher performers into the world of such musical genres as sonata, toccata, étude, paradox, etching, as well as genres of dance music, to develop technical skills, musical way of thinking, and artistry. The author has used the rich toolkit of means of expression in pianoforte performance, particularities of texture, exquisite technique whereas the "singing nature of Volodymyr Hrudyn's music" is actually the foundation for its popular character.

***The Practical Significance*** of these works consists in the fact that they will boost the further development of Ukrainian pianoforte education and concert repertoire and will promote the cause of education of the younger generation of piano performers.

***Key words:*** V. Hrudyn, piano work, cycles, piano repertoire, Ukrainian abroad, music education, national musical language.

*Надійшла до редакції 6.10.2018 р.*

**УДК 781.6**

## КОЛОРИСТИЧНА ПАЛІТРА ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ М. СКОРИКА *(НА ПРИКЛАДІ РАННЬОГО ЦИКЛУ «В КАРПАТАХ»)*

***Посікіра-Омельчук Наталія Миколаївна*** – старший викладач,
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, м. Львів
doi.org/10.35619/ucpmk.vi28.91
posikira@ukr.net

Розглядаються засади колористично-барвного мислення одного з провідних сучасних українських композиторів Мирослава Скорика в такій специфічній щодо тембрової виразності сфері як програмна фортепіанна музика, пов'язана з етнічними витоками карпатського фольклору. Наголошується, що фортепіанна колористика М. Скорика в циклі «В Карпатах» має кілька основних передумов: глибока особистісна закоріненість у гірському ландшафті, що походить від раннього дитинства, творча винахідливість, що торкається багатьох аспектів індивідуального стилю митця, в тому числі й темброво-колористичної сторони музичної виразовості; власна практика піаніста. Виявляються розмаїті барвно-колористичні та просторові прийоми, що створюють яскраві візуальні алюзії у сприйнятті раннього фортепіанного циклу М. Скорика.

***Ключові слова:*** фортепіанна музика, Мирослав Скорик, музична колористика, фольклорна етнохарактерність.

*Актуальність проблеми*. Серед сучасних українських композиторів М. Скорику належить особливе місце. Його індивідуальний стиль відзначається демократичністю музичного вислову, широким слухацьким «радіусом дії», тож більшість творів впевнено зайняли місце в репертуарі як видатних виконавців, так і початкуючих музикантів, а жанрова різноманітність вражає дотепним і часто несподіваним перевтіленням як моделей історичних стилів минулого, так і фольклорних джерел та популярних жанрових формул, породжених сучасною сферою «Unterhatungsmusik, U-Musik», за Г. Бесселером [12]. Особливо це спостереження слушне щодо фортепіанного доробку митця: від перших класів музичної школи – і до іспитів на професійну зрілість у музичних академіях, до концертного репертуару провідних українських і зарубіжних піаністів, виконуються його «Дитячий альбом», «Бурлеска», «Коломийка», «Токата», три фортепіанні концерти, «Екстравагантні танці», джазові обробки класичних шедеврів та інші твори.

У системі виразових засобів, завдяки якій композитор досягає такого яскравого художнього впливу на виконавців і слухачів, дуже важливим виявляється барвно-колористичний компонент, здатність митця викликати рельєфні асоціативні образи. Ефекти синестезії (тобто поєднання слухового і зорового сприйняття) присутні не лише в його масштабних оркестрових та камерно-інструментальних опусах, де багату колористичну гаму природно створюють різні тембри та їх комбінації, але й у «монотембрових» фортепіанних творах, де барвна палітра обмеженіша. І хоча творчість Скорика загалом та її фортепіанні жанри зокрема здобули значний критичний розголос та науково-аналітичну базу, все ж доробок видатного композитора настільки об'ємний і значний, що залишається ще багато аспектів його обговорення і наукового осмислення. Різні грані творчості М. Скорика розглянуто у монографіях Л. Кияновської, статтях С. Павлишин, О. Ващук, Г. Блажкевич, Н. Кашкадамової, В. Задерацького, Ю. Щириці, С. Павлишин, Т. Гнатів, А. Терещенко, О. Шевчук, Я. Якуб'яка, Г. Ляшенка, О. Рапіти, Д. Купини, Н. Вітте, Н. Назар та ін., проте у різноманітних ракурсах виявлення індивідуального стилю Скорика, до яких сягають дослідники, забракло звернення саме до питань барви і колористики як важливої складової індивідуальної манери його фортепіанного письма.

© Посікіра-Омельчук Н. М., 2018

Це спостереження обумовило *мету* поданої статті: виявити колористичні прийоми фортепіанної творчості М. Скорика в його ранньому фортепіанному циклі «В Карпатах». При тому барвно-колористичні елементи його індивідуальної манери письма розкриваються не лише з позиції самого герметичного музичного тексту – у сукупності прийомів, здатних викликати відповідні синестетичні асоціації, а й через з'ясування всіх тих внутрішніх і зовнішніх імпульсів, що обумовили саме той, а не інший тип звукобарви, звукової світлотіні у фортепіанних творах композитора, зокрема у названому ранньому циклі.

Передусім варто з'ясувати, які характеристики раннього етапу творчості, як типового емоційно-психологічного стану, визначаються у психології творчості і наскільки вони можуть прикладатися до творчого становлення М. Скорика. Дослідниця вікових етапів композиторської творчості Н. Савицька вважає, що для раннього етапу композиторської творчості притаманна «…загострена чутливість, вразливість, нестійкість емоційно-вольової сфери; позірна потреба самоутвердження; відносна несамостійність художніх рішень як наслідок сильних сфер впливу; імпровізаційність, що відображує спонтанний пошук індивідуальної образності та принципів її естетичного втілення; еклектичність, компілятивність лексики, виразність художнього родоводу; традиційність музичної мови, продукування власного музичного тексту в межах усталених жанрових моделей; значна кількість незакінчених творів» [7, 13]. Тобто дослідниця виділяє імпульси спонтанності, а разом із тим – наслідувальності, наявність взірців, за якими слідує молодий автор, а водночас – прагнення піти всупереч усталеним канонам.

В іншій статті та ж авторка стверджує, що «…ранній період – це адаптація до професії в тенетах академічної школи, моделювання своєї мови, яскраві спалахи особистісної ініціативи, асиміляція перехресних впливів. Юний автор самоствердження – або скромно, непомітно, або епатовано – через океан пристрастей, імпульсивні зміни уподобань, неврівноваженість, еклектизм стильової позиції. Це поки що спонтанна самореалізація під впливом зовнішніх обставин життя» [10, 21]. Таким чином, наголошуються ще кілька сутнісних моментів раннього творчого періоду, такі як «моделювання своєї мови», яке відбувається проте як спонтанна самореалізація, тобто не має наперед осмисленого протікання.

Застосовуючи ці характеристики щодо творчої позиції М. Скорика на етапі його становлення, доходимо висновку, що вони слушні лише почасти. Якщо щодо «яскравих спалахів особистісної ініціативи» чи асиміляції перехресних впливів» дослідниця цілком має рацію, то інші типові прикмети художнього мислення, які вона виділяє у юнацькому світогляді майбутніх митців, хоча б еклектизм чи неврівноваженість, щасливо оминули ранні твори Скорика. Вже в перших його студентських творах переважає зріле розуміння свого творчого «я», і практично відсутність еклектичного наслідування старших колег.

На це звертає увагу й Л. Кияновська, вказуючи: «Особливістю раннього періоду творчості Скорика є нетипове для студентського віку, чітке усвідомлення тих завдань, які він прагне вирішити, і несподіваний для такого молодого музиканта злет, котрий він здійснив, майже оминаючи неодмінний в таких випадках період наслідування, точного копіювання обраних зразків чи то сучасності, чи традиційних стилів. Адже вже на початку своєї фахової кар'єри, в перших студентських творах, таких, як, наприклад, кантата «Весна», Скорик показав себе цілком зрілим митцем, який не просто ставить перші кроки на шляху до завоювання вершин, а пише цілком достойну за своєю художньою вартістю музику, що витримує порівняння і з пізнішими творами автора» [4, 76].

Проте деякі внутрішні імпульси мали вельми сильний вплив на формування світогляду митця і серед них – прив'язаність до природи Карпат, яку М. Скорик, загалом особистість доволі інтровертивна, охоче підтверджує і в приватних розмовах, і в інтерв'ю. Внутрішня потреба юного композитора відобразити природу карпатських гір була в ньому закладена, метафорично висловлюючись, генетично. «[Скорик – Н.П.-О.] виріс на зразках гуцульського фольклору, знав його з дитинства, це була його «рідна музична мова» – тому так само з повним правом міг би у себе відмітити таке ж вчування, унікальне за силою передачі емоційного спектру, багатства барвної палітри і резонування на звукову стихію Карпат» [5, 124]. У поданій цитаті слушно підкреслюється єдність емоційного і колористичного аспектів музичної виразності творів Скорика – ця властивість і надалі виявиться одним з головних елементів його індивідуального стилю.

Другий важливий фактор, що мав істотне значення на формування пріоритетів його індивідуального стилю – це захоплення інноваційними техніками повоєнного європейського авангарду. Композитор не сприймав їх цілком без критично, а обирав ті новітні прийоми виразовості, які відповідали його гармонійному світовідчуттю і художнім ідеалам. Відтак чи не найважливішим

досягненням сучасного виразового арсеналу стала для нього сонористика і алеаторика, як можливість досягнути єдності простору і часу на новому рівні. Як говорить він сам у «Сповіді студента» про музичні пріоритети ранніх років, «ми захоплювалися музикою Дебюссі, Равеля, Прокоф'єва, Стравінського, Бартока. Багато сучасної музики передавало польське радіо, яке ми всі слухали. Був дозволений джаз, і до Львова приїхав з концертами «Блакитний джаз» із Польщі, який зробив сенсацію» [8, 26].

У цьому контексті видається важливим, що принаймні четверо з названих п'яти композиторів багато працювали над розкриттям тих регістрово-тембрових барв фортепіано, які раніше уникались романтичними митцями, таких як підкреслення жорстких сухих «ударних» ефектів або імпресіоністично-рефлексивний, колористичний звукопис Дебюссі і Равеля.

Водночас сонористичні та алеаторичні прийоми сучасної виразовості переосмислювались Скориком крізь призму народного, зокрема гуцульського інструменталізму з його багатими соковитими барвами звучання троїстих музик, заворожуючою просторовістю перегуків трембіт, «ковзаючими» підйомами і спадами, притаманними виконанню на цимбалах тощо. Цей особливий тип звукопису, спрямований одночасно і на яскраві барвно-просторові асоціації, і на відчуття неймовірної експресії і енергетичної сили, притаманної фольклору карпатського регіону, вже в перших творах започаткував той основний принцип, який композитор сповідує протягом свого тривалого творчого шляху: Композитор часто використовує специфічні артикуляційні засоби для відтворення на фортепіано способів звуковидобування, властивих різним інструментам чи групам. Наприклад, staccato, вжите в певному фактурно-регістровому втіленні, асоціюється з тембром цимбалів; тривале ведення мелодії на legato наближається до просторово розімкнутого звучання трембіти; мелізматика (наприклад, ланцюжок трелей) викликає асоціації до орнаментики сопілкових награшів або народної манери виконання на скрипці, гудіння басових порожніх квінт нагадує басолю і т.д. Завдяки органічному поєднанню, здавалося б, мало сумісних сфер: оригінального регіонального фольклору з його витвореними впродовж поколінь «формулами змісту» – і сучасного композиторського експерименту, Скорику вдалось «осягнення внутрішніх, глибинних основ фольклорного мислення, втілення їх на різних рівнях художнього цілого; переосмислення, «осучаснення» численних інтонаційно-жанрових елементів народної творчості з широким використанням техніко-композиційних засобів музики; органічне включення фольклорних елементів до індивідуально-авторської стильової системи» [6, 138].

Третім важливим фактором, задля якого цей ранній фортепіанний цикл сприймається як творіння цілком зрілого майстра – його блискуча підготовка як піаніста. Відомо, що в Анжеро-Судженську, де родина Скориків перебувала на засланні, в їх оточенні були митці й інтелектуали найвищого рівня. Згадуючи про своє навчання, Мирослав Михайлович зазначає: «…там були дуже добрі вчителі здебільшого з числа репресованих. Зокрема моя вчителька по фортепіано Валентина Ксенофонтовна Канторова, була прекрасним фахівцем. Здається, вона-таки була ученицею Рахманінова, хоча тоді про це мало хто знав, бо про такі речі говорити не можна було» [9, 26].

Усі ці передумови досконало трансформувались у перших його опусах, написаних у час навчання у Львівської консерваторії ім. М. Лисенка і невдовзі після закінчення. Серед творів раннього періоду, що увійшли до репертуару різних виконавців і колективів, згадаємо струнний квартет F-dur (1959 р.), кантату для солістів, хору і симфонічного оркестру на вірші І. Франка «Весна», (1960 р.), симфонічну поему «Вальс», (1960 р.), Сюїту для струнного оркестру (1961 р.), Рондо для фортепіано (1962 р.), Чотири солоспіви для сопрано і симфонічного оркестру на вірші Т. Шевченка (1962 р.) і вінчає цей ряд «Коломийка» для фортепіано (1962 р.). Прикметно, що у всіх цих творах органічно сполучається як нове трактування тембральності, фактурного простору та звукопису, що досягається гармонічними, регістровими, динамічними, агогічними засобами, так і глибоке проникнення в сутність фольклорної темброінтонаційної природи карпатського регіону.

Фортепіанний цикл «В Карпатах» складається з трьох частин: «Пісня бойка», «У лісі», «Спів в горах», і написаний митцем у віці 21 року, ще в студентський період. Проте одна з перших «проб пера» вже виразно вказує на майбутнього автора музики до фільму «Тіні забутих предків» та «Карпатського концерту», тож може розглядатись як талановитий передвісник «нової фольклорної хвилі», етапу у творчості композитора, що приніс йому світову славу і відзначився неперехідними шедеврами в національній музичній культурі.

Звертаючись до циклу «В Карпатах», зазначимо, з одного боку, природність і спадкоємність як тематики, так і трактування фольклорних першоджерел до творчості українських композиторів галицького регіону, що охоче і розмаїто трансформували карпатський фольклор (насамперед, Н. Нижанківський і М. Колесса); з іншого – інноваційність поєднання фольклорних моделей з

прийомами сучасного композиторського письма, що зазначалось вище, як характерна ознака художнього мислення молодого митця. Тобто, факт «студентського походження» даного фортепіанного циклу анітрохи не обмежив свободи в оперуванні як традиційними, так і новаторськими прийомами виразу.

Уже перша п'єса циклу – «Пісня бойка» (Andante, molto rubato, 3/4) виявляє дивовижно тонке чуття звукового колориту. Сама тема проростає з інтонаційно-ритмічного комплексу регіонального фольклору, як і передбачено в самій програмі. Проте інтонаційна фольклорна основа отримує тут несподівано модерне трактування, і основним фактором цього яскравого осучаснення народнопісенної мелодики є саме колористичне забарвлення гармонічного і фактурного елементів виразової системи. У фактурі композитор передає ефект просторової панорами карпатського пейзажу, немовби вміщуючи фігуру «героя» на вершині гори, а відтак його пісня отримує якнайширше різноголосе відлуння.

Для втілення цих «барвистих звукових плям», що уособлюють заворожуючу дію пісні, яка раптом розбивається на тисячі окремих поспівок-осколків і ніби огортає слухача, композитор використовує типові елементи імпресіоністичного звукопису: згущені вертикальні співзвуччя, що несподівано розлітаються на мотиви і розміщуються у різних пластах фактури, ритмічне остинатне повторення мотивів, які нагадують архаїчні поспівки «прадавніх гір».

Ці підходи теж визначались наприкінці 50 – початку 60-х років прагненням молодих прогресивних митців опанувати засади новітніх композиторських технік, орієнтуючись передусім на представників неофольклоризму І пол. ХХ ст. І. Стравінського і Б. Бартока:

«Якраз архаїчні пласти музичної обрядовості (визначальні як для Стравінського і всього першого покоління неофольклористів, так і для Скорика та «нової фольклорної хвилі» в Україні і інших національних культурах СРСР) з їх мелодичними вузькооб'ємними поспівками, повторюваними ритмічними фігурами, найбільш нейтральні за ладовими та метроритмічними принципами, отже, природно можуть сполучатись із довільно обраними автором стильовими прикметами з різних епох і національних шкіл, а найбільше надаються до сполучення з «емансипованими» дисонансами і складними поліладовими нашаруваннями, характерними для численних модерних напрямків» [5, 126].

Винахідливо у колористично-просторовому плані тут використаний принцип розкладених арпеджійованих акордів, тип фактури, більше притаманний романтичному піанізмові, який нерідко зустрічається у блискучих віртуозних опусах Ф. Ліста, П. Чайковського чи С. Рахманінова. Проте Скорик надає цьому, дещо вже утертому віртуозно-виконавському прийомові зовсім іншого смислового тлумачення. Плавна мелодична лінія, спираючись на розкладені по звуках тризвуків і септакордів та витримані на педалі фігурації, сприймається як мелодія, яка лине далеко у просторовому безмежжі гірського пейзажу, крім того сама гармонічна вертикаль, розкладена у широкій фактурі, долає звичний (і найчастіше застосовувану у викладі такого типу) функційний зв'язок, навпаки, тут підкреслюється доволі вільне, близьке до імпресіоністичних вільних акордових зіставлень. У такому особливому розумінні і втіленні як емоційних, так і колористично-асоціативних прикмет фольклору вже розпізнається одна з базових засад індивідуального стилю композитора. «Національні риси творчості М. Скорика виявилися, насамперед, в образно-емоційному строї музики в цілому. Глибоке осягнення як духовного багатства людини, так і творчого єства всього народу, знання історичного минулого і сьогодення та розкриття його способу мислення стає концентратом проблеми» [11, 94].

Наступна п'єса циклу – «Спів у горах» (Andante, molto rubato, 2/4, G-dur) не лише продовжує попередню, оскільки сама програма являє собою варіант попередньої («Пісня бойка» (зрозуміло, що в горах) – «Спів у горах»), але й поглиблює її за образністю, застосуванням просторово-колористичних прийомів, та способами «модернізації» фольклорного архетипу. Цю рису стилю Скорика теж згідно відзначають дослідники: «присутність фольклорних знаків у Скорика органічно єднається із загальним модусом інтонаційного світу доби модернізму – принципово множинним, мозаїчної будови, та головне – інноваційним» [1, 62].

У порівнянні з попередньою п'єсою циклу, «Спів у горах» ставить собі за мету дещо інше колористичне завдання: розкрити не лише просторовий ефект відлуння і відтак рельєфно окреслити відчуття безмежного обрію гірського ландшафту, що так винахідливо втілюється у «Пісні бойка», а ще й зробити його барви інтенсивнішими, «розмалювати» його вишуканою орнаментикою та лінеарним поліритмічним накладенням мелодії і супроводу, що у візуальній алюзії відповідає примхливим графічним лініям. Мелодія «Співу у горах» не лише «наспівна», а імпровізаційно примхлива і оплітається багатим арпеджійованим орнаментом, що може тлумачитись через паралелі з живописною орнаментикою.

У результаті досягається враження, на яке звертає увагу К. Івахова: «ефект просторово-колористичної «політності» співу, що долинає з високої гори, та імітація суто акустичного прийому реверберації звуку в залежності від його просторового розташування. Саме для досягнення найбільш достовірного враження безупинного відлуння, коли звук, відбиваючись від однієї гори, летить до іншої, потім назад, рухаючись по колу, композитор застосовує і терасоподібну фактуру, і дроблення мелодичної лінії на мотиви («відлуння», яке, як відомо, повторює лише останній склад чи мотив із повної фрази), і безупинне «бриніння» звукової матерії, яка розосереджується у велетенських площинах» [3, 89-90]. Дуже важливими для створення цілісного картинно-барвистого образу виявляються суто виконавські прийоми, обумовлені специфікою фортепіанного звучання. Одним із таких прийомів є винахідливо використані ефекти педальної техніки, що завдяки частій зміні немовби «вібрує» у повітрі, переміщуючись з однієї точки в іншу.

Ще один, важливий для фортепіанної колористики прийом, знаний від школи французьких клавесиністів: передача кольору, відтінків, просторової зміни за допомогою орнаментики. Декоративність численних мелізматичних формул, які ніби наслідували в п'єсах Ж. Ф. Рамо, Ф. Куперена та інших авторів програмних мініатюр вишукане мереживо костюмів та інтер'єрів рококо, у «Співі в горах» Скорика набуває іншого смислового навантаження. Тут багата мелізматика, що вибагливо оплітає мелодичну лінію, покликана передати барвисто-просторовий ефект і суто *візуальний* – естетичне захоплення неосяжним простором гір, але й аудіальний – адже в ньому стоголосі відлуння співу набувають неймовірних фантастичних *звукових* форм, немов голос гірських духів.

Колористично-просторовому відчуттю сприяє і гармонічна мова. В засадах гармонії цієї п'єси композитор уникає домінантових і взагалі будь-яких півтонових тяжінь, надаючи перевагу зіставленню самостійних вертикальних побудов перед традиційними гармонічними функційними зв'язками.

Наступна п'єса «У лісі» (Allegro, 4/8) завершує цикл і, як здебільшого буває у заключних частинах, концентровано і більш динамічно представляє основну образну концепцію. Відповідно і колористично-барвний, просторовий пласт виразової системи тут дещо яскравіший. Виразне синестетичне відчуття твориться завдяки послідовному і багатому використанню як гармонічної колористики, що, зазвичай, найочевидніше викликає алюзії із живописом, так і всіх інших елементів: просторових елементів фактури з прийомами наближення – віддалення, графічного орнаменту мелізматики, насиченню – пом'якшенню барв у динаміці та агогіці та ін. На відміну від попередніх, де все-таки центральним смисловим пунктом була мелодична лінія (згідно з програмами: *пісня* і *спів*), у програмі останньої п'єси такої прив'язки немає, тож композитор і не ставить собі за мету провести ясну лінеарну мелодію, в якій концентрувався б зміст. Натомість Скорик випробовує у заключній п'єсі інші можливості фортепіанного арсеналу засобів: тематизм розосередженого плану, що ніби зітканий з коротких мотивів, розміщених у далеких регістрах; світлотінь тематично-фактурних переливів, оскільки та чи інша фактурна формула тут є не супроводом мелодичного висловлювання, а центральним змістовним елементом, по суті, самим висловлюванням. Крім того, важливим звукозображальним фігуративно конкретним прийомом стає імітація голосів птахів, що перегукуються в лісових хащах. І хоча наслідування пташиного співу теж належить до одного з найдавніших прийомів музичного звукозображання – ще від К. Жанекена та згаданих вище клавесиністів, попри численні версії у всіх наступних стилях, щоб лише згадати «Пасторальну» симфонію Л. Бетовена чи програмні мініатюри Р. Шумана – молодий композитор і тут знаходить цікаву, незбиту версію відтворення пташиного співу у фортепіанній фактурі. Це принцип «незавершеного співу», тобто трель, яка мала б тривати довше, згідно з природним прототипом, раптово переривається, немовби пташині голоси то визвучуються крізь гущавину, то знову зникають, поглинаються багатоголосим лісовим шелестом.

В останній п'єсі видозмінюються й деякі, попередньо використані прийоми фактури. Підхоплений з попередньої п'єси основний фактурний зворот – арпеджіо, розкидане в широкому діапазоні, тут набуває цілком іншого образно-смислового навантаження: арпеджіо уособлюють не стільки простір, в якому шириться спів, скільки стають засобом звукозображання. Через їх мінливе перетікання передається чи то шурхіт листя, чи дзюркотіння лісового струмка, виражене в далекому пленері. Мимоволі виникає паралель з карпатськими пейзажами тогочасних львівських художників: Р. Сельського, Л. Левицького, особливо ж дивовижні за орнаментикою і барвами полотна К. Звіринського.

Ця паралель підкріплюється ще й тим же, що у композиторській манері Скорика, подоланням прямолінійного етнографізму, вмінням знайти в природному об'єкті несподіваний і свіжий ракурс.

На потребі такого підходу, в якому неодмінно мав би долатись консервативне і прямолінійне трактування народнопісенного та народно інструментального пласта, наголошує і сам композитор: «до якого б способу опрацювання фольклору не вдавався композитор, в авторському використанні не тільки народнопісенних цитат, але й жанрів, ладотональних засад, тембральних, виконавських ефектів, які походять з фольклорних джерел, найважливіше – не втратити почуття міри і такту, не піддатись спокусі поверхового етнографізму, бо це ж найпростіше, ніби самоочевидне» [9, 70].

Зазначені особливості барвно-колористичного та просторового сприйняття звуку, що так яскраво проявились у проаналізованому ранньому фортепіанному циклі «В Карпатах», не були випадковою вдалою знахідкою починаючого митця. Всі виявлені в ньому відкриття виразової системи матимуть істотне значення для становлення індивідуального стилю М. Скорика. Сонористична образність згодом яскраво проявлятиметься не лише у більшості фортепіанних творів, але стане одним із центральних методів синтезу кінематографічного образу і музичної складової фільму, потужно розкриється у камерно-інструментальному та оркестровому звучанні. Так само і трактування фольклорного першоджерела в руслі сучасної композиторської техніки надовго закріпиться у його наступних творах. «Композитор відходить від прямолінійного цитування та наслідування засад народної музики, а прагне осягнути внутрішню суть і структуру народної музичної мови, вникнути в глибинні пласти художнього мислення народу, в семантику фольклорної образності, в музичну естетику народної творчості» [2, 82]. Отже, вже ранній фортепіанний цикл «В Карпатах» засвідчив могутній творчий потенціал одного з провідних українських композиторів сучасності Мирослава Скорика.

## Список використаної літератури


1. Герега М. Риси індивідуального композиторського стилю Мирослава Скорика у творчості раннього періоду (на прикладі «Варіацій» для фортепіано). *Молодь і ринок.* 2009. № 8 (55) серп. С. 58–70.
2. Дзюпина Є. Деякі принципи втілення карпатського фольклору в струнних ансамблях Л. Дичко, М. Скорика, Є. Станковича. *Українське музикознавство* : наук.-метод. міжвід. щорічник. Київ : Муз. Україна, 1982. Вип. 17. С. 82–91.
3. Івахова К. Фортепіанна творчість Мирослава Скорика (художньо-дидактичний концепт). Хмельницький : ПП «Медобори – 2006», 2013. 232 с.
4. Кияновська Л. Вплив творчості Ігоря Стравінського на творчість М. Колесси та М. Скорика. *Ігор Стравінський: дискурс творчості. Музикознавчі студії*. Луцьк : «Вежа» ВНУ ім. Лесі Українки, 2008. Вип. 2. С. 120–132.
5. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів : вид-во журналу «Ї», 2008. 592 с.
6. Пискач А. А. Неофольклоризм у художній культурі України кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2010. Вип. 26. С. 136–143.
7. Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : автореф. дис... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. 24 с.
8. Скорик М. Сповідь студента. *Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець.* Львів: вид-во журналу «Ї», 2008. С. 23–31.
9. Скорик М. Діалоги. *Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець*. Львів : вид-во журналу «Ї», 2008. С. 16–65.
10. Швець Н. Пізній еволюційно-стильовий період композиторської творчості : спроба типології. *Науковий вісник НМА України ім. П. І. Чайковського* : зб. ст. Вип. 59 : Смислові засади музичної творчості. Київ, 2006. С. 18–25.
11. Шевчук О. Особливості відбиття фольклору в інструментальних творах М. Скорика. *Українське музикознавство*: наук.-метод. міжвід. щорічник / гол. ред. Н. О. Горюхіна. Київ : Муз. Україна, 1979. Вип. 14. С. 93–102.
12. Besseler H. Das musikalische Hören der Neuzeit. Berlin : Akademie-Verlag, 1959. 80 s. (Berichte uber die Verhandlungen der sachsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philosophisch-historische Klasse. Bd. 155).


## References


1. Hereha Mariia. Rysy indyvidualnoho kompozytorskoho styliu Myroslava Skoryka u tvorchosti rannoho periodu (na prykladi «Variatsii» dlia fortepiano). *Molod i rynok.* 2009. № 8 (55) serpen. S. 58–70.
2. Dziupyna Ye. Deiaki pryntsypy vtilennia karpatskoho folkloru v strunnykh ansambliakh L. Dychko, M. Skoryka, Ye. Stankovycha. *Ukrainske muzykoznavstvo* : nauk.-metod. mizhvid. shchorichnyk. Kyiv : Muz. Ukraina, 1982. Vyp. 17. S. 82–91.
3. Ivakhova K. Fortepianna tvorchist Myroslava Skoryka (khudozhno-dydaktychnyi kontsept). Khmelnytskyi : PP «Medobory – 2006», 2013. 232 s.
4. Kyianovska L. Vplyv tvorchosti Ihoria Stravinskoho na tvorchist M. Kolessy ta M. Skoryka. *Ihor Stravinskyi: dyskurs tvorchosti*. Muzykoznavchi studii. Lutsk : «Vezha» VNU im. Lesi Ukrainky, 2008. Vyp. 2. S. 120–132.

5. Kyianovska L. Myroslav Skoryk: liudyna i mytets. Lviv: vyd-vo zhurnalu «Yi», 2008. 592 s.
6. Pyskach A. A. Neofolkloryzm v khudozhnii kulturi Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury* : zb. nauk. prats. Kyiv : Milenium, 2010. Vyp. 26. S. 136–143.
7. Savytska N. V. Vikovi aspekty kompozytorskoi zhyttietvorchosti : avtoref. dys… d-ra mystetstvoznav.: 17.00.03 / Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. Chaikovskoho. Kyiv, 2010. 24 s.
8. Skoryk M. Spovid studenta. *Kyianovska L. Myroslav Skoryk: liudyna i mytets.* Lviv : vyd-vo zhurnalu «Yi», 2008. S. 23–31.
9. Skoryk M. Dialohy. *Kyianovska L. Myroslav Skoryk: liudyna i mytets.* Lviv : vyd-vo zhurnalu «Yi», 2008. S. 16–65.
10. Shvets N. Piznii evoliutsiino-stylovyi period kompozytorskoi tvorchosti : sproba typolohii. *Naukovyi visnyk NMA Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*: zb. st. Kyiv, 2006. Vyp. 59: Smyslovi zasady muzychnoi tvorchosti. S. 18–25.
11. Shevchuk O. Osoblyvosti vidbyttia folkloru v instrumentalnykh tvorakh M. Skoryka. *Ukrainske muzykoznavstvo*: nauk.-metod. mizhvid. shchorichnyk / hol. red. N. O. Horiukhina. Kyiv : Muz. Ukraina, 1979. Vyp. 14. S. 93–102.
12. Besseler H. Das musikalische Hören der Neuzeit. Berlin : Akademie-Verlag, 1959. 80 s. (Berichte uber die Verhandlungen der sachsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philosophisch-historische Klasse. Bd. 155).

## КОЛОРИСТИЧЕСКАЯ ПАЛИТРА ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ М. СКОРИКА
### (на примере раннего цикла «В Карпатах»)

**Посикира-Омельчук Наталия Николаевна** – старший преподаватель,
Львовская национальная музыкальная академия им. Н. В. Лысенка, г. Львов

Рассматриваются основы колористически-красочного мышления одного из ведущих современных украинских композиторов Мирослава Скорика в такой специфической по тембровой выразительности сфере как программная фортепианная музыка, связанная с этническими истоками карпатского фольклора. Отмечается, что фортепианная колористика М. Скорика в цикле «В Карпатах» имеет несколько основных предпосылок: глубокая личностная укорененность в горном ландшафте, что происходит от раннего детства, творческая изобретательность, которая касается многих аспектов индивидуального стиля художника, в том числе и темброво-колористической стороны музыкальной выразительности; личностная практика пианиста. Оказываются разнообразные красочно-колористические и пространственные приемы, создающие яркие визуальные аллюзии в восприятии раннего фортепианного цикла М. Скорика.

***Ключевые слова:*** фортепианная музыка, Мирослав Скорик, музыкальная колористика, фольклорная этнохарактерность.

## THE COLOURISTIC PALETTE OF PIANO WORKS BY MYROSLAV SKORYK
### (as exemplified by the early cycle «In the Carpathians»)

**Posikira-Omelchuk Natalia –** Senior lecturer, Lviv National
Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv

The article discusses the fundamentals of colouristic thinking of one of the leading contemporary Ukrainian composers Myroslav Skoryk in such a sphere specific in regards to timbre expressiveness as descriptive piano music associated with the ethnic origins of the Carpathian folklore. It is noted that Skoryk's piano colouristics in the cycle «In the Carpathians» has several basic prerequisites: deep personal rootedness in the mountain landscape, which comes from early childhood, creative inventiveness, which covers many aspects of the artist's individual style, including the colouristic timbre side of musical pictorialism; pianist's own practice. Various colouristic and spatial techniques can be found that create vivid visual allusions in the perception of the early piano cycle of Skoryk.

***Key words:*** piano music, Myroslav Skoryk, musical colouristics, folklore ethno-distinctness.

**UDC 781.6**

## THE COLOURISTIC PALETTE OF PIANO WORKS BY MYROSLAV SKORYK
### (as exemplified by the early cycle «In the Carpathians»)

**Posikira-Omelchuk Natalia –** Senior lecturer, Lviv National
Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv

The article discusses the fundamentals of colouristic thinking of Myroslav Skoryk, one of the leading contemporary Ukrainian composers. The specifics of musical colouristics is analysed in such a sphere specific in regards to timbre expressiveness as descriptive piano music associated with the ethnic folklore origins of the Carpathian region. It is noted that the Skoryk's piano colouristics in the cycle «In the Carpathians», written in the period of study at Lysenko Lviv Conservatory, has several basic psychological and ideological prerequisites. The first one of them is determined by the deep personal rootedness in the mountain landscape, which comes from early childhood. The creative inventiveness of the composer, which shows in many aspects of the artist's individual style, including the timbre and colouristic side of musical pictorialism, has become important in creating a vivid colourfully pictured image. One should not underestimate Skoryk's own practice as a pianist, a first-class piano school education, which he received from outstanding teachers.

In the analysis of the cycle, there can be found various colouristic and spatial techniques that create vivid visual allusions in the perception of Skoryk's early piano composition. Purely performing techniques are very important for the creation of the integral colourful and pictorial image, due to the peculiarity of piano sound. One of these techniques is the inventive use of the effects of pedal technology, which due to frequent changes sounds as if it «vibrates» in the air, moving from one point to another.

It is noted that the early piano cycle «In the Carpathians» revealed the essential features of the style of the composer, which will develop in subsequent periods of his work. Sonoristic imagery will subsequently be clearly shown not only in most piano pieces but will become one of the central methods of synthesizing a cinematic image and musical component of the film, which will intensely unfold in chamber-instrumental and orchestral sound. Similarly, the interpretation of the folklore primary source in the context of modern composer art will take hold for long in his subsequent works.

***Key words:*** piano music, Myroslav Skoryk, musical colouristics, folklore ethno-distinctness.

*Надійшла до редакції 1.11.2018 р.*

**УДК 78.091:780.614.11**

## ВИКОНАВСЬКЕ ІНТОНУВАННЯ НА ДОМРІ

***Білоусова Світлана Вікторівна*** – доцент кафедри народних інструментів,
Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, м. Київ
doi.org/10.35619/ucpmk.vi28.92
kolesniksv@ukr.net

Розкрита роль інструментального інтонування в процесі виконання музичних творів. Зазначена проблема відсутності робіт, що досліджують механізми реалізації інтонування на домрі. В умовах невизначеності педагогічної концепції навчання початківців основам інтонування, перспективними є праці В. Івка, в яких пропонується дієвий механізм опанування домрового інтонування. Автор статті розглядає тремоло як специфічний домровий штрих, вписуючи цей прийом в інтонаційну концепцію. Також досліджуються такі параметри музичної тканини, як динаміка, артикуляція, агогіка. Висвітлюється їхня роль в інтонаційній структурі твору.

***Ключові слова:*** інтонування, домра, виконавство, тремоло, динаміка, штрихи.

*Актуальність теми дослідження.* Інтонування – складне і неоднозначне явище, яке можна вважати однією з основ виконавської майстерності. Незважаючи на велику кількість наукових досліджень, присвячених даному поняттю, інтерес до нього не вщухає і нині. Головною причиною такого інтересу є переконання у неможливості існування музики поза інтонацією. На тлі загального інтересу до інтонування, ця проблема майже не висвітлена у домровому виконавстві. Таку ситуацію вкрай необхідно виправити, тому що домрове мистецтво має власні виражальні та технічні засоби, якими досягається художньо виправдане і точне інтонування – саме таке інтонування, яке здатне оживити музичний твір в процесі його виконання.

*Аналіз досліджень і публікацій*. Найважливішою працею, присвяченою проблемі інтонування, й досі є робота Б. Асаф'єва «Музична форма як процес», в якій майже кожне твердження дає підґрунтя для роздумів та подальшої розробки [2]. Саме дослідження Б. Асаф'єва, у якому криється потужний потенціал, стало відправною точкою для багатьох майбутніх публікацій.

У домровому виконавстві проблеми інтонування майже не знайшли відображення у наукових дослідженнях. Виключенням є спроба В. Івка побудувати власну інтонаційну концепцію, що містить характеристику ряду методичних принципів. За потужною системою поглядів В. Івка на теорію інтонування стоїть понад 50 років педагогічного та виконавського досвіду. Постулати цієї системи викладені в роботах «Техніка інструментального інтонування» [4] та «Про роль слухових настанов у формуванні інтонаційної культури домриста» [3].

Концепція В. Івка вирізняється демонстрацією чіткої дії механізму розвитку інтонування у виконавській практиці з наданням упорядкованої методики опанування, універсальної щодо застосування на різних етапах здобуття музичної освіти.

*Метою статті* є окреслення основних елементів, що складають систему інтонування в домровому виконавстві, а також надання дієвих методів і прийомів, що сприяють успішному впровадженню інтонаційної культури домриста з оглядом на специфіку інструменту.

*Виклад основного матеріалу.* Сучасне домрове виконавство знаходиться в руслі світових тенденцій музичного мистецтва. Але рівень інструментального інтонування багатьох солістів не є достатньо високим. Така ситуація має в своїй основі ряд загальних і вузькопрофесійних причин:

© Білоусова С. В., 2018