

СИРЯТСЬКА Т. О.

Сирятська Тетяна Олександрівна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, Україна).

Tetyana Syryatska, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor of the Department of Specialized Piano (Kharkiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0900-2857>

© Сирятська Т. О., 2024.

ПРИНЦИПИ РОБОТИ НАД ПОЛІФОНІЧНИМИ ЦИКЛАМИ МИРОСЛАВА СКОРИКА

PRINCIPLES OF WORK ON POLYPHONIC CYCLES BY MYROSLAV SKORYK

Методичної літератури, присвяченої Прелюдіям та фугам М. Скорика, небагато. Серед перших розробок, у яких надано рекомендації щодо їх виконання, зазначимо роботу Д. Личковської та Л. Черкас [1996]: у ній розглянуто Прелюдію та фугу *F-dur*. Серед найбільш цінних надбань цих методичних рекомендацій — запропонована аплікатура у складних епізодах із подвійними нотами [Личковська, Черкас, 1996, с. 28, 30, 31], яка може знадобитися здобувачу, що працює над цим циклом, і зауваження щодо необхідності точного виконання всіх штрихів, «особливо тоді, коли в одній руці проходять два голоси, які потрібно виконувати контрастними штрихами» [Личковська, Черкас, 1996, с. 30]. Важливе також спостереження авторів щодо ролі гомофонного начала у Фузі *F-dur* [Личковська, Черкас, 1996, с. 31]. Серед пізніших публікацій вкажемо на статтю Катерини Івахової про темпоритм фортепіанних творів М. Скорика, у якій зазначено: «в Прелюдіях і фугах композитор зберігає класичну жанрову чіткість і організуючу роль метру,

що в певній мірі обмежує темпову свободу» [Івахова, 2015, с. 143]. Це доволі справедливе зауваження, як ми побачимо в процесі наступного аналізу, оскільки ряд прелюдій і фуг спокушають виконавця використовувати *tempo rubato* через ілюзію свободи висловлювання, наявність *quasi*-імпровізаційних епізодів, однак насправді агогічних вказівок у М. Скорика досить мало, що зумовлено важливою роллю ритмічного компонента, який може пронизувати всю форму (як, наприклад, Фуга *F-dur*), і строгістю, неокласичністю естетичних орієнтирів цього циклу.

У підручнику Наталії Ревенко, присвяченому фортепіанному виконавству, натомість, доволі мало спостережень щодо принципів роботи над поліфонічними творами М. Скорика. Зазначено лише їхні загальні естетико-стильові особливості, як то прагнення «узагальнити класичний і сучасний досвід» [Ревенко, 2020, с. 70], близькість до Й. С. Баха та Д. Шостаковича [Ревенко, 2020, с. 71]; строгість і лінеарність фуг [Ревенко, 2020, с. 71], хоча, як побачимо у процесі аналізу, ця теза може бути спростована в ряді мініциклів; вагому роль інверсійної форми теми, яка може мати «свою систему проведень» [Ревенко, 2020, с. 71], тяжіння до барвістих сонорних ефектів і «розведення регістрів» у кульмінації [Ревенко, 2020, с. 71].

Наступний етап, згідно з Н. Ревенко, — це «виявлення зв'язку між частинами даного циклу» [Ревенко, 2019, с. 200]. Це цілком слушне спостереження, яке має бути спрямоване не тільки на вияв «єдності» [Ревенко, 2019, с. 200], а й на рівень контрастності частин у циклі, що надасть інтерпретатору початковий вектор роботи. Щодо Прелюдій та фуг М. Скорика будемо спостерігати, що навіть доволі контрастні частини мініциклу можуть виявляти свою єдність на рівні інтонаційної структури теми (*C-dur*) або взагалі містити арку у фузі, яка повертає звукообраз, закладений у Прелюдії (*Des-dur*). Виявлення і співвіднесення подібних фрагментів, арок має стати одним із початкових етапів роботи над драматургією мініциклу.

Третій етап роботи — аналіз форми й основної теми. Перший спрямований на побудову загальної виконавської драматургії, а щодо аналізу теми, він дає можливість оцінити жанрову природу всієї частини (інструментальний чи вокальний тематизм), звуковисотну структуру (гостра хроматика чи тяжіння до відносної діатоніки), панування легатного чи більш сухого, «клавірного» або маркатного штриха, що врешті впливає на характер усієї мініатюри.

Робота над динамічним планом від час вивчення Прелюдій та фуг М. Скорика доволі проста, оскільки в частинах мініциклів ясно позначено ключову кульмінаційну зону — зазвичай вона характеризується динамікою *fortissimo*, рідше — *fff*, максимальним ущільненням фактури, «розсуванням» регістрів у партіях правої та лівої рук, нерідко — найбільш інтенсивним ритмічним рухом (особливо у підході до кульмінації).

Для досягнення якісного звучання і осмисленого інтонування із чутними голосами і проведеннями теми, фути рекомендують грати у вигляді окремих голосів, а потім — попарно [Ревенко, 2019, с. 202]. І, врешті, не слід забувати універсальний спосіб роботи над творами будь-якого стилю і жанру — тривала гра-вслуховування в повільному темпі перед їх виконанням у «концертному» варіанті.

Окрім таких консервативних методів, деякі педагоги рекомендують використовувати інноваційні практики для вдосконалення поліфонічних навичок. Так, Н. Іліницька описує два варіанти «роботи в трійках» [2018, с. 75]. Перший передбачає, що троє учасників сідають в один ряд, центральний — мовчить, а крайні розмовляють. Той, хто в центрі, має почути, про що говорять сусіди. У ролі вербального матеріалу тут можуть виступати казки, вірші, проза. Другий варіант — усі учасники розміщуються трикутником і розмовляють одночасно. Їхнє завдання — почути один одного. Н. Іліницька зауважує, що результати такої роботи з'являються не одразу, і «цю навичку необхідно напрацювати» [Іліницька, 2018, с. 75], утім, у перспективі вони

вчаться чути одночасно кілька голосів, що і є важливим для виконання поліфонії.

Висновки. Отже, методи роботи над Прелюдіями та фугами М. Скорика полягають в ознайомленні з музичним текстом і наявними аудіозаписами; виявленні типу співвідношення частин мініциклу, а також подібних між собою епізодів і арок; аналізі форми (проведення теми, найбільш складних епізодів, кульмінації, репризи) і ключової теми кожної частини (інструментальна / вокальна, *legato* / *portamento* / *marcato*, діатоніка / хроматика); після чого вже пропонується перейти до більш кропіткої роботи — гри окремих голосів, пар голосів (особливо, коли композитор застосовує контрастні штрихи в різних голосах), і традиційно грати переважно в повільному темпі, лише пізніше переходячи до більш жвавого (останній завжди має бути визначений найбільш складним, ритмічно і фактурно насиченим епізодом форми).

Список використаної літератури

1. Івахова К. П. Темпоритм фортепіанних творів М. Скорика // *Культура і сучасність*, 2015. № 1. С. 141–145.
2. Ілініцька Н. С. Особливості роботи над поліфонією зі студентами факультету мистецтв (традиційні та інноваційні методи) // *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 16: Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики*, 2018. Вип. 31. С. 72–76.
3. Личковська Д. І., Черкас Л. І. Поліфонічні твори для фортепіано українських композиторів ХХ ст. : методичні рекомендації для студентів диригентських факультетів музичних вузів. Київ, 1996. 18 с.
4. Ревенко Н. В. Інструментальне виконавство (фортепіано) : у 2 ч. : навч.-мет. посіб. Ч. 2. Миколаїв : РАЛ-поліграфія» 2020. 212 с.
5. Ревенко Н. В. Методи роботи над поліфонічними циклами європейських композиторів в сучасній практиці педагогіаніста // *Науковий вісник Миколаївський національний університет імені В. О. Сухомлинського. Серія: Педагогічні науки. Миколаїв*, 2019. № 1 (64). С. 199–204.