

**THE SPIRITUAL THEMES OF THE CHAMBER-VOCAL WORKS OF
V. BARVINSKYI AND N. NYZHANKIVSKYI**

Bassa Oksana – Doctor of Philosophy, Associate Professor,
Mykola Lysenko National Music Academy, Lviv

The article analyzes the Western Ukrainian composers' chamber-vocal works of sacred subject matter, which were created in the first third of XX century. The interpretation of the spiritual themes has not been previously considered from the perspective of religious romantic songs. Basing on the analysis of the works N. Nyzhankivskyi and V. Barvinskyi the author mentions that the latest trend exit along with the traditional means of musical expression of that time.

Key words: chamber-vocal music, spiritual themes, Western Ukrainian composers, secession.

UDC 784.3

**THE SPIRITUAL THEMES OF THE CHAMBER-VOCAL WORKS OF
V. BARVINSKYI AND N. NYZHANKIVSKYI**

Bassa Oksana – Doctor of Philosophy, Associate Professor,
Mykola Lysenko National Music Academy, Lviv

The aim of this paper to analyze chamber-vocal works on spiritual themes of Western Ukrainian composers of the first third of the XX th century, in particular two songs of prayer by N. Nyzhankivskyi and «Song of songs» by V. Barvinskyi.

The research of methodology. The monographs and works, regarding the implementation of spiritual themes in the Ukrainian composers music was reviewed in the article.

The results. N. Nyzhankivskyi became the first person who embodied the text of «Our Father» and «The Virgin's Virgin» (1930's) in the genre of chamber-vocal music. The composer reproduces the text of the prayer in detail, in a somewhat personal way, giving to the expression of bright emotionality, passion, and ecstasy, which are most manifested in the moments of culmination. Solo singing of V. Barvinskyi is an extensive musical construction of the poem type. The features of the solo lyrical cantata- poem, whose drama is based on contrasts and through type of development, are traced here. By adding the violin to the traditional vocal-piano duet, V. Barvinskyi, in an original way, recreated the dialogicity which potentially has been laid down in the text.

Novelty. Deeply psychological and emotional works of Barvinskyi and Nyzhankivskyi are interpreted in the style of late romanticism, the so-called secession. Along with the traditional means of musical expression, new tendencies appeared in works: the magnitude of the form, the through type of development, the expansion of the figurative sphere, the independent role of the piano party and appearance of significant instrumental episodes, the individualization of the vocal part in the combination with the recitation and the flexible cantilena.

The practical significance. The article can be useful in teaching of course for concertmasters and vocalists.

Key words: chamber-vocal music, spiritual themes, Western Ukrainian composers, secession.

Надійшла до редакції 2.11.2018 р.

УДК 7.071.1(73=161.2(092)

**ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ ВОЛОДИМИРА ГРУДИНА:
МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ**

Німилович Олександра Миколаївна – доцент, Дрогобицький державний
педагогічний університет імені Івана Франка, м. Дрогобич
olnim@ukr.net

Фортепіанна творчість з яскравим образно-емоційним змістом визначного українського композитора В. Грудина сьогодні майже невідома ширшому колу музикантів. Другу частину свого життя митець провів в умовах еміграції у США. Частина творів, написаних до 1940 р., збереглася у відділі музичних фондів Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського завдяки старшій дочці М. Лисенка – Катерині Лисенко (в заміжжі – Масляникова, 1880–1948 рр.). Здійснено спробу якнайповніше подати відомості про творчість маловідомого в Україні композитора. Подано музично-естетичний аналіз фортепіанних циклів і окремих творів як для молоді, так і для зрілих піаністів.

Ключові слова: Володимир Грудин, фортепіанна творчість, цикли п'ес, фортепіанний педагогічний і концертний репертуар, українське зарубіжжя, музичне виховання, національна музична мова.

Постановка проблеми. «Українська музична культура впродовж ХХ ст. творилася не лише на теренах рідної землі, але і далеко за її межами. Проте, вона не може бути повноцінною без великого пласта надбань у царині музичної культури української діаспори ХХ ст. Тому актуальним є

повернення невідомих і забутих імен митців, які утверджували українську музичну культуру в іноетнічному середовищі. Серед них вагоме місце посідають композитори – вихованці Київської, Харківської, Петербурзької, Празької, Віденської консерваторій, Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка у Львові. Своєю багатогранною творчістю вони підтвердили, що контекст української музичної культури відкритий для найновіших, сучасних стилів і композиторської техніки» [12; 3]. Це висловлювання доктора мистецтвознавства Г. Карась цілковито стосується і творчості українського композитора, піаніста, педагога, диригента, музикознавця Володимира Грудина (1893–1980 рр.).

Аналіз досліджень і публікацій. Окремі відомості біографічного характеру, що стосуються життя творчості В. Грудина довідуємося з матеріалів українських учених Г. Карась, М. Копиці, А. Житкевича. Концертну палітру композитора-піаніста і риси його стилю частково розкривають публікації дослідників І. Соневицького, А. Рудницького, Є. Крахно, Я. Лабки, М. Недзведзького. Втім, усі згадані автори, наголошуючи на значимості доробку В. Грудина в загальнонаціональному культурно-освітньому процесі, недостатньо звертають увагу саме на фортепіанну спадщину митця, особливо періоду творчості в Україні.

Мета статті полягає в розкритті «мистецького портрету» В. Грудина як піаніста, композитора і педагога, висвітленні історії збереження його фортепіанних композицій в Україні, поданні музично-естетичного аналізу фортепіанних циклів і окремих творів.

Виклад основного матеріалу. Знайомство, ще 2000 р. з двома композиціями митця – Фугетою і Токатиною у зб. «Фортепіанні твори українських композиторів для молоді» [9], упорядкованій українською піаністкою, педагогом, багаторічною директоркою Українського музичного інституту Америки Т. Богданською, привело до переконання, що творчість цього композитора майже невідома в Україні, а його цікаві й піаністично зручні твори для молоді спонукали до пошуку спадщини композитора.

На початку 2017 р. у відділі музичних фондів НБУ ім. В. Вернадського (спеціалізований музичний відділ у бібліотеці утворено у 1928 р., завдяки ініціативі О. Дзбанівського (1870–1938 рр.) – музичного публіциста, композитора, музиканта-педагога, історика музики, суспільного діяча, співака і першого завідувача відділу від 1928 р.) вдалося розшукати доволі значну кількість фортепіанних композицій В. Грудина, які, як виявилось, дивом уціліли в 1940-х роках, після виїзду композитора за кордон. Під час праці над нотним матеріалом канд. мистецтвознавства, завідувачка відділу музичних фондів НБУ Л. Івченко розповіла, що ці твори В. Грудина врятовані від знищення завдяки старшій дочці М. Лисенка – К. Лисенко (в заміжжі – Масляникова, 1880–1948 рр.). Після закінчення Музично-драматичної школи М. Лисенка по класу фортепіано, К. Лисенко очолювала її у 1912–1913 рр. Згодом вона стала однією з фундаторів нотного відділу бібліотеки АН України (тепер НБУ ім. В. Вернадського). Її чоловіком був В. Масляников (1877–1944 рр.) – український живописець, графік, випускник Академії мистецтв у Кракові, автор сатиричних малюнків у журналі «Шершень».

Сміливість й розуміння потреби збереження композицій В. Грудина спонукали К. Лисенко-Масляникову зібрати ці видання і приблизно у 1945–1946 р. заховати у підвальному приміщенні бібліотеки в окремій коробці. Коли 1991 р. відділ музичних фондів переїздив на вулицю Володимирську, 62, тоді й віднайдено ці, напевно поодинокі в Україні, примірники друкованих у 1920–30-х рр. фортепіанних творів В. Грудина. Серед них: «Два офорти» ор. 2, Соната ор. 4, Дитяча сюїта ор. 5, Два етюди ор. 7, «Три парадокси» ор. 9, Три інструктивні п'єси ор. 11, «Буря і Токата» ор. 12, «Вальс і Фарандоль» ор. 19, «Осінь».

Підтримка й сприяння завідувачки відділу музичних фондів Л. Івченко, генерального директора НБУ В. Попика і заступника генерального директора Т. Павлуші дозволили використати фортепіанні твори В. Грудина з метою публікації у навчальному посібнику й уведення їх до виконавського і педагогічного репертуару українських піаністів.

В. Грудин народився 8 січня 1893 р. у Києві (помер 14 листопада 1980 р. у Філадельфії, США). Вчився в одеській (1921 р.; клас фортепіано К. Левенштейна, диригування – Й. Прибика) і київській консерваторіях (фортепіано у С. Гарновського, композиції у Р. Глієра). Таким чином молодий обдарований музикант отримав фах піаніста, композитора і диригента.

Як зазначає А. Житкевич, по батьківській лінії композитор «походив із роду французьких аристократів. Його мати була піаністкою. Батько – хоч і лікар за професією, але також був закоханий у музику й достатньо добре грав на фортепіано» [11]. Уже в ранньому віці хлопчик виявив яскраві музичні здібності, годинами міг слухати мамину гру не рухаючись, «а інколи й сам, бувало, підходив до фортепіано та підбирав надумані мелодії». Навчатися музики він почав лише в дев'ятирічному віці, від 15 років почав писати музику, зокрема твори для фортепіано. Вчителями талановитого юнака у музичній школі були А. Химиченко та Е. Риб, а закінчивши її, молодий музикант вступив до Київської консерваторії.

Навчаючись композиції у Р. Глієра, В. Грудин був одним зі студентів київського класу композиції відомого педагога, серед яких: О. Кошиць, О. Карцев, Б. Лятошинський і Л. Ревуцький, В. Дукельський і, звісно, Ю. Скрыбін, син О. Скрыбіна. Як зазначає доктор мистецтвознавства М. Копиця: «...Р. Глієр особистим прикладом вчив жити, мислити, працювати, навіть говорити. Несхильний до багатослів'я, він намагався у бесідах з учнями бути добрим, мудрим, ніколи нікого не засуджувати... Як справжній майстер, він не тільки підтримував своїм авторитетом молоді таланти, а й допомагав їм знайти свій шлях у мистецтві... Р. Глієр тільки вимагав від своїх вихованців не втрачати безпосередності власних висловлювань, а особливо – усе життя підносити професійний рівень» [14]. Подібні засади намагався втілювати у своїй творчій та педагогічній діяльності й В. Грудин.

Був викладачем музично-теоретичних дисциплін в Одесі, а з другої половини 1920-х років – доцентом київської консерваторії (теоретичні предмети), водночас працював диригентом оперних театрів Києва й Одеси. До 1941 р. був членом Спілки композиторів України.

У т. 2 спогадів «Зустрічі і прощання» видатного літературознавця, історика і публіциста Г. Костюка (в'язня таборів у Воркуті, особистості, яка пережила масовий терор 1937–1938 рр.) серед оповідей про найвизначніші події й найвидатніших діячів української науки, мистецтва, освіти і суспільно-політичного життя знаходимо спогад і про В. Грудина. Разом із композитором А. Корольковим, піаністами В. Кіпою і Є. Крахном та іншими митцями у 1943–1944 рр. В. Грудин організував творче об'єднання українських композиторів і музикантів та прагнув створити симфонічний оркестр у «принищеному музичному Києві» того часу [15; 54]. Автор зазначив, що був вражений тим, що більшість присутніх українських митців розмовляла російською мовою. В. Грудин пояснив це Г. Костюку тим, що в передвоєнні роки, «коли російська мова ставала не тільки модною, але й загальнообов'язковою, коли український музичний світ не де-юре, а де-факто виключався з музичних програм консерваторії» [15; 54] таке спілкування стало нормою і важливим психологічним моментом, змінити який важко і на це потрібно багато часу.

На початку творчої діяльності В. Грудин захоплювався імпресіонізмом та символізмом. Великий вплив на композитора мала творчість французьких імпресіоністів К. Дебюссі, М. Равеля, музика О. Скрыбіна, а згодом – композиторів французької «шістки» (Л. Дюрея, Д. Мійо, А. Онегера, Ж. Оріка, Ф. Пуленка, Ж. Тайфера). Кінець 1920-х рр. позначений впливом на творчість композитора російської школи, угруповання «Могучої кучки», П. Чайковського. Звертався В. Грудин і до народної пісні, збагачуючи мелодику своїх творів близькими до них інтонаціями чи застосовуючи метод цитування народних зразків, що особливо відчутно у вокально-інструментальних та фортепіанних творах цього періоду.

Весною 1943 р. В. Грудин вирушив на Захід, виступаючи з сольними концертами у Львові, Празі, Брно та Парижі [11]. Від 1949 р. в еміграції у США В. Грудин викладав музичні предмети в Українському музичному інституті (Філадельфія) [21]. Згодом жив у Нью-Йорку, де працював учителем при Українському музичному інституті, багато концертував, доволі часто писав рецензії та відгуки на концертні програми, виступи українських виконавців (піаністів, співаків, хорових колективів) у часописі «Свобода». Твори композитора видавалися американським видавництвом в Нью-Йорку. Фортепіанні композиції часто виконуються в Америці, Канаді й Європі: у Відні, Мюнхені, Лондоні і Парижі. Як зазначив Я. Лабка, у Парижі в Національній вищій консерваторії ці твори прийняті до вивчення в класах фортепіано [17; 7].

Об'ємний фортепіанний доробок митця складають різножанрові твори: Концерт № 1 ор. 13; Концерт № 2 ор. 38; Концерт № 3 ор. 56; Соната ор. 4; Сюїта ор. 69; Шість прелюдій ор. 10; Дванадцять прелюдій, ор. 62; Прелюдія і Токата ор. 28; Дванадцять етюдів ор. 5; Два етюди ор. 7; Бурлеска ор. 12 № 1; Токата ор. 12 № 2, поеми, сюїти, вальси [12, 187]. Про фортепіанну творчість композитора М. Недзвецкий писав: «Творча мова Грудина наближена до імпресіоністичного романтизму. Ключові елементи – це ясність структури, форми, логічність розвитку теми, єдність інтонації. Гармонійна тканина доволі складна, побудова акордів часом за квартовими інтервалами» [19; 2].

У творчому доробку Грудина: балет «Алла у дзеркалі» (за казкою Л. Керрола); для баритона з хором і оркестром поема «Сон» (за Т. Шевченком); Симфонія, ор. 16, 2 сюїти для оркестру («Українська» і «Білоруська»), струнний квартет (ор. 8), два фортепіанних тріо (ор. 18 і ор. 56); для скрипки Соната (ор. 46), Екзотична поема (ор. 37), Каприз-танок (ор. 40), Ноктюрн (ор. 48), Весняна поема (ор. 57), Осіння поема (ор. 58) й ін.; для віолончелі Соната (ор. 35); чимало солоспівів: 2 японські Сюїти, цикл: «Листи до поета», «Чому не смієшся, «Ой, діброво темний гаю», «Ти не прийшла», «Серенада Дон Кіхота», «Сон», «Озеро спить», «В альбом» й ін.; обробки народних пісень: «Рута-м'ята», «Верховина», «Гей, волошин сіно косить», «Ой на горі калина» й ін.

Як зазначав А. Рудницький: «Музична мова Грудина, особливо в інструментальних творах, мало має «народного» характеру; вона умірковано модерна, тяжить до імпресіоністичного романтизму... Його твори визначаються гладкою фактурою, дбайливо написані так з інструментальної, як і з вокальної сторони й наглядно свідчать про технічну вмільсть цього поважного композитора» [20; 213-214].

Як піаніст і педагог В. Грудин працював над створенням педагогічного репертуару для юних піаністів. У 1934 р. вийшли друком *Три інструктивні п'єси (op. 11)* [8] з позначкою автора «помірної трудности». Загалом інструктивні твори належать до музичних п'єс, призначених для вдосконалення технічних навичок гри на інструменті. Про три п'єси В. Грудина можна стверджувати, що вони завершені за формою і розраховані на розвиток певних видів техніки, а також прийомів звуковидобування. Композиції не мають окремих назв, проте наділені яскравими образами. Перша п'єса спокійного наспівного характеру (*Placido e semplice*), близька до народних інструментальних (скрипкових, сопілкових) зразків із багатим використанням мелізмів (форшлагів, мордентів, групетто), витонченим динамічним нюансуванням, агогічними відхиленнями. Національно-колеристичні музичні фарби, пов'язані з творчим переосмисленням українського фольклору, майстерно поєднуються у цій п'єсі зі зручною піаністичною фактурою.

Друга п'єса – швидкого життєствердного, скерцозного характеру покликана для розвитку як «біглості» в гамоподібних зворотах, так і вирівняному за звуком виконанню подвійних нот у метричній точності і пульсуючій тридольності. Завершальна третя композиція циклу віртуозного плану з яскравим зображенням картини таємничого казкового лісу. Вона вимагає співучого і випуклого проведення теми то у басовому регістрі, то у партії правої руки. У той же час акомпанемент побудований на коротких мелодичних побудовах у швидкому темпі й асоціюються з кружлянням пташок і тріпотінням крил. Метрична точність звучання фігурацій, викладених тридцять другими нотами вимагає роботи над технічною чіткістю виконання, а також над емоційним і насиченим проведенням теми твору.

«Дитяча сюїта» В. Грудина вийшла друком спершу в 1930 р. [6], а згодом, у 2006 р., була перевидана у збірці «Українська фортепіанна музика. Педагогічний репертуар для дітей та юнацтва» [10].

Сюїта складається з шести різножанрових мініатюр. Уже сама назва циклу спонукає до паралелей зі старовинними клавірними сюїтами з чергуванням протилежних за характером танцювальних частин, серед яких зустрічаємо і наспівну арію і величавий марш. У «Дитячій сюїті» В. Грудина жодна з частин також не має конкретної програмної назви, а тільки порядковий номер, проте яскраво виражені ознаки окремих старовинних танців викликають певні зіставлення: I ч. – жвавий, моторний гавот, II – нагадує витончений менует, III номер – запальна тарантела, IV – наспівна арія, мелодія якої нагадує ліричні українські народні пісні, V частина – граційний вальс, а VI номер – за ремаркою автора музики *Tempo li marcia* – переможний карбований марш. Для полегшення вивчення композицій і подолання труднощів, автор ретельно проставляє педалізацію, частково аплікатуру, темпові, агогічні й штрихові ремарки, а також у кінці кожного твору розписує його форму, наприклад, як у IV частині – «Форма п'єси тричастинна а) поширений період, б) речення (середня частина), а) реприза, в) заключення».

«Дитяча сюїта» В. Грудина привертає своєю ширістю, зрозумілістю і близькістю образної канви творів, лаконічністю, піаністичною зручністю й сприятиме формуванню професійних навичок виконання віртуозних і кантиленних творів, тонкого відчуття відмінностей в інтонуванні мелодії, що зумовлені ладо-гармонічним і поліфонічним забарвленням, виховання темпо-ритмічної гнучкості й різних способів звуковидобування, які впливають з художнього змісту творів.

Серед фортепіанних композицій В. Грудина, призначених для комплексного розвитку художніх і піаністичних якостей молодих виконавців, значну роль мають два *Етюди op. 7*, з присвятою О. Грудиній.

Уперше вони опубліковані окремими виданнями 1930 р. [5] у серії «Український педагогічний репертуар» під редакцією комісії в складі професорів Муздрамінституту ім. М. Лисенка (Музично-драматична школа, заснована М. Лисенком у Києві 1904 р., з консерваторським планом навчання, яка в 1918 р. перетворена на Державний Музично-драматичний інститут ім. М. Лисенка – О.Н.) Г. Беклемішева, В. Золотарьова та Л. Ревуцького для студентів-піаністів 4 і 5 ступеня навчання. Кожному з цих художніх Етюдів (op. 7) притаманна колоритна і ефектна образність, поєднання різних видів техніки (гами, арпеджіо, подвійні ноти, акорди, октави тощо) і вони радше призначені для виконання на концертній естраді.

В основі романтизованого Етюду (op. 7 № 1) лежить чудова мелодія, яка майже завжди звучить у середньому регістрі й обплетена гнучкою лінією в партії лівої руки в низькому регістрі

інструменту, а права рука разом із проведенням теми *sempre marcato* обіймає ще й супровідну акордово-інтервальну лінію у верхньому регістрі. Такий виклад вимагає пластичної координації піаністичних рухів у складних фактурних прийомах одночасно в партіях обох рук.

Етюд (ор. 7 № 2) грайливого настрою у швидкому темпі вимагає від виконавця «біглості» і свободи пальцевих рухів, динамічної гнучкості (чимало раптових перепадів динаміки у швидкісних побудовах), метричної точності.

Привертає увагу цікавий цикл В. Грудина *Два офорти* (ор. 2»), присвячений другові композитора В. Дашковському. Загалом офорт (з французької, дослівно – міцна вода) – це різновид гравюри на металі, котрий дозволяє отримувати відбитки з друкарських форм, які попередньо оброблені кислотами. У музиці офорт – це відбиток переживання, емоції, настрою, почуття. Такими є і *два офорти* В. Грудина. Перший (*Declamando e con passione*) звучить наче пристрасний вияв приятельських почуттів автора музики до свого друга. Двочастинна будова твору дає змогу для розгортання двох тем – наповненої, октавної життєствердної у першій частині і кодї та ліричної ніжної мелодії у середньому розділі твору. Яскраві багатозвучні кульмінації звучать урочисто і зворушливо, інколи з нотками драматизму. *Другий офорт* – витончений рухливий вальс із різкими перепадами динаміки, частими агогічними змінами. Для обидвох п'єс притаманні часті ладо-гармонічні зміни, що вимагає від виконавців гнучкого і чутливого використання педалі і відчуття зміни гармонічного забарвлення мелодичної лінії її випуклого проведення і змістового наповнення.

Цикл *Три парадокси* (ор. 9) з присвятою Р. Д. Херсонській містить три п'єси – Прелюдію, Вальс і *Marche Redoublee* (швидкий марш).

Парадоксом (від грец. незвичайний, неймовірний, дивний) у музиці називають вишукані, дивовижні твори чи фрагменти, що відрізняються від традиційного звучання. У циклі В. Грудина мініатюрна Прелюдія урочистого характеру сприймається як самостійна вступна бурхлива частина до подальших п'єс циклу. Парадоксальність рухливого Вальсу (*comme si une valse* – майже як вальс) полягає у його розмірі 6/8, хоча у XIX – поч. XX ст. існували різні форми вальсів, деякі з розміром 2/4, 6/8 і 5/4.

Останній такт твору написаний у розмірі 9/8. Оригінальною є і гармонічна канва твору з секундовим і кварто-квінтовим забарвленням, а раптові зміни динамічного плану додають ще більшої химерності. *Marche Redoublee* – твір, який становить кульмінацію циклу і за вказівкою автора (*fermamente assai e con moto*) – звучить впевнено, масивно, а завдяки постійному застосуванню пунктирного ритму у першій і третій частинах поперемінно у партіях двох рук в інтервальному викладі (кварти, квінти, сексти, септими) – отримує нетипове звучання. Середня частина у супровідній лінії лівої руки має тріольний виклад, а мелодія викладена октавами. Реприза нагадує перший розділ, проте завдяки насиченості фактури октавно-акордовими сполуками звучить ще наповненіше.

До циклу *Дві п'єси для фортепіано* (ор. 12) увійшли Бурре (*Bourree*) і Токата (*In modo di toccata*) [7]. Старовинний французький народний танець хороводного характеру Бурре (розмір – 2/4, 3/4, 3/8) доволі швидкого темпу з характерним синкопованим ритмом і важкуватими стрибковими рухами у XVII-XVIII ст., став придворним танцем, створеним на основі народного зразка (розмір – 2/2, 2/4 чи 4/4). Йому притаманне парне виконання з дрібними кроками, легкими переступаннями і витонченими манірними позами. У другій пол. XVII ст. цей танець увійшов до світу високого мистецтва і став частиною інструментальної сюїти. Композиція В. Грудина яскраво відтворює ці риси старовинного танцю: короткі мелодичні звороти, строго виписана поліфонізована фактура, поєднання штриха *legato* і *non legato*, усі засоби скеровані на відтворення характеру і рухів рук (то піднімання їх вгору, то опускання вниз) першоджерела. Навіть початкова ремарка композитора *celeramente non troppo e con molta precisione* (не надто швидко, але дуже точно, виразно) визначає риси твору, проте часте вживання хроматики, альтерованих гармонічних співзвучч вносять подих нової епохи і особистісного трактування старовинного танцю композитором.

Токата В. Грудина – віртуозна п'єса, написана у швидкому темпі звуками короткої тривалості (шістнадцятими) на *non legato* вільної імпровізаційної форми. Для п'єси властивий рівномірний ритмічний рух із застосуванням перехрещення рук і ударної акордової техніки. Для виконання цього віртуозного твору важливе збереження ритмічної чіткості, метричної і динамічної точності звучання в безупинному русі швидких пасажів, стрибків і октавно-акордових побудов. Вперше цикл опублікований у 1928 р. [3].

Цикл *Дві п'єси* (ор. 19), до якого увійшли Вальс і Фарандоль, опубліковано в 1929 р. [4]. Композиції продовжують низку циклів («Дитяча сюїта», «Дві п'єси для фортепіано» (ор. 12), поєднаних спорідненими рисами зі старовинними клавірними сюїтами з чергуванням протилежних за

характером танцювальних частин, проте введенням танців, які не входили до таких старовинних циклів, як, наприклад, тарантела, вальс, фарандоль. Доволі помірного темпу Вальс (*non allegro*) тут поєднується зі швидким Фарандолем.

Першій частині Вальсу притаманне поєднання двох контрастних музичних образів – повільного вальсу і значно швидшої танцювальної побудови. Тема вальсу випукла, мелодійна, у моторнішому епізоді з'являється поліритмія і на тлі тридольного вальсового пульсу звучить дводольна мелодична лінія у середньому регістрі фортепіано. Трипланова фактура з еластичним «ресорним» видобуванням басових звуків на сильних долях допомагає виконувати мелодичну лінію без напруження. Середня частина – розробкового плану, в якій відчутно мотиви обох тем. Реприза побудована на початковій повільній вальсовій темі. У своєму розвитку кожна частина приводить до кульмінаційного злету, проте вершинними все ж є кульмінації першої і третьої частин. Невеличка п'ятитактова кода поєднує в собі, закладені два характерні теми твору: три такти проводять основну спокійну тему, а наступні два (*Allegro subito*) – початковий висхідний мотив теми й творять яскраве, енергійне, повнозвучне і стрімке завершення вальсу.

Фарандоль – провансальський (Франція) народний танець, що виконувався парами, які, тримаючись за руки, творили ланцюжок зі спіралеподібними і круглими фігурами під акомпанемент флейти і тамбурина. Музичний розмір танцю: 2/4 і 6/8. Особливістю фарандоля є змінний темп – швидкий, що змінюється на більш повільний. Варто зазначити, що танець використовували у своїх творах Ж. Бізе, Ш. Гуно, А. Глазунов, П. Чайковський та ін. композитори.

Яскравий, віртуозний Фарандоль В. Грудина у розмірі 12/8 чітко відтворює риси французького народного танцю: швидкий темп (*Vivace*) зазнає змін впродовж твору (*accelerando*, *piu mosso*, *allargando*), безупинний тріольний рух, різкі раптові динамічні зміни, педальне і безпедальне звучання фортепіано передають характер першоджерела з відчуттям безконечності низки танцюючих пар і вирізняється витонченістю і грайливістю.

Ще одна самостійна (поза циклами) п'єса, зі збережених у музичних фондах Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського, носить назву «Осінь» і за виданням 1925 р. [2] присвячена Анні Михайлівні Отроновській. Згодом, після переїзду до США, композитор дедиковав цю п'єсу ще й для Дарії Гординської-Каранович – української піаністки, педагога та довголітнього президента Українського музичного інституту Америки, яка часто виконувала фортепіанні твори В. Грудина [18; 6], а композитор присвятив виконавиці чимало схвальних відгуків і рецензій на її сольні програми.

Початкові два такти композиції-замальовки з приглушеними арпеджованими співзвуччями у басовому регістрі фортепіано точно передають тишу осені, відчуття скутості, заціпеніння природи. На ці гармонічні переливи у партії правої руки накладається тема твору – наспівна, плинна, задумлива. Згодом тема зазнає тембрових забарвлень – проводиться по чергово то у верхньому, то в середньому («віолончельному»), то в нижньому регістрі інструменту в супроводі тріольних фігураційних чи тремолоючих інтервально-акордових тріольних побудов. Густа педалізація, мелодизація фактури, вживання політональності сприяє безупинному диханню музичної тканини п'єси у плетиві самостійних співаючих голосів. Друга частина звучить більш напружено, динамічніше і насичено в гармонічному плані (чимало альтерацій, відхилень). Поступово напруга спадає, рух затихає, наче заспокоюючись на завершальних двотактових акордових арпеджованих побудовах, подібних до вступу.

Соната для фортепіано В. Грудина вийшла друком у 1924 р. [1]. Це одночастинний твір. Однією з драматургічних рис одночастинної сонати, що сформувались у творчості Ф. Ліста, стала дія у сонатному *allegro* принципів інших музичних форм. Загалом розвиток драматургії Сонати ор. 4 В. Грудина базується на досягненнях Ф. Ліста, але модифікується відповідно до іншого типу образності. Специфічними ознаками одночастинної сонати, в якій зберігаються основні драматургічні принципи лістівської героїко-драматичної сонати (тяжіння до суміщення функцій, виокремлення партій у самостійні розділи, дія принципів інших форм), є їхня лаконічність, камерність, тенденція до класичної сонатної форми, психологізація образів. Саме такі ознаки і свідчать, що героїко-драматичний лістівський тип перетворюється у В. Грудина на лірико-драматичний.

Соната ор. 4 демонструє світ відверто патетичних образів. Схвильований драматизм тем сонати, що мають філософську спрямованість, розкрито з психологічною глибиною. Водночас у ній можна віднайти і тенденції продовження класико-романтичної традиції, що походять із творчості Л. Бетговена, Р. Шумана, П. Чайковського.

Починається соната вступом, який поділяється на різнохарактерні епізоди: однотоковий стрімкий низхідний пасаж через увесь діапазон фортепіано (*Senza tempo. Rapidamente* – Не зберігаючи вказаний темп. Швидко, стрімко); гучний чотиритактовий епізод *Pesante*, який переростає

в таємничо-похмуру хоральну побудову (*quasi coro, mp*), що повторюються двічі. Такий контраст сприймається вихідною тезою до тлумачення головних образів твору і задає схвильовано-патетичний тон звучання.

У декламаційній і цілеспрямованій головній партії (*Allegro vivace*), що розгортається єдиною лінією безперервного динамічного наростання, проглядається напружений пунктирний зворот та його розвиток (*Piu mosso e furioso*, тт. 26–48). Якщо у первісному викладі головна партія звучить у партії правої руки одногласно, то у своєму розвитку зазнає фактурних змін до насиченого октавно-акордового викладу, наростання динаміки до *ff*.

Сполучна партія проявляється лише у двох перехідних тактах, яка готує появу лірико-елегійної побічної партії (*Piu lento*). Контрастом до головної партії постає тихе звучання побічної теми, яка як і головна, звучить у двох проведень. Характер її – задумливо-елегійний, оповідальний, а друге проведення (*Piu mosso*) динамічне, надає темі звучання нового характеру – вольового і рішучого. Цікавим у драматургічному плані постає заключний розділ експозиції сонатного *allegro*, який повністю відтворює теми вступу майже в повному вигляді, правда без початкового віртуозного пасажу, що надає композиції рис наскрізного розвитку. Цей короткий розділ виконує тут заключну логічну роль (заключна партія), хоча функція розвитку в ньому відчутна досить сильно.

Розробка виконує експресивно-драматургічну функцію циклу. В її динамічному першому розділі свій розвиток знаходить виключно тема головної партії. Вона з'являється у схвильованому викладенні і зазнає мелодичних, ритмічних, фактурних і гармонічних змін. У кульмінаційний момент з'являється тема побічної партії (*Pesante molto*), яка звучить драматично на відміну від першого проведення у експозиції, адже октавний виклад теми у партії правої руки підсилюють глибокі баси і насичена акордова середина фортепіанного фактурного викладу. Після незначного заспокоєння з'являється реприза.

Особливою винахідливістю у галузі загальної побудови відзначається загальна реприза сонатного *allegro*, яка порушує тональні і композиційні устої класичної побудови. Реприза є «дзеркальною»: замість головної спочатку з'являється побічна, а потім – головна партія. Побічна партія звучить задумливо-елегійно, а згодом підлягає сильній динамізації. Вона з'являється у репризі в іншій тональності, що дозволяє говорити про наявність елементів несправжньої репризи, тобто про тенденцію до суміщення функцій.

Повний контраст основним образам сонати у репризі створює вставний епізод (між побічною і головною партіями) – *Funebre*, який вносить риси невеличкої повільної частини циклу і через притишену гучність, характерний пунктирний ритм створює жалібний, траурний настрій перед появою запальної головної партії. Фактура цього епізоду прозора, хоральна, а низхідні хроматичні секундові ходи додають тужливості звучанню. Головна партія проводиться в репризі у повному обсязі без змін. Після її проведення з'являються два хоральні такти зі вступу (*Poco lento*), після яких настає кода твору.

Кода має синтетичний характер – у ній з'являються інтонації двох тем сонати (*Presto*). Спочатку звучить головна партія з двома кульмінаційними злетами, а потім з'являються чотири такти з проведенням побічної. Заключний останній такт, як і початковий у вступі – віртуозний, в якому композитор прописує ремарку *volante* – летючи, ледве торкаючись клавіш, таким чином завершуючи твір від *ff* на початку такту висхідним пасажем, що розпочавшись із лавини звуків неначе розчиняється у верхньому регістрі фортепіано.

Соната ор. 4 В. Грудина – її ладо-гармонічний, мелодичний, фактурний віртуозний плани мають романтично-імпресіоністичне забарвлення. Їй притаманна ясність структури, логічність розвитку тем. Це чудовий приклад одночастинного твору сонатної форми в українському музичному мистецтві першої половини ХХ ст., а введення сонати до концертного піаністичного репертуару та навчальних програм сприятиме її популяризації та вихованню молодих піаністів-віртуозів.

Висновки. Загалом збережені у фондах НБУ ім. В. Вернадського фортепіанні твори В. Грудина створені композитором до 1940 р. у різних жанрах: дитяча музика, соната, фортепіанні цикли, етюди і становлять вагомий пласт у розвитку українського фортепіанного мистецтва. Як влучно зазначив піаніст і педагог з Нью-Йорку Є. Крахно: «...музика В. Грудина завжди співає: співають, його вокальні мелодії, співають його інструментальні твори. Співучість музики В. Грудина, – це одна з найкращих сторін його творчості» [16; 3].

П'єси В. Грудина для дітей цікаві, насамперед, своєю образністю, жанровістю, зручною і вишуканою фортепіанною фактурою. Однак, незважаючи на їх спрямування (для молодшого та середнього шкільного віку), вони вимагають досить високої інструментально-технічної підготовки юних виконавців. Твори концертного плану В. Грудина вводять виконавців у світ музичних жанрів

сонати, токати, етюд, парадоксу, жанрів танцювальної музики (вальс, фарандоль, бурре), та ін., розвивають технічні можливості, музичне мислення та артистичність. Автор використав багатющий арсенал виразових засобів фортепіанної гри, особливостей фактури, технічних прийомів, а «співучість музики В. Грудина», власне і є основою її народного характеру. Після публікації цих творів В. Грудина вони ввійдуть до репертуару сучасних піаністів, а також стануть корисним дидактичним матеріалом для виховання доброго смаку у музичному вихованні підростаючого покоління та вдосконаленні піаністичних навиків гри.

Список використаної літератури

1. Грудин В. Соната для фортепіано ор. 4. М. : Госиздат, Музыкальный сектор, 1924. 17 с.
2. Грудин В. Осень: для фортепиано. М. : Музыкальный сектор Госиздата, 1925. 6 с.
3. Грудин В. Три парадокса: для фортепиано: Ор. 9. М. : Музсектор Госиздата; Москва-Вена-Лейпциг: Универсальное изд-во, 1928. 14 с. – Режим доступу: <http://irbis-nbuv.gov.ua>
4. Грудин В. Две пьесы: для фортепиано: Ор. 19. М. : Музсектор Госиздата; Москва; Вена; Лейпциг: Универсальное изд-во, 1929. 10 с.
5. Грудин В. Етюд: ор. 7, № 1: для фортепіано. Харків : Держ. вид-во України, 1930. 8 с.; Грудин В. Етюд [Ноти]: ор. 7, № 2: для фортепіано. Харків : Держ. вид-во України, 1930. 8 с.
6. Грудин В. Дитяча сюїта: Ор. 5: для фортепіано. Харків : Держ. вид-во України, 1930. 10 с. – Режим доступу: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_vfmf
7. Грудин В. Дві п'єси для фортепіано: ор. 12. Київ : Київ. муз. підприємство, 1930. 12 с.
8. Грудин В. Три інструктивні п'єси: ор. 11: для фортепіано. Харків-Київ : ДВОУ «Мистецтво», 1934. 6 с.
9. Грудин В. Фугетта, Токкатіна. *Фортепіанні твори українських композиторів для молоді* / ред. Т. Богданська. Ч. II. Тернопіль : АСТОН, 2000. С. 21–22; 26–28.
10. Грудин В. Дитяча сюїта. *Українська фортепіанна музика. Педагогічний репертуар для дітей та юнацтва*: Навч. пос. Ч. II / Упор.: Т. Завадська, О. Козачук. Київ : Муз. Україна, 2006. С. 68–84.
11. Житкевич А. До 125-річчя уродин композитора В. Грудина. *Міст*. 2018. 16 квіт.
12. Карась Г. Українські композитори західної діаспори. *Композитори української діаспори: Бібліографічний покажчик* / Укл. В. Хімейчук. Івано-Франківськ, 2007. С. 3.
13. Композитори української діаспори. Бібліографічний покажчик / Укл. : В. Хімейчук. Івано-Франківськ, 2007. С. 187.
14. Копиця М. Діяльність Р. М. Глієра в Києві: джерелознавчий аспект URL: http://chasopysnmau.com.ua/chasopys/11_NBUV/docs/19_Kopytsya.pdf (дата звернення 16.08.2018)
15. Костюк Г. Зустрічі і прощання: *Спогади*: Кн. 2. Едмонтон-Торонто, 1998. С. 54, 55.
16. Крахно Є. Концерт композитора Володимира Грудина в Нью Йорку. *Свобода*. 1964. Ч. 78. С. 3.
17. Лабка Я. Концерт творів композитора-піаніста Володимира Грудина. *Свобода*. 1971. Ч. 17. С. 7.
18. Музичний салют Україні. *Свобода*. 1978. Ч. 132. С. 6.
19. Недзведзький М. В. В. Грудин і його творчість. *Вісті* (Сан Пауло, Мінн., США). 1968. Ч. 2 (25). С. 2.
20. Рудницький А. Українська музика: історично-критичний огляд. Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. С. 213–214.
21. Соневицький І. Авторський концерт В. Грудина. *Свобода*. 1958. 14 лютого. С. 3.

References

1. Hrudyn V. Sonata dla fortepiano or. 4. M. : Hosudarstvennoe yzdatelstvo, Muzykalnyi sektor, 1924. 17 s.
2. Hrudyn V. Osen: dla fortepyano. M. : Muzykalnyi sektor Hosyzdata, 1925. 6 s.
3. Hrudyn V. Try paradoksa: dla fortepyano: Or. 9. M. : Muzsektor Hosyzdata; Moskva-Vena-Leiptysh: Unyversalnoe yzdatelstvo, 1928. 14 s.
4. Hrudyn V. Dve piesy: dla fortepyano: Or. 19. M. : Muzsektor Hosyzdata; Moskva; Vena; Leiptysh: Unyversalnoe yzdatelstvo, 1929. 10 s.
5. Hrudyn V. Etiud: or. 7, № 1: dla fortepiano. Kharkiv: Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy, 1930. – 8 s.; Hrudyn V. Etiud: or. 7, № 2: dla fortepiano. Kharkiv : Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy, 1930. 8 s.
6. Hrudyn V. Dytiacha siuita: Or. 5: dla fortepiano. Kharkiv : Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy, 1930. 10 s.
7. Hrudyn V. Dvi piesy dla fortepiiana: op. 12. Kyiv : Kyivske muz. pidpryemstvo, 1930. 12 s.
8. Hrudyn V. Try instruktyni piesy: or. 11: dla fortepiano. Kharkiv-Kyiv : DVOU «Mystetstvo», 1934. 6 s.
9. Hrudyn V. Fuhetta, Tokkatina. Fortepianni tvory ukrainskykh kompozytoriv dla molodi / red. Taisa Bohdanska. Chastyna druha. Ternopil: ASTON, 2000. S. 21–22; 26–28.
10. Hrudyn V. Dytiacha siuita. Ukrainska fortepianna muzyka. Pedahohichniy repertuar dla ditei ta unatstva: Navchalnyi posibnyk. Ch. II / Upor.: T. Zavadska, O. Kozachuk. Kyiv : Muzychna Ukraina, 2006. S. 68–84.
11. Zhytkevych A. Do 125-richchia urodyn kompozytora Volodymyra Hrudyna. *Mist*. 2018. 16 kvitnia.
12. Karas H. Ukrainski kompozytory zakhidnoi diaspory. Kompozytory ukrainskoi diaspory: Bibliohrafichnyi pokazhchuk / Ukl. V. Khimeichuk. Ivano-Frankivsk, 2007. S. 3.
13. Kompozytory ukrainskoi diaspory. Bibliohrafichnyi pokazhchuk / Ukladach: V. Khimeichuk. Ivano-Frankivsk, 2007. S. 187.

14. Kopytsia M. Diialnist R. M. Hliiera v Kyievi: dzhereloznavchyi aspekt URL: http://chasopysnmau.com.ua/chasopys/11_NBUV/docs/19_Kopytsya.pdf (data zvernennia 16.08.2018)
15. Kostyuk H. Zustrichi i proshchannia: *Spohady*: Kn. 2. Edmonton-Toronto, 1998. S. 54, 55.
16. Krakhno Ye. Kontsert kompozytora Volodymyra Hrudyna v Niu Yorku. *Svoboda*. 1964. Ch. 78. S. 3.
17. Labka Ya. Kontsert tvoriv kompozytora-piianista Volodymyra Hrudyna. *Svoboda*. 1971. Ch. 17. S. 7.
18. Muzychnyi saljut Ukraini. *Svoboda*. 1978. Ch. 132. S. 6.
19. Nedzvedzkyi M. V. V. Hrudyn i yoho tvorchist. *Visti* (San Paulo, Minn., SShA). 1968. Ch. 2 (25). S. 2.
20. Rudnytskyi A. Ukrainska muzyka: istorychno-krytychnyi ohliad. Miunkhen: Dniprova khvyliia, 1963. S. 213–214.
21. Sonevytskyi I. Avtorskyi kontsert V. Hrudyna. *Svoboda*. 1958. 14 liutoho. S. 3.

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО ВЛАДИМИРА ГРУДИНА: МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АСПЕКТ

Нимилович Александра Николаевна –
доцент, Дрогобычский государственный педагогический
университет им. И. Франка, г. Дрогобыч

Фортепианное творчество с ярким образно-эмоциональным содержанием известного украинского композитора В. Грудина сегодня почти неизвестно широкому кругу музыкантов. Вторую часть своей жизни, композитор провел в эмиграции в США. Часть произведений, написанных до 1940 г., сохранились в отделе музыкальных фондов Национальной библиотеки Украины им. В. Вернадского благодаря старшей дочери Н. Лисенка – Катерине Лысенко (в замужестве Масленикова, 1880–1948 гг.).

Предпринята попытка изложить полные сведения из жизни этого композитора. Подан музыкально-эстетический анализ фортепианных циклов и отдельных произведений для музыкантов и пианистов-исполнителей.

Ключевые слова: Владимир Грудин, фортепианное творчество, циклы пьес, фортепианный педагогический и концертный репертуар, украинское зарубежье, музыкальное воспитание, национальный музыкальный язык.

VOLODYMYR HRUDYN'S PIANOFORTE HERITAGE: THE MUSICAL PERFORMANCE ASPECT

Nimylovych Oleksandra – Associate Professor,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Drohobych

Piano creativity with vivid and emotional content of the prominent Ukrainian composer Volodymyr Hrudyn almost unknown circle of musicians. The second part of his life, the artist spent in terms of emigration in the United States. Part of the works written prior to 1940 year, preserved in the Department of music of the holdings of the Vernadsky National Library of Ukraine thanks to the eldest daughter of Mykola Lysenko – Kateryna Lysenko (married name is Maslianikova, 1880–1948). An attempt was made to fully apply the information about little-known composer in Ukraine. The musical aesthetic analysis of the piano cycles and individual works for both young and mature pianists is filed.

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

UDC 7.071.1(73=161.2(092)

VOLODYMYR HRUDYN'S PIANOFORTE HERITAGE: THE MUSICAL PERFORMANCE ASPECT

Nimylovych Oleksandra – Associate Professor, Drohobych
Ivan Franko State Pedagogical University, Drohobych

The objective of the paper is to outline and comprehensively relay the creative portrait of Volodymyr Hrudyn as a piano player, composer, and educator; to recount the story of preservation of his piano compositions in Ukraine; and to provide a musical and aesthetic analysis of piano cycles and separate works.

Research Methodology applied in the article is defined by a holistic approach to the Volodymyr Hrudyn's creative heritage in the realm of various genres of piano music.

Novelty of the article consists in the fact that, for the first time ever, an attempt is being made at an analysis of Volodymyr Hrudyn's piano cycles and separate compositions that had been created by him in the 1920s and 1930s and are all but unknown in the present time as far as education and performance practice are concerned.

Results. Those of the piano works that have survived and are in storage in the archives of the Vernadsky National Library of Ukraine (courtesy of Kateryna Lysenko-Maslianykova) had been created by Volodymyr Hrudyn prior to the year 1940 and fall into various genre categories: children music, sonata, piano cycles, études constitute a substantial contribution to the development of Ukrainian piano art. Music pieces for children created by Volodymyr Hrudyn are of particular interest, primarily owing to their richness in images, miscellany of genres, convenience and exquisiteness of their pianoforte texture. However, these works demand that the young performers possess a rather

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 РАНЬОГО ЦИКЛУ «В КАРПАТАХ»)

Посікіра-Омельчук Наталія Миколаївна – старший викладач,
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, м. Львів
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 виразності; 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. Скорика 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 «Unterhaltungsmusik, 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. Вігте, 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.