

А. Р. Романенко
А. О. Турчинік

ДИНАМІЧНА СЕМІОТИКА ПОЛІФАКТУРНОСТІ У ТВОРАХ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО МИРОСЛАВА СКОРИКА

У статті розглядається багатовимірність фактурних прийомів, використаних в фортепіанних опусах українським композитором М. Скориком, а саме комплекс ритмічно-фактурних, динаміко-фактурних, інтонаційно-фактурних, тембрально-фактурних, агогічно-фактурних, артикуляційно-фактурних, пластично-фактурних рис-ознак, які формують його стильову манеру, його творче амплуа, власне – єдність образу/означення і поняття/означуваного. Виконавський стиль для композитора/музиканта завжди виступає цілісною системою естетичних принципів (етико-естетичних концепцій) та засобів виразності, характерних для індивідуальної артистичної манери або для конкретної художньої епохи (Чинаев, 1995). Тому розгляд фортепіанної композиторської творчості М. Скорика був би фрагментарним з одного боку – без звернення до мистецької аури-реальності, безпосереднього «простору для думок»/lived space (до певних, іманентно притаманних композиторів, «образно-тематичних й жанрово-стильових акцентів» за К. Іваховою (Івахова, 2013а, с. 279), а з іншого – без його нерозривного зв'язку із універсальною еволюцією культури. Адже на зміну чіткості форми проєкту модернізму приходить анархійний простір (антиформа) постмодернізму, з його на перший погляд випадковістю/алеаторикою суміші музичного матеріалу, насправді ж «ігровим полем» можливостей для виняткових мистецьких дій (полем «мовної дисперсії»).

Ключові слова: поліфактурність, композиційні й стильові особливості, семіотизація, способи інтерпретації музичних рис-ознак, твори для фортепіано Мирослава Скорика.

DOI 10.34079/2226-2849-2025-15-29-89-104

Постановка проблеми. Феномен неповторності, «впізнаваності» музичної мови М. М. Скорика криється насамперед в інтонаційному різноманітті – в поєднанні фольклорних джерел (яскравого національного колориту Гуцульщини) з модерним стилем письма, а також вплетенні елементів необароко, неокласицизму, неоромантизму, музики 20-х–30-х років ХХ століття тощо. У творчості Мирослава Михайловича, на нашу думку, відчувається особлива свіжість сприйняття такої композиторської інтертекстуальності (тобто мови культури як моделювання певної знакової системи за рахунок семіології структурування зі своїми марками/індикаціями або символічними образами за Л. Бабушкою, див. Бабушка, 2020), зокрема й за рахунок нетрадиційності ладотонального мислення (дисонантної гармонії та розширеної ладовості), аж до включення естрадних та джазових маркерів.

Іншою характерною особливістю являється метрична та темпоритмічна специфіка скориківського музичного письма. Композитор пригоршнями застосовує різноманітні ритмічні структури, синкопи, перемінні метри, поліметричні й поліритмічні побудови та ін. Унікальним є й відчуття автором музичної форми – побудова розділів, їх співставлення, пропорційність (лаконізм), довершеність створеного.

Технічна розвиненість, нестандартні фактурні композиторські рішення (від лат. *factura* або *textura* – сукупність певних засобів музичного викладу, також певне композиторське ставлення до образної сфери/чогось поза безпосередньої присутності, створюючи потребу в посередникові-декодувачеві) породжують незабутні комбінації вибухової природи іскрометного та водночас зосередженого довжиною у віки, натякаючи на високу майстерність М. М. Скорика не тільки на рівні способу висловлювання, але й в плані розгортання тематичного матеріалу загалом. Наприклад, графічна окресленість химерно переплетених ліній у поліфонічних зонах скориківських фортепіанних опусів чи модернові засоби композиторської музичної оповіді, на кшталт принципу остинатності та своєрідного звукоколеристичного (сонористичного) комплексу (субакорду), тобто взаємне розташування партій чи голосів у вертикальній площині (вертикальних утворень) – все це представляє його «густу», «в'язку», «багатошарову», «повнозвучну» фактурність.

Митець відрізняється з-поміж інших й своєю піаністичною направленістю (зручністю виконання) – екзальтованим відчуттям фактури (таке ставлення проявляється навіть у назвах музичних опусів, наприклад «Три екстравагантні танці»), доречним співставленням реєстрів (контрастність оркестрових барв), соковитістю як в плані колористики (камерна музика М. Скорика), так і бравурною блискучістю піаністичної віртуозності (особливо в його фортепіанних концертах). І заразом – жартуючи, інколи з меланхолійною іронією, та не грубо. Адже Мирославі Скорикові притаманні були висока духовність та глибоке осягнення в усьому.

Наявний підхід актуалізує охопність характеристики творчого фортепіанного доробку митця в контексті іманентних рис стилю, особливостей львівської композиторської школи та специфіки фактурних принципів.

Мета статті – представити новітність скориківської фактури фортепіанних опусів й універсум його «стильової гри» в ракурсі інтерпретації, тобто маніфестації/промовляння/розшифрування естетичних характеристик як через призму життєтворчості метра, так і шляхом розгляду виконавської практики його фортепіанних творів.

Завдання дослідження – вивчення взаємодії особистості, її родоводу (родичання з С. Крушельницькою, далека спорідненість із І. Стравінським) та культурно-історичного контексту епохи; пошук аксіологічних, естетико-художніх витоків митця, що проявилися у фактурному різноманітті його музики та стилетворенні; надання редакційних рекомендацій; доповнення, систематизація й каталогізація творчої фортепіанної спадщини майстра.

Аналіз останніх досліджень. Характерна скориківська особливість фортепіанного доробку – виняткова якість його музичного матеріалу – привертає увагу багатьох дослідників, зокрема й тих, які із піаністичною інтенцією. Адже пройдення М. Скориком ґрунтовної фахової школи фортепіанної гри (перші уроки гри на фортепіано від учениці О. Гольденвейзера В. Канторової), глибинність розуміння як специфіки роялю, так і на рівні живописно-візуальних асоціацій/алюзій дають їм можливість значно розширювати свій творчий та науковий потенціал, відкриваючи все нові й нові грані скориківської музики. Безпосередньо питання універсалізму творчої особистості, ієрархії її видів діяльності, зокрема й через призму скориківського індивідуального способу мислення, розглядали у своїх наукових працях культурологи та музикознавці О. Коменда (Коменда, 2020), Л. Корній та Б. Сюта (Корній та Сюта, 2011, с. 641–644), V. Markiw (Markiw, 2010), Ю. Щириця (Щириця, 1979). Аспектами культури спогадів, висвітленням творчої біографії митця як такого з точки зору його внутрішніх спонук займалися Х. Борхес (Борхес, 1992, с. 425–427), Umberto Eco (Eco, 1980), Т. Кривошея та А. Романенко (Kryvosheya and Romanenko, 2019, с. 87–91),

З. Фрейд (Фрейд, 1989) й навіть постаті М. М. Скорика – Б. Фільц (Фільц, 1999, с. 128–135), А. Муха (Муха, 2004), Л. Тарнавський та В. Тарнавський (Тарнавський та Тарнавський, 2011), М. Копиця (Копиця, 2013, с. 407–418). Окремий пласт досліджень присвячено скориківській фортепіанній спадщині у світлі її різножанровості – наукові праці Г. Блажкевич (Блажкевич, 1999, с. 28–41), А. Задерацької (Задерацька, 1999, с. 41–53), Л. Кияновської (Кияновська, 1998; Кияновська, 2008), В. Ніколаєвої (Ніколаєва, 2000), Н. Посікіри-Омельчук (Посікіра-Омельчук, 2020), Л. Циганюк (Циганюк, 2023) та ін.; організації фортепіанної тканинності – наукові розвідки К. Івахової (Івахова, 2013а, с. 279–285; Івахова, 2013b); особливостей музичного стилетворення на макрорівні – наукові доробки О. Ващук (Ващук, 1994, с. 71–77), В. Задерацького (Задерацький, 1999, с. 5–28), І. Пясковського (Пясковський, 2000, с. 35–40), В. Романка (Романко, 2000, с. 48–53), Daniel Jaffé (Jaffé, 2022), В. Чинаєва (Чинаєв, 1995) та ін.

Однак у ракурсі специфіки фактури та стильових особливостей творів для фортепіано М. Скорика багато чого на сьогодні залишається контрверсійним та недослідженим, вимагаючи ґрунтового аналізу. У нашій статті ми намагаємося здійснити таку спробу та й сама сучасна семіотика здійснює трансгресію, від «науки про дешифровку текстів» переходячи до «науки про культуру, яка породжує, зберігає, транслює інформацію» (Бабушка, 2020, с. 104).

Виклад основного матеріалу дослідження. Один із колег, доктор мистецтвознавства, професор та автор власного трактування концепції музичної інтерпретації В. Москаленко, описує М. Скорика як митця «надзвичайно замкнутого, із саркастичним почуттям гумору» (Safian, 2020). Дитинство майбутнього метра прояснює таке унікальне сполучення його особистісних якостей – всеосяжна глибинність, на кшталт тези культуролога Умберто Еко про феномен середньовіччя як ядра обумовлених семіотичних рис та філософії власної мови: «Середньовіччя живе в мені ... Я бачу його в глибині будь-якого предмета, навіть такого, який начебто не пов'язаний із середніми століттями – а насправді пов'язаний. Все пов'язано» (Еко, 1980, с. 435), а також притаманне М. Скорикові «діловито-раціональне ставлення» (Коменда, 2020), до власного творчого методу як важливої чуттєвої властивості-сприйняття сенсу.

Мирослав Михайлович народився 13 липня 1938 року у Львові – на той час місті, що перебувало у складі Другої Польської Республіки, а з 1939 року – під владою радянської армії. В часи радянської окупації, у видатної оперної діви Соломії Крушельницької, яка приходилася двоюрідною бабусею Мирославу Скорика (сестрою його рідної бабусі), перебуваючої вже на пенсії, конфіскували практично все майно (очевидно співачка віддавала весь свій здобуток, не шкодуючи, адже від цього залежали подальший добробут та безпека усієї родини).

Зупинимося більш детально на генезисі роду Скориків. Відомості узяті в основному із сімейної хроніки. Факти, історії, легенди сторінок родинної біографії Мирослава Скорика детально наводить Богдана Фільц. Українська музикознавець та композитор приходилася родичкою Соломії Крушельницькій, а отже й Мирославі Скорика.

Таблиця унаочнення трьох поколінь родини М. Скорика сформована із урахуванням усних та письмових свідчень-документів сімейної хроніки Скориків (Фільц, 1999, с. 135):

Василь Скорик (1), 1811–07.06.1893 Тереза Петрикевич, 1815–? представники польсько- української шляхти Мартин Даньковський (2), 30.10.1801–? Йосифа Кабринович, 26.05.1831–?	Їх син Михайло Скорик (3), 22.11.1851–28.10.1928 Їх донька Анжела Даньковська, 22.01.1862–23.02[03].1940	Їх син Михайло Михайлович Скорик (4), 1895–1981 батько Мирослава Скорика
Юліан Охримович (1), 31.01.1843–28.05.1908 Марія Коблянська, 03.12.1853–?.12.1923 Амвросій Крушельницький (2), 07.01.1841–1903 Теодора Савчинська, 23.09.1844–1907	Їх син Володимир Охримович (3), 26.05.1870–1931 Їх донька Олена Крушельницька (сестра Соломії Крушельницької) , 13.06.1870–1961	Їх донька Марія-Соломія Охримович (4), 1900–1981 мати Мирослава Скорика

Важливо зрозуміти особливе відношення метра до незвичного світосприйняття (карбування музичної лексики) попередніх поколінь, специфіки їх звичаїв, обрядів, колориту побуту (наявність благородного походження М. Скорика, а саме – від лицарів-козаків війська Запорізького й також представників польської шляхти за материнською лінією). Невипадково одним із найулюбленіших «класичних» хітів в Україні являється «Мелодія» М. Скорика (сам автор про цю музику відгукувався, що вона стане у нагоді «для будь-яких переживань – несправедливість, співчуття, надія» (Ярема, 2018), написана композитором у 1981 році для двосерійного телефільму «Високий перевал». Насправді, ця музика не є типовою для композиторського стилю М. Скорика, яскраво вигадливого, часто з іронічним відтінком та водночас дивовижною відвертістю й почуттям, який значною мірою був натхненний творчістю І. Стравінського, Д. Мійо та, перш за все, С. Прокоф'єва. Однак вона носить потужне відчуття нерозривного зв'язку поколінь, тяглості у передачах («причетності до духовних і мистецьких традицій свого роду» за Б. Фільц, див. Фільц, 1999, с. 128–135), психосоціальної тотожності чи певної природної приналежності композитора до української культури.

Про етимологію прізвища знаходимо наступні відомості: «Родинні корені Мирослава Скорика дуже давні і сягають XVII ст. Предки його як по батьковій, так і по материнській лінії були козаками, які жили на теренах центральної України, звідки переселились на Поділля й Галичину, давши розлогі роди галицької інтелігенції. З батьківського боку – рід Скориків, з боку матері – рід Савчинських з численними генеалогічними гілками Крушельницьких, Савчинських, Нудів, Рудницьких, Фільців, Стефановичів, Негребецьких та ін. ...Прізвище Скорик за легендою виникло в козацькому середовищі і було надане козакові-розвіднику Запорізького війська¹ за його вміння швидко бігати та їздити на коні. Він міг миттєво отримати інформацію, був хоробрим, спритним і кмітливим воїном, завжди знаходив вихід із скрутного становища. [Після військової служби] він оселився на хуторі біля Завалова, що на Тернопільщині, і почав займатися гончарством. Якось він ліпив на гончарному крузі

¹ Цей факт підтверджується наявністю козака із таким прізвищем у «Реєстрі козаків Запорізького війська за 1649 рік» (Шевченко, Тодійчук, Страшко та Панашенко, 1995).

горщик, коли до його хати увійшов татарин і став вимагати показати дорогу до села, яке татари мали намір захопити. Козак швидко виліпив глиняну кульку. Влучив нею татариніві межі очі, швидко витягнув шаблю і відтяв йому голову. Так він врятувався від смерті ...і попередив селян про небезпеку татарської навали ...Згодом Скорик[-козак] одружився і продовжив рід ...Його старший син майстрував сани. Якось він ходив по лісі і шукав відповідний матеріал, а саме криві дерева на полози для саней. Знайшовши вигнутого в'яза, який був зрослий з березою, звернувся до берези як до живої істоти з вибаченням за те, що мусить зрізати її друга. Він замахнувся, вдарив обухом по березі, але сокира провалилась в дупло. Скорик почав її виймати. І тут виявилось, що в дуплі маса золотих дукатів ...[Подякувавши березі за скарб, він] взяв гроші і [розплатився ними за навчання в гімназії] своїх трьох синів. Одним із них був прадід Мирослава» (Фільц, 1999, с. 128).

Слід відзначити, що уся родина Скориків була пов'язана з українськими мистецькими, науковими, суспільно-просвітницькими колами Галичини (Корній та Сюта, 2011) та відігравала певну роль у тогочасному суспільно-культурному просторі (мистецьке, духовне життя, наука, освіта).

Підкреслимо, що батько композитора Михайло 16 років віддав педагогічній діяльності:

- викладанню в українській приватній жіночій вчительській семінарії, Самбір;
- керуванню самбірської гімназії «Рідна школа» (Самбірської середньої школи № 1 за радянської влади);
- начитці предметів – «Історія» та «Географія» – в Першій українській гімназії у Львові під час німецької окупації.

Михайло Скорик, будучи непересічним вченим, працював також й у галузі етнографії, історії, топоніміки та фольклору:

- організатор музейного товариства «Бойківщина»;
- керівник українського регіонального етнографічного музею в Самборі під тією ж назвою (1927–1939);
- публікація наукових праць у друкованому органі «Літопис Бойківщини» (щомісячник науково-культурологічного товариства, що функціонував з 1931 року до 1939 року включно), відомі його розвідки – «Про назву “бойки”» (Скорик, 1931, с. 6–23), «Пояснення» (з приводу походження назви «бойки»);
- на прохання історика І. Крип'якевича організація кафедри середніх віків у Львівському університеті (1944–1945);
- науковий співробітник Львівського філіалу Інституту фольклору АН УРСР, після смерті Філарета Колесси (03 березня 1947 року) – погодження на пропозицію поета-академіка, мовознавця Максима Рильського виконувати обов'язки директора цієї організації (до 21 жовтня 1947 року – дня депортації родини до Сибіру², а потім перебування у засланні до 1957 року).

Крім того, Михайло Скорик непогано володів грою на скрипці, знаючи та виконуючи карпатські мелодії, пісні й танці (Волох, 2011, с. 133–136).

Мати Мирослава Скорика Марія-Соломія виступала як уособлення всього емоційного, жіночності в сім'ї та належала до поважної родини. Вона познайомилася зі

² Один із братів Мирослава Скорика Юрій (18.08.1928) брав участь у Другій світовій війні в рядах дивізії Waffen SS «Галичина»: «Юрій був заарештований німцями до армії й вивезений до Німеччини, дарма що йому було тоді всього 14 років. В 1945 році [хлопець] опинився в американській зоні, звідки переїхав за океан [до Австралії]» (Фільц, Б., 1999, С. 129). Інший брат Володимир (03.09.1930) наприкінці травня 1947 року був заарештований серед 12 учнів Львівської середньої школи № 8. Згодом його було засуджено після постановлення вироку – 10 років позбавлення волі. Ув'язнювали його в ГУЛАГах (аббревіатура застосовувалася із 1930 року та мала наступне розшифрування – Головне управління виправно-трудова таборів) Мордовії та Караганди (Казахстан).

своїм майбутнім чоловіком у Відні, де отримала вищу освіту. До 1939 року мати М. Скорика викладала хімію в українській приватній гімназії «Рідна школа» (Самбір). Вона також грала на фортепіано.

Голова родини за материнською лінією був вченим (згодом доля звела його дочку вже з чоловіком-етнографом) – серед його наукових праць, присвячених особливостям українських побуту та звичаїв – «Значення українських весільних обрядів і пісень в історичному розвитку сім'ї», «Звідки взялась назва “бойки”»: «...батько [матері М. Скорика] – чоловік Олени Амвросіївни Крушельницької та дідусь Мирослава – був [знаним етнографом,] адвокатом, громадсько-політичним діячем, журналістом, ...дійсним членом НТШ³ (з 1899 року), ...членом-кореспондентом Петербурзької Академії наук, професором Українського таємного університету у Львові і деканом правничого факультету (1920–1925). Під час першої світової війни [він] був заарештований російською окупаційною владою і висланий [до Сибіру, де також] вивчав одяг місцевих народів» (Фільц, 1999, с. 131).

Відтак, Мирослав Скорик (1938–2020, метр завершив свій земний шлях зовсім недавно – 1 червня 2020 року в Києві) – продовжувач старовинного роду галицької інтелігенції Савчинських: «[предок-родоначальник] походив із села Савчин в Наддніпрянщині, був осавулом у козацькому війську і після битви під Сулимою дістав шляхетство та герб Сулима [щит, що вказував на приналежність до ім'я козацького гетьмана Івана Сулими, який після захоплення у рабство в якості весляра турецької галери зміг звільнитися із кайданів, збунтувати весь екіпаж та здійснити викрадення човна аж до Венеції, за що й отримав від Папи Римського Павла V золоту медаль; рід батька іншого композитора І. Стравінського походив із Волині та за польської влади носив подвійне прізвище Сулими-Стравінських, підкреслюючи тим самим своє походження]. Його син [мова йде про пращура М. Скорика], що також мав ім'я Григорій, був священником у цьому ж селі. З якихось причин Савчинські покинули свої краї та переселилися на Волинь, а згодом [розселилися] Тернопіллям і Галичиною» (РівнеРетроРитм, На хвилях нашої пам'яті, 2019). Рід Савчинських перейшов в Галичину з центральної України та налічує вже більше як десять поколінь.

Відзначимо, що Мирослав Скорик зростав у творчій атмосфері, рано виявивши музичні здібності. Їх помітила сестра його бабусі Олени Крушельницької Соломія. Дитинство молодого музиканта минуло на чужині (перебував разом із сім'єю у засланні). Майбутній композитор зміг повернутися до України лише в 1955 році вже після смерті диктатора Й. Сталіна. Його ж батькам було заборонено залишати Сибір, тому довелося самому їхати до Львова (повернувшись із заслання, оселився у сестри батька Ярослави Біганської, вона ж посприяла в знаходженні репетиторів), де він вступив до консерваторії на історико-теоретичний факультет.

Перші два професори – Станіслав Людкевич та Роман Сімович (Мирослав Михайлович два роки перебував у класі останнього) – відкинули пропозицію взяти молодого музиканта в якості студента класу композиції до себе безпосередньо. Зрештою він закінчив курс разом із третім своїм творчим наставником – Адамом Солтисом (клас композиції – у А. Солтиса, клас історії та теорії музики – у С. Людкевича) в 1960 році. Саме в цей період життєтворчості митця можна констатувати появу його ранніх завершених музичних опусів: «...твори для фортепіано – серед них [цикл “У Карпатах”, “Бурлеска” та “Блюз” для фортепіано з фольклорними та, вперше на теренах України, – джазовими стилістичними витоками] – засвідчили сильний і оригінальний талант молодого музиканта» (Кияновська, 2008, с. 9). Однак його дипломною роботою з композиції стала хорова кантата «Весна» (1960)

³ Наукове товариство ім. Т. Шевченка, яке виступало в якості «академії наук» наприкінці XIX – початку XX століття на українській землі.

на слова Івана Франка, яка входить до репертуару багатьох хороших колективів й до сьогодні.

Мирослав Михайлович, починаючи із 1963 року, працює у Львівській, а з 1966 року – й у Київській консерваторіях. Викладає теорію музики та композицію (з 1971 року – доцент, з 1985 року – професор). Стає членом Спілки композиторів України (на той час наймолодший член цієї організації). Крім того, він являється керівником естрадного ансамблю «Веселі скрипки» з незвичними програмами, піснями (поява пісень «Намалюй мені ніч», «Не топчіть конвалій», остання – перший український твіст, що поєднував ритми джазу та року) й власними інструментальними композиціями. До речі, він виступає також і в ролі піаніста-ансамбліста в складі «Веселих скрипок», безпосередньо апробуючи власний музичний матеріал.

Саме висвітлення розгорнутої творчої біографії М. Скорика формує потрібний простір для дослідницького пошуку. Й лише зрозумівши такі аспекти як походження, особливості родинних стосунків, культурне оточення, загальна та музична освіта, ми можемо збагнути в який спосіб розвивалася система функціональних призначень політональної, поліритмічної, зрештою поліфактурної логіки у скориківському полістилізмі, тобто поєднання в одному авторському музичному тексті різних топосів, що й привело до композиційної «елітарності», «складності».

Фортепіанний композиторський пласт Мирослава Скорика не являється настільки ж обширним як його оркестровий. Л. Кияновська, автор найбільш розгорнутої монографії, що може класифікуватися «флагманом» серед інших досліджень життєтворчості М. Скорика за масштабом та наповненістю фактажу, пропонує систематизацію фортепіанної скориківської композиторської активності наступним чином: «Швидше варто говорити про [скориківські] “ранні” п’єси, і про “пізніші”» (Кияновська, 2008, с. 179). Фортепіанні опуси М. Скориком створено або спеціально для фортепіано із демонстрацією авторського розуміння специфіки фортепіанної техніки (зокрема його джазові парафрази для двох фортепіано «Місячної сонати», «Апасіонати» та «До Елізи» Л. Бетховена, де наявність самого прототипу диктує його суто «фортепіанне» прочитання), або як «оркестрово-фортепіанні поеми» (три скориківські фортепіанні концерти, п’ять джазових п’єс для фортепіано з оркестром).

Загалом фортепіанні твори М. Скорика (окрім «Дитячого альбому», де вже сама назва натякає на міру закладених виконавських завдань, а саме доступність та зрозумілість образного плану) можуть використовуватися в якості як навчальної літератури, так і в репертуарі зрілих музикантів: «Щодо артикуляції та штрихів, слід пам’ятати про неокласичні та необарокові тенденції стилю композитора, що ставлять вимогу ясного, чіткого звуковидобування та переваги штрихів *rosso*, *meno legato*, *non legato* (Скорик, 2008, с. 4). І далі: «Аплікатура у творах М. Скорика в основному базується на класичних принципах позиційної фортепіанної техніки, хоча часто використовуються і повторювані аплікатурні блоки з вживанням першого пальця на чорних клавішах інструменту» (Скорик, 2008, с. 4). Педалізація у скориківських фортепіанних *koncertstücke* має загальнокласичне трактування і не зафіксована ним особисто в автографах. Однак у скориківських опусах неоромантичного характеру, у місцях нотного тексту, де звуки чи акорди із розімкненими лігами, ніби «зависнуті в повітрі» – для створення особливого просторового колориту звучання, збагачуючи тим самим монотемброву фортепіанну фактуру новими тембральними барвами, – від виконавця вимагається тонке відчуття педалізації з розрахунку на довшу, «повільно пересуваючу» тривалість звучання. Важливим є також вміле використання інтерпретатором прийому розподілу пасажів, розташування фактури між руками в скориківських «Токаті» чи в п’єсах із циклу «В Карпатах» (до речі цей прийом нерідко

застосовував і сам піаніст-віртуоз Ф. Ліст) для досягнення безперервності, плавності звуко руху. Іншої манери гри вимагають джазові композиції М. Скорика, а саме – тонкого відчуття *swung notes* («розкачування» тривалості першої ноти з кожної пари із двох, а другої – навпаки скорочування) або розшифрування прийому *tremolo* як «багаторазового, в якнайшвидшому темпі повторення»/тремтіння суцільного акорду. Агогічні прийоми прискорення та уповільнення, які передають відчуття нарощування обертів старої грамофонної платівки або подекуди її «заїдання» чи взагалі зупинки, природно затребувані для втілення образної характеристики скориківського «Канкану...» із циклу «Екстравагантні танці». Відмітимо, що цей скориківський цикл написаний для двох фортепіано, а цикли «Джазові парафрази творів Бетховена» та «Джазові п'єси» можуть виконуватися і на одному фортепіано у чотири руки.

Твори для фортепіано solo Мирослава Скорика

Фортепіанний цикл «3 дитячого альбому» (1965) I. Простенька мелодія II. Народний танець III. Естрадна п'єса IV. Лірник V. Жартівлива п'єса
Фортепіанний цикл «В Карпатах» (1959) I. Пісня бойка II. У лісі III. Спів в горах IV. Коломийка
Соната для фортепіано (1958)
Блюз (1964)
Листок до альбому
Мелодія (1990)
Партита № 5 (1975) I. Прелюдія II. Вальс III. Хор IV. Арія V. Фінал
Поліфонічна п'єса
Рондо (1962)
Варіації (1962)
Токата (1978)
Бурлеска (1964)
Парафраза на теми з опери Пуччіні «Мадам Баттерфляй»
Шість прелюдій та фуг (1987–1988) Прелюдія та fuga C-dur Прелюдія та fuga Des-dur Прелюдія та fuga D-dur Прелюдія та fuga Es-dur Прелюдія та fuga E-dur Прелюдія та fuga F-dur

Фортепіанні дуети Мирослава Скорика

Три екстравагантні танці (1995) I. Вихід і щось іспансько-мавританське II. Сумний блюз III. Канкан зі старої грамофонної платівки

Джазові парафрази творів Л. Бетховена I. Місячна соната II. Апасіоната III. До Елізи
Три джазові п'єси I. В народному стилі II. Нав'язливий мотив III. Приємна прогулянка
Твори для фортепіано з оркестром Мирослава Скорика
Три концерти (1977 – «Юнацький», 1982, 1995)

Слід відзначити також, що найбільша кількість фортепіанних творів метра з'явилася у його студентські роки – період навчання у Львівській Alma mater. По-перше, це диктувалося «учнівськими завданнями» (наприклад, скориківська «тема з гуцульським забарвленням» та її поступове розгортання за рахунок різноманітних фонічних нюансів й контрапунктичних підголосків у варіаціях), що ставилися перед амбіційним молодим композитором. Так він мав змогу швидше і комфортніше писати, використовуючи лише фортепіано, а потім виконувати ці твори на іспитах особисто, не прив'язуючися до партнерів чи колективів. По-друге, історико-культурному горизонтові Львівської консерваторії у часи скориківського навчання притаманні риси супротиву модернових шістдесятих (трансформації минулого) та водночас тенденція збереження традиційних устоїв 20-х–30-х років ХХ століття як «періоду блискучого піднесення української культури в Галичині» (Кияновська, 2008, с. 130). Коли Вищим музичним інститутом імені Миколи Лисенка, назва фігурувала з 1903 року, перейменовано у Львівську державну консерваторію ім. М. В. Лисенка з 1939 року, керували Василь Барвінський і Станіслав Людкевич. Уявлення про специфіку проходження музичного фаху може дати модель навчальної програми цього вищого навчального закладу на початковій фазі його функціонування: оволодіння музичним мистецтвом професійно відбувалося у Вищому музичному інституті імені Миколи Лисенка одразу на трьох рівнях (по 4, 4 та 2 класи відповідно) за європейським зразком та передбачало навчання просунутих дітей віком від 10 років й дорослих осіб; першими було сформовано класи фортепіано, сольного співу та скрипки.

Шлях до композиторської зрілості (створення певної семіотичної системи/кодуєної структури) у життєтворчості М. Скорика проходив в контексті метаморфоз його поліфактурності:

1) романтично-сецесійної чи імпресіоністичної декоративності (намагання повернути назад) у його фортепіанних циклах «Партита № 5», «В Карпатах»;

2) проєктності уособлення образу (переосмислення) Дон Жуана через імітацію *pizzicato* контрабасів та арфи з кастаньетами в фортепіанній партії «Іспанського танцю» (композиторської версії для скрипки та фортепіано останньої частини музичної трилогії до драматичної поеми Л. Українки «Камінний господар»);

3) прямолінійного, схематичного, супрематичного пасажно-арпеджіюваного класичного тематизму одночастинного «Юнацького концерту» у напрямі до популярних естрадних мотивів, стилістики джазу, львівського міського й салонного музикування, карпатського фольклору;

4) зразків складного композиторського авангардного пошуку, на кшталт авторських фуг із «панівним» технічним прийомом композиторського письма – дзеркальною інверсією чи хоровими вторами «стрічкового» контрапункту (терцового, квартового подвоєння).

Уся ця поліфактурність за своєю свіжістю та оригінальністю (поєднання глибоко

особистого та парадоксально легковажного, театрального) не поступається сукупності виражальних засобів Б. Бріттена чи С. Прокоф'єва.

Для прикладу, до механізму осмислення, упорядкування, аксіологічної ієрархізації образів/символів/фундаментальних «знаків»/ознак у прелюдях та фугах М. Скорика можна віднести наведені далі.

1. Невипадковість вибору тональностей (скориківські прелюдії та фуги, що «хроматично йдуть від “до”», Задерацька, 1999, с. 41), нижче наведено характеристики розповсюджених ладів у шести прелюдях та фугах М. Скорика за висхідною прогресією та кількістю голосів у фугах:

C-dur – конкретність, слов'янськість	Фуга триголосна
Des-dur – дзвоновість	Фуга чотириголосна
D-dur – простота (як відповідь пануючим ідеалам «простоти та природності»)	Фуга двоголосна
Es-dur – діалектика простого/складного, частини/цілого, горизонталі/вертикалі	Фуга чотириголосна
E-dur – «гра нюансами» (Задерацька, 1999, с. 51) з акцентом на демонстрації різних видів техніки	Фуга триголосна
F-dur – «капрічозний характер» (Задерацька, 1999, с. 52)	Фуга триголосна

2. Особлива імпровізаційність/імпровізаційний тип фактури («легкість ...переходів, певна “капрічозність” форми» за А. Задерацькою), зрештою фірмовий скориківський прелюдійний тип розгортання (специфіка варіаційності у письмі композитора, у його піаністичності опусів) виражаються й в розлогості динамічної амплітуди у прелюдях, що надає звучанню «внутрішньо активного, нервового характеру» (Задерацька, 1999, с. 42), й у внутрішніх контрастах/імпульсивності музичної мови композитора загалом.

3. Несподіваність/спонтанність фактурних вирішень у кульмінаціях прелюдій та фуг в пошуках унікального тембро-сонору – «барвистого сонорного ефекту без застосування акордової гармонії» (Задерацька, 1999, с. 42) за рахунок регістрового розведення голосів геть у край. Причому таке їх розходження відбувається шляхом коломийковості, тобто заколисуванням, захитуванням, «витанцюванням мислення».

4. Яскраві образи-явища, пов'язані з певними типами фактури, темброво-звуковими характеристиками звучання – «своєрідна заставка»/відкриття завіси у вигляді викладу 12-звукової серії в Прелюдії C-dur; «розмикання форми до фуги» в прелюдії Des-dur за рахунок поступового додавання звучності/густоти фактури з прикінцевою неминуchoю вибуховою кульмінацією/проявом пасіонарності; близькість скориківського письма у фузі D-dur до фугато-токати із іманентним піаністичним штрихом *secco* у відповідних опусах С. Прокоф'єва й раннього Д. Шостаковича; перехід/сплав поліфонічної фактури в гомофонно-гармонічну у мікроциклі Es-dur; імітація віртуозних концертно-етюдних елементів в мікроциклі E-dur; нарочита естрадність теми фуги F-dur шляхом спорідненості зі сферою популярних масових пісень з їх маркованою маршовістю й мелодикою, яка йде від акорду, а також регтайму – жанру афро-американського музикування, що склався до кінця XIX століття, з його звуками, які з'являються між долями такту (характерне синкопування мелодичної лінії на базі рівного акомпанементу).

Таким чином, множинність як механізм «множення мов»/генерування інформації, тобто цілковита «різноманітність семіотичних засобів усередині тієї чи

іншої культури»/культурного носія (Кислюк та Панков, 2017, с. 38) з характерною неоднорідністю (певних «недомовленостей, натяків, плінних думок, химерних відчуттів», які, сплавляючися між собою, й надають відчуття суперечливості, Бабушка, 2020, с. 105), являється необхідною умовою для будови скориківської семіотичної системи. Попри те, що фактурні об'єкти виступають «напрочуд строкатими» і, на перший погляд, навіть «безладними» – в цьому «хаосі вражень» існує свій скориківський логічний порядок.

Склад фактурних елементів-ознак, що входять в активне культурне поле М. Скорика, неустанно змінюється в різні періоди його життєтворчості (динамізується), потребуючи постійного оновлення кодів в угоду часові. І ще більшим змінам підлягають їх аксіологічна оцінка та ієрархічне місце. Саме через призму семіотизації ці об'єкти представляють собою такі фактори культури, які щось означають, символізують, виступають дороговказами, тобто створюють опори-сенси для інтерпретатора, водночас представляючи лише себе.

Висновок. Отже, концепт поліфактурності на рівні із полістилістикою, виходячи із вузькотехнічного сприйняття в якості певного пласту/елементу музичного матеріалу або естетичного проникнення різнорідних пластів звукової партитури (прийоми «напливу», кадрової фрагментарності, поєднання «закадрових» та «внутрішньо кадрових» частин-фрагментів), чим вміло оперує український мультидіяч М. Скорик, дає можливість в рамках cultural studies досягнути певну тенденцію-логіку семіотизації мотивно-тематичного синтаксису, «музичного ландшафту» як в русі, так і в архітектоніці скориківської музичної форми з акцентом на несподіваність, контрастність, порівнюючи очікування/реальність.

Перспективи подальшого вивчення. Потребує висвітлення незвична конкурентоспроможність М. Скорика, тобто його здатність «виводити себе за межі», самооновлюватися, самопроектуватися. Зрештою, варто розкрити його творчі зусилля як метод цілеспрямованих соціокультурних змін, як «дух експериментаторства, радикального зламу існуючих засад “технології” творчості» (Кияновська, 2008) в креативному середовищі шістдесятих років ХХ століття – часу, коли на українському мистецькому обрії зажеврили такі зірки-постаті як композитори Л. Грабовський, В. Сильвестров, Л. Дичко, Є. Станкович; поети Л. Костенко, М. Вінграновський, І. Драч; художники І. Марчук, А. Горська; кінорежисери С. Параджанов, Ю. Іллєнко.

Бібліографічний список

- Бабушка, Л.Д., 2020. Семіотичні виміри культури. В: М. О. Тимошенка (ред.). *Філософія культури: основні поняття, напрями, персоналії*. Колективна монографія. К. : Видавництво : Букрек, сс. 97–108.
- Блажкевич, Г., 1999. Образний зміст фортепіанних концертів. *Мирослав Скорик*: зб. стат. Львів: Сполом. сс. 28–41.
- Борхес, Х.Л., 1992. *Коллекция: Рассказы; Эссе; Стихотворения*. Первод с исп. СПб.: Северо-Запад, сс. 425–427.
- Вашук, О., 1994. Стильові особливості фортепіанних ансамблів М. Скорика (на прикладі «Речитативи та рондо»). *Українська фортепіанна музика та виконавство*: матеріали III конф. Львів. сс. 71–77.
- Волох, О., 2011. М. Скорик – Мойсей української музики. *Молодь і ринок*, 8(79), сс. 133–136.
- Задерацька, А., 1999. Прелюдії та фуги. *Мирослав Скорик*: зб. стат. Львів. сс. 41–53.
- Задерацький, В., 1999. Про природу та історичну функцію стилю Мирослава Скорика. *Мирослав Скорик*: зб. статей. Львів: Сполом. сс. 5–28.
- Івахова, К., 2013а. Історико-мистецтвознавчі та художньо-дидактичні дослідження

- фортепіанної творчості Мирослава Скорика. *Педагогічний дискурс*: зб. наук. праць, 15, Хмельницький ХГПА, сс. 279–285.
- Івахова, К., 2013b. *Фортепіанна творчість Мирослава Скорика (художньо-дидактичний концепт)*. В: Л. Кияновська (ред.). Монографія. Кам'янець-Подільський: ПП «Медобори-2006».
- Кислюк, К.В. та Панков, Г.Д. (уклад.), 2017. *Культурологія: хрестоматія: навч. посіб. для самост. роботи та сем. занять*. Київ: Кондор-Видавництво.
- Кияновська, Л., 1998. *Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи*. Львів: Сполом.
- Кияновська, Л., 2008. *Мирослав Скорик: людина і митець*. Львів: Незалежний культурологічний журнал «І».
- Коменда, О., 2020. *Універсальна творча особистість в українській музичній культурі*. Доктор наук. Дисертація. К.: Національна музична академія України імені П.І. Чайковського.
- Копиця, М., 2013. Мирослав Скорик і Київ епохи шістдесятих. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Митець і соціум*, 86, К.: НМАУ, сс. 407–418.
- Корній, Л. та Сюта, Б., 2011. *Історія української музичної культури: підручник для студ. вищ. навч. закл.* К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського.
- Муха, А., 2004. *Композитори України та української діаспори*. Довідник. К.: Музична Україна.
- Ніколаєва, Л., 2000. *Інструментальні твори Мирослава Скорика в репертуарі піаніста-концертмейстера: методичні рекомендації*. Київ.
- Посікіра-Омельчук, Н., 2020. *Трансформація засад живопису в західноукраїнській фортепіанній музиці ХХ століття*. Кандидат мистецтвознавства. Автореферат. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка.
- Пясковський, І., 2000. М. Скорик та А. Шенберг. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Мирослав Скорик*, 10, К.: НМАУ, сс. 35–40.
- РівнеРетроРитм, На хвилях нашої пам'яті, 2019. *Тисячолітня таємниця походження Соломії Крушельницької*. [онлайн] Доступно: <<http://retrovivne.com.ua/tisjacholitnja-taiemnicja-pohodzhennja-solomii-krushelnickoi/>> [Дата звернення 20 січня 2019].
- Романко, В., 2000. Творчість Мирослава Скорика і джаз. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Мирослав Скорик*, 10, К.: НМАУ, сс. 48–53.
- Скорик, М., 1931. *Про назву «бойки»*. Самбір. Літопис Бойківщини. Ч. 1. сс. 6–23.
- Скорик, М., 2008. *Твори для фортепіано: навч.-метод. посібник*. В: О. Рапіта (ред.-упоряд., вст. слово). Львів: Сполом.
- Тарнавський, Л. та Тарнавський, В., 2011. *Родовід Савчинських*. Львів: Апріорі.
- Фільц, Б., 1999. Сторінки родинної біографії М. Скорика (факти, історії, легенди). *Мирослав Скорик*: зб. стат. Львів: Сполом, сс. 128–135.
- Фрейд, З., 1989. *Введение в психоанализ: лекции*. Москва: Наука.
- Циганюк, Л., 2023. *Засади інтерпретації сучасної української поліфонічної музики (на прикладі прелюдій і фуг М. Скорика, В. Бібіка та О. Яковчука)*. Доктор філософії. Дисертація. Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка.
- Чинаев, В., 1995. *Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XIX веков (На примере фортепианного исполнительского искусства)*. Доктор искусствоведения. Автореферат. Московская государственная

консерваторія ім. П.І. Чайковського.

- Шевченко, Ф., Тодійчук, О., Страшко, В. та Панашенко, В. (ред.), 1995. *Реєстр Війська Запорізького 1649 року*. К.: Наукова думка.
- Щириця, Ю., 1979. *Мирослав Скорик*. К.: Музична Україна.
- Ярема, Г., 2018. *Коли я сказав Крушельницькій, що у неї «фальшивий фортеп'яні», вона зрозуміла, що у мене абсолютний музичний слух*. Щотижнева газета «Високий замок» [онлайн] Доступно: <<https://wz.lviv.ua/interview/374164-koly-ia-skazav-krushelnyskii-shcho-u-nei-falshyvyi-fortepian-vona-zrozumila-shcho-u-mene-absoliutnyi-muzychnyi-slukh>> [Дата звернення 13 липня 2018].
- Eco, U., 1980. *Postille a il nome della rosa*. Gruppo Editoriale Fabbri-Bompiani.
- Jaffé, D., 2022. *12 best Ukrainian composers of all time*. BBC music magazine [online] Available at: <<https://www.classical-music.com/features/composers/best-ukrainian-composers-of-all-time>> [Accessed 18 May 2022].
- Kryvosheya, T. and Romanenko, A., 2019. Study of the memoir heritage of V. Pukhalsky in the context of memorial cultural studies methodology. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*, 2, сс. 87–91.
- Markiw, V., 2010. *The Life and Solo Piano Works of the Ukrainian Composer Myroslav Skoryk*. Lewiston: Edwin Mellen Press.
- Safian, Dz., 2020. *Музикознавець Віктор Москаленко: «Я не просто люблю вигравати, а в мене це виходить*. The Claquers [онлайн] Доступно: <<https://theclaquers.com/posts/5653>> [Дата звернення 14 грудня 2020].

References

- Babushka, L.D., 2020. Semiotychni vymiry kultury. In: M. O. Tymoshenko (ed.). *Filosofia kultury: osnovni poniattia, napriamy, personalia [Philosophy of culture: basic concepts, trends, personalities]*. Kolktyvna monohrafiia. K.: Vydavnytstvo: Bukrek, pp. 97–108. (in Ukrainian).
- Blazhkevych, H., 1999. Obraznyi zmist fortepiannykh kontsertiv [The figurative content of piano concertos]. *Myroslav Skoryk: Zb. stat. Lviv: Spolom. ss. 28–41*. (in Ukrainian).
- Borkhes, Kh.L., 1992. *Kollektsiia: Rasskazy; Esse; Stykhotvorenyia [Collection: Stories; Essays; Poems]*. Translated from Spanish. SPb.: Severo-Zapad, pp. 425–427. (in Russian).
- Chynaev, V., 1995. *Ispolnitelskie stili v kontekste khudozhestvennoi kultury XVIII–XIX vekov (Na primere fortepyannoho ispolnitelskoho iskusstva) [Performing Styles in the Context of the Artistic Culture of the 18th–19th Centuries (Based on Piano Performance Art)]*. Doctor of Art Studies. Abstract of Dissertation. Moscow State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky. (in Russian).
- Eco, U., 1980. *Postille a il nome della rosa [Notes on The Name of the Rose]*. Gruppo Editoriale Fabbri-Bompiani. (in Italian).
- Filts, B., 1999. Storinky rodynnoi biohrafi M. Skoryka (fakty, istorii, lehendy) [Pages of M. Skoryk's family biography (facts, stories, legends)]. *Myroslav Skoryk: zb. stat. Lviv: Spolom, pp. 128–135*. (in Ukrainian).
- Freid, Z., 1989. *Vvedenie v psikhoanaliz [Introduction to Psychoanalysis]: lektsii*. Moskva: Nauka. (in Russian).
- Jaffé, D., 2022. *12 best Ukrainian composers of all time*. BBC music magazine [online] Available at: <<https://www.classical-music.com/features/composers/best-ukrainian-composers-of-all-time>> [Accessed 18 May 2022].
- Ivakhova, K., 2013a. Istoryko-mystetstvozhnavchi ta khudozhno-dydaktychni doslidzhennia fortepiannoi tvorchosti Myroslava Skoryka [Historical, art history, and artistic-didactic

- studies of Myroslav Skoryk's piano works]. *Pedahohichniy dyskurs: zb. nauk. prats*, 15, Khmelnytskyi KhHPA, pp. 279–285. (in Ukrainian).
- Ivakhova, K., 2013b. *Fortepianna tvorchist Myroslava Skoryka (khudozhno-dydaktychnyi kontsept) [Myroslav Skoryk's piano works (an artistic-didactic concept)]*. In: L. Kyianovska (ed.). *Monohrafiia. Kamianets-Podilskyi: PP «Medobory-2006»*. (in Ukrainian).
- Kryvosheya, T. and Romanenko, A., 2019. Study of the memoir heritage of V. Pukhalsky in the context of memorial cultural studies methodology. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv: nauk. zhurnal*, 2, pp. 87–91.
- Komenda, O., 2020. *Universalna tvorcha osobystist v ukrainskii muzychnii kulturi [Universal Creative Personality in Ukrainian Musical Culture]*. Doctor of Sciences. Dissertation. K.: National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky. (in Ukrainian).
- Kopytsia, M., 2013. Myroslav Skoryk i Kyiv epokhy shistdesiatykh [Myroslav Skoryk and Kyiv of the Sixties Era]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Mytets i sotsium*, 86, K.: NMAU, pp. 407–418. (in Ukrainian).
- Kornii, L. and Siuta, B., 2011. *Istoriia ukrainskoi muzychnoi kultury [History of Ukrainian Musical Culture]*: pidruchnyk dlia stud. vyshch. navch. zakl. K.: NMAU im. P.I. Chaikovskoho. (in Ukrainian).
- Kyianovska, L., 1998. *Myroslav Skoryk: tvorchyi portret kompozytora v dzerkali epokhy [Myroslav Skoryk: A Creative Portrait of the Composer in the Mirror of the Era]*. Lviv: Spolom. (in Ukrainian).
- Kyianovska, L., 2008. *Myroslav Skoryk: liudyna i mytets [Myroslav Skoryk: The Man and the Artist]*. Lviv: Nezalezhnyi kulturolohichniy zhurnal «I». (in Ukrainian).
- Kysliuk, K.V. and Pankov, H.D. (comp.), 2017. *Kulturolohiia: khrestomatiia: navch. posib. dlia samost. roboty ta sem. zaniat [Culturology: A Reader: A study guide for independent work and seminar classes]*. Kyiv: Kondor-Vydavnytstvo. (in Ukrainian).
- Markiw, V., 2010. *The Life and Solo Piano Works of the Ukrainian Composer Myroslav Skoryk*. Lewiston: Edwin Mellen Press.
- Mukha, A., 2004. *Kompozytory Ukrainy ta ukrainskoi diaspory [Composers of Ukraine and the Ukrainian Diaspora]*. Dovidnyk. K.: Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
- Nikolaieva, L., 2000. *Instrumentalni tvory Myroslava Skoryka v repertuari pianista-kontsertmeistera [Instrumental Works of Myroslav Skoryk in the Repertoire of the Pianist-Accompanist]*: metodychni rekomendatsii. Kyiv. (in Ukrainian).
- Posikira-Omelchuk, N., 2020. *Transformatsiia zasad zhyvopysu v zakhidnoukrainskii fortepiannii muzytsi XX stolittia [Transformation of the Principles of Painting in Western Ukrainian Piano Music of the 20th Century]*. Candidate of Art Studies. Abstract of Dissertation. Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko. (in Ukrainian).
- Piaskovskyi, I., 2000. M. Skoryk ta A. Shenberh [M. Skoryk and A. Schoenberg]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Myroslav Skoryk*, 10, K.: NMAU, ss. 35–40. (in Ukrainian).
- RivneRetroRytM, Na khvyliakh nashoi pamiaty, 2019. *Tysiacholitnia taiemnytsia pokhodzhennia Solomii Krushelnytskoi [The thousand-year-old secret of Solomiya Krushelnytska's origin]*. [online] Available at: <<http://retrorivne.com.ua/tisjacholitnja-taiemnicja-pokhodzhennja-solomii-krushelnickoi/>> [Accessed 20 January 2019]. (in Ukrainian).
- Romanko, V., 2000. Tvorchist Myroslava Skoryka i dzhaz [Myroslav Skoryk's work and jazz]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Myroslav Skoryk*, 10, K.: NMAU, pp. 48–53. (in Ukrainian).
- Safian, Dz., 2020. *Muzykoznaveets Viktor Moskalenko: «Ja ne prosto liubliu vyhravaty, a v*

- mene tse vykhodyt* [Musicologist Viktor Moskalenko: "I don't just love winning, I succeed at it]. The Claquers [online] Available at: <<https://theclaquers.com/posts/5653>> [Accessed 14 December 2020]. (in Ukrainian).
- Shchyrytsia, Yu., 1979. *Myroslav Skoryk*. K.: Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
- Shevchenko, F., Todiichuk, O., Strashko, V. and Panashenko, V. (ed.), 1995. *Reiestr Viiska Zaporizkoho 1649 roku* [Register of the Zaporizhian Army of 1649]. K.: Naukova dumka. (in Ukrainian).
- Skoryk, M., 1931. *Pro nazvu «boiky»* [About the name «Boyky»]. Sambir. Litopys Boikivshchyny. Ch. 1. pp. 6–23. (in Ukrainian).
- Skoryk, M., 2008. *Tvory dlia fortepiano* [Works for piano]: navch.-metod. posibnyk. In: O. Rapita (ed.-comp., introd. word). Lviv: Spolom. (in Ukrainian).
- Tarnavskiy, L. and Tarnavskiy, V., 2011. *Rodovid Savchynskykh* [The Savczynski family tree]. Lviv: Apriori. (in Ukrainian).
- Tsyhaniuk, L., 2023. *Zasady interpretatsii suchasnoi ukrainskoi polifonichnoi muzyky (na prykladi preliudii i fuh M. Skoryka, V. Bibika ta O. Yakovchuka)* [Principles of Interpretation of Contemporary Ukrainian Polyphonic Music (Based on the Preludes and Fugues of M. Skoryk, V. Bibik, and O. Yakovchuk)]. Doctor of Philosophy. Dissertation. Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko. (in Ukrainian).
- Vashchuk, O., 1994. *Stylovi osoblyvosti fortepiannykh ansambliv M. Skoryka (na prykladi «Rechytatyvy ta rondo»)* [Stylistic features of M. Skoryk's piano ensembles (based on "Recitative and Rondo")]. *Ukrainska fortepianna muzyka ta vykonavstvo: materialy III konf.* Lviv. pp. 71–77. (in Ukrainian).
- Volokh, O., 2011. M. Skoryk – Moisei ukrainskoi muzyky [M. Skoryk – the Moses of Ukrainian music]. *Molod i rynok*, 8(79), pp. 133–136 (in Ukrainian).
- Yarema, H., 2018. *Koly ya skazav Krushelnytskii, shcho u nei «falshyvyi fortepian», vona zrozumila, shcho u mene absoliutnyi muzychnyi slukh* [When I told Krushelnytska that she had a "fake piano," she realized that I had an absolute musical ear]. Shchotyzhneva hazeta «Vysoky zamok» [online] Available at: <<https://wz.lviv.ua/interview/374164-koly-ia-skazav-krushelnytskii-shcho-u-nei-falshyvyi-forte-pian-vona-zrozumila-shcho-u-mene-absoliutnyi-muzychnyi-slukh>> [Accessed 13 July 2018] (in Ukrainian).
- Zaderatska, A., 1999. *Prelidii ta fuhy* [Preludes and Fugues]. *Myroslav Skoryk: zb. stat.* Lviv. pp. 41–53. (in Ukrainian).
- Zaderatskyi, V., 1999. *Pro pryrodu ta istorychnu funktsiiu stylu Myroslava Skoryka* [On the nature and historical function of Myroslav Skoryk's style]. *Myroslav Skoryk: zb. statei.* Lviv: Spolom. pp. 5–28. (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції 27.01.2025 р.

A. Romanenko
A. Turchynik

DYNAMIC SEMIOTICS OF POLYTEXTURES IN MYROSLAV SKORYK'S PIANO WORKS

Research topicality. It is highlighted that from the level of «well-known» (intellectual inquiries of society), due to the unique collision of texture types and diverse styles in M. Skoryk's piano music i.e., the author's technique of combining intentionally incompatible elements, he managed to reach the level of the «universal», the absolute.

A similar compositional principle was used by other XXth century masters, such as: Ch. Ives (most notable are composition exercises for his own son: selecting an accompaniment to a melody in a different key, writing polytonal canons and fugues, whole-tone pieces; tuning the piano in quarter tones), A. Berg (collages of folk and J. S. Bach's music in the Violin Concerto «To the Memory of an Angel», 1935), D. Shostakovich, B. A. Zimmerman, L. Berio (in «Sinfonia», 1969), A. Schnittke (in the «Suite in the Old Style» for violin and piano, 1972). The tendency to combine diverse factors is also typical of the life and work of G. Crumb («technical expansion» of music possibilities, «graphic» design of his scores, bringing it to «instrumental theatre»), D. del Tredici (based on serial technique but using tonal structure, even to the manifestation of neo-romanticism) etc.

However, as compared to the life and work of Myroslav Skoryk, none of the composers revealed the creative ability to a new type of universalization, both in the cultural-philosophical and life-creative aspects, so fully as the polytexture, appearing as an aesthetic category.

Research techniques. The research was conducted using a comprehensive approach, implemented through the combination of biographical-cultural and stylistic-performance methods.

Major findings and conclusions. The research shows that successful performance of Myroslav Skoryk's piano works depends not only on whether the interpreter can feel the overall emotional tension inherent in the musical material's meaning, not just situationally reveal the specifics of all the components of psychological boiling or conversely calming (the ability to perceive), but also on the maximum focus on (the ability to incorporate):

- the richness and significance of Skoryk's piano texture and polystylism, which characterize the essence – manner, the strength – delicacy, the complexity – simplicity, the majority – minority, and the specificity of music in general i.e., the sound of his amazing piano creative heritage;*

- the combination in one person of Myroslav Skoryk of a composer, musicologist, teacher, participant of multiple concert performances as a conductor and pianist, and editor of forgotten or unfinished works of Ukrainian classics;*

- the use in piano creativity of a wide range of genres – the cycles of piano pieces (programmatic – «In the Carpathians»; polyphonic – «Partita No. 5», «Six Preludes and Fugues»; didactic – «From the Children's Album»), miniatures («Blues» etc.), expanded medium forms («Burlesque», «Toccata», «Rondo»), sonata, variations, paraphrases of orchestral music (on themes from G. Puccini's opera «Madam Butterfly» for piano solo, the cycles of piano duets «Three Extravagant Dances», «Three Jazz Pieces»), paraphrases of works by other composers who wrote for piano («Jazz Paraphrases of L. Beethoven's Works» for four hands), piano versions of Skoryk's film music/music for a theatre («Melody» for piano solo, a suite of three pieces based on the dramatic poem by L. Ukrainka «The Stone Host»), three piano concerts with orchestra.*

Key words: *polytexture, compositional and stylistic features, semiotization, ways of interpreting musical characteristics, works for piano by Myroslav Skoryk.*