

«СТИЛЬОВА ГРА» ЯК ЧИННИК ДРАМАТУРГІЧНО-СМИСЛОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ МИРОСЛАВА СКОРИКА (НА ПРИКЛАДІ ЦИКЛУ «ШІСТЬ ПРЕЛЮДІЙ ТА ФУГ»)

Цзен Цін'юй,

аспірант кафедри історії української музики та музичної фольклористики
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
ORCID ID: 0009-0006-3543-2673

Розглянуто основні принципи структурної організації циклу Мирослава Скорика «Шість прелюдій та фуг». Актуальність означеної теми зумовлена помітним зростанням зацікавленості науковців, піаністів-виконавців і педагогів спадщиною визначного українського митця, а також еволюцією поліфонічних жанрів в українській композиторській творчості останньої третини ХХ – початку ХХІ століть. Методологічною основою дослідження є комплексний музикознавчий підхід, що поєднує структурний, інтонаційно-тематичний, жанрово-стильовий, аналітичний методи. Визначено особливості формотворення, розкрито специфіку поліфонічного мислення композитора в межах даного твору. Досліджено принципи і засоби реалізації «стильової гри» як однієї з провідних ознак творчого методу Мирослава Скорика.

Наголошено, що загальна композиційно-драматургічна структура циклу «Шість прелюдій і фуг» має чітку архітектоніку й, водночас, підпорядкована імпровізаційності, невимушеній «стильовій грі», що яскраво проявляється на рівні окремих частин, їх образного змісту, структурній, драматургічно-смысловій організації. Зазначено, що кожна пара «прелюдія – fuga» формує окремий мікро цикл на основі контрасту фактурних та жанрово-інтонаційних моделей. На рівні тематичних зв'язків реалізуються принципи інтонаційної єдності циклу, а також досягається вишукане, майстерне поєднання різностильових елементів, фактурної та реєстрової організації тощо. Водночас показано, що М.Скорик з притаманною йому драматургічною майстерністю об'єднує всі частини циклу в єдину макроциклічну структуру, чим забезпечує логіку розгортання та структурну виваженість циклу. Розкрито визначальну роль поліфонічної складової твору. З'ясовано, що в «Шести прелюдях і фугах» поєднуються особливості перевтілення барокової традиції, моделі класичної фуґи, сюїти, які підпорядковуються активній динамізації. Це досягається завдяки використанню принципу варіаційності на тематичному, метро-ритмічному, фактурно-реєстровому рівнях. У музичному просторі циклу виявлено типове для індивідуального методу М.Скорика поєднання стильових моделей неobaroko, неоромантизму з джазово-імпровізаційною стилістикою, засобами сучасної композиторської техніки. Доведено, що цикл «Шість прелюдій та фуг» Мирослава Скорика – це вагоме досягнення української фортепіанної музики ХХ–ХХІ століть, що репрезентує оригінальну модель сучасного трактування поліфонічного циклу. Твір демонструє сутнісні особливості пошуків композитора в контексті осмислення розмаїття світових полістилістичних тенденцій, множинності підходів і прийомів «стильової гри». Отримані результати можуть бути використані в курсах сучасної української музики, історії фортепіанних стилів, а також у концертній діяльності піаністів-виконавців та педагогічній практиці.

Ключові слова: фортепіанна музика, Мирослав Скорик, «стильова гра», поліфонічні цикли, драматургічно-смыслова структура.

Zeng Qingyu. "Style game" as a ctor of dramaturgical and meaningful organization of piano works by Myroslav Skoryk (on the example of the cycle "Six preludes and fugues")

The main principles of the structural organization of the cycle of Myroslav Skoryk "Six Preludes and Fugues" are considered. The relevance of the specified topic is due to the noticeable increase in the interest of scientists, pianists-performers and teachers in the evolution of polyphonic genres in Ukrainian composers' creativity of the last third of the 20th – early 21st centuries. The methodological basis of the study is a comprehensive musicological approach that combines structural, intonation-thematic, genre-stylistic, and analytical methods. The features of the formation are determined, the specifics of the composer's polyphonic thinking within the framework of this work are revealed. The principles and means of implementing the "stylistic game" as one of the leading features of Myroslav Skoryk's creative method are investigated. It is emphasized that the general compositional and dramaturgical structure of the cycle "Six Preludes and Fugues" has a clear architectonics and, at the same time, is subject to improvisation, a relaxed "style game", which is clearly manifested at the level of individual parts, their figurative content, structural organization. It is emphasized that each pair "prelude – fugue" forms a separate micro cycle based on the contrast of textural and genre-intonation models. At the level of thematic connections, the principles of intonational unity of the cycle are implemented, and an exquisite, skillful combination of different-style elements, textural and register organization, etc. is achieved. At the same time, it is emphasized that M. Skoryk, with his inherent dramaturgical skill, unites all parts of the cycle into a single macrocyclic structure, which ensures the logic of the development and harmony of the cycle. The determining role of the polyphonic component of the work is revealed. It is found that in "Six Preludes and Fugues" the features of the reincarnation of the Baroque tradition, classical fugue, and suite are combined, which are subject to active dynamization. This is achieved through the use of the principle of variation at the thematic, metro-rhythmic, texture-register levels. In the musical space of the cycle, a combination of stylistic models of neo-baroque, neo-romanticism with jazz-improvisational stylistics, elements of modern compositional technique, typical for M. Skoryk's individual method, is revealed. It is proved that the cycle "Six Preludes and Fugues" by Myroslav Skoryk is a significant achievement of Ukrainian piano music of the 20th-21st centuries, representing an original model of the modern interpretation of the polyphonic cycle. The work demonstrates the essential features of the composer's searches in the context of understanding the diversity of world polystylistic trends, models of "stylistic play". The results obtained can be



used in courses on contemporary Ukrainian music, the history of piano styles, as well as in the concert activities of pianists-performers and pedagogical practice.

Key words: piano music, Myroslav Skoryk, "stylistic play", polyphonic cycles, dramaturgical-semantic structure.

Вступ. Постать Мирослава Скорика – видатного українського митця другої половини ХХ – початку ХХІ століть – продовжує привертати увагу дослідників, виконавців та слухачів своєю яскравою індивідуальністю, щирою емоційністю та оригінальністю музично-семантичного вислову.

Однією з провідних особливостей творчості Мирослава Скорика, за визначенням Л. Кияновської [3] є «стильова гра», тобто оригінальне поєднання у багатьох творах автора стильових ознак різних епох, яке відбувається вільно, часто неочікувано. Такий творчий метод органічно проявлює себе в багатьох творах композитора. Він демонструє не лише органічне знання й глибоку укоріненість митця в культурі сучасної й попередніх епох, але й розкриває особливості їхнього індивідуального перетворення Майстром в умовах постмодерної доби.

Матеріали та методи. Дослідження моделей «стильової гри» ведуться сучасними науковцями давно. Науковці констатують витoki її основних принципів ще з другої половини ХІХ століття. Зокрема, у жанрах транскрипцій та парафраз, що передбачали подальше формування на їх основі нового художньо-образного музичного явища. Наступним етапом у розвитку визначальних засад «стильової гри» став модерний музичний театр початку ХХ століття з його переходом від театру «переживання» до театру «показу» й, відповідно, зміною сценічних орієнтирів у втіленні «проживання» різноманітних психологічних станів. Подібний ефект створювався «сценічною маскою», завданням якої було абстрагуватись від особистого, індивідуального та показати типове.

Музичний театр згаданого часу не лишався осторонь подібних процесів. Часто він оперував музичними «знаками» та «символами», які вже сформувались в музичній практиці того чи іншого стилю. Поєднання таких «музичних масок» створювало оригінальний несподіваний ефект, співзвучний з поняттям «стильової гри», як одночасного поєднання різних стильових моделей. При цьому вони сворюють єдине ціле завдяки своїй парадоксальній несумісності й формують оригінальний, несподіваний простір.

Такий стильовий синтез виявився органічним для інноваційних пошуків митців минулого століття й повністю відповідав їхнім новаційним художнім пошукам та експериментам. Поєднання різноманітних стилів (від бароко до фольклору і джазу), жанрових елементів, композиційних технік призводило до нових творчих результатів, знаків і символів. Своєю чергою це стало логічним відображенням того накопиченого культурно-історичного досвіду, який суспільство набуло протягом попередніх століть. Поліфонія стильових нашарувань стала тим одним з тих надбань ХХ століття, які відкривали можливості для творчих експериментів та різноманітної «стильової гри». Мирослав Скорик

перебував на гребені новітніх композиторських пошуків, що відобразилось на різних етапах його життєтворчості. Полістилістика, як одна з провідних світових тенденцій, була суголосна творчим пошукам митця, характерним рисам його таланту й особливостям світосприймання. Іронічність, масковість, карнавальність, поєднання високого і низького, стабільного і нестабільного якнайкраще відповідали роздумам митця про людину в сучасному непростому світі, власного місця в ньому. «Гра стилями» набуває в музиці композитора різноманітних форм, перетворюючись на своєрідний індивідуально-стилістичний знак його музики. Особливо яскраво ідея «стильової гри» простежується в період 1980-х–90-х років, коли в творах митця відзначається вільне оперування музично-мовними «знаками» різних культурно-історичних епох, зокрема бароко. При цьому, зазначають дослідники, «стильове моделювання» завдяки високому смаку й майстерності М.Скорика не перетворюється у хаотичну комбінацію, не призводить до банальності. Звертаючись до культурної пам'яті, фольклорної традиції композитор несподівано виявляє в них глибокі приховані сутнісні сенси і знаки сучасності.

Отже, проявлення «стильової гри», як важливого драматургічно-семантичного компоненту творчого методу в багатьох творах М.Скорика, зокрема, фортепіанних, було зумовлено сукупністю різних факторів: від особливостей світовідчуження, природи творчого обдарування, особистісних якостей (як, наприклад, тонке почуття гумору) – до впливів суперечливої культурно-історичної ситуації в умовах якої формувалась значна частина доробку композитора.

Результати дослідження. Фортепіанна спадщина М. Скорика позначена оригінальними формами художнього втілення драматургічно-сислової ідеї «стильової гри». Вона знаходить своє органічне втілення в творах циклічної будови. Саме циклічність дає можливість одночасного вільного поєднання різноманітних жанрово-стилістичних елементів у цілісному смисловому просторі твору, об'єднаного наскрізною інструментально-драматургічною ідеєю. Яскравим прикладом такого твору є цикл «Шість прелюдій та фуг», визначення якого апелює до старовинних поліфонічних жанрів й налаштовує на певну систему образних, музично-виразових засобів.

Звернення композитора до одного з найскладніших барокових поліфонічних жанрів обумовлено, з одного боку, загальною тенденцією в українській музичній культурі другої половини ХХ століття, позначеною зацікавленням жанровими моделями доби бароко в контексті її ментальної та історичної відповідності часу; а з іншого – індивідуально- стильовими пошуками самого автора. Мирослав Скорик став одним з тих композиторів, які звернулись до барокової поліфонії, основою якої є мікроцикл – прелюдія і fuga.

Як відомо, мікроцикл «прелюдія-фуга», остаточно ствердився у творчості І.С. Баха (два томи «Добре темперованого клавіру»). Він органічно поєднав два протилежні за значенням жанри – імпровізаційну «прелюдію» та «інтелектуальну» фугу. Подібна контрастність була типовою для барокової естетики з її природним поєднанням протилежностей, що в результаті формувало більш цілісну картину світу. Водночас, у межах музично-композиційної будови такий контраст ставав основою для формування циклу (в даному випадку мікроциклу), та наділяв кожну частину власними функціями. Так, прелюдія набула значення імпровізаційного віртуозного вступу до продуманої, чітко структурованої фуги, як найвищого за професійним рівнем жанру XVII століття. І саме ця базова ознака мікроциклу «прелюдії й фуги» залишалась стабільно незмінною для композиторів наступних поколінь.

Об'єднання мікроциклів в макроцикл, як це відбулось у творчості згаданого вище І.С. Баха, зумовлювалось індивідуальним підходом кожного автора до формування структурної побудови цілого. Цей підхід міг базуватись як на бахівській традиції тонального об'єднання, так і об'єднуватись драматургічним задумом, образними, змістовними характеристиками. Цикл прелюдій та фуг Мирослава Скорика в цьому контексті теж не став виключенням.

«Шість прелюдій та фуг» написані митцем протягом 1986–1988 років, прем'єрні виконання відбулись в Києві та Львові, а згодом цикл увійшов до педагогічного репертуару середніх та вищих музичних навчальних закладів.

Композитор написав тільки один зошит з шести мікроциклів, розташованих по висхідних хроматизмах, в зв'язку із чим дослідники роблять припущення, що цикл мав бути побудований на основі 12 тональностей півтонового співвідношення [9, с. 214]. Всі тональності мікроциклів мажорні – C-dur, Des-dur, D-dur, Es-dur, E-dur, F-dur. На перший погляд, на рівні всього циклу це сприймається чи не як єдиний об'єднуючий фактор для всіх мікроциклів – 6 мажорних тональностей, розташованих по хроматизмах. Але окремі дослідницькі розробки (А. Задерацька [1]) вказують ще на деякі спільні для мікроциклів закономірності.

Так, прелюдій притаманна яскрава динамічна градація («динамічна рельєфність» за А. Задерацькою [1]), як і самому їх тематизму, сповненому контрастів, несподіваних переходів та імпровізаційності. Закономірністю для фуг є застосування в кожній однакового прийому – дзеркальної інверсії, проте щораз із власною системою проведень. Також до спільних рис між мікроциклами відносять типовий спосіб утворення кульмінацій, які підкреслюються крайнім розмежуванням регістрів і досягаються шляхом плавного, хвилеподібного руху. Зазначені вище прийоми є також і характерними стильовими ознаками творчості композитора загалом.

Що ж до кожного з мікроциклів окремо, то всі вони різні й самодостатні, містять об'єднуючі деталі безпосередньо між прелюдією та фугою, яскраво розкривають авторські принципи «стильової гри».

Відкриває твір **перший мікроцикл Прелюдія и фуга C-dur**. Однією з його характерних особливостей є та, що основна тональність C-dur проявляє себе ближче до кінця фуги. Складається враження, ніби музичний розвиток не починається в основній тональності, а поступово до неї приводить. Невелика Прелюдія (26 тактів) обрамлена 12-тигтовою фразою, що формує своєрідну арочну структуру. Цікаво, що більше ніде в прелюдії не зустрінеться подібний додекафонний елемент, і це нашоухує дослідників на думку, що композитор таким чином зашифрував на самому початку макроциклу свій задум – створити великий цикл на основі співвідношення 12 звуків-тональностей [9], з яких втілення знайшли лише перші шість.

У прелюдії переважає двоголосний виклад, а основою розвитку стає ритмічна фігура – дві шістнадцяті восьма, яка з'являється вже у початковій 12-тигтової фразі і, як своєрідний лейтмотив, пізніше формує ядро Теми наступної фуги. Стрімкий розвиток достатньо швидко призводить до кульмінації, що характеризується широким розведенням октав, а початок заключної інтонації проходить на відстані шести октав. Завершується прелюдія мажором (у верхньому голосі звучить терцієвий тон «e»).

Наступна Фуга починається з цього ж терцієвого звуку «e» і демонструє Тему, яка заснована на тематичному ядрі Прелюдії. Вона виростає з двох контрастних елементів: першого – ядра – з яскравим мелодико-ритмічним мотивом та другого, що утворюється на загальному типі мелодичного руху. Елементи між собою чітко розділяються паузою. Відповідь до Теми реальна, протискладнення утримане, характеризується достатньою рельєфністю через введення прихованого двоголосся та виразного висхідного руху на основі ритмічного малюнку ядра Теми.

Загальна будова фуги близька до старовинної двочастинної форми. Експозиція фуги нормативно почергово проводить Тему у всіх трьох голосах, починаючи з нижнього. Звукове співвідношення початку Теми в різних голосах – «e¹», «h¹», «e²» – формує тоніко-домінантове співставлення (терцієві тони головних функцій). Цікаво, що на слух, якщо виконати Фугу окремо від Прелюдії, тональний нахил Теми скорше сприймається як e-moll фрігійський, а тональна відповідь – як e-moll натуральний з варіантом VI підвищеного ступеня – «с»-«cis» – з елементом дорійського ладу. Але після завершення прелюдії з чітким затвердженням C-dur, початок Фуги більш яскраво сприймається в основній тональності, створюючи загальне світле звучання та споглядальний характер. Експозицію та другу частину з'єднує невеличка інтермедія.

Друга частина починається Темою від звука «C» у нижньому регістрі і саме тут вперше у фузі остаточно проявляє себе основна тональність мікроциклу. У стретному проведенні вже через півтори долі вступає Тема у верхньому голосі від «g²». Створюється враження мажору, хоч терцієвий тон і є відсутнім. Та вже через декілька тактів починається активний тональний розвиток і знову відбувається відхід від основної

тональності. Загалом для другої частини характерні тональні співставлення у далекій спорідненості (таких як «gis», «As», «ges», «b», «H») та інтенсивний поліфонічний розвиток: багаточисельні стрети, проведення теми та протискладнення у прямому та оберненому русі з частковими видозмінами, іноді з часовим зміщенням. Завершує другу частину стретне проведення Теми у всіх голосах від звуків «e¹», «C», «g¹», яке готує попередня інтермедія. Саме в цій заключній стреті остаточно встановлюється основна тональність, але не в поступовому русі з'являються голосів, а в їх фактично одномоментному співставленні.

Важливе значення в цій Прелюдії та фузі також мають штрихи. Композитор їх детально прописує і таким чином (наприклад, у прелюдії) проявляє себе правило «вісімки», що йде ще від часів Й.С. Баха, коли коротші тривалості виконуються *legato* (в даному випадку – шістнадцяті), а довші *non legato* (восьмі). Цей штрих з однієї сторони відсилає до барокових традицій, а з іншої дає можливість виконавцю за рахунок педалювання або їх дотриматись, або ж додати темброво-коліристичних ефектів.

Обережне і продумане педалювання, або ж зовсім безпедальне виконання у фузі теж більше наближається до барокового, але при використанні мікропедалі колористичний обертоновий простір засвідчує прояв сучасних тенденцій.

Таким чином, композитор вже в Першій прелюдії та фузі органічно балансує між прийомами старовинної та сучасної музики: від особливостей старовинної музичної форми, розвинених форм поліфонічного розвитку, чітких внутрішньоладових співвідношень, типово барокових штрихів, до максимальної тональної невизначеності, тривалого приховування тонального центру, далеких тональних співставлень, введення елементу додекафонії, сучасних виконавських прийомів (мікропедаль). Це все створює надзвичайно тонку «стильову гру», яка безпосередньо впливає на формування загальної композиції мікроциклу, а завдяки авторському професіоналізму та креативності напрочуд природно сприймається.

Другий мікроцикл Прелюдія та fuga Des-dur. Дослідники вказують на дзвонуву природу цього мікроциклу, яка впливає на підбір комплексу музично-виразових засобів.

Для Прелюдії композитор обрав просту двочастинну форму (12 т. – перша частина, 14 т. – друга частина). Першу частину складають послідовно викладені гармонічні побудови на фоні остинатного руху в середньому голосі. Друга частина по суті формує варіацію на першу, в ній композитор значно ускладнює фактуру, використовує дрібні тривалості та дисонуючі гармонічні побудови.

Темп прелюдії – *Moderato*, її динамічний план – від *p* через *cresc. poco a poco* до *f* у 12-му такті (завершення першої частини) та далі до *ff* і *fff* вже наприкінці твору. Загальний музичний розвиток прелюдії окремі дослідники (наприклад, Л. Циганюк [9]) розглядають як чергування чотиритактних музичних фраз, кожна

з яких починає свій рух з дещо гучнішого динамічного нюансу порівняно з попередньою. Фактурний розвиток чотиритактних побудов формують чотири акорди, викладені цілими тривалостями, а на їхньому фоні окремою лінією звучить остинатний середній голос, який на тихому контрасті відтінює основну тему. Поступово крайні лінії розходяться в різні сторони, утворюючи ефект збільшення звукового простору, а вже наприкінці третьої фрази – середні голоси зближуються, зникає остинатний мотив і відбувається «заокруглене» завершення першої частини прелюдії.

Друга частина продовжує розвиток на основі гармоній цілими тривалостями, але їх супроводжують більш рухливі інші голоси, які утворюють дисонантні звучання. Таке нашарування голосів поступово призводить до утворення в завершальних тактах прелюдії надзвичайно масивної звучності, а збільшення на два такти заключної музичної фрази, попри порушення встановленої тактової симетрії, сприяє відчуттю остаточного зупинення всього попереднього насиченого руху.

Отже, вся прелюдія у своєму оригінальному розгортанні справді нагадує дзвоніві нашарування з поступово зростаючою динамікою, багатошаровою фактурою з елементами остинато, дисонантними гармонічними утвореннями, чіткою будовою чотиритактних фраз. Дзвонова природа прослідковується й у наступній Фузі, при дотриманні типових для цього жанру формотворчих, тональних та різноманітних поліфонічних форм розвитку.

Прелюдія та Фуга пов'язуються на основі інтервала квінти, який у гармонічному вигляді є основою прелюдії, а в мелодичному викладі формує інтонаційну основу Теми фуги. Сама Тема займає лише два такти та формується на звуках пентатоніки мажорного нахилу (*des-es-f-as-b*) з однорідним ритмічним малюнком у викладі чверток та вісімок.

Форма фуги традиційно двочастинна з нормативною експозицією для чотириголосся – Тема проводиться у всіх голосах без інтермедій: починає тенор (від «as¹»), потім альт (від «des²»), далі бас (від «as») і останнім проводить тему сопрано (від «des³»). Отже, на основі окреслених тоніко-домінантових співставлень (*Des-dur*) (між тенором та альтом утворюється тональна відповідь, яка за класичними канонами змінює інтервальный склад Теми, і через це виявляє інтонаційну спорідненість з остинатним мотивом зпершої частини прелюдії. Протискладнення до Теми з нею не контрастують, бо побудовані на її інтонаційному матеріалі та є утриманими. Однорідний рух вісімок кварто-квінтовими послідовностями всіх голосів створює достатньо щільний звуковий простір. В ньому виконавцю, щоб уникнути злиття проведення Теми з усією фактурою, можна виділити її тембрально та динамічно й при цьому зменшити динаміку контрапунктуючих голосів. Крім того, для підкресленого проведення Теми варто дотриматись авторського штриха *marcato* та обмежено використовувати педаль, що в результаті може створити різні цікаві сонорні ефекти.

Друга частина фуги містить ознаки розвиваючої та заключної частин. Розпочинається вона з проведення Теми від субдомінантового тону «g¹», а далі відбувається перехід в далекі тональні сфери – Тема звучить від «es¹», «e³-a²», «H-fis», «cis¹», «c²», «Gis», «f», «c», «As». Серед поліфонічних прийомів розвитку композитор використовує: інтермедійний розвиток; контрапункт у подвоєнні через проведення Теми одночасно у сопрано й альті (досконалими консонансами ч. 4, ч. 5) та в басу й тенорі; проведення теми в оберненні в різних голосах (в альті та сопрано); стретне проведення Теми у басовому та теноровому голосах, проведення Теми у збільшенні в басу в завершальній частині фуги. Водночас, всі окреслені перетворення Теми супроводжують остинатні контрапунктуючі голоси викладені шістнадцятими, а пізніше тридцять другими. Це надає фактурі надзвичайної рухливості й насиченості звучання. Заключне проведення Теми у збільшенні в басовому голосі супроводжують нашарування вісімок у трьох верхніх голосах з найбільшим нарощенням динаміки, що додає загальному образу ще більшої помпезності та максимально підкреслює дзвонову природу мікроциклу.

Завершується fuga кодою, яка побудована на музичному матеріалі Теми. Паралельний рух голосів шістнадцятими спускається в низький регістр, де в останніх тактах відбувається їх поступове «виключення» до зупинки на звуці «A₁» із утриманим вище звуком «Des». Композитор ніби водночас і завершує мікроцикл Des-du, і вже готує тональність наступного мікроциклу в D-dur, що поглиблює тональні зв'язки на рівні макроциклу.

Отже, прелюдія і fuga Des-dur є прикладом багаторівневої внутрішньої єдності мікроциклу: від інтерваліки, яка визначає гармонічну та мелодичну основу прелюдії та фуги; об'єднаності на рівні фактурних прийомів (наприклад, остинатних мотивів), до чітких образних асоціацій із перегукуванням чи нашаруванням дзвонових пластів. Подібна дзвонова природа також є елементом «стильової гри», адже виконавцю необхідно не «потонути» у надвичайно насиченому багатшаровому «дзвоновому» просторі, не захопитись ним, а в органічній єдності з класичними канонами строгої поліфонії створити оригінальну художню цілісність, що балансує між старовинними стильовими ознаками та водночас виходить за їхні межі до ідей музичної культури XIX–XX століть.

Третій мікроцикл Прелюдія та fuga D-dur. Загалом, його можна характеризувати як ігровий, контрастний, непередбачуваний та злегка іронічний. Хитка, мінлива «театралізована» образність прелюдії протистоїть конструктивній, серйозній, дещо механістичній фізі. В ній лише на мить з'являється танцювально-жанровий елемент, що ніби «оживляє» всю «сувору» атмосферу твору.

Прелюдію починає проста мелодійна тема, яка в процесі розвитку переживає багато «трансформацій» на рівні тональності, ритму, зіставлень з іншими голосами. Вже у 4 такті після завершення початкової фрази ритмічним малюнком, що нагадує бахівські морденти,

вступає звичайний виклад поліфонічного двоголосся, яке комплементарно доповнює один одного. Вже з 9 такту виникає новий образ – імпровізаційний, молодіжно-естрадний з джазовим елементом, а з 13 т. композитор вдається до прийомів контрастної поліфонії (у верхньому голосі проходить початкова мелодична фраза прелюдії, а в нижньому звучить контрастна до неї хвилеподібна лінія вісімками). Невдовзі знов з'являється сучасний «естрадний» образ з гострою метро-ритмічною організацією та складними дисонуючими гармоніями. Наступний розвиток будується на дисонуючих поліфонічних сплетіннях, які поступово, на зростаючій динаміці, призводять до «стюдних» побудов з різноманітними видами техніки у правій руці (дрібною, терціями, акордами), та зміщеною метричною акцентикою співзвуч в лівій руці і завершуються на *ff* неповним мінорним тризвуком від звука «с» (40 т.).

Після люфт-паузи в правій руці починається новий епізод лірико-елегійного характеру. На *mp* у супроводі довгих зменшених септакордових співзвуч викладена виразна плавна мелодія, яка наприкінці побудови (52 т.) піднімається у 3, 4 октави, яку дослідники асоціюють з романтичною крихкою мрією, що відлітає вдалечинь [9]. У наступних тактах з'являється знайомий вже епізод з контрастною поліфонією, але розміщеною у вертикальній перестановці голосів (авторська ремаркою *legato e leggiero*) на приглушеній динаміці та рухливими гамоподібними шістнадцятками контрапунктуючого голосу в правій руці. Вони постійно ніби прагнуть піднятися у високий регістр й загалом створюють легкий, навіть наївний образ. Завершення прелюдії (з т. 59) формується на основі повторення двотактової побудови, яка включає простий висхідний мотив в межах октави та усталений низхідний рух чверток з крапкою в басу (від «A» до «D»). Повторюється цей двотакт двічі з регістровим розширенням, досягаючи вершини, звідки ламаним пасажем з тридцять других бурхливо через три з половиною октави спускається вниз, зупиняючись на дисонуючому співзвуччї «d-fis-es-fis-ais».

Таким чином, в прелюдії утворюється строката картина різноманітних образно-стильових сфер – від наївної простоти початкової мелодії, через «серйозність» контрастної поліфонії до естрадно-молодіжного запалу чи елегійної мрійливості та бурхливого «обвалу» в заключному пасажі.

Швидка, динамічна двоголосна fuga формує «урбаністичний» образний план. Тема фуги (4 такти), починається з «fis¹» у верхньому регістрі та складається з двох контрастних елементів. Вона, як і загалом вся fuga, звучить на *f* (лише подекуди з'являється *mp* чи *p*), що надає двоголосю суворого характеру. Експозиційна відповідь до Теми тональна і звучить в дзеркальній інверсії від «fis». Протискладнення утримане, не контрастне до Теми й комплементарно її доповнює.

Розвиваюча частина побудована на складних поліфонічних перетвореннях теми та інтермедійному розвитку. Спочатку Тема проходить у верхньому голосі від «as³» у ракохідному русі з утриманим протискладненням в інверсійному ракоході, а далі переміщується

в нижній голос, де постає у вигляді ракоходу разом із ракоходним проведенням протискладення. Наступна невелика інтермедія (17–20 т.т.) будується на інтонаціях Теми з прихованим двоголоссям у прямому та оберненому русі. Арпеджована форма викладу вносить у суворий поліфонічний розвиток відчуття танцювальності. Легкий рух призводить до початку Теми в оберненні та скороченні в нижньому голосі. Друга невелика інтермедія приводить до заключної частини фути в основній тональності.

У завершенні Тема проводиться тричі, утворюючи стрету з верхнім голосом із часовим відступом в одну долю. Заключні такти сповнюються ламаними дисонантними пунктирними ходами на фоні малосекундового тремоло в партії лівої руки й неочікувано знаходять розв'язання в консонуючому заключному ре-мажорному тризвуку. Він знімає всю попередню напругу і здається іронічною авторською посмішкою, після насиченого шляху тематичних поліфонічних перетворень, нівелюючи його непохитну суворість.

Отже, композитор в цьому мікроциклі безпосередньо співставляє різні жанрово-стильові елементи, чим формує новий унікальний світ, в якому в межах єдиного простору як у калейдоскопічній грі обертаються різночасові характеристики та образи, а сувора конструктивна поліфонія наповнюється «живим» теплом жанрових елементів.

Четвертий мікроцикл Прелюдія та fuga Es-dur. Тематизм та музичний розвиток цього мікроциклу побудовані на зіставленні вільного, мінливого, «живого» світу джазових образів з «механічним», раціональним світом структурованих методів класичної поліфонії.

Форму прелюдії дослідники визначають як А-В-С-В [9]. В основі музичного розвитку композитор заклав співставлення двох різнопланових образних сфер, й, відповідно, протилежних за своєю природою способів організації музичної тканини: джазові гармонії, синкопований ритм, широкі стрибки в мелодії (на нони, септими), стрічкове голосоведення зіштовхуються з поліфонічними методами розвитку (наприклад, дзеркальним контрапунктом стрімких, хвилеподібних пасажів).

Розпочинається прелюдія легкою, мрійливо-ліричною джазовою темою, яка природньо розвивається в руслі джазових музичних прийомів і в 27-му такті різко переривається швидкими хвилеподібними пасажами шістнадцятими в правій руці й таким же мелодичним рухом шістнадцятки в лівій руці, але вже у вигляді дзеркального контрапункту. Цей епізод закінчується так само раптово, як і розпочався. В 33 такті знову з'являється початковий образ. Проте він суттєво видозмінений. Стрімкі пасажі (висхідні або різнонаправлені у стрімкому русі), ущільнені акордові нашарування, інтервальні комплекси – все це чергується між собою у швидкому темпі, на гучній динаміці і вцілому строкатий калейдоскоп образів, які в прискореному механічному русі пробігають перед слухачем. Досягаючи кульмінації, весь цей звуковий потік зупиняється на *fff* у 55 такті на довгому акордовому співзвуччі і з наступного такту лиш на мить відновлюється ліричний

джазовий образ, але його знову без підготовки змінює стрімка рухлива хвилеподібна мелодія з інверсією. Завершується прелюдія також досить несподівано – консонуючим мі-бемоль мажорним акордом.

В цій «стильовій грі» нове наче стикається зі старим, вільне, мрійливе, «живе» – з відчутною механістичністю.

Чотириголосна fuga мікроциклу написана в тричастинній формі. Експозиція нормативна, виконана в дусі класичної поліфонії. Тема починається на *mp*, за характером лірико-пісенна, розвинена з яскравими плавними висхідними стрибками на ч. 5, м. 7, діатонічна, але модулює в тональність домінанти. Вона проводиться поступово в усіх голосах. Відповідь вступає *attaca* на останні долі теми. Протискладення до Теми утримане. Завершує експозицію інтермедія, яка будується на початкових мотивах Теми і протискладення із застосуванням у голосоведенні дзеркального контрапункту та терцієвим подвоєнням голосів. Отже, «класичність» експозиції проявляється як у формотворчому так і в образному плані, що також доповнюють стриманість однотипного вісімкового руху та комплементарність голосів.

Розвиваюча частина починається з 30-го такту і демонструє інтенсивний поліфонічний розвиток (сім стретних проведенень) Композитор не просто вводить стретне накладання Тем, але ускладнює його поєднанням Теми в оберненні з темою в зменшенні. Вона не лише втрачає свою пісенність, а й стає збуджено-механістичною. Подібна інтенсивна поліфонічна робота створює для виконавця додаткові труднощі в плані диференціації тематичного показу. Цей наполегливо-експресивний звуковий потік на зростаючій динаміці плавно переходить до заключної частини, що починається з почергового стретного вступу голосів від баса до сопрано, які далі з'єднуються в одночасні у чотириголосному звучанні на *ff* і поступово розходяться у віддалені регістри на фоні скандуючого звуку «В» в субконтракті. Завершує фугу повторення дисонантного акорду «*fes-ces-g*» та ствердне введення звуку «*Es*» на *sf*, що сприймається як вирішальна, фінальна крапка.

Таким чином, ідея «стильової гри» формує не лише ідейний задум, але й впливає на формотворчий процес, який стає залежним від гри творчої уяви автора.

На відміну від попереднього, **П'ятий мікроцикл Прелюдія та fuga E-dur.** позначений етюдно-концертною віртуозністю, яка спочатку протиставляється статичі, усталеності, але поступово вкладається в межі конструктивного порядку.

Прелюдія побудована як вільна форма з п'ятьма різними за тривалістю епізодами. Перший складається з трьох побудов із контрастуючим між собою тематизмом. Перша і друга побудови тривають по 6 тактів, в яких співставляються стрімкі пасажі (на три такти, де спочатку демонструється основна тональність E-dur, а потім відбувається її хроматизація) із сталими дисонуючими акордовими комплексами (також на три такти, з зупинкою на неповному великому мажорному септакорді). Вони різко зупиняють рух і демонструють сталість ходи. Третя побудова займає 10 тактів,

з яких початкові п'ять позначені віртуозними пасажами в партіях обох рук, але із різнонаправленим рухом, а наступні п'ять знову повертає акордові комплекси та їх колористичне співставлення. Другий епізод контрастує до попереднього витриманою хоральною фактурою, що, як вказують дослідники. близька стилістиці Ф. Шуберта [9]. Третій епізод досить короткий (7 тактів), знову зі стрімкими пасажами, які то виникають по черзі в партіях обох рук, то об'єднуються в одночасному, але різнонаправленому звучанні. Четвертий епізод не надовго, але різко зупиняє рух і знов наповнює простір мірним акордовим рухом, споглядальністю. Наступний розвиток прелюдії продовжується у високому регістрі й завершується на нестійкому зменшеному тризвуку ($e^3-g^3-b^4$).

Таким чином, в прелюдії М.Скорик співставляє контрастні образні сфери: «біг» та «статичку», суєту буднів та мірну плинність часу, які у безпосередній «грі» стильових елементів постають як своєрідний «діалог часів» і водночас вибудовують загальну форму цілого.

Триголосна fuga мікроциклу E-dur представляє двочастинну композицію з нормативною експозицією та розвиваючою частиною без чітких ознак закінчення. В експозиції Тема проводиться по чергово у всіх трьох голосах зі збереженням тоніко-домінантних співставлень між Темою та відповіддю «e-h-E». Чотиритактна Тема формується в діапазоні нони. Вона викладена чертвртними в помірному темпі (*sempre legato*), що вносить статичність в загальне звучання. Це створює окреме завдання для виконавця, адже для подолання статичності руху потрібно продумати план виконання із відчуттям накопичення та подолання напруги, що допоможе створити динамічний елемент у статистиці.

Поступово динамічна та емоційна напруга зростають до *ff*. Чергова невелика інтермедія приводить до останньої фази розвитку у фіналі fugи. Тут всі Теми проводяться у значно зміненому вигляді. Вони звучать як нестримний потік шістнадцяток, який своєю чергою ніби готує тональну основу наступного фа-мажорного мікроциклу.

Таким чином, у мікроциклі постає музичний простір, в якому минуле та сучасність стикаються не лише у контрастних співставленнях, але й об'єднуються в процесі складної й водночас надзвичайно винахідливої поліфонічної роботи.

Шостий мікроцикл Прелюдія та fuga F-dur. Це найбільш імпровізаційний та мінімально залежний від суворих канонів строгої поліфонії мікроцикл. Прелюдія і fuga найбільш контрастні між собою, але водночас об'єднуються максимальною імпровізаційністю викладу музичного матеріалу та вільним композиційним розвитком.

Скерцозно-пасторальна прелюдія розвивається стрімко позначена своїрідною каприччозністю. Це досягається зміною метру (3/4, 4/4, 3/8, 2/4, 5/8), примхливою ритмікою, рухом тридцять других по звуках акордів, що ніби нагадує невимушений лютнево-гітарний перебір струн. Мелодія характеризується легкістю, невимушеністю та мрійливістю образу. Дослідники

в цій прелюдії відмічають різні стильові алюзії. Так, Л. Циганюк вказує на введення композитором у другому епізоді театральності, ба навіть асоціюється з мюзиклом [9]. Також в середині та наприкінці прелюдії відчувуються яскраві джазові елементи. Водночас, в прелюдії достатньо дрібних елементів, які формують алюзії з барочно-класичною добою: арпеджіато, тривала трель в заключній частині прелюдії і великий імпровізаційний пасаж перед завершенням прелюдії, що навіє паралелі із сольними віртуозно-імпровізаційними каденціями творів XVII–XVIII століть. Цікаво, що композитор починає цей каденційний фрагмент з максимального розведення регістрів (55 такт), де мелодичні лінії знаходяться в крайніх точках фортепіанної клавіатури («A²» – «c⁵»). Для виконавця прелюдія загалом є надзвичайно привабливою, адже створює враження вільної імпровізаційної стихії, але при цьому ставить важливе завдання – не втратити цілісності всієї форми, у чому допоміжними стають детально прописані композитором динамічні відтінки. Завершує прелюдію хід тридцять других в партіях обох рук одночасно по звуках фа-мажорного тризвука.

Отже, вцілому прелюдія в легкій, імпровізаційний спосіб формує оригінальний музичний простір, в якому у безпосередній грі творчої фантазії, без різкого співставлення, невимушено співіснують різностильові елементи.

Триголосна fuga сформована як тричастинна композиція з найбільшою серед усіх інших fug інтермедією у розвиваючій частині. Тема fugи три тактова, з кадетою, танцювальна з яскраво вираженою ладо-тональною основою – F-dur, в у діапазоні м. 7. Вона проводиться тричі.

Розвиваюча частина складається з чотирикратного проведення Теми, подібно до експозиційного викладу та великої інтермедії (39 тактів), імпровізаційного характеру, що побудована на початкових кварто-квінтових тематичних елементах. Фінальну крапку в цьому танцювально-імпровізаційному вихорі ставить дисонуючий акорд «F-a-cis¹-fis¹», що за логікою ніби готує наступну тональну висоту наступного мікроциклу, який мав би за початковим задумом йти далі, але так і не отримав свого втілення.

Загалом fuga F-dur відрізняється від інших не лише будовою, але й своїм художньо-образним наповненням. Тому зовсім не сприймається на слух як власне fuga, хоча й демонструє засоби поліфонічного письма. В ній домінує відчуття яскравого танцювально-джазового простору. В такому святково-танцювальному розгортанні матеріалу досить легко захопитись запальним характером музики та втратити відчуття поліфонії. Це вимагає від виконавця значних виконавських вмій та кропіткої роботи над звуком.

Таким чином, останній мікроцикл, досить вільно змішує різностильові елементи, а в окремих випадках органічно їх інтегрує, створюючи в результаті унікальний індивідуалізований музичний простір, в якому «стильова гра» постає важливим чинником драматургічно-смыслової організації.

Висновки. Мирослав Скорик у циклі «Шість прелюдій і фуг» подає оригінальний зразок сучасного переосмислення складного старовинного жанру, що вимагає виваженої інтелектуальної роботи та рафінованої винахідливості. Як зазначалось, на рівні макроциклу прелюдії та фуґи, на перший погляд, мають небагато спільного. Вони не об'єднуються лінійною концепцією задуму чи спільними тематичними елементами. Проте щораз готують тональну звуковисотність наступного мікроциклу заключним співзвуччям фуґи та демонструють подібність у підході до організації внутрішніх закономірностей у мікроциклах. Так, всі прелюдії вільні за будовою, позначені імпровізаційністю, особливо ближче до фіналу. Фуґи ж навпаки максимально наближені до традиційних з дотриманням класичних вимог як за структурою (дво- або тричастинні з нормативними експозиціями, розвиваючими частинами та ознаками закінчення, або винесеними окремо третіми заключними розділами) так і за винахідливими принципами різноманітних поліфонічних перетворень Темі.

Таким чином, на основі жанрових закономірностей старовинної поліфонії композитор формує міцну

композиційну основу для внутрішнього індивідуалізованого музичного наповнення. І саме в цьому активну роль відіграє притаманна творчому методу Скорика «гра стилями». Саме вона своєю невимушеністю та непередбачуваністю формує індивідуальну в кожному мікроциклі образність, впливає на унікальну неповторюваність будови кожної прелюдії. При спільній композиційній логіці циклу, це надає можливість різної подачі Тем, та виявляє надзвичайну інтелектуальну винахідливість композитора у насиченій поліфонічній роботі з Темами. А в фіналі циклу органічно узагальнити різностильові елементи. Отже, «стильова гра» стає провідним елементом у процесі формування композиційної цілісності усіх складових циклу, додає їм образної гнучкості, формує оригінальний зразок індивідуалізованого трактування традиційного жанру та музичної форми й розкриває самобутній творчий метод Майстра. Наведені результати та висновки можуть бути використані в історії сучасної української музики та історії фортепіанних стилів, розширені й поглиблені в наступних музикознавчих дослідженнях, а також у педагогічній та концертній практиці піаністів-виконавців.

Література:

1. Задерацька А. Прелюдії та фуґи. Мирослав Скорик : зб. статей. Львів : Сполом. 1999. С. 41–53.
2. Івахова К. Фортепіанна творчість Мирослава Скорика (художньо-дидактичний концепт): моногр. / наук. ред. д-р мистецтвозн., проф. Л. Кияновська. Кам'янець-Подільський : ПП «Медобори-2006». 2013. 232 с.
3. Кияновська Л. Принципи стильової гри у творчості Мирослава Скорика. Мирослав Скорик. Збірник статей. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 10 : «Мирослав Скорик»: зб. наук. праць, присвяч. 60-річчю від дня народження М. М. Скорика. 2000. С. 15–23.
4. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець : моногр. Львів : Сполом. 2008. 591 с.
5. Кияновська Л. Стильові тенденції розвитку української фортепіанної музики ХХ століття. *Українська музика*. 2012. № 1. С. 15–24.
6. Козаренко О. Творчість М. Скорика в контексті постмодернізму. Збірник статей. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 10: «Мирослав Скорик»: зб. наук. праць, присвяч. 60-річчю від дня народження М. М. Скорика. 2000. С. 23–30.
7. Скорик А., Фадєєва К. М. Скорик «Шість прелюдій та фуґ для фортепіано»: логіко-конструктивні принципи музичного мислення. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2024. № 3. С. 85–96. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3\(64\).2024.314738](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3(64).2024.314738)
8. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття. Київ : НАН України ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. 2004. 118 с.
9. Циганюк Л. Засади інтерпретації сучасної української поліфонічної музики (на прикладі прелюдій і фуґ М. Скорика, В. Бібіка та О. Яковчука) : дис. ... доктора філософії : спец. 025 «Музичне мистецтво» / Л. І. Циганюк ; Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів. 2023. 495 с. URL: https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/Syganjuk_dysertacija.pdf
10. Пуканенко І. Принципи фактурно-поліфонічної організації в сучасній українській фортепіанній музиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ. 1998. 16 с.
11. Чабаненко Н. Українська фортепіанна музика кінця ХХ століття та тенденції авангардизму. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 268–272.
12. Ян Цзін. Фортепіанна фактура в українському музикознавчому дискурсі. *Слобожанські мистецькі студії*. 2022. № 3. С. 112–118.

References:

1. Zaderatska, A. (1999). Preludii ta fuhy [Preludes and Fugues]. In Myroslav Skoryk: Collection of Articles (pp. 41–53). Lviv: Spolom [in Ukrainian].
2. Ivakhova, K. (2013). Fortepianna tvorchoist' Myroslava Skoryka (khudozhno-dydaktychnyi kontsept) [Piano works of Myroslav Skoryk: Artistic and didactic concept] (Monograph; L. Kiyonovska, Ed.). Kamianets-Podilskyi: Medobory-2006. [in Ukrainian].
3. Kiyonovska, L. (2000). Pryntsypty stylovoi hry u tvorchosti Myroslava Skoryka [Principles of stylistic play in the works of Myroslav Skoryk]. In *Myroslav Skoryk: Zbirnyk statei [Collection of articles]* (Vol. 10, pp. 15–23). Kyiv: National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].

4. Kiyanovska, L. (2008). Myroslav Skoryk: Liudyna i mytets' [Myroslav Skoryk: The man and the artist]. Lviv: Spolom [in Ukrainian].
5. Kiyanovska, L. (2012). Stylovi tendentsii rozvytku ukrains'koi fortepiannoi muzyky XX stolittia [Stylistic trends in the development of Ukrainian piano music of the 20th century]. *Ukrains'ka muzyka [Ukrainian Music]*, (1), 15–24. [in Ukrainian].
6. Kozarenko, O. (2000). Tvorchist' M. Skoryka v konteksti postmodernizmu [The works of M. Skoryk in the context of postmodernism]. In *Myroslav Skoryk: Zbirnyk statei [Collection of articles]* (Vol. 10, pp. 23–30). Kyiv: National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].
7. Skoryk, A., & Fadieieva, K. (2024). M. Skoryk “Shist' preliudii ta fuh dlia fortepiano”: Lohiko-konstruktivni pryntsyipy muzychnoho myslennia [M. Skoryk “Six Preludes and Fugues for Piano”: Logical-constructive principles of musical thinking]. *Chasopys Natsional'noi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho [Journal of the National Music Academy of Ukraine]*, (3), 85–96. [in Ukrainian]. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3\(64\).2024.314738](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3(64).2024.314738)
8. Siuta, B. (2004). Problemy orhanizatsii khudozhnoi tsilnosti v ukrainskii muzytsi druhoi polovyny XX stolittia [Problems of the Organization of Artistic Integrity in Ukrainian Music of the Second Half of the Twentieth Century]. Kyiv: M. T. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology, National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
9. Tsyhanyuk, L. (2023). Zasady interpretatsii suchasnoi ukrains'koi polifonichnoi muzyky (na prykladi preliudii i fuh M. Skoryka, V. Bibika ta O. Yakovchuka) [Principles of interpretation of contemporary Ukrainian polyphonic music: On the example of preludes and fugues by M. Skoryk, V. Bibik, and O. Yakovchuk] (Doctor of Philosophy dissertation, Lviv National Music Academy) [in Ukrainian]. https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/Cyganjuk_dysertacija.pdf
10. Tsukanenko, I. (1998). Pryntsyipy fakturno-polifonichnoi orhanizatsii v suchasni ukrainskii fortepiannii muzytsi [Principles of Textural and Polyphonic Organization in Contemporary Ukrainian Piano Music] (Extended abstract of PhD thesis). Kyiv: National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky [in Ukrainian].
11. Chabanenko, N. (2019). Ukrains'ka fortepianna muzyka kintsia XX stolittia ta tendentsii avanhardyzmu [Ukrainian piano music of the late 20th century and tendencies of avant-gardism]. *Visnyk Natsional'noi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv [Bulletin of the National Academy of Cultural and Arts Management]*, (2), 268–272 [in Ukrainian].
12. Yang, J. (2022). Fortepianna faktura v ukrains'komu muzykoznavchomu dyskursi [Piano texture in Ukrainian musicological discourse]. *Slobozhanski mystets'ki studii [Slobozhansky Art Studies]*, (3), 112–118 [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 23.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026