

УДК 786.2:78.083Скорик

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ФОЛЬКЛОРНИХ ТВОРІВ МИРОСЛАВА СКОРИКА

Катерина Івахова

У статті проаналізовано дидактично-виконавські особливості фольклорних творів для фортепіано Мирослава Скорика.

Ключові слова: фольклорні твори, трансформація фольклору, фортепіанна музика, дидактика, виконавські особливості.

The author analyzes the didactic-performing peculiarities of the Myroslav Skoryk folkloric works for piano.

Keywords: folkloric works, transformation of folklore, piano music, didactics, performing peculiarities.

У сучасних умовах космополітичних впливів на духовно-культурне життя України і в результаті значного деградування його етнонаціональних ознак і витоків, у тому числі в музичній культурі, є потреба в серйозних наукових мистецтвознавчих дослідженнях і узагальненнях, обґрунтованих висновках і рекомендаціях, насамперед щодо удосконалення навчально-виховної, дидактично-виконавської діяльності у сфері освоєння і розвитку національного музичного мистецтва, його фольклорних підвалин в одній з фундаментальних музикознавчих галузей музичної культури – фортепіанній музиці. Яскравим дидактично-виконавським прикладом трансформації фольклоризму в сучасній українській фортепіанній музиці є творчість видатного музиканта, педагога і композитора, Героя України Мирослава Скорика.

Фортепіанна творчість цього видатного українського композитора – це феноменальне українське національне художньо-мистецьке явище, позначене яскравим новаторством і глибоким традиціоналізмом художньо-естетичного мислення, багатоманітністю індивідуальних жанрово-стилістичних, ладо-гармонічних, мелодико-інтонаційних, образно-тематичних ознак.

Саме тому фольклорна фортепіанна музика М. Скорика займає помітне місце у вітчизняній і світовій музичній практиці. Його фортепіанні твори, по-перше, широко виконуються вітчизняними і зарубіжними піаністами, по-друге, використовуються як навчально-педагогічний репертуар у музичних школах, музичних вузах, по-третє, є теоретичною базою, зразком для удоскона-

лення творчої майстерності молодих композиторів і музичних педагогів.

Феноменальність скориківського фольклористичного піанізму актуалізує його у мистецтвознавчій науці, вимагає всебічного музикознавчого, дидактично-виконавського, художньо-естетичного аналізу. Але при наявності окремих статей і публікацій, де висвітлюються певні аспекти фольклоризму його музичної творчості (Л. Кияновська [4], О. Шевчук [9], Є. Дзюніна [1], В. Драганчук [2], Г. Конькова [7], О. Літвінова [8]), узагальнюючих праць, які комплексно розкривали б трансформацію фольклору у фортепіанній творчості М. Скорика – «дуже цікаву і актуальну тему» – поки що немає [3]. Більш узагальнюючою працею, у якій на тлі загальної композиторської діяльності М. Скорика дещо деталізується огляд фольклоризму його фортепіанної музики, є монографія Л. Кияновської «Мирослав Скорик: людина і митець». Творчості М. Скорика в стилі «нової фольклорної хвилі» торкається у своїй статті Ю. Щириця [10].

М. Скорик зробив помітний внесок у розвиток національного характеру української фортепіанної музики. Тому належного узагальнення і наукового аналізу вимагають питання народності, трансформації фольклору у фортепіанній творчості М. Скорика – визначальних факторів, що безпосередньо впливають на її зміст, жанрово-стильові особливості, образно-емоційні основи.

Принцип народності в музиці М. Скорика базується насамперед на українській фольклорно-етнографічній основі, особли-

СУЧАСНІСТЬ

во на гуцульській пісенно-танцювальній мелодії його творів.

На основі фольклорних пісенно-танцювальних жанрів (веснянки, хороводи, коломийки) в українській фортепіанній музиці склалися підгрупи відповідних творів як вторинних, а також подвійних жанрів (танець-пісня) професійного мистецтва. Тематичною основою професійної розробки цих видів фортепіанної літератури М. Скорика є фольклорні джерела. Він розвиває авторські фортепіанні трансформації фольклорних пісенно-танцювальних жанрів, започатковані видатними українськими композиторами – М. Лисенком, Й. Витвицьким, Я. Січинським, Я. Степовим, С. Людкевичем, Р. Сімовичем, Філаретом і Миколою Колессами та іншими. Подальший розвиток фортепіанної фольклорно-пісенної музики продовжили О. Дашевський, В. Задерацький, М. Сильванський та ін.

У 1930-х роках у професійній фортепіанній музиці поширюються веснянки М. Вериківського («Коло», «Зелений шум», «Молода», «Ягілочка», «Старовинна гра в царівну»), дитячі «Веснянки для фортепіано» Л. Ревуцького. У 1950–1960 роках «фольклорний» пласт української музики продовжують веснянки і хороводи В. Довженка, М. Дремлюги, А. Коломійця, Ю. Рожавської, І. Шамо. У їхніх творах чітко прослідковується контрастна двожанрова пісенна і танцювальна природа, що окреслює складові частини форми. М. Скорик враховує, що у вітчизняному фортепіанному мистецтві танцювально-пісенні типи творів еволюціонують до віртуозної п'єси вільної форми. Специфіку цих творів визначає різнобічна у своїх смислових нюансах і мелодико-ритмічній контрастиці народна пісенна і танцювальна культура [6, с. 29].

Удосконалюючи фольклоризм піанізму своїх видатних попередників, М. Скорик стає на чолі «нової фольклорної хвилі» композиторів другої половини ХХ ст. на ниві оригінальної музичної творчості в когорті таких відомих українських музикантів, як Леонід Грабовський, Леся Дичко, Євген

Станкович, Левко Колодуб, Іван Карабиць, Олег Кива та інші.

Яскравим зразком індивідуально-творчого розвитку загальних тенденцій сучасного фортепіанного фольклорного музичного мистецтва і професійної композиторської техніки є «Коломийка». Оригінальність інтонаційно-образного ладозвучання, імпровізаційне трактування і своєрідність модернового трактування народномузичних зразків та передавання етнонаціонального характеру – далеко не повний перелік видів і засобів реалізації принципу фольклоризму в «Коломийці».

Фольклорно-етнографічний коломийковий дух та модернізм твору композитор передає його імпровізаційно-фантазійним характером:

– по-перше, традиційною тричастинною репризною структурою з контрастно вираженою середньою частиною;

– по-друге, динамічно-варіаційним розвитком типової коломийкової пісенної мелодики, інтенсивним урізноманітненням основної теми за принципом подвійного повторення двох контрастних елементів «заспів-приспів» за схемою: А-А1-В-В1 [5];

– по-третє, поступовим технічно-інтонаційним, ладово-ритмічним удосконаленням основної теми від її лінійно простого викладення до багатого акордно-колористичного розвитку, а також органічним взаємопроникненням джазових і коломийкових ритмів;

– по-четверте, майстерним колористичним імітуванням манери народного музичного виконавства:

а) скрипалів завдяки використанню типових для гуцульської мелодики стрімких форшлагів до опорного звука в басах;

б) цимбалів шляхом (фрагментарного) специфічного структурного конкодансного орнаментально-оздоблювального глісандового лаконізму в темпі *Allegretto*;

в) сопілок – щебетливим награванням у найвищому регістрі.

У першому проведенні найбільш динамічної та внутрішньо напруженої теми М. Скорик по-новому органічно поєднує принципи діатоніки і хроматизму.

КАТЕРИНА ІВАХОВА. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ФОЛЬКЛОРНИХ ТВОРІВ МИРОСЛАВА СКОРИКА

Коломийка

(такти 21–28)

У цьому випадку фольклорно споріднена мелодія з варіантним збагаченням III щабля вдало поєднується з ритмовидовою виразною побудовою супроводу, його гармонічної фігурації звуків великого септакорду (без терції) з трьохлінійним низхідним хроматичним рухом.

Ладова структура «Коломийки» М. Скорика має основні риси і характерні якості коломийок і є жанровим виразником гуцульського фольклору. У «Коломийці» М. Скорика існує ладова близькість різних коломийкових звукорядів. Адже відомо, що думний та гуцульський мінорний лади різняться лише VII щаблем унизу натурального звукоряду, у той час як угорська гама не схожа з ними інтервальними зв'язками між V–VI–VII щаблями. Оскільки мелодія коломийки будується на нижніх трихордах, тетрахордах і пентахорді цих ладів, то діапазони звукорядів I–V щаблів думного, гу-

цульського мінорного та двічі гармонічного (першого виду) ладів ідентичні, що характеризує її в контексті не тільки видової чи національної, але й міжнародної творчості [6, с. 31].

До першої появи іонійського третього щабля двічі звучить еолійний, відбувається інтенсивна ритмічна пульсація мелодії – пунктовані фігури (друга чверть, т. 6 – перша чверть, т. 7) з еолійським кадансовим закінченням. Звукова палітра «Коломийки» побудована на взаємодії діатонічно-ладової ритмізованої мелодії з дисонуючими інтонаціями хроматично рухливого септакордового акомпанементу, що забезпечує посилену драматизацію та емоційну напруженість музичного образу. Для цього композитор після середнього розділу проводить двоголосну септимовану тему, підсилену акордами на сильній долі метра і частковим обривом нижньої лінії у кінці першої фрази.

СУЧАСНІСТЬ

По вертикалі в мелодиці вибудований дисонуючий гуцульський лад (для верхньої лінії від звука до, а для нижньої – від ре) з подвійною синкопованою дисонансною ладовою співзвучністю акомпанементу. Взаємопроникнення розширених дев'ятиступневих звукорядів гуцульського ладу від нот до і ре – (спочатку з варіантними III та VI, а вдруге – II та V щаблями) на основі різних ладоінтонаційних зв'язків по горизонталі і вертикалі, «модерних» фонічних ефектів найповніше розвивають модифікацію центрального музичного образу від контурно окресленого в першому проведенні (A) та емоційно напружених у третьому (A₂) [6, с. 36–38].

Особливу образно-звукову характерність «Коломийці» М. Скорика надає «приспів», де не тільки вдало використовуються прийоми імітації народного музикування, а насамперед за допомогою ефективних хроматизованих джазо-гармонічних комбінацій супроводу ідентифікується характерна коломийкова мелодика скоромовки.

Середня частина – імпресіоністсько протилежна, девальвуюча щодо коломийкового характеру основного образу, оскільки наповнена сопілковою пейзажністю і крайньорегістровим розведенням голосів, монотонністю басового гудіння квінт з тривалими паузами між окремими музичними фразами.

Оригінально звучить реприза. Від високої і гучної акордики заспіву, композитор проводить його у зворотному напрямку на *diminuendo*, звуженням фактури і проведенням теми середнього епізоду у високий регістр ледь відчутної грайливої сопілкової мрійності. Поступово все зникає, і лише останній акцентований акорд ефектно завершує твір.

«Коломийка» – надзвичайно цікавий у ритмічному відношенні твір. М. Скорик з великою фантазією трансформує мелодику і ритміку народного пісенно-танцювального жанру коломийки. Своєрідність трактування певних традиційних схем народної танцювальної ритміки вбачаємо на таких прикладах(I, II) [7, с. 32–33]:

Коломийка (такти 78–84)

Коломийка (такти 41–43)

У дидактично-виконавському відношенні «Коломийка» зберігає у трансформованому вигляді всі семантичні риси коло-

мийки: жваву динамічну речитативність, остинатність вихідної ритмо-інтонації, чітку квадратність у вільному ритмічному та ін-

КАТЕРИНА ІВАХОВА. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ФОЛЬКЛОРНИХ ТВОРІВ МИРОСЛАВА СКОРИКА

тонаційному, наповненому сучасними засобами колористично-тембрової виразності, скориківському варіанті.

Тут знаходимо відтворення найхарактерніших ознак імітування народного музикування, розмаїтий метро-ритмічний малюнок, поліритмію по вертикалі, поєднання двох полярних ладів – лідійського та фрігійського, які сприяють образно-колористичному втіленню теми.

Отже, «Коломийка» М. Скорика має типові характеристики цього виду фольклорного мистецтва з урахуванням універсальності змістовно-формотворчих особливостей зіставлення і єдності двох жанрових основ – пісенної і танцювальної – у формуванні характеру коломиївких музичних образів цього специфічного інтегруючого музично-фольклорного жанру. Як справедливо зауважує професор Л. Кияновська: «Скорик зумів у цій п'єсі досягнути виняткової яскравості, рельєфності фольклорного образу, а крім того – як і в «Блюзі», а ще більше в «Бурлесці» – узагальнити характерні особливості народнопісенного жанру, надати знайомим і «прикладним» ритмічним та інтонаційним зворотам картинно-випуклого, експресивного, а подекуди навіть іронічно-перебільшеного відтінку» [5].

Характерними для гуцульського фольклору за близькістю інтонаційної сфери, ладовими зворотами, ритмікою, коломиївкими та епічними мотивами (хоча й різноконтрастними між собою за настроями) є фортепіанні п'єси Мирослава Скорика «З дитячого альбому» – «Простенька мелодія», «Народний танець», «Естрадна п'єса», «Лірник» і «Жартівлива пісня». Фольклоризм цих творів переосмислюється композитором модерновими засобами фортепіанної музики: синкоповано-імпровізаційною ритмікою, дисонуючими співзвучаннями, ладо-тональними опорами.

Конкретну епічно-думну програму має п'єса «Лірник», яка своєю імпровізаційністю яскраво передає образ старого кобзаря: його неспішну горду ходу, билінно-роздумливий наростаючий речитативний спів на фоні тужливого голосу ліри, що імітується гудінням басової квінти.

Усі елементи фольклорної стилістики композитор підпорядковує розкриттю глибокого образного змісту твору. У ньому зіставляються оповідне і дійове начала, психологічно-драматична напруженість і поетична емоційність, споглядальна картинність і дитяча безпосередність.

У «Народному танці» композитор передає в ліричному плані ідеально симетричну тричастинну форму гуцульського танцю *аркан*. Синкоповані парні такти квадратного мелодичного структурування передають специфічні особливості рухів гуцульської народної хореографії (бігунець з підстрибуванням, притупуванням), характерні для гуцульського мінору чергування шостого натурального і шостого підвищеного ступеня, хроматичні мелодичні віночки на паралельних пустих басових квінтах акомпанементу з несподіваною зміною ладотональних опор надають творові яскравих фольклористичних інтонаційних і ладогармонічних ознак.

У «Жартівливій п'єсі», як і в «Естрадній п'єсі», композитор теж використовує осучаснені в естрадному плані мелодико-інтонаційні картини гуцульського фольклору, розвиваючи прості музичні фрази і звороти більш складними їх мелодико-гармонічними варіантами.

Основою фольклористичного комплексу фортепіанної музики М. Скорика, зокрема творів «Народний танець» і «Лірник» з «Дитячого альбому», є тетрахорд або пентахорд з тритоновною інтонацією усередині, тобто виразним лідійським ступенем у мажорі або IV високим щаблем у мінорі, що є характерною рисою українського фольклоризму.

Цікаво й оригінально на національному образно-емоційному ґрунті побудована тричастинна музична драматургія «Фортепіанного тріо» М. Скорика. Характерною особливістю першої частини («Речитатив») є гострі психологічні музичні відчуття, побудовані на драматичній експресивності викладу музичної думки. Друга частина («Рондо») – динамічно-контрастна першій, жанрово й образно світла, життєстверджувальна, що отримує оптимістичний національно-стилістичний розвиток початкового речитативу в третій – заключній частині твору.

СУЧАСНІСТЬ

Але в рондо з «Фортепіанного тріо» лідійський лад отримує інше функціональне значення, стаючи основою тематичного і контрапунктичного розвитку [9, с. 96–98].

Характерною дидактичною ознакою фортепіанної музики М. Скорика є речитативні форми, які базуються не тільки на речитативах професійної музики, але і на речитативах національного фольклору [11]. Інструментальний речитатив М. Скорика – трансформований вигляд вокального речитативу, який базується на дидактичних принципах декламації. Мовно-інтонаційні, обрядово-ритуальні елементи у їхньому речитативно-декламаційному варіанті М. Скорик у «Фортепіанному тріо» базує на імпровізаційності народного інструментального виконавства, органічно поєднуючи різні фольклорні речитативні інтонації та етнографічні елементи національної обрядовості.

Цікавою у фортепіанних фольклорних творах М. Скорика є сонористика – специфічні тембро-барвисті звучності, звуковисотні побудови, тембро-артикуляційні та динамічні засоби, що створюють фонічну палітру художньо-тематичного образу твору. Так, у «Пісні бойка» методом сонористики відтворюється яскрава картина карпатських гір, від яких відлунює спів трембіти. Асоціативне враження гірського пейзажу створюється динамічним (на *pp*) тремтливо-мерехтливим рухом у третій октаві 12-ти тридцятидвохчетвертних тріолей на

подальшому утриманні широкого акорду *соль-до-фа* в басовій партії і її продовженням як головної мелодії *до-фа-соль-до* в другому і наступних тактах. Сонорика твору відтворюється варіаційністю обох партій лівої і правої руки, переведенням основної теми в партію лівої руки і її логічним динамічним рухом від *pp* до *tr*, *f* і далі – *pp*, *p*, *ppp*, *p*, *pp*. Тобто, яскраве відчуття образу відбувається за рахунок злиття його ладоінтонаційних асоціацій щодо відтворювальних його тонів.

Сонористична образність також яскраво проявляється в інших фортепіанних творах М. Скорика, зокрема: у фортепіанному циклі «В Карпатах» («У лісі», «Спів у горах», «Пісня бойка»), творах Партити № 5 («Прелюдія», «Хор», «Арія»), творах з «Дитячого альбому» («Лірник», «Народний танець») та ін.

Трансформація фольклору у фортепіанній музиці М. Скорика відбувається на основі сучасного (суто скориківського) ладогармонічного мислення, наповненого не тільки національною колористикою української музики, а насамперед змістовно-емоційним характером усього образного тематизму творів. Наприклад, виразовим засобом емоційного стану в п'єсі «Спів у горах» з фортепіанного циклу «В Карпатах» є характерний для західноукраїнського гуцульського бойківського пісенного фольклору IV високий щабель.

Спів у горах (такт 2)

sempre con Ped

Мелодичний хід по звуках тонічного септ-акорду і до IV високого щабля типовий для багатьох мелодій фортепіанних п'єс М. Скорика.

А характерні для українського музичного фольклору IV високий – IV нату-

ральний – IV високий – IV натуральний у мінорі використовуються композитором як у горизонтальній, так і у вертикальній побудові, інколи об'єднуються в одному акорді.

КАТЕРИНА ІВАХОВА. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ФОЛЬКЛОРНИХ ТВОРІВ МИРОСЛАВА СКОРИКА

У лісі (такти 48-50)

Коломийка (такт 123)

Трансформація фольклору у фортепіанних творах М. Скорика позбавлена голої ілюстративності й етнографізму. Композитор відходить від мелодико-інтонаційного «цитування» та «імітації» народної музики, а прагне досягнути внутрішню суть і структуру народної музичної мови, уникнути в глибинні пласти художнього мислення народних мас, у семантику фольклорної образності, у музичну естетику народної творчості [1, с. 82]. Фольклоризм його фортепіанної музики полягає у високоестетичних і емоційно-психологічних узагальненнях народних музично-пісенних витоків, які у його трансформаційних перетвореннях набувають неповторного самобутнього звучання, а інтонаційні прийоми – способом висловлення. При цьому передаються колористичні барви і нюанси народного музичування на різних музичних інструментах,

що формують емоційні почуття, глибокий психологічний і драматичний підтекст.

Використання гуцульської інструментальної народної музики, її глибоко усвідомлене розмаїття образно-виражальних особливостей, відтворення специфічної манери ансамблевого чи сольного народного музичування, своєрідних прийомів імітування гри на народних інструментах є однією з найсуттєвіших фольклорних ознак фортепіанної музики, як інших видів композиторської творчості М. Скорика.

Так, у другому епізоді Рондо з «Фортепіанного тріо» композитор вдало імітує темброво-регістрові та ритмічно-мелодичні імпровізації на скрипці й басолі з характерними для них прийомами глісандуючих квінт, флажолетними та мелізматичними ефектами, з динамічним рухом контрастування *legatto* і *stacato* в темпі *Andantino* від *mp* до *f*.

Andantino

СУЧАСНІСТЬ

Визначальною у формотворенні його музики є народно-ладова система мислення, де яскравий образно-інтонаційний тематизм підпорядковується ладовій структурі мелодизму. При цьому композитор використовує як розлогі мелодичні побудови, так і окремі конкретні лаконічні мотиви – формули, що підкреслюють образність і тематизм твору, характерні для народного мелосу. На відміну від традиційного мажоро-мінору, М. Скорик користується усіма типовими для гуцульського фольклору діатонічними ладами, поєднуючи їх ладову автохтонність і поліладову варіантність звукоряду з рівноправністю діатонічних і недіатонічних інтервалів і висотних варіантів ряду щаблів, як, скажімо, III, IV, VI і VII рівноправні ладовизначальні щаблі. При цьому завдяки місцеположенню і зміні устоїв і неустоїв, звуковисотному переміщенню опор і тяжінь, ритмічному співвідношенню акцентованих і неакцентованих звуків у гармонічно не опосередкованій мелодії утворюється нестабільний звукоряд, який зумовлює ладову багатоманітність або «ладоінтонаційну модуляційність» [9, с. 88].

Фольклорні фортепіанні твори М. Скорика – нове явище в українській фортепіанній музиці. Вони відзначаються принципово новаторським використанням національних пісенно-танцювальних першоджерел, введенням їх у професійну музичну культуру в оновлених її традиційних формах і жанрах, в удосконаленому розмаїтті музичної мови загалом. Основним джерелом формування фольклоризму фортепіанних творів М. Скорика є стилістика гуцульської пісенно-інструментальної музики, зокрема поєднання елементів її музичних діалектів і характерних типових ознак народного музичування.

Ідейно-тематичною основою фольклорних фортепіанних творів композитора є: по-перше, образно-емоційне втілення реальних сцен народного буття в інтерпретованому, суб'єктивному їх вираженні в узагальненому загальноестетичному руслі сучасної епохи; по-друге, органічне поєднання різноманітних образно-інтонаційних стилістичних елементів гуцульського фольклоризму з його власним авторським

індивідуально-стилістичним почерком, індивідуальною музикальною мовною лексикою.

Таким чином, у фольклорних фортепіанних творах М. Скорик уміло поєднує тембрально-регістрові ефекти звучання фортепіано, що створює звукову цілісність, національний колорит творів. При цьому проявляється його авторська колористична постмодерністська манера на ладогармонічному, ритмічному, динамічному рівнях, де композитор:

- не копіює, а передає дух і характер українського народного, особливо гуцульського фольклору;
- досягає максимальної різнометрової та природно-атмосферної ілюзорності;
- імітує звучання народних інструментів;
- використовує модерністські прийоми в ладогармонічній, ритмічній, динамічній фактурах деталізації фольклорної мелодики.

Фольклоризм став характерною ознакою творчого стилю М. Скорика, якому властиві зріла концепційність, новаторство, глибока осмисленість і відчуття справжності національної музичної культури.

Фольклорні твори М. Скорика для фортепіано є цікавим дидактично-виконавським репертуаром учнів музичних шкіл та студентів музичних училищ. Вивчення і публічне виконання творів фортепіанного циклу «В Карпатах», циклу п'єс для фортепіано «З дитячого альбому», Партита № 5 для фортепіано та інших сприяють удосконаленню технічної вправності юних піаністів, формуванню їхнього національного художньо-естетичного світогляду і водночас розвитку високої загальної музичної культури вітчизняних піаністів.

1. Дзюніна Є. Деякі принципи втілення карпатського фольклору в струнних ансамблях Л. Дичко, М. Скорика, Є. Станковича // Українське музикознавство (Наук.-метод. міжвідомчий щорічник). – К. : Музична Україна, 1982. – Вип. 17. – С. 82–91.

2. Драганчук В. Просторовість та синтезійність у музиці на прикладі Карпатського концерту М. Скорика // Музика Галичини *Musika Galiciana*. – Л., 2001. – Т. VI. – С. 233–241. (Науковий збірник ЛДМА ім. М. Лисенка. – Вип. 5).

3. Івахова К. П., Слободянюк П. Я. Інтерв'ю з М. Скориком 14.12.2007 р. Львів // Держархів Хмельницької області. – Ф. Р-6243, оп. 1, спр. 335, 337.

КАТЕРИНА ІВАХОВА. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ФОЛЬКЛОРНИХ ТВОРІВ МИРОСЛАВА СКОРИКА

4. *Кияновська Л.* Мирослав Скорик: людина і митець. – Л., 2008. – 591 с. *Кияновська Л. О.* Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. – Л.: Вид-во «Сполом», 1998. – 216 с., ілюстр. 14.
5. *Кияновська Л. О.* Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. – Л.: Вид-во «Сполом», 1998. – С. 41–42.
6. *Клин В. Л.* Українська радянська фортепіанна музика. (1917–1977). – К.: Наукова думка, 1980. – С. 29–38.
7. *Конькова Г.* Фольклор і творчість сучасних українських композиторів (Мирослав Скорик, Леся Дичко, Валентин Бібік) // Народна творчість і етнографія. – 1978. – № 1. – С. 81–88.
8. *Литвинова О.* Фольклорные традиции в украинской киномузыке // Проблемы музыкальной культуры: сб. статей. – К.: Музична Україна, 1983. – Вип. 2. – С. 76–85.
9. *Шевчук О.* Особливості відбиття фольклору в інструментальних творах М. Скорика // Українське музикознавство (Наук.-метод. міжвідомчий щорічник). – К.: Музична Україна, 1979. – Вип. 14. – С. 93–103.
10. *Щириця Ю.* Мирослав Скорик // Творчий портрет українських композиторів. – К.: Музична Україна, 1979. – 56 с.
11. *Якубчак Я.* Форма інструментальних речитативів М. Скорика // Українське музикознавство. – К.: Музична Україна. – 1989. – Вип. 24. – С. 54–66.

В статті аналізуються дидактическі-исполнительські особливості фольклорних фортепіанних произведень Мирослава Скорика.

Ключеві слова: фольклорні произведения, трансформація фольклора, фортепіанна музика, дидактика, исполнительські особливості.