

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ
Кафедра музичного мистецтва

На правах рукопису

МИХАЙЛІВ ВАСИЛИНА ТЕОДОРІВНА

**СКРИПКОВА ТВОРЧІСТЬ МИРОСЛАВА СКОРИКА В КОНТЕКСТІ
УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX ст.**

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»
Освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»
Робота на здобуття освітнього ступеня «Магістр»

Науковий керівник:

ЖОРНЯК БОГДАНА ЄВГЕНІЇВНА,
кандидат педагогічних наук, старший
викладач кафедри музичного мистецтва

РЕКОМЕНДОВАНО ДО ЗАХИСТУ

Протокол № _____

засідання кафедри музичного мистецтва

від _____ 2025 р.

Завідувач кафедри

_____ І.І. Косинець

Луцьк 2025

АНОТАЦІЯ

Михайлів Васирина Теодорівна. Скрипкова творчість композитора Мирослава Скорика в контексті української музичної культури другої половини ХХ століття. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Робота на здобуття другого (магістерського) рівня вищої освіти за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво». Волинський національний університет імені Лесі Українки Міністерства освіти і науки України. Луцьк, 2025.

У магістерській кваліфікаційній роботі здійснено комплексне дослідження скрипкової творчості Мирослава Скорика як важливої складової української музичної культури другої половини ХХ століття. Обраний напрям дослідження зумовлений значущістю постаті композитора в національному мистецькому просторі, а також недостатнім рівнем систематизації його скрипкової спадщини в сучасному музикознавстві.

У першому розділі роботи проаналізовано особливості історико-культурного та соціально-мистецького розвитку української музичної культури другої половини ХХ століття. Окреслено основні тенденції еволюції композиторської творчості зазначеного періоду, зокрема у сфері скрипкового мистецтва. Подано загальну характеристику скрипкової творчості українських композиторів другої половини ХХ століття, виявлено її стильові, жанрові та образно-драматургічні особливості. Окрему увагу приділено ролі та значенню скрипкової музики у творчому доробку Мирослава Скорика, її місцю в загальному контексті його композиторської спадщини.

Другий розділ магістерської роботи присвячено дослідженню життєвого і творчого шляху Мирослава Скорика, який охоплює широкий спектр жанрів – від симфонічної та камерно-інструментальної музики до творів для театру і кінематографа. У цьому розділі з'ясовано основні риси композиторського стилю митця, визначено впливи фольклорних джерел, неоромантичних, неокласичних і модерністських тенденцій, а також їхнє

переосмислення в умовах української музичної культури другої половини ХХ століття. Особливу увагу приділено аналізу стилістичних особливостей та музично-формотворчих принципів Скрипкового концерту № 4 Мирослава Скорика, здійснено детальний аналіз його тематизму, драматургії та виражальних засобів.

У висновках роботи узагальнено результати проведеного дослідження, сформульовано основні теоретичні положення та визначено значення скрипкової творчості Мирослава Скорика для розвитку українського музичного мистецтва другої половини ХХ століття. Отримані результати можуть бути використані у подальших музикознавчих дослідженнях, а також у педагогічній та виконавській практиці.

Ключові слова: композиторський стиль, музична культура України другої половини ХХ ст., скрипкова музика, стилістика та аналіз, скрипкова творчість Мирослава Скорика.

ABSTRACT

Mykhailiv Vasylyna Teodorivna. Violin Works of Composer Myroslav Skoryk in the Context of Ukrainian Musical Culture of the Second Half of the 20th Century. Qualification scientific work submitted as a manuscript. Master's thesis for obtaining the second (Master's) level of higher education in the specialty 025 «Musical Art». Lesya Ukrainka Volyn National University of the Ministry of Education and Science of Ukraine. Lutsk, 2025.

The present Master's qualification thesis provides a comprehensive study of the violin works of Myroslav Skoryk as an integral component of Ukrainian musical culture of the second half of the twentieth century. The relevance of the research is determined by the prominent role of the composer in the national musical space as well as by the insufficient systematization of his violin heritage in contemporary musicological scholarship.

The first chapter examines the distinctive features of the historical, cultural, and artistic development of Ukrainian musical culture in the second half of the twentieth century. The main trends in the evolution of composers' creativity during this period are outlined, with particular attention paid to violin music. A general characterization of the violin works by Ukrainian composers of the second half of the twentieth century is provided, highlighting their stylistic, genre, and expressive features. Special emphasis is placed on the significance of violin music within Myroslav Skoryk's creative output and its role in his overall compositional legacy.

The second chapter focuses on the life and creative path of Myroslav Skoryk, whose artistic activity encompasses a wide range of genres, including symphonic, chamber, theatrical, and film music. This chapter identifies the key features of the composer's individual style in the context of Ukrainian musical culture of the second half of the twentieth century, revealing the influence of folklore sources, as well as neo-romantic, neo-classical, and modernist tendencies. Particular attention is devoted to the stylistic analysis and musical-structural examination of Violin Concerto No. 4, including its thematic material, dramaturgy, and expressive means.

The conclusions summarize the main findings of the research, formulate the principal theoretical outcomes, and determine the significance of Myroslav Skoryk's violin works for the development of Ukrainian musical art of the second half of the twentieth century. The results of the study may be applied in further musicological research, as well as in pedagogical and performance practice.

Key words: compositional style, Ukrainian musical culture of the second half of the 20th century, violin music, stylistic analysis, Myroslav Skoryk's violin works.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	7
РОЗДІЛ I. ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ СТАНОВЛЕННЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст.	
1.1.Особливості розвитку музичної культури України другої половини ХХ ст.....	13
1.2. Загальна характеристика скрипкової творчості українських композиторів другої половини ХХ ст.....	28
1.3. Значення скрипкової музики у творчості Мирослава Скорика.....	40
РОЗДІЛ 2. ДОСЛІДЖЕННЯ СКРИПКОВОЇ ТВОРЧОСТІ МИРОСЛАВА СКОРИКА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст.	
2.1. Життєвий та творчий шлях Мирослава Скорика.....	52
2.2. Композиторський стиль Мирослава Скорика.....	59
2.3. Стилїстика та аналіз Скрипкового концерту № 4.....	65
ВИСНОВКИ.....	73
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	77
ДОДАТКИ.....	85

ВСТУП

Актуальність теми. Сьогодні музична культура України покликана сприяти відродженню духовності, підвищенню інтелектуального, морального і культурного рівня українців, формуванню національних ідеалів, нових життєвих орієнтирів і цінностей на засадах демократизації та гуманізації культурно-освітнього середовища. Це вимагає посилення національного змісту сучасної музичної освіти, посилення її виховної ролі в українському суспільстві.

Українські музиканти ХХ століття зробили величезний внесок у світову музичну культуру, поєднавши національні традиції з досягненнями світового музичного мистецтва. Їхній талант і наполегливість не лише піднесли українське музичне мистецтво на новий рівень, але й зробили його відомим у глобальному контексті. І сьогодні, в умовах становлення української держави і утвердження її на міжнародній арені, особливо виявляється потреба в об'єктивно-логічному та історичному аналізі тих подій, які мали місце упродовж різних періодів розвитку української державності, її історії та культури.

Мирослав Скорик – один із найбільш видатних українських композиторів, чия творчість посідає чільне місце в національній музичній культурі кінця ХХ – початку ХХІ століть. Його багатогранний талант і унікальний стиль поєднали у собі глибокі традиції українського музичного мистецтва, елементи народної творчості, сучасні композиційні техніки та європейські музичні тенденції.

Творчість митця охоплює різні жанри: від симфонічних і камерних творів до музики для кіно та театру. Його внесок у розвиток української музики важко переоцінити, оскільки він залишив яскравий слід не лише як композитор, але і як педагог, диригент та музичний мислитель. Відомі його роботи, такі як «Мелодія», яка стала символом духовної глибини та людської чуттєвості, саундтреки до фільмів (зокрема, «Тіні забутих предків»), численні інструментальні концерти та камерна музика.

Композитор блискуче адаптував народну мелодику до сучасного музичного мовлення, що дозволило його творчості знайти відгук як в Україні, так і за кордоном. Він став мостом між українською музичною традицією і світовим культурним простором, залишивши багатий спадок, який продовжує надихати нові покоління музикантів і слухачів.

Мирослав Скорик є унікальною постаттю в українській музиці, адже його творчість об'єднує різноманітні грані музичного мистецтва, наукової діяльності та культурного діалогу. Його екстравертність як композитора проявляється в умінні слухати і сприймати «чужі слова» в музиці, адаптуючи їх до власної художньої концепції. Це виявляється в його здатності трансформувати народні, класичні чи навіть модерні мотиви, інтегруючи їх у власну музичну мову.

Його багатогранність як особистості та професіонала дала змогу створити підґрунтя для діалогу між минулим і сучасним, між національними традиціями та глобальними музичними процесами. Як музикознавець і теоретик, Скорик з аналітичною точністю досліджував музику, її структуру та художні сенси. Як критик і редактор, він мав тонке відчуття стилю і композиції, що дозволило йому не лише творити нове, але й переосмислювати музичну спадщину.

Його творчість – це своєрідний синтез, в якому фольклорні джерела переплітаються з класичними формами, а сучасні звукові пошуки гармонійно вплітаються у музичну тканину. У цьому контексті Скорик не просто композитор – він є культурним інтерпретатором, що об'єднує різні епохи і художні явища в одній стилістичній палітрі.

Як свідчать наукові розвідки мистецтвознавців, творче амплуа митця широке і багатогранне: він і композитор, і педагог, і теоретик, і музичний редактор, і диригент, культурно-громадський діяч. Композитор працює в різноманітних жанрах (у його творчому здобутку опера «Мойсей», два балети – «Каменярі» та «Соломія Крушельницька», «Гуцульський триптих» та «Карпатський концерт» – для симфонічного оркестру, три кантанти –

«Весна», «Людина», «Гамалія», чотири симфонічні поеми – «Вальс», «Сильніше смерті», «1933», «Спогад про Батьківщину» (до 100-річчя української еміграції в США), концерти для скрипки, віолончелі, фортепіано з оркестром, фортепіанні твори, естрадні пісні, музика до театральних вистав, кінофільмів, мультфільмів тощо).

Мистецтвознавець Юрій Чекан влучно характеризує феномен творчої особистості маестро одним словом – універсалізм. «Безперечно, фігура Скорика асоціюється передусім з естетикою «нової фольклорної хвилі» – напрямом, що органічно поєднав джерела прадавнього фольклору з найновішими композиторськими техніками ХХ століття... Однак синтез фольклору і технічних новацій авангарду є лише однією стороною творчої постаті Скорика. Інші – необароко, неоромантизм, поставангард, джаз – доповнюють портрет митця неповторними стильовими барвами, надаючи йому усіх ознак універсалізму...» [65, с. 5].

Мирослав Скорик, завдяки своїм скрипковим циклам, створив зразки, які стали знаковими для розвитку української інструментальної музики. Його п'ять скрипкових концертів та дві сонати є не лише витонченими музичними творами, але й потужним відображенням національної ідентичності в контексті європейської музичної традиції. Вони інтегрують українські фольклорні мотиви у сучасне музичне мовлення, що було яскравою рисою «нової фольклорної хвилі» 60-х років.

Композитор майстерно поєднував елементи українського народного музикування із сучасними композиційними техніками. Це виявляється у трактуванні скрипки, яка звучить то як інструмент народного музикування (близький до традиційного кобзарства чи лірництва), то як учасниця академічного діалогу європейської концертності.

У своїх концертах та сонатах М. Скорик гармонійно поєднував жанрові принципи європейської музики – концертності, сонатності, варіаційності – зі звуковими і ритмічними архетипами української народної музики. Це

підкреслює універсальність його творчості, яка зберігає локальний дух і водночас є інтегрованою у світовий музичний простір.

Твори митця не існують у відриві від історико-культурного контексту. Вони є частиною загального процесу відродження української культури, яке охопило не лише музику, а й літературу, живопис, театр і кінематограф. Музика Скорика – це діалог між минулим і сучасністю, між локальним і універсальним.

Скрипка у творчості композитора стає символом багатоголосся – вона здатна звучати по-різному залежно від контексту: як співочий голос, як ритмічний акцент чи як ліричний герой. У скрипкових циклах можна почути відгомони як народного мистецтва (зокрема карпатських гуцульських мотивів), так і традицій західноєвропейського класицизму та романтизму.

Його скрипкові твори є не лише зразком високої майстерності, але й цінним свідченням про культурну ідентичність України. Вони показують, як інструментальна музика може стати універсальною мовою, що передає дух нації та її зв'язок зі світовою культурною спадщиною.

Проведений нами аналіз наукової літератури показав, що сьогодні у музикознавстві ще немає спеціальних досліджень, які б розкривали скрипкову творчість композитора М. Скорика в контексті української музичної культури другої половини XX ст.

Зважаючи на актуальність означеної проблеми, ми обрали тему магістерського дослідження: **«Скрипкова творчість композитора Мирослава Скорика в контексті української музичної культури другої половини XX ст.»**.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що:

- висвітлено особливості розвитку української музичної культури другої половини XX ст., жанрове різноманіття скрипкової музики того часу;
- досліджено та проаналізовано скрипкову творчість Мирослава Скорика в контексті розвитку музичної культури України другої половини XX ст.

Мета дослідження – дослідити композиторський стиль Мирослава Скорика його скрипкову творчість в контексті розвитку української музичної культури другої половини ХХ ст.

Згідно з предметом та метою дослідження було визначено **завдання дослідження:**

- охарактеризувати особливості розвитку музичної культури України другої половини ХХ ст.;
- проаналізувати скрипкову творчість композиторів другої половини ХХ ст.;
- виявити значення скрипкової музики у творчості Мирослава Скорика
- розкрити особливості композиторського стилю Мирослава Скорика;
- дати розгорнутий аналіз Скрипкового концерту № 4.

Об'єкт дослідження – процес становлення української музичної культури другої половини ХХ ст.

Предмет дослідження – скрипкова творчість композитора Мирослава Скорика.

Матеріали дослідження:

- Нотні партитури та авторські редакції скрипкових творів Мирослава Скорика.
- Аудіо- та відеозаписи виконань скрипкових творів композитора у виконанні провідних українських і зарубіжних скрипалів, що дозволяють простежити інтерпретаційні особливості та виконавські традиції.
- Музикознавчі та науково-критичні праці, присвячені творчості Мирослава Скорика, українській музичній культурі другої половини ХХ століття, розвитку скрипкового мистецтва в Україні, а також дослідження з теорії та історії музики таких авторів: О.Берегова, Л.Герасименко, Т.Гнатів, М.Загайкевич, В.Заранський, Л.Кияновська, О.Коменда, М.Кориця, О.Майчик, С. Олійник, Г.Пенкевич, І. Пилатюк, Ю. Щириця та ін.

Практичне значення одержаних результатів. Матеріали окремих розділів магістерської роботи можуть використовуватись викладачами

музично-теоретичних дисциплін у процесі фахової підготовки студентів (Освітньо-професійної програми Музичне мистецтво, спеціальності 025 «Музичне мистецтво») у лекційних курсах з методики, історії та теорії музики; окремі матеріали та результати дослідження можуть використовуватись в курсах історії української музичної культури, а також в системі післядипломної освіти вчителів музичного мистецтва.

Апробація результатів дослідження здійснювалася: шляхом публікації результатів дослідження у вигляді наукової статті: Михайлів В. Жанр скрипкового концерту у творчості Мирослава Скорика. Освітні і культурно-мистецькі практики у контексті інтеграції України у міжнародний науково-інноваційний простір в умовах воєнного часу. VI Міжнародна науково-практична конференція студентів та молодих вчених. 10-11 квітня 2025 року. Запоріжжя, 2025. С.732 - 734

Структура дослідження. Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел, додатків. Список використаних джерел включає 66 найменувань. Робота викладена на 87 сторінках, основний зміст роботи – 75 сторінок друкованого тексту.

РОЗДІЛ I. ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ СТАНОВЛЕННЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX ст.

1.1. Особливості розвитку музичної культури України другої половини XX ст.

Українська музична культура, як частина глобального культурного простору, має надзвичайно багатий досвід, який заслуговує на глибокий аналіз і адаптацію до нових умов.

Сьогодні ми спостерігаємо, як глобалізація, цифровізація та культурна інтеграція створюють нові виклики для збереження національної ідентичності. Водночас вони відкривають нові можливості для представлення української музики в світі. Надбання української музичної культури – від фольклору до сучасних композицій – можна розглядати не лише як унікальну спадщину, але й як потужний інструмент культурної дипломатії, засіб зміцнення національної самосвідомості та інтеграції в міжнародний контекст [14, с. 175].

Нові ціннісні орієнтації людства, спрямовані на міжкультурний діалог і синтез, дозволяють українській культурі стати не лише об'єктом збереження, а й активним учасником сучасного культурного дискурсу.

Українська музична культура другої половини XX століття, яка залишила нам величезний мистецький доробок із складними та багатозначними за своєю сутністю процесами і явищами, потребує детального вивчення та опрацювання, це надає нам можливість зрозуміти тенденції розвитку музичної культури у XXI столітті, коли у світовому суспільстві пріоритетними стають принципи гуманізму і демократії.

Проблеми розвитку та становлення української музичної культури, яка є важливою складовою національної культури українців, піднімаються в роботах Л. Архімовича, М. Гордійчука, Д. Дорошенка, І. Крип'якевича, Л. Кияновської, І. Колодуб, Л. Корнія, А. Ольховського, В. Шульгіної та ін.

Учені розкривають історію та особливості розвитку музичного мистецтва в Україні, творчість відомих композиторів, жанрове різноманіття української музики.

XIX та початок XX століття стали переломним періодом у розвитку української музичної культури. Це був час, коли національна музична традиція почала усвідомлювати себе як частину ширшого культурного і соціального процесу. Зокрема, цей період характеризується формуванням професійного музичного мистецтва, активним розвитком хорової культури, композиторської школи та фольклорного руху.

У цей час український фольклор отримує особливу увагу як джерело натхнення для професійних композиторів. Такі постаті, як Микола Лисенко, Кирило Стеценко, Микола Леонтович, почали використовувати народні пісні як основу для своїх творів, водночас розвиваючи їх у нових жанрах. Їхня діяльність сприяла популяризації української музики не лише в межах країни, а й за її кордонами.

Микола Лисенко, заклав основи національної композиторської школи. Він створював опери на основі українських сюжетів («Тарас Бульба», «Наталка Полтавка») та був ініціатором використання фольклорних мотивів у класичній музиці.

Хоровий спів став однією з провідних форм музичної творчості. Саме в цей час з'являються легендарні хорові твори Миколи Леонтовича, такі як «Щедрик», які стали символами української музики.

Національне відродження вплинуло і на створення музичних інституцій. У XIX столітті почали з'являтися перші музичні школи, хорові товариства, які формували нове покоління музикантів. Це заклало основу для професійного розвитку музики.

У цей період розвивається інструментальна музика, зокрема фортепіанна, камерна та симфонічна творчість. Важливу роль у цьому відіграли композитори і піаністи, які працювали в українському національному стилі.

Попри утиски української культури з боку імперських влад, музичне мистецтво знаходило свої шляхи до інтеграції у європейський контекст. Композитори не лише розвивали національні традиції, але й синтезували їх із західноєвропейськими тенденціями.

Розвиток української музичної культури ХІХ – початку ХХ століття заклав основи для подальшого національного мистецтва. В цей період виникла яскрава національна композиторська школа, яка, спираючись на багатий фольклорний матеріал, розкрила глибину української музичної душі. Водночас це стало періодом, коли українська музика почала інтегруватися у світовий культурний простір [23, с. 78].

У другій половині ХХ століття розвиток музичної культури України набув системного характеру завдяки створенню інфраструктури для освіти, професійного мистецтва та аматорської творчості. Це був період, коли музика стала важливим засобом збереження національної ідентичності, попри радянську ідеологічну політику, що часто обмежувала свободу творчості.

У цей час в Україні відкривалися численні навчальні заклади:

- Вищі навчальні заклади, такі як консерваторії в Києві, Харкові, Львові, Одесі, які виховали плеяду видатних композиторів, виконавців і педагогів.
- Середні спеціалізовані школи (музичні училища), які готували професійних музикантів.
- Дитячі музичні школи, що стали основою для початкового музичного навчання.

У цей період активно відкривалися:

- Театри опери та балету, які ставали центрами музичного життя регіонів.
- Філармонії та симфонічні оркестри, які сприяли популяризації як класичної, так і сучасної української музики.

- Будинки народної творчості, які об'єднували аматорські колективи та зберігали традиції українського фольклору.

Самодіяльні художні колективи (хори, ансамблі, оркестри народних інструментів) були популярними як у містах, так і в сільській місцевості. Вони брали участь у численних оглядах, конкурсах і фестивалях, демонструючи багатство національної музичної традиції.

У другій половині XX століття українська композиторська школа збагатилася іменами таких митців, як Борис Лятошинський, Левко Ревуцький, Мирослав Скорик, Євген Станкович, Іван Карабиць. Вони розвивали національні традиції, інтегруючи їх із сучасними музичними стилями.

У радянський період фольклор часто використовувався в ідеологічних цілях, але водночас народна музика зберігалася і переосмислювалася у творчості багатьох композиторів. Аматорські колективи і професійні ансамблі, такі як ансамбль пісні і танцю імені Вірського, сприяли збереженню і розвитку фольклорної спадщини.

Завдяки розвитку радіо і телебачення українська музика (як класична, так і естрадна) стала доступною широкій аудиторії. Концертні програми транслювалися на всю країну, а записи видатних виконавців поширювалися через платівки.

Розбудова музичної інфраструктури в другій половині XX століття створила потужний фундамент для розвитку української культури. Попри обмеження, спричинені радянською системою, українські митці змогли зберегти та розвинути національну музичну традицію, що згодом стало основою для сучасного музичного відродження.

В своїх дослідженнях Л. Кияновська зазначає: «соціалістичний реалізм визнавав лише «партійність» та «народність» мистецтва і позбавляв творчих людей власної індивідуальності, можливості художнього експерименту. Л.Кияновська робить висновок, що «в таких задушливих умовах виживають ті жанри, які за своєю природою є більш демократичними і невибагливими в

плані професіоналізму», тобто, саме тому з 1950-х років українську музичну культуру можна називати «пісенною епохою» [24, с.145].

Як зазначає О. Уманець: «одним із провідних жанрів музичного мистецтва цього періоду стала вокальна музика, зокрема пісня. Актуальність цього жанру була обумовлена його іманентними властивостями: при невеликому масштабі, нескладній структурі здатністю до втілення високої громадянської тематики, практично моментального відгуку на нові художні потреби, винятковою мобільністю, органічним злиттям масового та особистісного начал. Ці риси багато в чому стали основою бурхливого розвитку аматорської пісенної творчості» [64, с.13].

Явище інструменталізму займає особливе місце у музичному мистецтві ХХ століття. Що зумовлено, насамперед, естетико-культурною ситуацією, адже в цей період відбувається активний розвиток нових стилістичних напрямів, створення композиційних систем і прийомів письма. Інтенсивний поступ у соціокультурній сфері призводить до певної трансформації вже сталих видів інструментальної техніки та підлаштування їх до нових умов існування.

Особливості скрипкового інструменталізму, його характерні ознаки визначаються, насамперед, властивостями музично-інструментальної речовості скрипки. Це пояснюється тим, що музична думка не є матеріальною сутністю за своєю природою, і тому потребує матеріально-фізичної основи для свого безпосереднього втілення. Матеріально-фізичні характеристики інструменту, такі як тембр, динаміка, артикуляція (кантиленна та віртуозна), фактура, соціально-історичні, жанрово-стильові характеристики інструменту та можливості інструменту, тобто інтонація – втілюються в процесі виконання та стають доступними для слухача.

Скрипковий інструменталізм у музичному мистецтві вражає своєю багатоманітністю. Дедалі більший розвиток і введення цього поняття в суспільну музикотворчу практику було історично закономірним кроком у розвитку музики, і сприяло її виділенню, як самостійної мистецької сфери.

Друга половина XX століття стала важливою віхою в історії розвитку української камерної музики, зокрема жанру сонати для скрипки і фортепіано. Цей період ознаменувався появою значної кількості творів, які вирізнялися оригінальністю, глибиною музичної думки та високим технічним рівнем виконання.

В другій половині XX століття українські композитори, як-от Левко Ревуцький, Борис Лятошинський, Мирослав Скорик, Євген Станкович, сприяли утвердженню скрипкової сонати як важливого жанру. Їхні твори демонструють синтез національних традицій із сучасними стилістичними тенденціями.

Українські скрипкові сонати часто спираються на багатство народної музичної спадщини. Фольклорні інтонації, мелодійність, ритмічні особливості українських народних танців та пісень стали невід'ємною частиною музичної мови цього жанру.

Композитори другої половини XX століття експериментували з традиційними формами сонати. У творах Мирослава Скорика, наприклад, можна знайти як елементи класичної структури, так і вільні, імпровізаційні підходи. Сонати Євгена Станковича часто вирізняються яскравим драматизмом і поліфонічністю.

Успіх українських скрипкових сонат значною мірою залежав від видатних виконавців. Скрипалі та піаністи, як-от Богодар Которович, Олег Криса, Валентин Сильвестров, стали першими інтерпретаторами нових творів, популяризуючи їх на концертних майданчиках.

Скрипкові сонати цього періоду вирізнялися тонким відчуттям тембрового діалогу між скрипкою і фортепіано. Композитори прагнули досягти рівноправності інструментів, розкриваючи багатство їхніх виразних можливостей.

Так, Скрипкова соната Мирослава Скорика стала прикладом витонченого поєднання національного колориту та сучасної музичної мови [15, с. 32].

Камерні твори Євгена Станковича включаючи скрипкові сонати, вирізняються експресивністю та глибоким філософським змістом.

Творчість Бориса Лятошинського позначена драматизмом та символізмом, що знайшло своє відображення і в жанрі сонати.

Розвиток жанру скрипкової сонати в другій половині XX століття не лише підніс українську музику на новий рівень, але й заклав основу для її міжнародного визнання. Ці твори стали важливим внеском у скарбницю світової камерної музики.

Думка В. Черкасова про поширення романтичних і неоромантичних традицій в українській музиці другої половини XX століття є надзвичайно точною і відображає ключові тенденції того часу. Цей період характеризувався як збереження національної ідентичності через використання романтичної образності, так і прагненням до оновлення музичної мови, яке вело до нових стильових рішень.

Музична мова багатьох творів цього періоду відзначалася глибиною емоційного змісту, витонченим ліризмом і індивідуальністю. Композитори прагнули виразити через музику багатий внутрішній світ людини, часто звертаючись до тем природи, кохання і філософських роздумів.

Неоромантичні традиції стали своєрідним способом адаптації романтичних ідей до умов другої половини XX століття. Вони знайшли своє втілення в камерній музиці, симфоніях, хорових творах. Особливості цієї течії полягали у поєднанні виразних мелодій з сучасними гармонійними й тембровими рішеннями.

Українські композитори активно використовували народні теми, але переосмислювали їх через призму романтичного стилю. Це дало змогу створювати твори, в яких національна основа звучала сучасно і проникливо. Прикладом може бути творчість Мирослава Скорика, де український фольклор гармонійно поєднується з універсальними рисами європейського романтизму [30, с. 175].

Пошуки композиторів цього часу виявилися важливим етапом підготовки до переходу української музичної культури на якісно новий рівень. Ці зміни включали розширення стильового діапазону, використання складних форм і технік, зокрема поліфонії та алеаторики, які співіснували з традиційною романтичною експресією.

Українська музична культура другої половини ХХ століття, з її романтичними і неоромантичними тенденціями, стала основою для подальшого розвитку в умовах незалежної України. Вона підготувала ґрунт для розквіту нових музичних стилів і водночас зберегла національні традиції, зробивши їх актуальними в сучасному світі.

Друга половина ХХ століття в історії України відзначилася підйомом музичної освіти і досягненнями в музичному мистецтві. Цей період був пов'язаний зі створенням і розвитком інституцій, які формували нове покоління музикантів, композиторів і виконавців, а також з появою значних творчих здобутків, що стали частиною національної культурної спадщини [30, с. 176].

У цей період в Україні активно створювалися музичні школи, училища, консерваторії. Вони стали основою для професійної підготовки музикантів різних рівнів. Основні центри музичної освіти:

- Київська консерваторія (нині Національна музична академія України імені П. І. Чайковського).
- Львівська консерваторія (нині Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка).
- Харківська, Одеська консерваторії.

Випускники цих закладів стали провідними діячами української музики. Їхній вплив був відчутний як у виконавському, так і в педагогічному мистецтві. Успішні випускники працювали не лише в Україні, але й за кордоном, прославляючи українське музичне мистецтво.

Відкриття дитячих музичних шкіл сприяло масовому залученню молоді до музичної творчості. Це допомогло формувати нове покоління слухачів і виконавців.

Українські музиканти досягали міжнародного визнання. Зокрема, скрипалі Богодар Которович, Олег Криса, піаністи Володимир Крайнев, Леонід Коган стали відомими далеко за межами України.

В Україні функціонували театри опери та балету в Києві, Львові, Одесі, Дніпрі та інших містах. Вони ставили як класичні опери та балети, так і нові твори українських композиторів.

Завдяки радіо, телебаченню та платівкам твори українських композиторів і виконавців стали доступними широкій аудиторії. Це сприяло формуванню культурного середовища.

Підйом музичної освіти і мистецтва другої половини ХХ століття став основою для подальшого розвитку української культури в період незалежності. Він дозволив зберегти національні традиції, а також інтегрувати їх у світовий культурний простір.

Створення лабораторії естетичного виховання при Інституті проблем виховання АПН України в 1996 році під керівництвом Л. Масол стало важливим етапом у розвитку музично-педагогічної науки та культури в Україні. Лабораторія стала платформою для дослідження різних аспектів естетичного виховання, що включає музику, візуальні мистецтва та інші форми художньої діяльності, а також сприяла розвитку педагогічних підходів до формування естетичних смаків у дітей та молоді. Це стало важливим внеском у педагогічну практику та наукові дослідження в галузі музичної освіти [60, с. 260].

Починаючи з 1996 року, коли була створена лабораторія естетичного виховання при Інституті проблем виховання АПН України, значно активізувалися науково-методичні дослідження в галузі музичної освіти. Відомі українські вчені-освітяни, серед яких Б. Брилін, І. Гадалова, В. Дряпика, Л. Коваль, Л. Масол, О. Михайличенко, О. Олексюк, Г. Падалка,

О. Ростовський, О. Рудницька, В. Черкасов, О. Щолокова та інші, зробили значний внесок у розвиток теорії та практики музичного виховання. Вони розробляли новітні методики, підходи та концепції, які стали основою для сучасної музичної педагогіки в Україні. Ці дослідження сприяли інтеграції естетичного виховання в загальний контекст освітнього процесу та підвищенню якості музичної освіти.

У 80-ті роки в Україні спостерігалось значне поширення діяльності Спілки композиторів України, що відіграла важливу роль у розвитку музичної культури та підвищенні престижу національної музики. Одним із важливих напрямків діяльності стало організування музичних фестивалів та конкурсів, що сприяло популяризації творчості українських композиторів та виконавців.

Особливу популярність отримали урочисті ювілейні та авторські концерти, які давали змогу не лише відзначити важливі події в житті композиторів, а й представити нові твори, що створювалися в цей час. Тематичні музичні вечори-зустрічі з відомими композиторами та музикантами-виконавцями також стали важливою частиною культурного життя, сприяючи обміну досвідом та знайомству широкої аудиторії з творчістю видатних діячів музичного мистецтва. Ці форми роботи стали значними подіями у музичному житті країни, зміцнюючи зв'язок між композиторами, виконавцями та слухачами, а також сприяли розвитку музичної культури в Україні [60, с. 261].

Музичні форуми, які проводились в Україні в 80-90-х роках, здобули велику популярність як на національному, так і на міжнародному рівнях, значно підвищивши культурний імідж країни. Зокрема, такі заходи, як Міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти» у Львові, Міжнародний фестиваль «Київ Мюзік Фест» та фестиваль «Музичні діалоги – Україна і світ бароко» в Києві, стали важливими культурними подіями, які привертати увагу не лише українських, але й міжнародних музикантів, композиторів та слухачів.

Ці фестивалі сприяли популяризації сучасної та класичної музики, обміну досвідом між українськими та закордонними митцями, а також стали платформою для представлення новітніх музичних творів, виконання барокових творів та зустрічей з музичними традиціями різних культур. Вони не лише розширювали горизонти для української музики, а й допомагали створювати культурні зв'язки між Україною та іншими країнами, сприяючи розвитку музичної освіти та культури в Україні.

Участь виконавців з інших країн світу в музичних міжнародних фестивалях, що проводилися в Україні, стала яскравим свідченням високого професіоналізму та популярності українських музичних форумів. Зокрема, фестиваль «Віртуози» став значущою подією, що привернула увагу міжнародної музичної спільноти. Участь таких відомих виконавців, як Джордж Контакіс (США) та Ніколь Корільон (Канада), засвідчила престиж фестивалю на світовій сцені.

Ці музиканти, які мали великий професійний досвід і визнання в своїх країнах, додали фестивалю ще більшого блиску та уваги. Такі події не лише підвищували рівень музичної культури в Україні, а й сприяли розвитку міжнародних музичних зв'язків, дозволяючи українським виконавцям обмінюватися досвідом та співпрацювати з митцями з інших країн. Вони стали важливими кроками на шляху до визнання України як центру міжнародного музичного життя.

Українські митці активно відгукувалися на усі події життя. Композиторами В. Гомолякою, В. Губаренком, К. Данькевичем, Г. Жуковським, А. Кос-Анатольським, Б. Лятошинським, Г. Майбородою, Ю. Мейтусом розширювався жанрово-стильовий діапазон музичних творів. У театрах опери і балету активно виконувалися талановиті твори цих композиторів.

У своїй статті «Особливості розвитку української музичної культури у другій половині ХХ ст.» Л. Сбітнева пише: «дитячу масову українську пісню з широким образно-тематичним діапазоном створювали композитори

Я.Бабалік, О.Білаш, К.Богуславським, М.Гайворонський, В.Дем'янишин, Л.Дичко, М.Дремлюга, А.Житкевич, В.Кващук, І.Кириліна, С.Жупанин, М.Завалішина, Т.Серьогіна, М.Кармінський, П.Козицьким, Ж.Колодуб, А. Кос-Анатольський, В.Лазаренко, В. Дерій, Л. Левітова, П. Майборода, А. Мігай, Л. Ревуцький, Ю. Рожавська, М. Сільванський, А. Філіпенко, Б. Фільц, М. Чембержі, В. Шаповаленко, Ю. Шевченко, О. Яковчук та інші» [60, с. 258].

У 60–80-ті роки ХХ століття в Україні активно розвивалася музична педагогіка, що сприяло значному поширенню пісенного матеріалу для дітей. Виходили друком хрестоматії та збірки пісень для дітей різного шкільного віку, що склалися відповідно до шкільної програми. Ці видання включали як популярні дитячі пісні, так і традиційні українські народні пісні, що були адаптовані для виконання школярами.

Особливу увагу приділяли записам та обробкам дитячих українських народних пісень. Багато з них отримали нові аранжування та адаптації для дитячих голосів, що дозволяло молодим співакам легше засвоювати музичні твори та розвивати вокальні навички.

Збірки пісень для дітей дошкільного віку також мали важливе значення для розвитку музичного виховання малюків. Вони включали прості й мелодійні пісні, що сприяли ранньому музичному розвитку, формуванню естетичних смаків та любові до української музичної культури.

Ці видання стали основою для музичного навчання в школах та дитячих садках, допомагаючи формувати у дітей музичні навички, знання традиційної української пісенної спадщини та сприяючи розвитку їхнього вокального потенціалу.

У 60–80-ті роки ХХ століття в українському симфонізмі починає формуватися неофольклорний напрям, який поєднував традиції української народної музики з елементами сучасної симфонічної та камерної композиції. Представники цього напрямку активно використовували

фольклорні мотиви та образи, перетворюючи їх на складні музичні форми, що відповідали вимогам часу.

Серед яскравих представників неофольклорного напрямку українського симфонізму були:

- Мирослав Скорик, чия творчість стала символом нового етапу в українському симфонізмі. Твори, такі як «Карпатський концерт» та «Гуцульський триптих», вражають своєю глибиною і виразністю, де поєднуються елементи гуцульського фольклору з інноваційними музичними засобами.

Леонід Грабовський, чий цикл «Симфонічні фрески» став важливою частиною цього напрямку. У своїх роботах композитор активно використовував народні теми, переробляючи їх у новаторському симфонічному контексті.

Євген Станкович, який став одним з найбільш відомих і багатограних представників цього стилю. Його балети «Ольга», «Прометей», «Вікінги» є великими театральними творами, де також простежується зв'язок з українськими фольклорними традиціями. Окрім того, його масштабні та камерні симфонії, а також музика до кінофільмів, ще більше розвивали неофольклорні мотиви в сучасній симфонічній музиці.

Цей період став важливим етапом у розвитку української класичної музики, де поєднувалися національні традиції з сучасними тенденціями, що вплинуло на подальший розвиток музичного мистецтва в Україні.

У 70-80-х роках ХХ століття українські вокально-хореографічні колективи здобули велику популярність як в Україні, так і за її межами. Вони стали важливими культурними представниками країни на міжнародній арені, демонструючи високу майстерність і збагачуючи світову музичну та танцювальну спадщину.

Серед найвідоміших колективів того часу були:

- Державний заслужений академічний народний хор імені Г. Верьовки, який славився високим рівнем виконання українських народних пісень і хорових творів, а також унікальними хоровими аранжуваннями.

- Державна заслужена академічна капела «Думка», яка здобула популярність завдяки виконанню класичних творів українських композиторів і багатому репертуару, включаючи твори духовної музики.

- Хорова капела «Трембіта», відома своєю аранжувальною майстерністю та популяризацією української хорової музики.

- Державний заслужений ансамбль танцю УРСР імені П.Вірьського, який був одним з найкращих ансамблів народного танцю і мав великий успіх на міжнародних сценах.

- Київський камерний хор, що спеціалізувався на виконанні камерної хорової музики та класичних творів українських і світових композиторів.

Ці колективи гастролювали багатьма країнами світу, включаючи Європу, Америку та Азію, де їхнє виконання українських пісень, танців і музики зустрічали з великим захопленням. Їхні виступи стали важливими культурними подіями і сприяли популяризації української музики на світовій сцені. Тому цей період дійсно можна вважати часом небувалого розквіту української музики і танцю, коли вона здобувала визнання і пошану далеко за межами України.

Кінець XX століття в українській музиці ознаменувався відродженням інтересу до духовної музики, що стало важливою складовою культурного відродження в пострадянський період. Композитори почали повернення до традицій церковної та духовної музики, впроваджуючи в неї сучасні музичні стилі і форми, що сприяло глибокому осмисленню релігійних та духовних тем через музичне мистецтво.

Серед відомих творів цього жанру:

- Микола Дремлюга – його твір «Світе тихий» є важливим для української духовної музики, поєднуючи глибоку духовність і новаторські музичні форми.

- Леся Дичко – її «Літургія» стала одним з знакових творів в українській духовній музиці, яка поєднує традиції церковного співу з сучасними музичними мовами.

- Володимир Рунчак – твір «Реквієм» є виразом духовних переживань і шукань в музиці, що увібрав у себе як класичні, так і новітні музичні форми.

- Василь Степурко – його «Псалми» також стали значущим вкладом в духовну музику, розвиваючи цей жанр в контексті сучасних музичних течій.

Ці композитори і їхні твори стали важливими віхами в розвитку української духовної музики наприкінці ХХ століття, відновлюючи зв'язок із релігійними традиціями та духовною спадщиною, а також відкриваючи нові можливості для самовираження через музику.

Творчість і музично-педагогічна діяльність композиторів та митців другої половини ХХ століття відіграли ключову роль у формуванні та розвитку української музичної культури. Відносини цих митців з тодішньою радянською владою були різноманітними і часто складними. Часто композитори, які прагнули зберегти національні традиції та розвивати українську музику, стикалися з цензурою, обмеженнями і політичним тиском. Проте, попри ці труднощі, саме цей період став часом важливих досягнень в українському музичному мистецтві.

З одного боку, радянська влада часто намагалась контролювати музичну творчість, підтримуючи лише ті напрямки, які відповідали офіційній ідеології, що, в свою чергу, обмежувало свободу творчості. Водночас, багато композиторів та музикантів знаходили способи виражати свою індивідуальність і самобутність, створюючи твори, що не тільки відповідали канонам радянської естетики, а й виводили українську музику на нові рівні.

Однак, попри цензуру, цей період став часом значного розквіту української музики, коли активно розвивалися нові стилі, жанри і форми. Творчість митців другої половини ХХ століття визначила основні напрями розвитку української музичної культури на багато десятиліть вперед. Вони сприяли збереженню національних музичних традицій, активно залучали

нові жанри, експериментували з різними стилями і техніками, що стало основою для подальшого розвитку української музики після здобуття незалежності. Їхня музична педагогічна діяльність також зробила важливий внесок у підготовку нових поколінь музикантів, які продовжили розвивати українську музичну традицію в нових умовах.

1.2. Загальна характеристика скрипкової творчості українських композиторів другої половини XX ст.

Жанрові уподобання західноукраїнських композиторів у сфері скрипкової мініатюри XX століття справді виявляють стійку та характерну тенденцію, пов'язану з глибоким зв'язком творчості цих митців з українським народним музичним фольклором. Вони активно зверталися до пісенного та танцювального фольклору, адаптуючи його елементи для скрипки, що дозволяло створити своєрідну музичну мову, в якій традиційний народний мелос поєднувався з інструментальними техніками та художніми прийомами класичної музики.

Скрипкова мініатюра ставала інструментом для вираження національної ідентичності, зокрема через інтерпретацію народних пісень, що мали свою символіку та глибоке емоційне забарвлення. Музика, створена в цьому контексті, часто включала елементи «*canto violino*» (спів скрипки), де інструмент набував рис вокального звучання, зокрема через легкість, ліричність і виразність фразування [59, с. 13].

Західноукраїнські композитори також активно використовували жанри, які стали невід'ємною частиною української музичної культури, такі як «елегії», «колискові», «романси» і «плачі-голосіння». Це не лише відображало національні особливості музичного мислення, а й забезпечувало широку емоційну палітру – від глибокої туги та суму до ніжності й ліричності. Наприклад, колискові та романси, що часто були адаптовані до скрипки, мали своєрідний медитативний характер, здатний передавати атмосферу затишку та емоційної глибини.

Важливою частиною цього музичного процесу було поєднання національних мотивів з європейськими музичними тенденціями, що дозволяло створювати оригінальні твори, які мали як традиційне народне коріння, так і класичну інструментальну техніку.

Таким чином, скрипкова мініатюра в західноукраїнській музиці ХХ століття стала не тільки відображенням національної культурної спадщини, а й важливим інструментом для художнього осмислення людських почуттів та емоцій через інструментальний звук.

У інструментальних творах композиторів ХХ століття все яскравіше простежується тенденція підкреслення тембрової контрастності ансамблевої тканини, що стало важливим аспектом розвитку музичної мови цього періоду. Ця тенденція була пов'язана із прагненням композиторів до більш складних і багатогранних текстур, де різноманітні темброві поєднання стали важливим засобом виразності.

Одним із основних прийомів стало контрастне контрапунктичне поєднання партій, наприклад, скрипки і фортепіано, що дозволяло створювати багатошарові, але водночас чітко структуровані твори. У таких ансамблях часто використовувалися різні типи викладу – від ліричних мелодій, що лунають у скрипці, до ритмічних і гармонічних акцентів, створюваних фортепіано, що допомагало забезпечити не лише контрапунктну незалежність, а й вражаючі темброві контрасти [47, с. 128].

Принцип антифонності (від лат. *antiphon* – «відповідь») став ще одним важливим інструментом для створення контрастної фактури. Він передбачає використання принципу «відповіді», коли одна частина ансамблю реагує на іншу, часто в протилежному темпі, регістрі або тембровому контексті. Такий підхід дозволяв створювати більш складну динамічну та темброву структуру, де партії могли взаємодіяти в контексті не лише мелодійно, але й темброво.

Ці техніки контрасту і взаємодії різних музичних елементів (гармонія, ритм, тембр) в ансамблевих творах допомогли розвинути нові можливості для виразності та емоційного забарвлення музики. Водночас ці принципи

стали відображенням загальної тенденції модерністської музики XX століття, яка прагнула до експресії, інновацій та глибшого розкриття інструментальних можливостей.

Поліфонічні різнотемні та різнотемброві нашарування, що характерні для скрипкових сонат композиторів XX століття, є важливими прикладами розвитку сучасних музичних технік, де багатогранна фактура служить основою для емоційної виразності та художньої глибини. У творах таких композиторів, як Є. Станкович, В. Бібик, Ю. Іщенко, В. Птушкін, В. Сильвестров, О. Щетинський, ці техніки реалізуються через складну взаємодію тембрів, тем, та фактур, що відкривають нові можливості для вираження музичних ідей.

Є. Станкович у своїх скрипкових сонатах часто використовує багатшарову поліфонію, де партії скрипки і фортепіано мають різні теми, що переплітаються між собою. Це дозволяє створити контрастні текстури, де кожен інструмент має своє самостійне звучання, але в той же час разом вони формують єдине ціле, підкреслюючи багатство композиції.

В. Бібик також активно застосовує різнотемброві контрасти в своїх творах. У його скрипкових сонатах часто зустрічаються елементи антифонності і контрапункту, де одна партія може звучати в певному тембрі або стилі, а інша – у протилежному. Це дозволяє досягти виразних контрастів і додати музиці динамічної насиченості.

Ю. Іщенко виявляє схильність до інтеграції різних тембрових та ритмічних контекстів. Його сонати часто містять багатогранні поліфонічні структури, де партії скрипки і фортепіано створюють різнотемні пластичні взаємодії, які забезпечують багатий звуковий спектр.

В. Птушкін у своїх скрипкових сонатах надає великого значення тембровим відмінностям і контрапункту. Його твори часто містять техніки нашарування різних тембрових пластів, що дозволяють створити емоційну гаму від ніжних, прозорих тембрових кольорів до більш контрастних і насичених звуків.

В. Сильвестров втілює концепцію мінімалізму через використання спокійних тембрів і поступових змін, часто через нашарування тонких поліфонічних ліній. У його скрипкових сонатах теми часто переплітаються на фоні м'яких, майже монотонних звучань, створюючи атмосферу медитації та рефлексії.

О. Щетинський активно працює з поліфонічними структурами, де контрапункт і тембровий контраст стають основою для розгортання музичної ідеї. Його скрипкові сонати часто вражають різними фактурами, де кожен інструмент має окрему роль, що забезпечує глибину і багатство звучання.

Використання таких складних поліфонічних та тембрових нашарувань дозволяє створювати багатошарові, емоційно насичені твори, що виявляють особливості музичної мови цих композиторів, а також сприяють розвитку нових технік гри на скрипці та у взаємодії інструментів у рамках камерної музики.

Інструментальна музика другої половини ХХ століття характеризується формуванням нових комплексів виконавських засобів, що відображають еволюцію стилів та технік, характерних для цього періоду. Композитори активно експериментували з інструментальними можливостями, що призвело до розширення виразових засобів і формуванню нових принципів виконавської техніки [23, с. 115].

Композитори почали використовувати нові техніки, такі як поліфонічне двоголосся, щіткові та відривні прийоми, гри на неакордових струнах (гриф) скрипки, пітч-мікси та інші експериментальні засоби, що дозволяли створювати складні, багатошарові фактури.

Зміни в інструментальній музиці ХХ століття не обмежувалися лише технічними аспектами. Багато композиторів зверталися до неортодоксальних форм, часто експериментуючи з відкритими структурами, що дозволяло створювати вільні, неформальні композиційні образи. Вони часто використовували неповні фрази, відкриті закінчення або імпровізаційні елементи, щоб створити інтенсифіковану, нестабільну структуру твору.

XX століття також відзначалося розвитком ансамблів та оркестрів, які включали нові інструменти або нестандартне їх поєднання. Це призвело до створення нових типів ансамблів, таких як мале камерне мистецтво, електронна музика, акустичні ансамблі, які виконували складні поліфонічні твори, що включають нові темброві та інструментальні стратегії.

Інструментальні твори XX століття часто не лише відображають технічні досягнення композиторів, але й прагнуть глибше вивчити психологічні та емоційні аспекти людського існування. Техніки гри, такі як судомна, агресивна динаміка, гортанні ноти, півтонні зміни у звучанні, стали частиною емоційної мови творів, що набули характеру експресії, іноді навіть психологічної напруги або глибокої рефлексії.

Скрипкові сонати українських композиторів першої половини XX століття стали важливим етапом розвитку національної музичної традиції. Вони поєднували елементи народної музики з європейськими класичними тенденціями, зокрема романтизмом та імпресіонізмом, а також новими формами та техніками, які втілювались у складних інструментальних партіях [21, с. 153].

Б. Лятошинський (1903–1968) – один із провідних українських композиторів, чия творчість охоплює різноманітні музичні жанри, включаючи значну кількість камерних творів. Його Скрипкова соната (1926) вважається однією з найбільш виразних у цьому жанрі, завдяки поєднанню інтелектуальної глибини і національного колориту. Соната Лятошинського пронизана емоційністю, але разом із тим відчувається строгість класичної форми та інноваційність у використанні інструментальних можливостей.

В. Косенко (1903–1968) – ще один видатний композитор, чії скрипкові сонати займають важливе місце в українському камерному репертуарі. Скрипкова соната (1927) Косенка відзначається виразним мелосом, що органічно поєднується з фольклорними елементами, водночас зберігаючи класичну симетрію форми та глибину музичного розвитку.

М. Коляда (1902–1983) – композитор, чия творчість пронизана національним колоритом. Його Скрипкова соната (1928) є ще одним прикладом того, як українські композитори початку ХХ століття вдало поєднували традиції класичної музики з народними мотивами. Соната Коляди вирізняється не лише технічною складністю, але й емоційною насиченістю, що робить її важливою частиною камерного репертуару.

Усі ці сонати сприяли розвитку української камерної музики та стали важливою частиною музичної спадщини того часу. Їхня художня цінність полягає у збереженні національного колориту через інструментальні техніки та форми, що властиві світовій музичній традиції, разом із інноваціями, що відповідають вимогам епохи.

В 30–50-ті роки ХХ століття в українській камерно-інструментальній музиці спостерігається певне зниження інтересу до жанру скрипкової сонати. Це було пов'язано з кількома факторами, серед яких:

- Політичні умови та культурна ситуація в Україні. Під час сталінського режиму в Україні музика, як і інші види мистецтва, зазнавала значного тиску. Ідеологічні обмеження, сталінські репресії, обмеження на розвиток авангардних напрямків та модерністських течій призвели до того, що композитори часто зверталися до більш традиційних жанрів, відповідних ідеологічним вимогам того часу. Це позначилось на зниженому інтересі до камерної музики, а особливо до складних та інноваційних форм, як, наприклад, скрипкова соната.

- Погіршення умов для творчої діяльності. У цей період багато видатних композиторів зазнали репресій або були змушені адаптувати свою творчість під вимоги офіційного культурного курсу. Це зумовило сповільнення розвитку камерної музики, а також зменшення кількості нових творів у жанрі скрипкової сонати.

- Зміна музичних пріоритетів. Більшість композиторів того часу зосередилися на створенні великих оркестрових та хорових творів, оскільки ці жанри мали більшу популярність і підтримку. Музика для великих

ансамблів, а також для масових заходів (наприклад, для святкувань і ритуалів) здобувала більше уваги, а камерні жанри, зокрема скрипкова соната, відходили на другий план.

Попри це, варто зазначити, що деякі композитори того періоду все ж не втрачали інтересу до камерної музики, хоча й створювали твори в інших жанрах. Наприклад, композитори як Б. Лятошинський, П. Майборода і Л. Ревуцький продовжували працювати в камерних жанрах, хоча і не писали великих скрипкових сонат.

У цей час камерна музика в Україні певною мірою втратила свою виразну інноваційність, однак зберігалася традиція створення камерних творів, в яких спостерігалось поєднання народних мотивів і класичних форм.

Відродження інтересу до камерно-інструментальної музики, зокрема жанру сонати для скрипки, в Україні в 60-70-х роках ХХ століття стало важливим етапом в музичному житті країни. Це відновлення можна пояснити кількома ключовими факторами:

- Зміни в суспільно-політичному контексті. 60-ті роки в Україні були періодом певного культурного потепління. У цей час почався процес ослаблення ідеологічного тиску, що сприяло більшій свободі творчості. Композитори змогли відновити інтерес до нових жанрів і форм, які були заборонені або обмежені в попередні роки.

- Вплив музичних тенденцій в Європі. У 60-70-х роках ХХ століття в європейській музиці активно розвивалися різні авангардні стилі, такі як додекафонія, атональність, електронна музика та експериментальні форми. Українські композитори активно взаємодіяли з цими течіями, що знову оновило інтерес до камерної музики, зокрема до складних, багатопланових форм, таких як соната для скрипки.

- Поява нових талановитих композиторів. 60-ті та 70-ті роки стали періодом, коли молодші композитори вийшли на сцену, привносячи свіжі ідеї та експериментальні підходи до музики. Серед таких композиторів варто відзначити Євгена Станковича, Валентина Сильвестрова, Володимира Губу,

Леоніда Грабовського, Юрія Іщенка та інших, які в цей час почали активно працювати в камерному жанрі, у тому числі створюючи сонати для скрипки.

- Зростання інтересу до фольклору та національних мотивів. В 60-70-х роках в українській музиці знову почали активно використовуватися елементи народної музики. Це знайшло своє відображення в багатьох творах, зокрема в сонатах для скрипки, де фольклорні мотиви часто перепліталися з сучасними композиційними техніками.

- Розвиток виконавської культури. В Україні 60-70-ті роки стали часом розвитку висококласної виконавської культури, що дозволяло композиторам створювати більш складні та цікаві інструментальні твори. З'явилася нова хвиля музикантів, які були готові виконувати складні твори новітніх композиторів, а це сприяло створенню камерних композицій, зокрема для скрипки.

Цей період відродження камерно-інструментальної музики і жанру скрипкової сонати виявився дуже плідним. Багато композиторів зверталися до сонатної форми для того, щоб розкрити потенціал сучасної техніки і виразних засобів, адаптуючи традиційні форми до нових музичних пошуків. Сонати для скрипки в цей час стали важливим елементом музичної практики та розвитку української музичної культури.

Творчість молодих українських композиторів 1960-70-х років, серед яких були Мирослав Скорик, Євген Станкович, Валентин Сильвестров, Віктор Годзяцький, Леонід Грабовський, Юрій Іщенко, Володимир Бібик та Іван Карабиць, відображала глибокий духовний неспокій та прагнення до пошуку нових форм і засобів виразності. Цей період в музиці став часом великих змін, коли композитори зверталися до новітніх технік і стилістичних напрямів, що відповідали соціокультурному контексту того часу.

У творчості цих митців спостерігався відхід від традиційних класичних форм до більш вільних і експериментальних структур. Вони активно використовували елементи авангарду, додекафонії, атональності та фрагментарних форм, що дозволяли виразити складні емоційні стани і

глибокий внутрішній конфлікт. Музика стала більше абстрактною, з акцентом на звукові експерименти та інновації у використанні інструментів.

Композитори активно експериментували зі звуком, використовуючи нетрадиційні техніки гри на інструментах, що дозволяло їм створювати нові тембри та інтонаційні відтінки. Це відображало не тільки пошук нових виразових можливостей, а й глибоке занурення у звукові деталі, що стали важливими для відображення складної духовної атмосфери.

У музиці цього періоду відчувався духовний пошук, намагання знайти нові способи вираження емоційного та психологічного напруження. Композитори використовували музику як спосіб осмислення особистих і суспільних проблем, відображаючи час соціальних змін, неспокою та пошуку нових ідеалів. Вони намагалися передати глибину і драматизм цього періоду, не лише через гармонії і мелодії, але й через нові музичні техніки.

У своїх творах молоді композитори активно зверталися до різноманітних жанрів, але особливу увагу приділяли камерній музиці, зокрема скрипковим сонатам, камерно-інструментальним ансамблям та вокальним циклам. Жанрове розмаїття стало важливим інструментом для вираження їхнього інтелектуального та емоційного досвіду.

Кожен із композиторів цього покоління розвивав свій унікальний стиль, але їх об'єднувала спільна ідея прагнення до нових засобів виразності та звукового експерименту. Наприклад:

Мирослав Скорик використовував фольклорні елементи у своїх композиціях, створюючи нові форми симфонічного та камерного мистецтва.

Євген Станкович звертався до глибоких психологічних тем і соціальних проблем, його музика відзначалася яскравими тембровими контрастами.

Валентин Сильвестров віртуозно поєднував традиційні музичні елементи з новими авангардними пошуками, створюючи глибоко емоційну та інтелектуальну музику.

Віктор Годзяцький розвивав техніку звукового монтажу, шукаючи нові можливості для вираження складних емоційних станів.

Творчість композиторів 1960–70-х років стала важливим етапом у розвитку української музики, де поєднувалися традиції, інновації та соціальний контекст. Вона визначала подальший розвиток української музичної культури та мала великий вплив на наступні покоління митців.

Від 1960-х років в українській камерно-інструментальній музиці розвивається одна з важливих тенденцій – співпраця композиторів з виконавськими колективами, що орієнтована на конкретні ансамблі та їхні технічні можливості і виконавські стилі. Ця взаємодія стала ключовим чинником у розвитку камерної музики цього періоду, оскільки вона сприяла появі нових музичних творів і зміцненню зв'язків між композиторами та виконавцями.

Композитори почали орієнтувати свої твори на специфічні можливості і стиль виконання конкретних камерних ансамблів – струнних квартетів, тріо, дуетів, камерних оркестрів. Такий підхід дозволяв створювати більш гармонійні та вражаючі твори, що поєднували індивідуальні технічні можливості кожного інструменту ансамблю.

Важливим аспектом співпраці було врахування технічних можливостей музикантів. Композитори активно використовували нові техніки гри на інструментах, шукаючи нестандартні способи створення звуку. Це сприяло розвитку камерної інструментальної музики, що ставала більш експериментальною і інноваційною.

Співпраця композиторів з ансамблями не обмежувалась лише написанням творів, а часто включала тісну комунікацію і роботу над інтерпретацією. Композитори брали до уваги виконавську практику, зворотний зв'язок від музикантів, що дозволяло досягати глибшого і точнішого звучання. Виконавці, своєю чергою, мали змогу пропонувати композиторам ідеї для вдосконалення творів.

Цей період став важливим для розвитку таких камерних колективів, як струнні квартети, тріо, дуети, а також інших спеціалізованих ансамблів. Відомі колективи, такі як Київський струнний квартет, Державний камерний оркестр України, Тріо імені Бориса Лятошинського, активно співпрацювали з композиторами, виконуючи нові твори та створюючи репертуар, що відзначався технічною складністю та художньою глибиною.

Результатом цієї плідної співпраці стало створення багатьох значних творів камерно-інструментальної музики. Серед таких творів – камерні сонати, струнні квартети, ансамблеві композиції, що вирізнялися новими підходами до форми, змісту та інструментальних можливостей.

У своїй творчості композитори зверталися до різних стилістичних напрямів – від авангарду та неофольклоризму до експресіонізму та мінімалізму. Взаємодія з ансамблями дозволяла їм експериментувати з тембровими кольорами, ритмічними структурами і гармонійними контрастами.

Загалом, співпраця композиторів із виконавськими ансамблями в середині XX століття стала потужним стимулом для розвитку камерно-інструментальної музики, надаючи їй нові можливості для вираження емоцій і художніх ідей. Це період значних інновацій у музиці, що заклав основу для подальших досягнень у жанрі.

Інтерес до інструментальної творчості стимулює розвиток музичної культури та різноманіття композицій. Це дозволяє композиторам експериментувати зі звуками та формами, що, в свою чергу, збагачує музичний спадок

Серед них є як більш традиційні за формою і виражальними засобами твори (сонати В. Сечкіна, В. Кирейка, А. Коломійця, О. Канерштейна), яким властива опора на класичні традиції у побудові сонатного циклу, у гармонічній мові, в романтично-піднесеному образному строї музики, так і твори, в яких відобразилися сміливі пошуки авторів у музичній мові і засобах виразності, характерних для новаторських течій музики XX століття (сонати

М.Скорика, Є. Станковича, В. Сильвестрова, Ю. Іщенка, В. Бібика, О. Щетинського та ін.).

60-ті – початок 70-х років ХХ століття стали важливим етапом у розвитку жанру скрипкової сонати в українській музиці, коли почали формуватися нові тенденції, які вплинули на подальші творчі пошуки композиторів. У цей період з'явилися кілька значних творів, які заклали основи для подальшого розвитку цього жанру в українській музиці.

У цей час українські композитори почали активно експериментувати з формами скрипкових сонат, відходячи від традиційних структур і звертаючись до більш вільних, неокласичних, авангардних форм. Це дозволяло їм виразити внутрішній конфлікт і складні психологічні стани через музичні засоби [1, с. 38].

Композитори часто зверталися до елементів українського народного музичного фольклору, що виявлялося через ритмічні структури, мотиви і тематичні елементи. Це сприяло створенню оригінального «українського» звучання, навіть в умовах експериментальних або авангардних пошуків.

Музиканти та композитори почали активно використовувати нові техніки виконання, які відкривали додаткові звукові можливості інструменту. У цих творах зустрічаються такі прийоми, як гра на мотузці (під час виконання струни з погладжуванням чи постукуванням), специфічні артикуляції і динамічні ефекти.

У сонатах 60-х і 70-х років часто використовуються контрастні тембри та складні контрапунктичні структури, що створюють багатоплановий звуковий ландшафт. У творах такого типу звучання скрипки та фортепіано органічно переплітаються, контрастуючи у стилістиці та виконавських прийомах.

В. Сечкін – його дві сонати (1962 і 1970 рр.) стали важливими етапами в розробці нового звучання скрипкової музики. Ці твори вражають складною фактурою та оригінальним підходом до інструментальної техніки.

М. Скорик – Перша соната (1963) – один із знакових творів для скрипки, де композитор застосовує елементи сучасного авангарду, поєднуючи їх з народними мотивами і традиційними формами.

О. Красотов – Третя соната (1968) – характеризується оригінальними тембровими ефектами та тонкою взаємодією між скрипкою і фортепіано, що створює багатшарову, майже театральну структуру.

Ці сонати стали важливим кроком у розвитку жанру, вони не лише заклали нові естетичні принципи, але й виявили характерну тенденцію переходу до більш індивідуалістичних і експериментальних форм, які визначатимуть українську музику у наступних десятиліттях. Ці твори стали основою для подальших пошуків у жанрі скрипкової сонати, які втілювали все більшу складність і глибину виразності.

1.3. Значення скрипкової музики у творчості Мирослава Скорика

Перше знайомство композитора з інструментом скрипкою було глибоко особистісним. Скрипка асоціювалася у нього з родинними спогадами та затишком домашнього кола, зокрема через те, що його батько, Михайло Скорик, був скрипалем-аматором. Таке ставлення сформувало у композитора унікальну емоційну прив'язку до скрипки як до інструмента, що виражає голос «персоніфікованого» героя, а також вплинуло на його творчість, визначивши схильність до створення інструментальної драми, де через музику розкривається образ ліричного героя. Водночас, це пояснює рідкісне акцентування колористичних аспектів звуку в його творах, оскільки Скорик зосереджувався більше на емоційному, драматичному змісті скрипкової музики [9, с. 133].

Мирослав Скорик, говорячи про скрипку, порівнював її з драматичним актором, що «промовляє» на сцені. Це висловлювання відображає глибоке розуміння ним інструменту як не просто засобу для музичного вираження, а як носія емоційного та драматургічного змісту. За словами композитора, скрипка має здатність оживляти образи, висловлювати складні почуття та

передавати внутрішні конфлікти так, як актор передає переживання через свою гру на сцені. Така метафора вказує на «авторську сутність» інструменту в творчості Скорика, який прагнув використовувати скрипку для створення глибокої, емоційно насиченої музики, в якій кожна нота могла б бути подібною до слова, що викликає відгук у серці слухача.

Згадка про дитинство Мирослава Скорика і домашнє музикування в родині, де батько був скрипалем, цілком пояснює, чому композитор не лише мав глибоке емоційне ставлення до скрипки, але й непогано володів цим інструментом. З раннього віку він був оточений музикою, що дозволило йому не тільки слухати, але й активно брати участь у музикуванні. Вміння грати на скрипці стало невід'ємною частиною його музичного розвитку, і, ймовірно, вплинуло на його композиторський стиль, дозволяючи краще розуміти можливості цього інструмента для вираження емоцій і драматичних образів у музиці.

Мирослав Скорик навчився гри на скрипці під час перебування своєї родини на засланні в Анжеро-Судженську Кемеровської області, де він зустрівся з колишнім львів'янином, репресованим Володимиром Панасюком. Панасюк став його наставником у грі на скрипці. Цікаво, що інструмент для нього надіслала тітка Скорика, відома співачка Одарка, яка звернулася зі Львова з проханням допомогти юному Мирославу. Це, безумовно, стало важливим етапом у його музичному розвитку, і, можливо, навіть заклало основу для подальшого глибокого зв'язку композитора зі скрипкою як інструментом, через який він міг виражати емоційні та драматичні образи у своїй музиці.

Навчання гри на скрипці стало для Мирослава Скорика важливим не лише через практичну насолоду від володіння інструментом, але й через глибоке розуміння його будови, особливостей звучання та виконавських аспектів. Це включало як сольну гру, так і участь в ансамблях та оркестрових колективах. Завдяки такому широкому досвіду, композитор здобув не тільки технічні навички, але й змогу зрозуміти, як скрипка взаємодіє з іншими

інструментами та як вона може бути використана для передачі різноманітних музичних і емоційних відтінків у складі ансамблю чи оркестру. Це знання значно вплинуло на його творчість, дозволяючи створювати багаті й виразні композиції, в яких скрипка звучить як важливий емоційний та драматургічний елемент.

Завдяки глибокому розумінню будови та можливостей скрипки, отриманому під час навчання, Мирослав Скорик зміг вільно використовувати скрипкові прийоми у процесі написання музики. Це стало важливим етапом його розвитку як композитора, дозволивши йому ефективно впроваджувати специфіку інструмента у свої твори. Крім того, вплив видатних скрипалів світової слави, які відвідували Львів за студентських років Скорика, значно посилив його майстерність. Музиканти, такі як Давид Ойстрах, Леонід Коган, Віктор Третьяков, та інші, безсумнівно, залишили свій слід на формуванні його розуміння скрипки як універсального інструмента, здатного передавати широкий спектр емоцій – від ніжних ліричних відтінків до драматичних кульмінацій. Ці зустрічі з великими скрипалями, їхня техніка та інтерпретація музики допомогли Скорикові розширити його бачення та вміння використовувати потенціал скрипки в музиці [15, с. 31].

Трактування скрипки як важливої частини аматорського музикування, естетичного засобу для урізноманітнення буднів і розваг стало важливим мотивом для створення естрадного ансамблю «Веселі скрипки» у 1963 році. Мирослав Скорик, засновник цього ансамблю, прагнув через музику приносити радість і розвагу, що відображалось не лише в репертуарі, але й у самому назві колективу. «Веселі скрипки» не тільки мали на меті популяризацію скрипки як інструмента серед широкої аудиторії, але й надавали музиці легкості, емоційної доступності та весняної свіжості, що робило ансамбль особливим у контексті естрадної музики того часу.

Створення естрадного ансамблю «Веселі скрипки» стало важливим етапом у творчому розвитку Мирослава Скорика. У той час він був молодим педагогом Львівської консерваторії, і цей крок відкрив перед ним нові

горизонти в музиці. Скрипка, яка традиційно була інструментом академічної музики, завдяки Скорикові стала невід'ємною частиною популярних пісень і легких жанрів, таких як твіст і рок-н-рол. Це був сміливий крок у творчості композитора, який зміг адаптувати класичний інструмент до естрадних реалій, надаючи йому нових фарб і можливостей.

Пісні, написані М. Скориком у цей період, стали важливою частиною української естради. Твори як «Намалюй мені ніч», «Не топчіть конвалій», «Аеліта», «Львівський вечір», «Карпати» та інші продемонстрували вдале поєднання українських народних інтонацій із ритмами джазу, блюзу, танго та інших сучасних музичних стилів. Ці пісні стали класикою, увійшовши до Золотого фонду української естради, і показали, як можна органічно поєднувати традиції з новаторськими напрямками в музиці.

Творчість митця справді вирізняється своєю різноманітністю та здатністю поєднувати різні стилі і жанри. З одного боку, він активно працював у сфері сучасної естради, створюючи популярні пісні, які стали невід'ємною частиною української музичної культури. З іншого боку, його цікавість до української давнини і фольклору проявлялася в дослідженні стародавніх музичних текстів, зокрема лютневої табулатури XVI століття.

Ця табулатура довго залишалася недослідженою в архівах Львівської наукової бібліотеки, поки м. Скорик не розшифрував давні нотні записи. На основі цих мелодій він створив обробки трьох фантазій для камерного оркестру та ансамблів, які потім стали частиною концертного репертуару як українських, так і зарубіжних камерних оркестрів. Ці твори стали важливим мостом між сучасною музикою та українською музичною спадщиною, підкреслюючи здатність Скорика поєднувати традиції з новаторством і глибокою повагою до культурних коренів України [19, с. 65].

Мирослав Скорик, підсумовуючи погляди європейських композиторів на акорди в історичній перспективі, створив ґрунтовну теоретичну акордову систему, яка враховує як структурні, так і естетичні параметри акордів. Ця система стала важливим теоретичним досягненням, оскільки дозволила

поглибити розуміння акордової будови та їхнього функціонування в музиці. Вона не лише мала значення для композиторської практики, а й була використана в педагогічному процесі при викладанні теоретичних дисциплін, таких як гармонія, музична форма і аналіз. Таким чином, ця акордна система стала важливим інструментом для музикантів, студентів і викладачів, сприяючи розвитку теоретичного мислення в музиці та вдосконаленню музичної освіти.

Захоплення композитора скрипкою і написання музики для цього інструмента дійсно стало важливою частиною його творчого шляху. Скрипкова музика не лише збагачувала його творчість, але й стала причиною формування довготривалих і близьких стосунків з відомими виконавцями-скрипачами. Ці стосунки виникали як на початку його кар'єри, коли він ще був студентом, так і пізніше, під час його плідної творчої діяльності. Важливим аспектом є те, що в колі друзів композитора опинилися представники різних поколінь, серед яких – Олег Криса, Богодар Которович, Юрій Мазуркевич, Богдан Каськів, Назарій Пилатюк. Ці музиканти не тільки активно виконували твори Скорика, а й ставали важливими партнерами в його творчих пошуках, що збагачувало як їхню, так і його музичну практику.

Композитор писав свої найбільш яскраві та емоційно насичені твори для скрипки, орієнтуючись на індивідуальні особливості своїх друзів і партнерів-скрипалів. Відомі виконавці, такі як Олег Криса, Богодар Которович, Юрій Мазуркевич, Богдан Каськів та інші, мали свої унікальні манери виконання, що в свою чергу надихало композитора створювати скрипкові концерти, які були максимально виразними і адаптованими до артистичних можливостей кожного з них.

М. Скорик підкреслював, що під час написання цих творів він завжди орієнтувався на мистецький шарм виконавця, його артистичну манеру та навіть на емоційно-психологічний портрет. Це дозволило композитору створити скрипкові концерти, які не тільки демонструють високий рівень

музичної майстерності, а й є вірними портретами кожного з цих великих музикантів.

Протягом усього свого творчого життя композитор зберігав велику прихильність до жанру скриpkового концерту для соліста і оркестру. За п'ятдесят років композитор створив десять скриpkових концертів, що є яскравим підтвердженням його постійного звернення до цього жанру, який, без сумніву, мав для нього особливе значення [16, с. 10].

Перший скриpkовий концерт був написаний у 1969 році, і саме цей твір відкриває довгий і плідний шлях композитора в цьому жанрі. З часом його інтерес до скрипки і її можливостей не згасав, і в 2019 році було виконано його останній концерт, №10, що стало важливою подією для музичної спільноти. Ці концерти не лише демонструють різноманітність творчих підходів Скорика, а й відображають глибоке розуміння технічних і виразових можливостей скрипки, її зв'язок з оркестром і, звісно, з індивідуальністю кожного виконавця, для якого вони були написані.

Скриpkові концерти Мирослава Скорика дійсно займають особливе місце в його творчості та є одними з найбільш значущих досягнень української музичної культури. Написані протягом п'ятдесяти років, ці твори демонструють не лише еволюцію музичної мови Скорика, але й відображають розвиток українського симфонізму в цілому.

Скриpkові концерти композитора поєднують у собі традиції класичної музики, національні українські мотиви та сучасні композиторські прийоми. Він часто звертався до фольклорних інтонацій, використовуючи їх у гармонійно-новаторському контексті [19, с. 65].

Твори мають сильний емоційний заряд, який досягається через складні мелодичні лінії, драматичні контрасти та гармонічне багатство. Вони ніби запрошують слухача замислитися над глибинними питаннями людського буття.

Для соліста скриpkові партії Скорика є справжнім викликом, адже в них поєднуються технічна складність і глибина художнього змісту.

Кожен новий концерт є свідченням пошуку композитором нових виразових засобів. Вони демонструють рух від неокласичних впливів до ширшого експресивного поля, наближаючись до сучасного музичного мислення.

4-й скрипковий концерт Мирослава Скорика є одним із найбільш виразних і драматичних творів у циклі його скрипкових концертів. Цей твір вирізняється глибоким емоційним змістом і вражаючим контрастом у формі, тематиці й оркестровому супроводі. Його значення особливе в контексті стилістичних пошуків композитора, оскільки він уособлює синтез традицій і новаторства, характерних для митця.

Музика сповнена енергії, напруги та трагічних інтонацій. Композитор передає широкий спектр емоцій: від тривоги до катарсису.

Драматичність досягається через несподівані гармонійні переходи, насичені оркестрові текстури й сміливе використання тембрових контрастів.

Концерт демонструє нестандартний підхід до форми: замість традиційної тричастинної структури Скорик експериментує з драматичними блоками, які розвиваються в діалозі між скрипкою і оркестром.

Увага зосереджується на розгортанні тем, які часто мають фольклорне походження, але звучать у сучасному гармонічному контексті. Скрипкова партія є надзвичайно технічно складною, з швидкими пасажами, подвійними нотами й незвичними штрихами. Це підкреслює майстерність виконавця і додає драматичного ефекту.

Хоча концерт має яскраво індивідуальний характер, у ньому можна відчутти відгомін українського мелосу, що надає музиці виразності й підкреслює національну ідентичність.

На відміну від ранніх концертів, таких як 1-й чи 2-й, 4-й концерт є більш насиченим у драматичному плані. Він демонструє відхід від неокласичної прозорості до складнішого й емоційно загостреного стилю.

Порівняно з пізніми концертами (наприклад, 7-м чи 9-м), 4-й концерт зберігає баланс між традиційними формами та експресіоністичними

прийомами, тоді як у пізніх творах Скорик більше експериментує з динамікою і текстурами [20].

Цей твір можна розглядати як важливу віху в еволюції стилю Скорика. Він відображає пошук композитором гармонії між національними традиціями та сучасними музичними тенденціями. Його драматизм і експресія є свідченням глибокого філософського осмислення композитором тем буття, що робить твір значущим не лише для української музики, а й для європейського музичного контексту.

Скрипка для Мирослава Скорика була не лише музичним інструментом, а й втіленням глибоких особистих переживань та емоцій. Її звуки стали способом вираження його внутрішнього світу, де перепліталися як ліричні, так і драматичні моменти його життя. Вона стала для нього голосом душі, який відображав і спогади дитинства, і емоційні переживання, пов'язані з родинними трагедіями, і величезний спектр людських почуттів, які були важливими для самого композитора.

В кожному з його скрипкових концертів можна відчутти не лише технічне вдосконалення його композиторського письма, а й глибоке внутрішнє зростання і пошук художнього вираження. Зокрема, ці твори часто є синтезом різних культурних та особистих впливів, які Скорик сприймав протягом свого життя: від дитячих спогадів та родинних традицій до драматичних соціальних і політичних реалій.

Кожен концерт, в свою чергу, розкриває нові аспекти композитора – від його витонченої музичної мови до складних філософських рефлексій. Таким чином, скрипкові концерти не лише відображають технічну еволюцію Скорика, але й є важливими етапами в його художньому розвитку, що розкривають його ставлення до життя, до емоційних глибин людської душі та до мистецтва як способу взаємодії з навколишнім світом.

Перший скрипковий концерт Мирослава Скорика, написаний у 1969 році, є важливим етапом у його творчості, хоча й досить лаконічним за своєю

формою. Композитор створив цей твір, маючи всього 31 рік, і в ньому вже виразно проглядаються його характерні особливості музичного мислення.

Концерт складається з трьох частин: Речитатив, Інтермецо і Токата. Така структура дозволяє вповні розкрити емоційно виразний потенціал скрипки, де кожна частина має свою специфічну роль у розвитку музичної ідеї.

Речитатив відкриває концерт, створюючи драматичний, майже театральний настрій, де соліст скрипаль розкриває своє «внутрішнє монологічне» сприйняття.

Інтермецо – більш лірична та м'якша частина, яка вводить контраст до попереднього драматизму, надаючи певний спокій та відпочинок для слухача.

Токата завершує концерт, виражаючи енергію та динамізм, що є характерними для композиторського стилю М. Скорика.

Цей концерт, незважаючи на свою компактність – загальна тривалість лише 15-16 хвилин – є потужним виразом композиторського потенціалу Скорика. Він демонструє вміння створювати емоційно насичену музику, що поєднує мінімалістичні задуми з глибоким психологічним змістом.

Віолончельний концерт Мирослава Скорика справді можна вважати еталоном музичної форми завдяки його індивідуальній музичній мові та досконалому оркеструванню. Концерт демонструє віртуозне поєднання сольного інструменту з оркестровим супроводом, що створює гармонійну і органічну взаємодію між солістом і оркестром.

Особливість цього твору полягає в тому, що партія віолончелі написана дуже зручно для виконання, що робить її приємною для музиканта. Вона дозволяє розкрити не лише технічні можливості інструмента, а й передати глибокі емоційні відтінки. Віолончель звучить у різних реєстрах, використовуючи як ніжні, ліричні моменти, так і сильні драматичні акценти. Оркестрове супроводження виступає як підтримка, а інколи – як рівноправний партнер у діалозі з солістом.

Цей концерт є прикладом того, як композитор може об'єднати емоційну виразність і технічну майстерність, створюючи твір, який не тільки захоплює слухачів, але й дає музиканту простір для виразного виконання.

Другий скрипковий концерт Мирослава Скорика є важливим етапом у його творчості, адже він демонструє нове бачення програмного циклу, в якому присутній глибокий філософсько-символічний зміст. Цей концерт відзначається своєю нестандартною структурою і глибоким внутрішнім змістом, що не зовсім типово для інструментальних концертів.

У творі композитор відходить від традиційної розподільної структури концерту, яка зазвичай складається з трьох частин: швидка, повільна, швидка. Натомість композитор створює більш складну, емоційно насичену й програмну конструкцію, де кожна частина може мати символічне значення. Можливо, він намагається розкрити не тільки звукову сторону музики, але й вкласти у кожную частину глибокі метафори, які стосуються життєвих циклів, пошуків істини чи життєвих перехрестів.

Це новаторське бачення надає твору філософського відтінку, підкреслюючи важливість не тільки технічного виконання, але й емоційного та інтелектуального взаєморозуміння між музикою, інструментом і слухачем. Вдало застосовані теми контрастів і розвитку створюють образи, що виходять за межі простого інструментального виконання, перетворюючи концерт на глибокий мистецький трактат.

У творах композитора останніх років справді можна помітити значну тенденцію до зрілої виваженості, що виявляється у прагненні знайти гармонію між різними складовими художнього процесу. Ця «мудрість переживання» зумовлює здатність композитора поєднувати емоційне і раціональне, традиційне і експериментальне, «високе» і «низьке», іронічне і поважне, дієве і рефлексивне. Такий баланс стає центральною рисою його творчості, особливо в його скрипкових концертах.

У Третьому та Четвертому скрипкових концертах ця тенденція виражена яскраво. Скорик активно працює з контрастами між різними емоційними й

стилістичними шарами, поєднуючи елементи класичної форми з сучасними експериментами у використанні оркестровки та інструментальних технік. У цих концертах ми можемо побачити намагання створити глибокий діалог між традиційною музичною мовою і новими виражальними засобами, що веде до створення багатогранного й емоційно насиченого мистецтва [18, с.11].

У цих творах є чітке прагнення не лише до емоційної виразності, але й до філософського осмислення, де кожен елемент музики має свою глибину, а контрасти – від іронії до серйозності – переплітаються в одному цілє. Це дозволяє Скорикові створювати твори, які одночасно є складними та доступними, новаторськими та глибоко кореняться в традиціях української та світової музичної культури.

Карпатський концерт Мирослава Скорика є одним із найбільш виразних творів композитора, що зберігає його унікальне бачення і здатність поєднувати глибоку емоційність з інтелектуальним підходом до музичної форми. У цьому концерті Скорик вражаюче відтворює музичний пейзаж Карпатських гір, передаючи їх велич, дикість і красу через звукову палітру.

Зокрема, композитор використовує багатство оркестрових засобів, щоб створити атмосферу, яка нагадує природу цього регіону – від спокійних, гармонійних пасажів до динамічних і ритмічно складних епізодів, що відображають стрімкість карпатських річок або шалений вітер на горах. Музика насичена характерними для карпатських мелодій елементами – спрощеними, але виразними інтонаціями, що нагадують народні пісні та танці.

Структурно, Карпатський концерт є компактним і чітким: кожна частина має своє особливе звучання, яке співвідноситься з певними аспектами гірської природи. Скорик вдало поєднує народні мотиви з класичними оркестровими техніками, створюючи враження величі та багатогранності карпатського пейзажу, при цьому зберігаючи органічну зв'язність і ясність музичної форми.

Таким чином, Карпатський концерт є не лише чудовим прикладом композиторської майстерності Мирослава Скорика, а й своєрідним музичним портретом одного з найбільш поетичних і загадкових куточків України – Карпат.

«Мелодія» ля-мінор Мирослава Скорика – це один з найвражаючіших творів сучасної української музики, який вражає глибиною емоцій та універсальністю виразів. Вона здатна передати весь спектр людських почуттів – від туги й смутку до надії й сили, що є важливими складовими душі України. У цьому творі Скорик не лише володіє досконалою технікою, але й передає безпосередній емоційний заряд, який резонує в серцях слухачів.

Твір наповнений поетичною, безпосередньою виразністю, і кожен його акорд ніби промовляє до слухача, відкриваючи сторінки історії і культури України. Він не просто музика – це емоційний монумент, який символізує всі випробування, що їх пережила країна, і водночас її нескорену волю.

Митець створив у «Мелодії» абсолютно унікальний музичний ландшафт, який відображає дух нації, її боротьбу і прагнення до світла. Протягом прослуховування цього твору важко не відчутти, як його звуки проникають у глибину душі, торкаючись самого серця. Це твір, що зворушує, надихає і дарує надію.

Творчість М. Скорика – безкінечний пошук та експерименти, інколи дуже небезпечні, що викликають неприйняття слухачами, бо багато з них мають свої композиторські стереотипи. У спадщині митця кожен може знайти твори, які йому більше до вподоби, адже музика Маєстро різноманітна, як саме життя.

РОЗДІЛ 2. ДОСЛІДЖЕННЯ СКРИПКОВОЇ ТВОРЧОСТІ МИРОСЛАВА СКОРИКА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX ст.

2.1. Життєвий та творчий шлях Мирослава Скорика

У 1960–1970-х роках в українській музичній культурі виник унікальний напрям – «нова фольклорна хвиля», або неофольклоризм. Його формування було зумовлене тісною взаємодією композиторів із виконавцями народної музики, глибоким зануренням у традиційний фольклор і прагненням віднайти нові способи художнього самовираження [4, с.233].

Цей напрям об'єднав композиторів, які прагнули по-новому інтерпретувати народну пісню, використовуючи авангардні техніки, індивідуальні стилістичні засоби та глибоке розуміння фольклору як живої основи національного музичного мислення. Неофольклоризм вирізнявся «відкритістю»: він допускав вільне поєднання сучасних композиційних методів із елементами традиційного мелосу, що давало змогу кожному митцю створювати унікальний творчий світ.

Одним із найяскравіших представників цього напрямку став Мирослав Скорик – композитор, який у своїй творчості майстерно поєднав національні інтонації з модерновими засобами музичної виразності. Його твори стали уособленням нової музичної ідентичності, що вивела українську академічну музику на новий щабель.

Мирослав Скорик народився 13 липня 1938 року у Львові в інтелігентній родині, яка мала глибокі культурні традиції. Його батьки здобули освіту у Віденському університеті, а бабуся була рідною сестрою славетної оперної співачки Соломії Крушельницької – однієї з найвидатніших постатей в історії української та світової музики [63].

Перше знайомство з музикою майбутній композитор отримав у родинному колі. Хоча його батьки не були професійними музикантами, вони захоплювалися музикою: батько грав на скрипці, мати – на фортепіано. У домі часто бувала і сама Соломія Крушельницька. Саме вона помітила у

хлопчика абсолютний слух – унікальну здатність точно розпізнавати музичні ноти на слух. Завдяки її пораді, в 1945 році батьки віддали Мирослава до музичної школи у Львові, що стало важливим кроком у формуванні його як музиканта [61].

У 1947 році сім'ю Мирослава Скорика було репресовано радянською владою через безпідставний наклеп. Родину примусово вивезли до міста Анжеро-Судженськ Кемеровської області (Сибір), де минули важкі роки заслання. Попри складні умови, юний Мирослав не полишив занять музикою.

Там він продовжує навчання гри на фортепіано – його викладачкою стала Валентина Канторова, що стало надзвичайно важливим для формування його музичної культури. Мирослав навіть брав участь у місцевих музичних конкурсах.

Паралельно він освоював гру на скрипці під керівництвом Володимира Панасюка, батька однокласниці. Саме в ці роки у хлопця починає проявлятися інтерес до композиції, що в майбутньому визначить його професійне покликання.

Лише після смерті Йосипа Сталіна, у 1955, родині Скорика було дозволено повернутися до Львова, де розпочався новий, ще продуктивніший етап його життя і творчого розвитку [52].

Після повернення до Львова Мирослав Скорик вступає до Львівської державної консерваторії імені Миколи Лисенка, де навчається в 1955- 1960 роках. Його наставниками стали видатні представники української музичної школи: Станіслав Людкевич (теорія музики), Роман Сімович та Адам Солтис (композиція). Саме під їхнім керівництвом Скорик остаточно сформувався як композитор.

Уже під час навчання він почав писати фортепіанні твори, які здобули популярність серед виконавців.

Дипломною роботою Скорика стала кантата «Весна» на слова Івана Франка, що засвідчила його вміння поєднувати національну поетичну спадщину з сучасною музичною мовою.

З 1963 року Мирослав Скорик починає викладати у Львівській державній консерваторії імені Миколи Лисенка на кафедрі теорії музики і композиції. Того ж року він стає членом Спілки композиторів України, ставши на той момент наймолодшим учасником цієї престижної творчої організації.

У 1964 році він захистив дисертацію, здобувши науковий ступінь кандидата мистецтвознавства.

Період 1960-х років позначений активним розширенням його музичного діапазону. Особливою гранню творчості композитора стають естрадні пісні, у яких Скорик радикально оновлює формат традиційної «радянської ліричної пісні». Він впроваджує у свої твори елементи рок-н-ролу та блюзу, створюючи новий тип пісенної виразності. Яскравими прикладами цього періоду стали пісні «Не топчуть конвалій», «Зоряна ніч» та інші, що стали надзвичайно популярними серед слухачів.

У 1964 році Скорик створює музику до фільму Сергія Параджанова «Тіні забутих предків», екранізації однойменної повісті Михайла Коцюбинського. Ця стрічка згодом увійшла, за версією ЮНЕСКО, до десятки найкращих фільмів усіх часів і народів, а музика Скорика стала невід'ємною частиною її художньої сили. Саундтрек поєднує елементи гуцульського фольклору, модернізму та експериментальної оркестровки, що стало проривом у кіномузиці того часу.

У середині 1960-х Скорик звертається до жанру балету і створює одноактний твір «Каменярі» за мотивами однойменного вірша Івана Франка, в якому відчувається потужний ідеологічний, філософський і музичний зміст.

Найбільш знаковим оркестровим твором цього періоду став «Карпатський концерт» (1973), який здобув міжнародне визнання та з успіхом виконувався в багатьох країнах Європи й Америки. У ньому Скорик майстерно поєднав елементи карпатського фольклору з сучасними оркестровими прийомами, створивши яскравий, образний і динамічний твір, що й досі звучить на провідних світових сценах [53].

У 1968 році Мирослав Скорик переїжджає до Києва, де розпочинає викладацьку діяльність у Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського на посаді викладача класу композиції. Саме в цей період його діяльність виходить за межі авторства – він активно сприяє відродженню та постановці класичних українських опер і симфонічних творів, що до того часу рідко з'являлися на сцені.

Завдяки його зусиллям у 1970–1990-х роках побачили сценічне життя такі твори, як:

- «На русалчин Великдень» Миколи Леонтовича
- «Купало» Анатолія Вахнянина
- «Роксоляна» Дениса Січинського
- «Юнацька симфонія» Миколи Лисенка
- «Отче наш» Максима Березовського (у версії для камерного оркестру)

Паралельно Скорик продовжує писати музику для театру і кіно, зокрема до фільмів, які стали значущими для українського глядача. Однією з найвідоміших його кіноробіт стала музика до фільму «Весокий перевал» (реж. Володимир Денисенко), з якої походить «Мелодія» – твір, що згодом перетворився на символ української академічної музики кінця ХХ століття. Глибока ліричність і драматизм «Мелодії» зробили її однією з найвпізнаваніших інструментальних композицій в Україні [66, с.34].

У своїх інструментальних концертах – зокрема у Пекршому та Другому фортепіанних концертах і Віолончельному концерті – Скорик продовжує розвивати романтичні традиції у поєднанні з модерністськими прийомами. Ці твори поєднують глибину емоційного висловлення з віртуозною технікою, зберігаючи національну стилістику.

Водночас композитор звертається до давніх музичних форм, зокрема до жанру партити, який він по-сучасному переосмислює і відроджує в новітній українській музиці.

За Концерт для віолончелі та симфонічного оркестру (1983), що став вершиною цього періоду, у 1987 році Мирослав Скорик був удостоєний

Державної премії України імені Тараса Шевченка – найвищої мистецької нагороди країни [63].

У 1984 році Мирослав Скорик отримує звання професора кафедри композиції Львівської консерваторії, продовжуючи при цьому ще деякий час викладати композицію і в Київській консерваторії. У 1987 році він остаточно повертається до рідного Львова, де очолює кафедру композиції та стає головою Львівської організації спілки композиторів України.

Цей період став надзвичайно плідним у творчому й організаційному розвитку митця. Він активно працює як педагог, наставник нового покоління українських композиторів, а також продовжує розвивати свій власний стиль, збагачений фольклорними, неоромантичними і модерністськими впливами.

У цей час Скорик вдруге звертається до жанру балету, створюючи глибоко особистий твір – бадет «Соломія Крушельницька», присвячений його видатній родичці, легендарній оперній співачці. Поставлений у 2006 році на сцені Львівського театру опери та балету імені С. Крушельницької, балет отримав назву «Повернення Баттерфляй». У ньому поєднуються автобіографічні мотиви з роздумами про місце мистецтва та української культури у світовому контексті.

Паралельно композитор створює цикл прелюдій і фуг для фортепіано, камерні твори, зокрема «Диптих» для камерного оркестру, а також масштабні інструментальні полотна: два фортепіанні та чотири скрипкові концерти, які засвідчують його безперервний розвиток як майстра форми, поліфонії та оркестрової палітри.

З 1990-х років Мирослав Скорик багато працює за кордоном – спочатку у США, а з 1996 року – в Австралії, де не тільки виконує педагогічну та наукову діяльність, а й пише твори на замовлення. Серед них – «Листок з альбому», а також Шоста партита, також відома як «Диптих» для камерного оркестру. Ці композиції поєднують інтимність вираження з високою майстерністю фактури, демонструючи його здатність до тонкого ліризму та сучасного мислення.

Педагогічна діяльність Мирослава Скорика є одним із найвагоміших внесків у формування сучасної української композиторської школи. Його учнями стали такі видатні митці, як Євген Станкович, Іван Карабиць, Освальдас Балакаускас, Ганна Гаврилець, Віктор Теличко, Іван Небесний, Леся Горова та багато інших. Завдяки його професійному наставництву виросло ціле покоління композиторів, які стали провідними діячами українського музичного мистецтва на межі XX–XXI століть.

У 1999 році Скорик очолив Інститут музичної україністики та кафедру української музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. У тому ж році він був обраний членом-кореспондентом Академії мистецтв України.

Скорик активно долучається до організації та розвитку музичного життя країни. З 2002 року він є художнім керівником міжнародного фестивалю «Київ Мюзик Фест», з 2005 року – голова журі фестивалю «Червона рута», а в 2006- 2010 роках – співголова Національної спілки композиторів України.

У квітні 2011 року У Мирослав Скорик був призначений художнім керівником Національної опери України, де працював до 2016 року, модернізуючи репертуар і піднімаючи художній рівень театру на нову висоту.

Не менш важливою є його діяльність у Львові – Скорик був одним із організаторів міжнародного фестивалю сучасної музики «Контраст», який щороку об'єднує в місті провідних композиторів і виконавців з усього світу.

Попри надзвичайно насичений ритм життя – педагогічна праця, керівництво установами, організація фестивалів – композитор продовжував активну творчу діяльність.. Його постійно відзначали як в Україні, так і за її межами.

У 2003 році він був визнаний «Діячем мистецтва року» за версією загальнонаціональної програми «Людтина року», організованої фондом «Дзвони майбутнього». А в 2004 році Мирославу Скорика присвоїли почесне

звання «Львівянин року» – на знак визнання його виняткового внеску у культурне життя міста [62].

У 2005–2020 роках Мирослав Скорик продовжував активно працювати як композитор, диригент, педагог і громадський діяч. Незважаючи на поважний вік, він залишався в центрі культурного життя України.

У ці роки Скорик продовжував писати нові камерні й симфонічні твори, зокрема:

- «Реквієм», присвячений пам'яті Героїв Небесної Сотні (прем'єра – 2017 р.)
- нові варіації на тему «Мелодії» – символу скорботи і гідності в сучасній Україні
- духовна музика, зокрема обробки літургійних текстів для хору й оркестру

Був почесним гостем і членом журі багатьох музичних фестивалів та конкурсів. Часто виступав у ЗМІ як експерт і коментатор подій музичного та культурного життя України, висловлюючи активну громадянську позицію щодо значення національної культури в умовах війни та суспільних трансформацій.

У ці роки Скорик неодноразово нагороджувався за внесок у розвиток української культури:

- Орден князя Ярослава Мудрого V ступеня (2016)
- Почесні відзнаки Міністерства культури та інших інституцій

Його твори часто виконувалися на концертах пам'яті, державних урочистостях, у програмі національних та міжнародних гастролей українських колективів.

Мирослав Скорик залишався живою легендою української музики – його авторитет, творчість і присутність були важливими для національного мистецького самовизначення в складні історичні часи.

Мирослав Скорик помер 1 червня 2020 року у Києві, залишивши по собі величезну музичну спадщину, що стала надбанням не лише України, а й усього світу.

3 червня у Патріаршому соборі Воскресіння Христового УГКЦ у Києві відбулося прощання з видатним композитором, де зібралися представники мистецької спільноти, духовенство, студенти, шанувальники його творчості. 4 червня громадське прощання пройшло у Соборі Святого Юра у Львові – місті, яке було джерелом натхнення та духовним домом митця.

5 червня 2020 року Мирослава Скорика поховали на Личаківському кладовищі у Львові, поруч з іншими видатними діячами української культури.

Підсумовуючи життєвий і творчий шлях Мирослава Скорика, варто наголосити: це постать, яка змінила українську музику. Його творчість – це міст між минулим і сучасністю, між фольклорним корінням і світовими музичними традиціями.

Скорик не лише створив унікальний стиль, що поєднав неофольклоризм, модерн, неоромантизм і джазові інтонації, а й виховав цілу плеяду композиторів, які продовжують його справу. Його музика торкає душу, зберігаючи в собі глибоку національну і духовну суть.

Мирослав Скорик – це ім'я, яке назавжди вписане в історію української культури. Його творчість – жива, натхненна, позачасова – буде звучати ще довго, надихаючи нові покоління музикантів, слухачів і митців.

2.2. Композиторський стиль Мирослава Скорика

Композиторський стиль Мирослава Скорика формувався на перетині академічної традиції, фольклорних джерел, джазових елементів та сучасної музичної мови ХХ століття. Його творча мова вирізняється жанрово-стильовою багатогранністю, виразною мелодикою, схильністю до емоційної драматизації та гнучким поєднанням різнорідних музичних впливів. В основі

його стилю лежить глибоке відчуття національного ґрунту, що поєднується з відкритістю до інновацій і діалогу з сучасністю.

Його стиль вирізняється багатогранністю і багатшаровістю, що сформувалися під впливом різноманітних культурних, історичних і музичних чинників. Його творчість є унікальним поєднанням традиційної української музики з елементами сучасного академізму, джазу та популярної музики, що відображає складність і багатство національного музичного процесу другої половини ХХ століття.

Однією з найхарактерніших рис стилю композитора є виразна, часто лірична мелодія, яка має глибокий емоційний заряд. Мелодичні лінії композитора зазвичай будуються на основі народно-пісенного інтонаційного матеріалу, що надає їм органічної національної природи. Водночас мелодика Скорика є гнучкою, здатною до варіювань і розвитку, що дозволяє їй переходити від камерної інтимності до масштабної драматургії [23, с.134].

Гармонічна мова митця поєднує елементи традиційної тональної системи з модерністськими гармонічними рішеннями, включаючи використання дисонансів і нетрадиційних акордових структур. Такий синтез дозволяє створювати унікальні музичні образи, у яких традиційне і сучасне взаємодіють у постійному діалозі, що посилює експресивний потенціал творів.

У творах Скорика часто зустрічаються класичні форми, які композитор активно трансформує відповідно до власного авторського задуму. Йому притаманна тонка драматургічна побудова, що виражається в контрастах, розвитку тем і мотивів, а також у внутрішньому напруженні музичного тексту. Особливо яскраво це проявляється у скрипкових концертах, де музика стає засобом розкриття психологічних і емоційних станів.

Національна традиція посідає центральне місце в композиторській системі Скорика. Він активно звертається до українського фольклору, використовує народні мотиви, ритмічні та мелодійні формули. Водночас він

переосмислює фольклор у сучасному контексті, надаючи йому нової актуальності та художньої ваги.

О. Коменда, зазначає: «Мирослав Скорик – це композитор із надзвичайною здатністю поєднувати глибокі національні корені з сучасними світовими музичними тенденціями. Його музика завжди пронизана емоційністю, внутрішньою драмою і тонким ліризмом» [36, с.343].

В творчості Скорика помітний вплив джазових гармоній і ритміки, а також елементів естрадної музики. Це додає його музиці динамічності, ритмічної свободи і відкритості до імпровізаційних тенденцій. Завдяки цьому стиль митця є одночасно академічним і популярним, зручним для широкого кола слухачів.

Митець не боїться експериментувати зі звуковими можливостями інструментів і оркестру, що проявляється у використанні нестандартних прийомів гри, нових тембрових поєднань, а також в авторській інтерпретації традиційних жанрів. Це робить його музику сучасною, відкритою до нових форм і змістів.

О. Козаренко, пише: «Творчість Скорика є яскравим прикладом синтезу українського фольклору й академічної музики, що утворює цілісну, динамічну й водночас естетично виважену мистецьку мову» [25, с.35].

Формування творчої індивідуальності Скорика відбувалося під впливом видатних скрипалів світового рівня, які в роки його навчання відвідували Львів. Серед них – Давид Ойстрах, Леонід Коган, Віктор Третьяков та інші. Їхня виконавська майстерність справила помітний вплив на композитора, для якого скрипка вже на той час стала універсальним засобом художнього вираження широкого спектру емоційних станів.

Початкове знайомство Мирослава Скорика зі скрипкою мало для нього глибоко особистісний характер, оскільки відбулося в межах родинного середовища. Його батько, Михайло Скорик, був скрипалем-аматором, тож тембр цього інструмента з дитинства асоціювався у майбутнього

композитора з атмосферою родинного затишку, емоційною теплотою ранніх років життя та, ймовірно, з інтимним «голосом серця».

Цей досвід істотно вплинув на подальше сприйняття композитором скрипки як засобу художнього вираження персоніфікованого образу, з виразною емоційною насиченістю. Саме тому у його скрипковій творчості простежується тяжіння до інструментальної драматургії, що втілює образ ліричного героя. На відміну від композиторів, які акцентують увагу на колористичних властивостях звучання, Скорику притаманна орієнтація на експресивну, виразову сторону скрипкового тембру.

Цю концепцію підтверджує висловлювання самого митця: «Скрипка може промовляти, як драматичний актор на сцені». Дана метафора є своєрідним резюме його авторського розуміння інструмента та визначає його інтерпретаційну сутність у творчості композитора.

Навчання гри на скрипці дало М. Скорику не лише практичні навички володіння інструментом, а й глибоке розуміння його конструктивних особливостей, тембрової специфіки та виконавських можливостей у сольному, ансамблевому й оркестровому контекстах. Це знання згодом стало важливим підґрунтям для професійного використання скрипкових технік у композиторській практиці.

У цьому контексті важливу роль відіграло й побутове сприйняття скрипки як інструмента аматорського музикування, здатного урізноманітнити дозвілля та надати йому естетичного забарвлення. Саме з цієї причини у 1963 році Скорик заснував естрадний ансамбль «Веселі скрипки», назва якого символічно підкреслює легкість, доступність і життєрадісний характер інструмента у народному та сценічному контексті.

Захоплення скрипковим мистецтвом та активна композиторська діяльність у цій сфері стали важливим аспектом творчої біографії Мирослава Скорика. Саме скрипкова музика сприяла встановленню довготривалих і плідних контактів композитора з провідними виконавцями-скрипалями.

Частина з них увійшла до кола його друзів ще в студентські роки, інші – упродовж подальшої творчої діяльності.

Серед виконавців, з якими Скорику пощастило співпрацювати, – представники різних виконавських шкіл та поколінь: Олег Криса, Богодар Которович, Юрій Мазуркевич, Богдан Каськів, Назарій Пилатюк. Кожен з них вирізняється індивідуальним стилем, особистісним підходом до інтерпретації музичних творів, що, безперечно, впливало на характер композиторської мови Скорики у скрипкових концертах.

Митець неодноразово наголошував, що при створенні скрипкових концертів він орієнтувався на виконавську манеру конкретного музиканта, його сценічний образ і навіть емоційно-психологічний тип. Саме тому більшість скрипкових концертів Скорики мають адресну присвяту:

- Концерт № 3 – Юрію Харенку,
- № 4 – Юрію Мазуркевичу,
- № 6 – Андрію Белову,
- № 7 – Назарію Пилатюку,
- № 8 – Катаріні Феєр,
- № 9 – присвячено дружині композитора Андріані,
- № 10 – Маркові Комоньку.

В. Заранський пише: «Скрипкові концерти Мирослава Скорики – це не лише технічне досягнення, але й глибокий емоційний діалог між композитором і виконавцем, який відображає багатство душевних станів і трагізм епохи» [17, с.34].

Показовим є той факт, що жанр скрипкового концерту для соліста з оркестром супроводжував творчість Мирослава Скорики впродовж усього його життя. Упродовж п'яти десятиліть композитор створив десять концертів для скрипки з оркестром. Перший із них був написаний ще у 1969 році, а прем'єра останнього – десятого концерту – відбулася у 2019 році, засвідчивши безперервність авторського інтересу до цього жанру та його еволюцію в композиторському мисленні митця.

Для композитора скрипка була не просто музичним інструментом, а метафоричним голосом людської душі. У скрипковій інтонації митець реалізовував свій внутрішній світ, у якому інтимні спогади дитинства органічно поєднувалися з енергією карпатських ритмів, а особисті драматичні переживання, зокрема пов'язані з виселенням родини, перепліталися з тривожним відчуттям глобальних історичних катастроф.

У цьому контексті кожен із скрипкових концертів є не лише проявом поступового вдосконалення композиторської техніки, а й художнім відображенням багатовимірного світовідчуття митця.

Таким чином, скрипковий жанр у творчості М. Скорика не лише репрезентує важливу стилістичну лінію, а й засвідчує тісний зв'язок композитора з виконавською традицією та персоніфікованим музичним діалогом.

У творчості Мирослава Скорика характерним є поєднання різностильових елементів та багатовекторних інтересів. З одного боку, композитор активно працював у сфері сучасної естрадної музики, з іншого – виявляв глибоку зацікавленість українською музичною спадщиною, зокрема пам'ятками давньої нотно-інструментальної культури.

Одним із таких прикладів є звернення Скорика до лютневої табулатури XVI століття, яка тривалий час зберігалася в архівах Львівської наукової бібліотеки в майже недослідженому стані. Композитор здійснив дешифрування старовинних нотних текстів і на їх основі створив обробки трьох фантазій для камерного оркестру та інструментальних ансамблів.

Ці твори з часом увійшли до концертного репертуару як українських, так і зарубіжних камерних колективів, засвідчивши глибоке поєднання історичних джерел з сучасним композиторським мисленням.

Отже, композиторський стиль Мирослава Скорика – це гармонійне поєднання національної самобутності з актуальними світовими музичними тенденціями, що забезпечує його творчості унікальне місце в історії української та світової музики другої половини XX століття.

2.3. Стилiстика та аналіз Скрипкового концерту № 4

Скрипковий концерт №4 є одночастинним твором, проте всередині композиції виразно відчувається поділ на численні епізоди, контрастні між собою за характером, темпом, динамікою та фактурою. Така структура свідчить про своєрідну рондо-сонатну або вільну концертну форму, де головну роль відіграють тематичні зіставлення та динамічні полярності.

Внутрішня структура концерту являє багат шарову композиційну логіку, побудовану на чергуванні контрастних епізодів. Динамічні вказівки *ff* та *pp* стають важливими маркерами емоційних і формальних вузлів. Такий підхід є характерним для пізньої творчості Мирослава Скорика, де поєднуються експресивність, драматизм і тонка архітектоніка форми.

Одним із головних принципів композиційної організації є динамічне планування, позначене самим автором. Згідно з вказівками у партитурі (цифровими реперами), можна виділити такі ключові розділи:

- Вступ (*Moderato*) – 1–3 цифри, такти 1–100.
- Перший епізод (*Allegro*) – 4–5 цифри, такти 101–145.

Далі формується контрастний середній розділ, що містить драматичні й ліричні епізоди:

- 6–8 цифри, такти 146–188;
- з 156 такту – *Andante*;
- динамічні кульмінації: *ff* – 144–146 такти, 154 такт.

Наступна хвиля розвитку:

- 9–10 цифри (*Piu mosso*) – такти 189–220;
- 11–12 цифри (*Meno mosso*) – такти 221–253;
- динамічний спад: *pp* – 221 такт;
- кульмінаційний підйом: *ff* – 245 такт.

Емоційне зростання:

- 13–16 цифри (*Allegro*) – такти 254–298

Короткий розділ спаду:

- 17–19 цифри, такти 299–341;

- з 308 такту – Andante;

- ff – 299 такт.

Фінальне пожвавлення:

- 20–21 цифри (*Piu mosso*) – з 342 такту.

Заклучна частина (*Rubato*) – 22 цифра, такти 373–381

У Скрипковому концерті №4 Мирослава Скорика динамічні кульмінації відіграють ключову роль у формуванні внутрішньої архітектоніки твору. Твір розгортається в дев'яти послідовних епізодах, кожен з яких має свій характер і темпово-динамічну специфіку. Особливу увагу заслуговують кульмінаційні динамічні позначення, які виступають як опорні пункти композиційної логіки.

Упродовж твору динаміка ff (форте-форте) з'являється тричі:

- 146 та 154 такти – обидва рази на звуці «а» другої октави;

- 245 такт – також «а» другої октави;

- 299 такт – кульмінація переноситься на «h» другої октави, що є тональним підвищенням попереднього динамічного піку, створюючи ефект підсумкової кульмінації у вертикальному (регістровому) розвитку.

Натомість динаміка pp (піанісимо) зустрічається лише один раз – у 221 такті, де початковий звук – «b» малої октави. Це створює максимальний динамічний контраст щодо попередніх і наступних епізодів.

Подамо узагальнену схему побудови концерту з акцентом на кульмінаційні динамічні моменти:

1. Moderato – вступний епізод, без кульмінацій
2. Allegro – активізація руху
3. Andante: ff – 146 такт; ff – 154 такт.
4. Piu mosso – розвиток
5. Meno mosso: pp – 221 такт; ff – 245 такт.
6. Allegro.
7. Andante – ff – 299 такт.
- 8 Piu mosso.

9. Rubato – завершення, емоційне згасання

Системне чергування епізодів і точне розташування кульмінаційних моментів з динамічними й регістровими акцентами свідчать про ретельно продуману драматургічну конструкцію твору. Послідовне підвищення регістру кульмінаційних звуків від a^2 до h^2 створює ефект зростання напруги, а єдине pp – пониження навпаки – різко знижує динаміку, що надає особливої виразності наступному підйому.

Попри те, що важко достеменно визначити, наскільки свідомо композитор закладав структурну симетрію у Скрипковий концерт №4, формальна схема твору демонструє чітку логіку побудови. Простежується виразна дзеркальна (або паралельно-симетрична) структура, яка підпорядковується принципу розгортання.

Так, кульмінаційним ядром композиції виступає 5-й епізод (*Meno mosso*), де зосереджені два контрастні полюси: pp у 221 такті – звук b малої октави; ff у 245 такті – звук a другої октави.

Ці два динамічні полюси розділяє 23 такти, що надає всьому епізоду внутрішньої напруги та емоційного розгортання, яке, парадоксально, відбувається у сповільненому темпі (*Meno mosso*). Ця темпова стриманість не зменшує емоційного напруження, а навпаки – увиразнює контрастність та драматургічну вагу кульмінації.

Спостерігається паралельне чергування епізодів навколо центральної осі (див. Додаток Б).

Форма Скрипкового концерту №4, побудована за принципом дзеркальної симетрії, має глибокі історичні корені. Така конструкція відома ще з епохи Седньовіччя, де вона слугувала як архетипічна модель гармонії та рівноваги. Симетричні структури застосовувалися не лише в музиці, а й у середньовічній архітектурі, літературі, образотворчому мистецтві – як відображення божественного порядку.

Звичайно, ми не можемо з певністю стверджувати, що Мирослав Скорик цілеспрямовано прагнув відтворити саме середньовічну форму. Проте

очевидним є те, що в його концерті поетика симетрії та центричності не є випадковою. Це радше приклад творчого діалогу з традицією, коли композитор переосмислює історичні форми крізь призму сучасного мислення, наповнюючи їх новим емоційним і семантичним змістом.

Особливої уваги заслуговує інтонаційна структура концерту, де головну роль відіграє інтервал секунди. У середньовічній теорії, на відміну від подальших епох, мала секунда часто трактувалася як консонанс, особливо у монодійній традиції григоріанського хоралу.

У творі М. Скорика секунда не просто функціонує як інтервал – вона є мотивно-інтонаційним стрижнем, який: зв'язує тематичні елементи між епізодами, а, також, слугує джерелом мелодичної напруги і надає твору особливої експресивності, властивій авторському стилю композитора.

Якщо в середньовічних піснеспівах секунда звучала як м'який рух у межах консонантного рельєфу, то в концерті Скорика вона часто набуває емоційного та драматичного забарвлення, що підкреслюється динамічними контрастами, змінами регістру та фактури.

Однією з ключових особливостей форми Скрипкового концерту №4 Мирослава Скорика є вибудовування всієї композиції навколо інтервалу секунди, що в різних контекстах набуває глибокого драматичного змісту.

Так, вже у перших тактах концерту, на рр фоні, звучить тема – основа твору, яка задає інтонаційний вектор всього подальшого розвитку. Її формують:

- три такти мелодії, побудованої на низхідному секундовому русі;
- хроматичне опускання: сі – сі $\flat$ – ля – соль (1 октава);
- інтонаційний стрижень – інтервал малої секунди, що одразу забарвлений хроматизмом.

У цьому ж мелодичному фрагменті бачимо ще один мотив – низхідне квартове обрамлення, яке «оспіває» звук ля малої октави. Його важливою рисою є ритмічна нестабільність: зміна розміру: 4/4 $\rightarrow$ 3/4 $\rightarrow$ 4/4; початок з

затакту, що «зрушує» метричну організацію; внаслідок цього – виникнення танцювальної пульсації, попри загалом стриманий характер.

Таким чином, уже в головній темі композитор закладає: інтонаційне ядро (секунда + хроматика), ритміко- метричну змінність, яка стане засобом драматургічного контрасту у подальших епізодах.

Цей фрагмент повторюєть вдруге, що утверджує його формотворчу функцію. Такий початок надає темі розгорненого потенціалу, який Скорик послідовно розвиває впродовж усього концерту.

Уже в наступних тактах після вступу відбувається видозмінеа початкового тематичного мотиву. На зміну низхідному секундовому руху, що звучав на половинних тривалостях, приходить контрастний фрагмент, який має такі риси:

- танцювальність, підкреслена за тактовими інтонаціями на слабих долях,
- пунктирний ритм, що створює пульсуючу напругу,
- дублювання в інтервалі сексти, яке додає ясного консонансного забарвлення.

Ця секстова гармонізація поєднує в собі два важливі елементи:

1. Танцювальність і м'якість – через природну співзвучність сексти;
2. Емоційну напругу – через наростаючий хроматизм секундових інтонацій, які рухаються вгору й супроводжуються динамічним зростанням (форте).

У результаті, вже в початковому тематичному ядрі виникає інтонаційний конфлікт – консонансна секстова логіка (статичність, гармонійність) вступає у протистояння з динамікою хроматичних секунд, які втілюють рух, напруження, драму.

Цей інтонаційний дисонанс, закладений у фундамент теми, згодом перетворюється на своєрідний лейтмотив усього твору – не буквальный, а розімкнений, варіативний, що подає себе в різних контекстах, але зберігає виразну секундову основу.

Подібні композиційні прийоми характерні і для інших концертів Мирослава Скорика, зокрема:

- свідоме інтонаційне насичення мотивів;
- варіативний розвиток коротких інтонаційних ядер;
- поєднання контрастних ритмів і гармонійних площин.

Цікаво, що аналогічні підходи спостерігаються у григоріанських піснях:

- там також одна інтонація або мотив могла послідовно розвиватися в межах великої форми;
- рівновага сміж консонансом і дисонансом.

Вже у 1-й цифрі звучить головна тема концерту, яка, як і на початку, проходить двічі.

Скрипка завершує кожне проведення теми висхідними хроматичними пасаждами у тріольному русі, що контрастують із дводольним оркестровим супроводом.

Ритмічний контраст стає одним із основних елементів виразності. У 2-й цифрі з тематичного матеріалу виокремлюється низхідна секунда, яку скрипка повторює чотири рази, щоразу доповнюючи висхідними пасажами у флейті та кларнеті. На фоні з'являються танцювальні мотиви, що контрастують з хроматизмом.

У 3-й цифрі оркестр підхоплює танцювальну тему в секстовому проведенні. Вона динамізується до маршового звучання, що завершується кульмінацією: скрипка досягає найвищої точки— «а» другої октави, зливаючись з оркестром у потужному акорді ff.

Вперше в цій частині з'являється ще один варіант лейтмотиву: мала секунда перетворюється на дві великі септими, які відразу ж розв'язуються в знайомий інтервал, символічно завершуючи фрагмент.

Перехід до 4-ї цифри здійснюється не через каденційну напругу, а через повне затихання, що різко контрастує з наступною темпоритмічною експресією. *Allegro* вибудовується як мелодичний вихор, із характерними

шістнадцятими тривалостями, затримками на секундових інтонаціях, та оркестрово-скрипковими перекличками.

Кульмінація цього епізоду – на початку 6-ї цифри, коли скрипка двічі сягає «а» другої октави, після чого – раптовий темповий обрив, який виконує функцію переходу. На тлі витриманого акорду оркестру розгортається нова інтонаційна сфера, що будується на чергуванні низхідних секунд і висхідних септим. Ефект надривного схлипування, посилений паузами між фразами, контрастує з попереднім бурхливим рухом і створює образ емоційного виснаження.

Цифри 9-10 відрізняються новим тембровим елементом. Тут використовується звучання смичка по корпусу скрипки, що надає музиці елементів звукозображення. Видозмінена танцювальна тема звучить у терцовому проведенні, оркестр домінує, скрипка мовчить, і відчуття небезпеки зростає.

Цей розділ веде до першої найвищої кульмінації – звуку «b» другої октави, після чого настає різкий спад від ff до pp. Після цього настає центральний епізод.

Центральна частина концерту вирізняється імітаційною поліфонією.

У 12-й цифрі знову відбувається кульмінація: наступ до найвищої точки супроводжується тривалим утримуванням фортіссімо, що створює враження потойбіччя, напруженої й безжальної сили. З цього моменту тематичні блоки перетворюються, змінюється їхня темброва природа.

Попередні мотиви (зокрема з 4-ї цифри) повертаються, але з іншими функціями:

- Оркестр виконує те, що колись звучало у скрипці.
- Скрипка отримує головний лейтмотив, але у сповільненому і драматизованому вигляді.
- В Allegro з'являється гротескова танцювальність, що викликає відчуття тривоги.

16-та цифра веде до головної кульмінації концерту – початку 17-ї цифри, де напруга досягає апогею.

Кульмінація будується на утримуванні найвищого звуку «h» другої октави, що звучить на фоні оркестрової атаки.

Останнє соло скрипки – це відчайдушне кружляння хроматичних інтонацій, остання спроба врятуватися. Звучить початковий мотив – мала секунда й квартовий стрибок, але все завмирає, музика обривається, удар литавр – і фінальна трагічна крапка.

Фінал концерту – перемога трагічної сили, перед якою герой виявляється безсилим. Мирослав Скорик використовує надзвичайно виразні композиційні й звукозображальні засоби:

- протиставлення секундової скорботи та гротескового танцю,
- контраст дводольного і тридольного метру,
- поєднання хроматичних пасажів і механічної акордики,
- темброва опозиція струнних і мідних.

Цей концерт є не лише вершиною скрипкової творчості композитора, а й глибоким філософсько- драматичним висловом, що резонує з трагізмом епохи.

ВИСНОВКИ

Магістерська робота досліджувала важливу проблему сучасного мистецтвознавства – **«Скрипкова творчість композитора Мирослава Скорика в контексті української музичної культури другої половини ХХ ст»**.

На основі аналізу наукових доробків вчених, навчально-методичної, мистецтвознавчої літератури ми прийшли до наступних висновків та узагальнень:

1. Проблеми розвитку та становлення української музичної культури піднімаються в роботах Л. Архімовича, М. Гордійчука, Д. Дорошенка, І. Крип'якевича, Л. Кияновської, І. Колодуб, Л. Корнія, А. Ольховського, В. Шульгіної та ін.

Учені розкривають історію та особливості розвитку музичного мистецтва в Україні, творчість відомих композиторів, жанрове різноманіття української музики.

У другій половині ХХ століття розвиток музичної культури України набув системного характеру завдяки створенню інфраструктури для освіти, професійного мистецтва та аматорської творчості. Це був період, коли музика стала важливим засобом збереження національної ідентичності, попри радянську ідеологічну політику, що часто обмежувала свободу творчості.

У другій половині ХХ століття українська композиторська школа збагатилася іменами таких митців, як Борис Лятошинський, Левко Ревуцький, Мирослав Скорик, Євген Станкович, Іван Карабиць. Вони розвивали національні традиції, інтегруючи їх із сучасними музичними стилями.

2. Інструментальна музика другої половини ХХ століття характеризується формуванням нових комплексів виконавських засобів, що відображають еволюцію стилів та технік, характерних для цього періоду. Композитори активно експериментували з інструментальними

можливостями, що призвело до розширення виразових засобів і формуванню нових принципів виконавської техніки.

Композитори почали використовувати нові техніки, такі як поліфонічне двоголосся, щіткові та відривні прийоми, гри на неакордових струнах (гриф) скрипки, пітч-мікси та інші експериментальні засоби, що дозволяли створювати складні, багат шарові фактури. XX століття ознаменувалося інтенсивним використанням тембрових контрастів та динамічних змін.

Творчість молодих українських композиторів 1960-70-х років, серед яких були Мирослав Скорик, Євген Станкович, Володимир Сильвестров, Віктор Годзяцький, Леонід Грабовський, Юрій Іщенко, Володимир Бібик та Іван Карабиць, відображала глибокий духовний неспокій та прагнення до пошуку нових форм і засобів виразності. Цей період в музиці став часом великих змін, коли композитори зверталися до новітніх технік і стилістичних напрямів, що відповідали соціокультурному контексту того часу.

3. Мирослав Скорик, говорячи про скрипку, порівнював її з драматичним актором, що «промовляє» на сцені. Це висловлювання відображає глибоке розуміння ним інструменту як не просто засобу для музичного вираження, а як носія емоційного та драматургічного змісту. За словами композитора, скрипка має здатність оживляти образи, висловлювати складні почуття та передавати внутрішні конфлікти так, як актор передає переживання через свою гру на сцені.

Навчання гри на скрипці стало для Мирослава Скорика важливим не лише через практичну насолоду від володіння інструментом, але й через глибоке розуміння його будови, особливостей звучання та виконавських аспектів. Це включало як сольну гру, так і участь в ансамблях та оркестрових колективах. Завдяки такому широкому досвіду, композитор здобув не тільки технічні навички, але й змогу зрозуміти, як скрипка взаємодіє з іншими інструментами та як вона може бути використана для передачі різноманітних музичних і емоційних відтінків у складі ансамблю чи оркестру.

Завдяки глибокому розумінню будови та можливостей скрипки, отриманому під час навчання, Мирослав Скорик зміг вільно використовувати скрипкові прийоми у процесі написання музики. Це стало важливим етапом його розвитку як композитора, дозволивши йому ефективно впроваджувати специфіку інструмента у свої твори.

4. Мирослав Скорик є унікальною постаттю в українській музиці, адже його творчість об'єднує різноманітні грані музичного мистецтва, наукової діяльності та культурного діалогу. Його екстравертність як композитора проявляється в умінні слухати і сприймати «чужі слова» в музиці, адаптуючи їх до власної художньої концепції. Це виявляється в його здатності трансформувати народні, класичні чи навіть модерні мотиви, інтегруючи їх у власну музичну мову.

Його стиль вирізняється багатогранністю і багатшаровістю, що сформувалися під впливом різноманітних культурних, історичних і музичних чинників. Його творчість є унікальним поєднанням традиційної української музики з елементами сучасного академізму, джазу та популярної музики, що відображає складність і багатство національного музичного процесу другої половини ХХ століття.

Однією з найхарактерніших рис стилю композитора є виразна, часто лірична мелодія, яка має глибокий емоційний заряд. Мелодичні лінії композитора зазвичай будуються на основі народно-пісенного інтонаційного матеріалу, що надає їм органічної національної природи. Гармонічна мова митця поєднує елементи традиційної тональної системи з модерністськими гармонічними рішеннями, включаючи використання дисонансів і нетрадиційних акордових структур.

У творах Скорика часто зустрічаються класичні форми, які композитор активно трансформує відповідно до власного авторського задуму. Йому притаманна тонка драматургічна побудова, що виражається в контрастах, розвитку тем і мотивів, а також у внутрішньому напруженні музичного

тексту. Особливо яскраво це проявляється у скрипкових концертах, де музика стає засобом розкриття психологічних і емоційних станів.

5. Скрипковий концерт №4 є одночастинним твором. Така структура свідчить про своєрідну рондо-сонатну або вільну концертну форму, де головну роль відіграють тематичні зіставлення та динамічні полярності.

Внутрішня структура концерту являє багатошарову композиційну логіку, побудовану на чергуванні контрастних епізодів. Одним із головних принципів композиційної організації є динамічне планування, позначене самим автором.

У Скрипковому концерті №4 Мирослава Скорика динамічні кульмінації відіграють ключову роль у формуванні внутрішньої архітекτονіки твору. Твір розгортається в дев'яти послідовних епізодах, кожен з яких має свій характер і темпово-динамічну специфіку.

Форма Скрипкового концерту №4, побудована за принципом дзеркальної симетрії, має глибокі історичні корені. Така конструкція відома ще з епохи Середньовіччя, де вона слугувала як архетипічна модель гармонії та рівноваги. Симетричні структури застосовувалися не лише в музиці, а й у середньовічній архітектурі, літературі, образотворчому мистецтві – як відображення божественного порядку.

Цей концерт є не лише вершиною скрипкової творчості композитора, а й глибоким філософсько-драматичним висловом, що резонує з трагізмом епохи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрієвський І. Деякі проблеми розвитку української скрипкової школи в контексті еволюції європейської інструментальної музики. Музичне виконавство: Науковий вісник. Київ, 2000. Вип. 14, кн. 6. С. 32-40.
2. Антонюк Н. Українське культурне життя в Генеральній губернії (1939-1944 рр.) : За матеріалами періодичної преси. Львів, 1977. 232 с.
3. Афоніна О. Культурний код і «подвійне кодування» в мистецтві : дис. ... д-ра. Мистецтвознав. : 17.00.01. Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ, 2018. 445 с.
4. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ – ХХІ століть: монографія. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2013. 232с.
5. Берегова О. Зміна світоглядних архетипів в останніх творах М. Скорика . Мирослав Скорик: збірник наукових праць, присвячений 60-річчю від дня народження М.М. Скорика; Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Вип.10. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. С. 42-48.
6. Білозуб Л. М. Національна музична мова українських композиторів ХХ – ХХІ ст. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. пр.:наук. записки Рівн. держ. гум. ун-ту. У 2-х т. Вип. 18. Рівне, 2012. Т.1. С. 70 – 74.
7. Верещагіна О.Є. Історія української музики ХХ століття : навч. посіб. Київ. : Освіта України, 2010. 267 с.
8. Витвицький В. Українська музична сьогочасність. Доповідь на зустрічі митців Америки й Канади в Торонто. *Музикознавчі праці*. Публіцистика. Львів, 2003. С. 103-109.
9. Волох О. М. Скорик – мойсей української музики. Молодь і ринок. 2011. №8 (79). С. 133-136.

10. Волощук Ю. Сторінки скрипкового виконавства Східної Галичини першої третини XX століття. Записки наукового 56 товариства імені Шевченка. Том CCLXVII: Праці Музикознавчої комісії. Львів, 2014. С. 100-118.
11. Герасименко Л. М. Три псалми М. Скорика : до проблеми взаємодії тексту й музики. Музична наука на початку третього тисячоліття: зб. ст. молодих музикознавців України / ОДМА ім. А.В. Нежданової. Одеса. 2017. Вип.4. С. 24-35.
12. Гладишко А. Архетип в музичній культурі як дискурс сучасної української музикології. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики. Когнітивне музикознавство: зб. наук. статей ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 47. С. 31 – 43.
13. Гнатів Т. Мирослав Скорик. Українське музикознавство. 1968. Вип. 3. С.142–151.
14. Гуральна С. Духовна творчість галицьких композиторів кінця XIX - першої половини XX століть в контексті літургійно-хорової практики регіону. Дисерт. на здобуття н. ст. канд. мист. за спеціальністю 17.00.03 Музичне мистецтво. ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів, 2019. 389 с.
15. Загайкевич М. Мирослав Скорик: традиції і новаторство. Мирослав Скорик: збірник наукових праць, присвячений 60-річчю від дня народження М. М. Скорика ; Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Вип. 10. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. С. 30–35.
16. Заранський В. Український скрипковий концерт. Тенденції жанровостильової динаміки : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2001. 20 с.
17. Заранський В. Український скрипковий концерт. Львів : Сполом, 2003. 221 с.
18. Заранський В. Український скрипковий концерт. Тенденції жанровостильової динаміки : автореф. дис... канд. мистецтвознавства :

- 17.00.03. Київ, Музикознавчий універсум. 2019. Випуск 45 (287) 2001. 20 с.
- 19.Заранський В. Традиції і новаторство у скрипкових концертах Мирослава Скорика (До проблеми розвитку жанру). Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. ДАКККІМ. Київ, 2001. Вип. 6. Ч.2. С. 64-70.
- 20.Заранський В. Мирослав Скорик. Концерти для скрипки з оркестром. Матеріали до українського мистецтвознавства. ІМФЕ НАНУ. Київ, 2008. Вип. 7.
- 21.Кияновська Л. В лабіринтах стильової гри М. Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. Львів: Сполом, 1998. С. 153-164.
- 22.Кияновська Л.О. Мирослав Скорик: творчість митця у дзеркалі епохи : монографія. Львів : Сполом, 1998. 216 с.
- 23.Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ -ХХ ст.: монографія. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.
- 24.Кияновська Л. О. Українська музична культура : навч. посіб. Київ : ДМЦНЗКМ, 2002. 178 с.
- 25.Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. 284 с.
- 26.Коменда О. В. Феномен Мирослава Скорика в світлі ідей творчого універсалізму. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : зб. наук. пр. Київ, 2019. Вип. 1. С. 342-346.
27. Коновалова І. Ю. Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ століття: особистісні та діяльнісні аспекти : дис. ... док. мистецтвознав.: спец. 26.00.01 – теорія та історія культури «мистецтвознавство». Харків, ХДАК, 2019. 630 с.
- 28.Копиця М. Мирослав Скорик і Київ епохи шістдесятих. Митець і соціум. Науковий вісник НМАУ імені П.І. Чайковського : зб. наук. пр. Київ, 2013. Вип. 86. С. 407–418.

- 29.Копиця М. Д Творчість М. Скорика в дзеркалі сучасності. Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського : зб.наук. пр. Київ, 2000. Вип. 10. С. 9-14.
- 30.Корній Л. П., Сюта Б.О. Історія української музичної культури: підручник для студентів вищих навчальних закладі. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2011. 736 с.
- 31.Корній Л., Сюта Б. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ: Музична Україна, 2014. 592 с.
- 32.Майчик О. І. Індивідуальні риси хорової творчості Мирослава Скорика крізь призму жанрово- тембральної семантики. Українська музика. 2018. Вип. 3 (29). С. 58-65.
- 33.Мануляк О. М. Сакральна творчість львівських композиторів кінця ХХ – поч. ХХІ ст. у контексті провідних тенденцій сучасної релігійної музики : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львів. наук. муз. академія. Львів, 2009. 342 с.
- 34.Маркова О.М. Метафізика історії музики і неоготика пост-авангарду. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2018. Вип. 20. С. 3–9.
- 35.Мирослав Скорик: збірник наукових праць, присвячений 60-річчю від дня народження М. М. Скорика. Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського. Вип. 10. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. 147 с.
- 36.Мринська І. Формування естетичних поглядів М. Скорика періоду 60-х – початку 70-х років. Мирослав Скорик. Зб. статей. Вип. 10. К.: НМАУ, 2000. С. 108-111.
- 37.Муха А. Композитори України та української діаспори. Довідник. Київ: Музична Україна, 2004. 352 с.
- 38.Олійник С. Перший міжнародний конкурс скрипалів Мирослава Скорика. Українська музика. Львів, 2018. Вип. 30. С. 242-244.

- 39.Омельченко Т. Сонати для скрипки та фортепіано Ю.Іщенка: Перша, Друга та Третя (до питання про сучасне трактування ансамблевого жанру). Дослідження, досвід, спогади. Київ, 2004. Вип.5. С.153-165.
- 40.Омельченко Т. Контраст як фактор розвитку і створення музичної цілісності твору (на прикладі сонати для скрипки та фортепіано ор.71 В.Бібика). Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства. Науковий вісник НМАУ ім.П.І.Чайковського. Київ., 2005. Вип.48. С.154-163.
- 41.Омельченко Т. Роль фактури ансамблевого твору у формуванні темброобразів (на матеріалі сонат для скрипки та фортепіано Ю.Я.Іщенка). Виконавське музикознавство. Науковий вісник НМАУ ім.П.І.Чайковського. Київ., 2005. Вип.47, № 11. С.182-194.
- 42.Омельченко Тетяна. Особливості тембро-фактурної організації в сучасних українських сонатах для скрипки та фортепіано. Студії мистецтвознавчі. – К.: ІМФЕ, 2005. – Вип.8 (12). – С.64-73.
- 43.Омельченко Т. Українські сонати для скрипки та фортепіано 70-х років ХХ століття: пошуки темброінтонаційності. Мистецтвознавчі записки. Київ: Міленіум, 2005. Вип.7. С.51-60.
- 44.Омельченко Т. Шляхи формування та стилістична еволюція української сонати для скрипки та фортепіано. Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ: Міленіум, 2005. Вип. 2. С.76-84.
- 45.Омельченко Т.А. Соната для скрипки і фортепіано «Post scriptum» В.Сильвестрова в контексті художньо-світоглядних традицій. Культура і сучасність. Київ: Міленіум, 2005. Вип. 2. С.121-125.
- 46.Омельченко Т. М.Сильванський. Соната для скрипки і фортепіано (виконавські проблеми фактурно-жанрової організації тематизму). Дослідження, досвід, спогади. Київ «Генеза», 2007. Вип.7. С.85-100.
- 47.Омельченко Т. Соната для скрипки і фортепіано О.Щетинського (до питання про нові принципи фактурної організації в сучасній музиці) .

- Київське музикознавство. Культурологія і мистецтвознавство. Київ, 2007. Вип.23. С.127-135.
- 48.Ольховський А. Нарис історії української музики. Київ: Музична Україна, 2003. 512 с.
- 49.Павлишин С. Українська музична культура сьогодні. Наше життя (Нью-Йорк) 2000. Ч.2 (лютий). С. 7-9, 14.
- 50.Панкевич Г. Духовні композиції Мирослава Скорика. Слово № 2 (39), 2009. С. 32–33.
- 51.Півторацька Л. Переспів псалма 12 Т. Шевченка в сучасних композиторських прочитаннях: до проблеми омузикалення сакральної поезії Кобзаря. Міжнародний вісник : музикознавство. Київ : НАКККІМ, 2018. Вип. 2 (11). С. 254–259.
- 52.Пензівятор В. Мирослав Скорик. Біографія [Електронний ресурс] Режим доступу до ресурсу: <https://sites.google.com/site/kompozitorlvivcom/home/biografia-miroslava-skorika> (дата звернення 4.11.2024).
- 53.Пилатюк О. Б. Мирослав Скорик у спілкуванні з виконавцями своїх творів (до 70-річчя від дня народження) Режим доступу до ресурсу: http://prokofiev-academy.ru/images/pdf/musart_8-2008.pdf#page=43 (дата звернення 5.11.2024).
- 54.Пилатюк І. Авторська інтенція та її вплив на скрипкову творчість Мирослава Скорика. Музикознавчі студії. Наукові збірки ЛДМА ім. М.Лисенка. Львів: Сполом, 2004. Вип. 9. С.47-53.
- 55.Пилатюк І. «Військовий концерт» Кароля Ліпінського: образно-сміслові проблеми інтерпретації і дидактичні завдання. Музика Галичини = Musica Galiciana. Наукові збірки ЛДМА ім. М.Лисенка. Львів, 2001. Вип. 5. С. 115-123.
- 56.Пилатюк І. Особливості форми і жанру Сонати № 2 для скрипки і фортепіано Мирослава Скорика як виконавська проблема. Питання

- стилю і форми в музиці. Наукові збірки ЛДМА ім. М.Лисенка. Львів: Каменяр, 2001. Вип. 4. С.22-32.
- 57.Пилатюк І. Проблеми інтерпретації третього скрипкового концерту Мирослава Скорика. Музичне мистецтво. Донецьк, 2004. Вип. 4. С.223-226.
- 58.Пилатюк І. Скрипкова творчість Мирослава Скорика в соціокультурному контексті другої половини ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2003.
- 59.Пилатюк Н. Психологічні та соціальні аспекти похідних жанрів у музиці (на прикладі українського скрипкового перекладу другої половини ХХ – початку ХХІ ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2013. 18 с.
- 60.Сбітнєва Л. Особливості розвитку української музичної культури у другій половині ХХ ст.. Духовність особистості: методологія, теорія і практика. 4(79). 2017. С.258-263.
- 61.Скорик Мирослав Михайлович. Режим доступу до ресурсу: [Електронний ресурс] <https://uk.wikipedia.org/wiki/Скорик>. (дата звернення 3.12.2024)
- 62.Скорик Мирослав Михайлович [Електронний ресурс] Режим доступу до ресурсу: http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=eiu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORTERMS=0&S21STR=Skory (дата звернення 3.12.2024).
- 63.Терещук Г. Композитор Мирослав Скорик. На його долю вплинула Соломія Крушельницька [Електронний ресурс]. Радіо Свобода. 2020. Режим доступу до ресурсу: <https://www.radiosvoboda.org/a/30648882.html> (дата звернення 13.11.2024).

64. Уманець О. Музична культура України другої половини ХХ століття : навч. посібник. Харків: Регіон- інформ, 2003. 192 с.
65. Чекан Ю. Вступна стаття. Духовні твори М. Скорика. Київ, 2005, С. 5–8.
66. Щириця Ю. Мирослав Скорик. Київ : Муз. Україна, 1979. 56 с.

ДОДАТКИ

Додаток А

Мирослав Михайлович Скорик
(13 липня 1938, Львів – 1 червня 2020, Київ)





Пам'ятник Мирославу Скорику на місці його поховання (м. Львів, Личаківське кладовище)

Форма Скрипкового концерту №4 Мирослава Скорика

Порядок	Епізод	Характер	Особливості
1	Moderato	вступ, стримано	початкова стабільність
2	Allegro	прискорення	динамічний розвиток
3	Andante	сповільнення	ff-кульмінації на a^2
4	Piu mosso	прискорення	перехід до центру
→	5. Meno mosso центр композиції		pp → ff (bMo → a^2)
6	Allegro	віддзеркалене прискорення	
7	Andante	сповільнення	ff на h^2
8	Piu mosso	динамічне підсумування	
9	Rubato	фінал, імпровізація	темпова свобода