

РИСИ ІНДИВІДУАЛЬНОГО КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ М. СКОРИКА У ТВОРЧОСТІ РАНЬОГО ПЕРІОДУ (НА ПРИКЛАДІ “ВАРІАЦІЙ” ДЛЯ ФОРТЕПІАНО)

виправданості підпорядкування довкілля побутовим потребам населення, встановлення універсальних і гармонійних взаємовідносин у системі “людина-довкілля”. Усвідомлення проблеми раціональнішого використання природних ресурсів та збереження довкілля постулює висновок, що стратегічним завданням професійної підготовки спеціаліста будь-якого профілю перш за все повинно бути формування екологічної культури. Вдосконалення системи природоохоронної діяльності та підготовки населення до адекватного співіснування з довкіллям, переведення її на якісно новий рівень відповідно до вимог сьогодення спонукає до того, що слід зорієнтовувати людей на вироблення умінь розв’язувати проблеми антропогенного та техногенного забруднення навколишнього середовища сучасними методами, які включають “екологічний світогляд”. Фундаментальна системність ідей і принципів екологічної освіти зводиться до врахування комплексності та міждисциплінарності й повинна містити обов’язковий вихід у сферу практичних рішень і дій, які зумовлюють потребу оволодіння основами

здорового способу життя як найважливішого критерію ефективності навчання та виховання. Отож, у межах вирішення такої нагальної проблематики, вважаємо доцільним запровадження наскрізної екологічної освіти і виховання в усіх навчальних закладах. Ключовим положенням повинні стати принципи екологічного імперативу, екологічного мислення і, загалом, екологічної безпеки.

1. Бурдіян Б.Г., Дерев’яно В.О. *Навколишнє середовище та його охорона*. – К.: Вища школа, 1993. – 285 с.

2. Захарченко М.П., Гончарук Е.И., Кошелев Н.Ф., Сидоренко Г.И. *Современные проблемы экологии*. – К.: Хрещатик, 1993. – Ч. 1. – 175 с.; Ч. 2. – 155 с.

3. Кривоуцкий Д.А. *Животные в биогеоценозе круговороте веществ*. – М.: Знание, 1986. – 180 с.

4. *Окружающая среда и охрана здоровья. Европейская хартия и комментарии / Материалы I Европейской конференции по окружающей среде и охране здоровья*. – Копенгаген-ВООЗ, 1990. – Сер. 35. – 171 с.

5. Сердюк А.М. *Медико-екологічне буття України: реальність та прогностичні оцінки // Здоров’я та відтворення народу України*. – К.: Здоров’я, 1997. – С. 72–76.

6. Dzichichi A. *Planetary emergencies // Довкілля та здоров’я*. – 1996. – № 1. – С. 2–3.

Стаття надійшла до редакції 17.03.2009

УДК 786.2(477)

**Марія Гергеа, професор, завідувач кафедри спеціального та загального фортепіано
Львівської національної музичної академії
імені М.В. Лисенка**

РИСИ ІНДИВІДУАЛЬНОГО КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ М. СКОРИКА У ТВОРЧОСТІ РАНЬОГО ПЕРІОДУ (НА ПРИКЛАДІ “ВАРІАЦІЙ” ДЛЯ ФОРТЕПІАНО)

У статті подаються спостереження за становленням засад зрілого індивідуального стилю Мирослава Скорика на прикладі аналізу твору раннього періоду (“Варіації” для фортепіано).

Ключові слова: стиль, варіації, фортепіанна музика, композиторська техніка.

Актуальність проблеми. Творчість Мирослава Скорика – одного з провідних українських митців сучасності та наставника цілого ряду композиторів, які нині творять образ нашого музичного мистецтва, є непересічним явищем в історії вітчизняної культури ХХ – ХХІ століть, а отже, й перспективним об’єктом вивчення.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Аналізу його доробку, його місця в контексті сучасного мистецтва, особливостям мови та

композиторських засобів присвячено монографії та монументальні дослідження Ю. Щириці, Л. Кияновської, наукові розвідки В. Задерацького, Я. Якуб’яка, О. Козаренка, Н. Кашкадамової, статті у періодичних виданнях та довідникових працях Р. Стельмашука, Б. Фроляк, Б. Сюті, А. Мухи.

Однак, **метою** даної публікації є спостереження за становленням засад зрілого індивідуального стилю композитора на прикладі аналізу твору раннього періоду (“Варіації” для фортепіано).

РИСИ ІНДИВІДУАЛЬНОГО КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ М. СКОРИКА У ТВОРЧОСТІ РАНЬОГО ПЕРІОДУ (НА ПРИКЛАДІ “ВАРІАЦІЙ” ДЛЯ ФОРТЕПІАНО)

Виклад основного матеріалу. Початковий період творчості композитора відображає найістотніші засади формування художньої позиції, пошуки власного шляху в мистецтві. Кристалізація особистості митця зумовлена численними факторами й чинниками соціально-політичних умов, родинними традиціями, роллю видатних особистостей українського музичного мистецтва у його долі, буремною і оновлюючою атмосферою “шестидесятництва”. Визначальними рисами його творчості цього періоду було тяжіння до неокласицизму, неофольклоризму та нової фольклорної хвилі, інтерес до новітніх ладових систем, естрадної та джазової музики, неокласицизму та необароко з рисами стильової гри. Звідси й особливості виразових засобів, що притаманні раннім фортепіанним творам композитора: чіткість форми, лаконізм виразових засобів, національна окресленість семантики, демократизм, професійність і новаторство ужиткових жанрів.

“Варіації” М. Скорика є циклічним твором, який складається з теми та шести вільних варіацій. Про це свідчить той факт, що кожна з частин циклу, зберігаючи інтонаційну спорідненість з темою, має інший масштаб, тональну опору, структурні відмінності і тим самим наближається за трактуванням до циклу п’єс-мініатюр романтичного типу. Цей твір вповні відображає вплив львівських митців – наставників М. Скорика, коло зацікавлень і напрямків творчого експерименту композитора того періоду – часу навчання в аспірантурі московської консерваторії, та містить ряд ознак, які в подальшому стануть характерними для індивідуального стилю зрілого майстра.

У ґрунтовному монографічному дослідженні творчого доробку композитора Л. Кияновська з приводу цього твору зазначає: “Вочевидь, в рамках студентських проб пера виникли деякі “обов’язкові форми” – серед них варіації, що згодом були опубліковані разом з більш зрілими композиціями. Незважаючи на “студентське походження”, вони сприймаються доволі цікаво, нетривіально, тема з “гуцульським забарвленням” розвивається цілком модерно, вільно від етнографізму, натомість в процесі розвитку обростає різноманітними відтінками, отримує цікаві контрапунктичні підголоски, в кінці набуває вже просторової об’ємності, що передбачає генеральну лінію художніх інтересів композитора в зрілі роки і виявляє його талант “звукописця” [3, 40].

Основна тема варіацій (Andante, 6/8, 19 тактів) своєю будовою та інтонаційною природою

зумовила цілий ряд особливостей циклу та подальшого розвитку музичного матеріалу. Основна тема, викладена октавним унісоном (11 тактів з 19-ти), поєднує риси кантилени інструментального типу і монологічної декламації. Це неквадратний період з трьох речень (6 + 5 + 7 тактів, з яких перших два – інтонаційно споріднені: a - a₁ - b). Перше речення відрізняється експозиційним типом викладу матеріалу і містить три мотиви-елементи, з яких два об’єднані у фразу, а третій синтаксично їм протиставляється. В подальшому розвитку вони служать пізнаваними семантичними сегментами: кожен з них розвиватиметься варіантно (зі зміною образності і жанру, варіантністю інтонаційного і ритмічного начала, регістру, фактури, секвенційно тощо). У цьому можна вбачати підмінену деякими дослідниками схильність композитора до симфонічних принципів розвитку і переосмислення матеріалу в трактуванні камерних, зокрема фортепіанних жанрів, і, водночас, істотні ознаки неофольклорних традицій. Адже й саме звернення до жанру варіацій, і способи розвитку, серед яких мелодична варіантність і варіантна перегармонізація – органічно притаманні композиторському доробку галицьких митців так званої “празької школи” на чолі з В. Барвінським (а також Н. Нижанківським, М. Колессою, Р. Сімовичем).

З іншого боку очевидними є й традиції фортепіанного стилю С. Прокоф’єва: лаконізм виразових засобів, графічність, кантилена інструментального типу з декламаційно-монологічними рисам (у зрілий період творчості це стане однією з найхарактерніших визначальних рис індивідуального стилю М. Скорика), структурна чіткість, функціональна окресленість фактури.

Перший мотив (1 т.) відрізняє інтонація висхідної чистої кварта, що сприймається як тонально-зорієнтований хід (D - T), завдяки цьому у перших же тактах встановлюється тонально-ладова мінливість D-dur – h-moll (паралельно-перемінний лад). Однак поряд з чистою, використовуються також зм. 4 (3,11 тт.) та зб. 4 (6, 16 тт.). Другий мотив (2 т.) – хвилеподібний поступенний вісімковий зворот з ладово-характерною інтонацією (лідійським відтінком). На цю індивідуальну композиторську рису вказував, поряд з іншими дослідниками творчості композитора, В. Задерацький: “Ладова природа його творів... при всій можливій багатоскладовості завжди містить лідійське забарвлення. Це вносить відтінок “просвітлення” навіть в моменти найгостріших драматичних

РИСИ ІНДИВІДУАЛЬНОГО КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ М. СКОРИКА У ТВОРЧОСТІ РАНЬОГО ПЕРІОДУ (НА ПРИКЛАДІ “ВАРІАЦІЙ” ДЛЯ ФОРТЕПІАНО)

згустків” [1, 15]. В основу третього мотиву (3 т.) покладено хроматизм, розділений низхідним стрибком.

Тип мелодики близький серійним темам з явним униканням повторів попередніх звуків, причому з 12 півтонів октави 10 звучать у перших трьох тактах (11 і 12 з’являються у 6 т.). Проте серійний принцип тут не дотриманий, при двох ключових знаках все ж зберігається опорна роль “d”, як опорного звуку при постійній колористичній змінності ладотонального орієнтиру (D – h – Gіs – a – Fіs – Es). Отже, у даному випадку має місце розширене розуміння тональності при пануванні паралельної перемінності (подібний підхід до новітнього трактування ладового мислення зустрічається у ХХ столітті у С. Покоф’єва, Б. Бартока, П. Хіндемита, Д. Шостаковича). З приводу пластичної тональної змінності варто навести думку самого композитора: “Відхилення ми відчуваємо лише... тоді, коли нова тональність завершує який-небудь розділ форми і появляється в кадансі. Це вже більше нагадує нам модуляцію, хоча зазвичай модуляція пов’язана з якимось новим тематичним матеріалом: появою нової теми, нового великого розділу форми” [4, 90]. В межах першого речення застосовується провідний для твору секвентно-варіантний розвиток, і кадансове доповнення являє собою видозмінений третій елемент теми.

Друге речення (з 7 т.), на відміну від синтаксично поділеного першого, – це безперервна мелодична лінія широкого дихання з варіантно переосмисленим попереднім матеріалом (виняток становить фрагмент точного повтору з 9 по 11 такт), отже, воно творить похідний контраст і містить емоційний розвиток, що приводить до кульмінації у наступному розділі (*p – mf*). У ньому продовжується хитка тональна зміна: Des – D – h – C – c.

З 12 такту (початок третього речення, 7 тт. – 5 + 2 такти доповнення) відбувається фактурне розшарування на гомофонно-гармонічний тип. Провідна тема цього розділу має риси сіциліани з характерним для неї пунктирним ритмічним рисунком (при помірному темпі та метрі 6/8) та рухом по розкладеним акордам, тобто мелодика вбирає у себе гармонічну вертикаль (у даному випадку це тризвуки з ускладненням). Акорди співставляються позафункційно, колористично: C – Des – C – a – [бітональний комплекс a – F] – G – a – Es – D (закріплений несподіваним у даному стилістичному контексті барочним кадансом) – d (дорійський у двотактовому доповненні). Супровід є колористично-сонорним фонічним тлом з інтервальних смуг (ч. 4 і 5). Все це створює

яскраві імпресіоністичні асоціації від “Арабесок” чи “Прелюдій” К. Дебюссі до “Миттевостей” С. Покоф’єва. Розвиток мелодики базується на варіантних повторах з перегармонізацією та на модулюючих секвенціях. Її початковий розділ – це видозмінений третій елемент теми, а заключне доповнення – різновид другого елементу.

Варіація 1 (Різ *molto*, 6/8, 41 такт: 14 + 6 + 25 тт., з них – 7 тактів – доповнення-зв’язки) зберігає інтонаційну послідовність викладу матеріалу та драматургію внутрішнього розвитку. Дещо видозмінено початкову унісонну фразу з інтонаційно точно збереженими 1 та 2 елементами теми, третій елемент зміщений у низький регістр і доповнений підголоском супроводу (якщо в темі цей мотив був відокремлений структурно, синтаксично, то тут – ще й регістрово і фактурно). Натомість заключне доповнення першого речення на матеріалі третього елементу в цій варіації розростається до масштабного зв’язуючого розділу (10 тактів – з 8 по 17 тт.) і органічно готує початок наступного, згладжує його синтаксичну відокремленість завдяки інтонаційній, фактурній і драматургічній єдності: секвентно-варіантний низхідний виклад інтонацій та фонічні паралелі зменшеними тризвуками, секстакордами та септакордами у супроводі. Масштаб та інтонації другого речення збережені близько до експозиційного викладу теми (6 тактів, але на октаву нижче). Звертає на себе увагу цікавий прийом – занурення інтонаційного матеріалу у все більш низькі регістри відбувається на тлі поступового зростання динаміки (*p – f*).

Третє речення (18 тактів) зберігає інтонаційну спорідненість з третім елементом теми, однак з сонорно-прозорою звучністю ч. 4 і 5 наповнюються зменшеними гармоніями та секундово-ускладненими співзвуччями, а мелодичні октавні унісони замінюють перемінні інтервальні дублювання широкими інтервалами (від септими до децими). З’являється й перемінність метру (6/8 – 3/8). Як і в темі, тут знаходиться драматургічна кульмінація. Заключне доповнення розширяється до 5 тактів, завершальний розділ (*stringendo*) виконує роль зв’язки, що готує фактурний тип і зміну тонального центру наступної варіації.

У варіації 2 (Різ *molto*, *p – pp*, 53 такти,) стакато, зміщення у високий регістр, фігурації створюють образ ажурності, невагомості. Перший елемент провідної теми проводиться у лівій руці з секвенційним переміщенням, другий – завуальований у високому регістрі у фігураціях супроводу і одразу ж поєднується з пунктирним

РИСИ ІНДИВІДУАЛЬНОГО КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ М. СКОРИКА У ТВОРЧОСТІ РАНЬОГО ПЕРІОДУ (НА ПРИКЛАДІ “ВАРІАЦІЙ” ДЛЯ ФОРТЕПІАНО)

мотивом третього речення (починаючи з 5 такту) і подальшим розвитком його матеріалу у лівій. Тут з'являється й нове тематичне утворення, яке виникло внаслідок злиття другого елементу теми (рівномірно вісімковий рух) і третього (хроматизми). Композитор тут демонструє цікаву інтонаційну бітональну гру: $E - E_s$, постійно переакцентовуючи тональні центри. Процес синтезу роздільно експонованого у темі інтонаційного матеріалу 1 – 2 та 3 речень у даній варіації досягає ще більшого ступеня. У розвитку поряд з секвенційним та варіантним стають помітними й поліфонічні прийоми роботи: канонічні імітації (13 – 14 тт.), ракохід другого елементу (9 т.), аугментації першого елементу (22 т., партія лівої руки) та другого елементу (27 – 28 тт.).

У другому реченні (у цій варіації воно сягає 22 тактів) початковий зворот на матеріалі першого елементу теми у лівій руці також має синтетичний характер: варіантні повтори з хроматизацією звуків вказують на опосередкування ознак третього елементу. Другий елемент, проведений октавним унісоном в аугментації, викликає асоціації з будовою першого речення теми, однак подальший розвиток знову повертає до пунктирних ритмів та акордових фігурацій третього речення теми, створюючи своєрідну динамізовану тричастинність завершеною розгорнутою фігуративною кодою з інтервальними дублюваннями в інтервали сексти та збільшеної квінти.

Варіація 3 (Marciale, 4/4) – індивідуалізована мініатюра з яскравою жанровою природою. На неї вказують загострені пунктирні ритми (звичайні і подвійні) у провідній верхній мелодичній лінії, акцентовані метричні долі, типова для маршів тричастинна форма (тут – динамізована, $a - b - a_1$), поділена на пропорційні розділи з рисами квадратності (16 + 16 + 12 тт.). Однак, природні й очікувані для цього жанру висхідні кварта основної теми композитор заміщує ч. 5 (8-9 тт.), зб. 5 (1, 2 тт.), зб. 4 (4-5 тт.), зм. 4 (12,13 тт.) та в. 3. (4,6 тт.).

Тема крайніх частин монолітна стрімка і об'єднує послідовно всі три елементи теми у видозміненому вигляді, який сприяє їх органічній єдності (вищезгадана заміна ч. 4 іншими інтервалами веде до хроматизації першого елементу теми, відсутність плавного хвилеподібного руху в другому елементі, заміщення стрибка у третьому елементі плавним секундовим ходом). Ці розділи відрізняє й тональна окресленість, знову з перемінним зміщенням тональних опор ($B-h$). Середній розділ містить похідне контрастуюче інтонаційне утворення. Тональна гра поєднує $as-g$. Стрижнем

розвитку служить висхідна хроматична гама у середньому шарі фактури.

Потужна динамізована реприза (f) має урочистий, ствердно-переможний характер. Провідна тема дублюється потрійним октавним унісоном у широкому розташуванні (мала – третя октави). Її супровід – кластерний, іноді зливається з мелодичною лінією, фактура охоплює весь діапазон фортепіано від щільних акордів у високому регістрі стрічково викладеної мелодії до потрійного октавного дублювання у глибоких басах. Вперше у творі розділ завершує нормативний тонічний тризвук $e-moll$.

Варіація 4 (Andante espressivo, 6/8, 23 тт. – 2 т. вступу + 7 + 6 + 8) повертає до початкової моделі періоду. За жанром – це експресивно-схвильована мініатюра пізньоромантично-сецесійного типу (як прелюдія, ноктюрн чи інтермеццо). Їй притаманні тонкі зміни емоційних станів та багате нюансування. Спадкоємність традиції В. Барвінського тут, поза сумнівом, особливо відчутна, адже до варіації М. Скорика у повній мірі можна віднести слова Н. Кашкадамової з приводу рис сецесії у творчості одного з його найулюбленіших галицьких композиторів: “Характерна декоративність стилю дає себе знати в гармонії і фактурі. Це – інтенсивна модуляційність, енгармонічні переходи, посилена увага до гармонічного колориту, а також поліфонізація, вибагливе плетиво фігурацій, примхливість голосоведення... Композитор особливо полюбає варіаційність – він ніби одразу уявляє собі тему в різних варіантах і видозмінах, дістає втіху від її інтерпретації та оздоблення” [2, 26].

Структурно і тематично вона близька темі. Фактура цієї варіації функційно чітко поділяється на три шари: провідну мелодичну лінію, опорні звуки басу і синкоповано-пульсуючий акордовий супровід. Власне тип пульсації тут виступає основним динамізуючим чинником, виявом рівня емоційного піднесення: рівномірний рух вісімками, вісімки з пунктиром, тріолі шістнадцятками та тридцятьдругими без сильної долі (що дуже виразно викликає паралелі з традицією О. Скрибіна, М. Метнера чи “Миттєвостями” С. Прокоф'єва). Мелодія цього розділу – це романтична кантилена з секвенційно-варіантним хвилеподібним розвитком з поступовим завоюванням точки-вершини і кружляючим спаданням до тоніки (в даному випадку – ускладнений тонічний тризвук $f-moll$).

Варіація 5 (Lento espressivo, 12/8, $es-moll$, 39 тактів). Основна тональність експонується як опорна у вигляді тонічного тризвуку в першому ж

РИСИ ІНДИВІДУАЛЬНОГО КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ М. СКОРИКА У ТВОРЧОСТІ РАНЬОГО ПЕРІОДУ (НА ПРИКЛАДІ “ВАРІАЦІЙ” ДЛЯ ФОРТЕПІАНО)

такті. Надалі тонічна терція зберігається як остинатна інтонація басу, до якої повертається розвиток музичного матеріалу. Фактурні засоби досить лаконічні: цілісна провідна тема, пронизана повторною ритмоформулою, застиглий бас зі зміною лише на сильній долі (рідше на відносно сильній). Середній підголосок у першому реченні творить інтервальні паралелі до мелодії виключно у ч. 4 і 5 на метричних акцентах. Пізніше, у ході розвитку переростає у низхідну хроматичну гаму (15 – 17 тт.), а далі – у висхідну (18 – 25 тт.).

Друге речення (починаючи з 26 т., *f*, *a-moll*) будується на основі акордового дублювання мелодії та басової лінії і є інверсією матеріалу першого речення. Фактура цього розділу регістрово поляризується – гранично високий для мелодії та крайньо низький регістр для басової опори, попередній акордовий виклад витісняє октава, розділена квінтою, що додає своєрідної просторової дзвонистості, об’ємності звучання. Характерним звуконаслідуванням передзвонів є й середній фактурний шар – ламані арпеджіо рівномірними вісімками на тлі витриманих співзвуч крайніх регістрів на *ff*.

Заключна варіація 6 (*Andante tranquillo*, 6/8, 11 тактів) – прозора невагома, вигасаюча післямова-епілог. Тут знову виявляється балансування між двома тональними центрами, цього разу це *es-moll* – *D-dur*. Унісонний заспів, який об’єднує перший та другий елементи спочатку точно слідує експозиційному викладу теми. Далі він раптово переходить у друге русло через декілька варіантних перегармонізацій другого та третього елементів, де чергуються тональні опори *es* і *D*, а у мелодичній лінії окреслюються контури *fis-moll*. Завершується цикл бітональним комплексом *es* і *D*, та мелодичним ходом у *fis-moll* на приглушеній півпедалі.

Висновки. “Варіації” для фортепіано М. Скорика – яскравий зразок фортепіанної творчості раннього періоду – часу формування творчих засад композитора. В ньому знайшли відображення традиції галицьких митців, під проводом яких композитор здобував освіту у Львівській консерваторії (“гуцульський” відтінок ладового забарвлення теми, ладова перемінність, варіантна гармонізація, романтично-сецесійно зорієнтовані розділи твору), оволодіння контрапунктичними та вільнополіфонічними

прийомами розвитку матеріалу, які композитор опановував під проводом Д. Кабалецького, опосередкування у власній практиці тонально організованої дванадцятиступеневої ладової системи С. Прокоф’єва, якій митець присвятив цілий ряд наукових праць та досліджень, пошуки в галузі нового тембрального трактування інструменту, колористичні, фонічні, сонорні ефекти.

“Варіації” поєднали різні за спрямуванням стильові орієнтири – від конструктивізму до неокласицизму та сецесії, різні прийоми розвитку та композиторські техніки: від альтерованої розширеної функційності, модальності до стихійної атональності, емансипованої дисонантності, сонористики.

“Творчість Мирослава Скорика – одне з найзначніших явищ в сучасній українській музиці, – писав видатний український музикознавець Я. Якуб’як. – На своєму шляху композитор зазнав різних впливів, що є природним в період формування мови і світогляду. Велике значення в цьому відношенні мала творчість С. Прокоф’єва та Б. Бартока, а також – якщо говорити про українську музичну традицію – лінія, пов’язана з іменами С. Людкевича, В. Барвінського, М. Колесси. Однак, незважаючи на це, у всій творчості М. Скорика інтенсивно виявляється своя особиста лінія. Вона утворюється на перехрещенні традиції, сучасності та індивідуального характеру композитора” [5, 54].

1. Задерацький В. *Про природу та історичну функцію стилю Мирослава Скорика* // *Мирослав Скорик: Збірка статей.* – Львів: СПОЛОМ, 1999. – С. 5 – 28.

2. Кашкадамова Н. *Про інтерпретацію фортепіанних творів Василя Барвінського* // *Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури. Статті і матеріали.* – Тернопіль: Астон, 2003 – С. 25 – 30.

3. Кияновська Л. *Творчий портрет композитора у дзеркалі епохи.* – Львів: СПОЛОМ, 1998. – 216 с.

4. Скорик М. *Ладова система С. Прокоф’єва.* – К.: Музична Україна, 1969. – С. 4.

5. Якуб’як Я. *Форма інструментальних речитативів М. Скорика* // *Українське музикознавство* – К.: Музична Україна. – Вип. 24. – 1989 – С. 54 – 67.

Стаття надійшла до редакції 11.02.2009