

УДК 784.3

**ДУХОВНА ТЕМАТИКА У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ТВОРАХ
В. БАРВІНСЬКОГО ТА Н. НИЖАНКІВСЬКОГО**

Басса Оксана Михайлівна – кандидат мистецтвознавства, доцент,
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, м. Львів
doi.org/10.35619/ucpmk.vi28.89
bassao@ukr.net

Розглядаються камерно-вокальні твори духовної тематики західноукраїнських композиторів першої третини ХХ ст. Інтерпретація творів сакрального змісту в ракурсі романтичної релігійної пісні до цього не аналізувалася. На підставі розгляду творів Н. Нижанківського та В. Барвінського зазначається, що поряд із традиційними засобами музичної виразовості того часу присутні і новітні тенденції.

Ключові слова: камерно-вокальна музика, духовна тематика, західноукраїнські композитори, сецесія.

Постановка проблеми. У своїй вокальній творчості композитори різних національних шкіл неодноразово зверталися до духовної тематики, використовуючи поетичні твори відповідного змісту і канонічні сакральні тексти. Пісні-молитви та твори на біблійні й євангельські сюжети є у доробку багатьох композиторів: С. Гречанінова, М. Мусоргського, С. Рахманінова, Ф. Шуберта, Р. Шумана, П. Чайковського, С. Монюшка, А. Дворжака, Й. Брамса і ін.

Останні дослідження та публікації. В українському музикознавстві проблеми камерно-вокальної музики були в сфері наукових інтересів багатьох дослідників: Т. Булат, Н. Герасимової-Персидської, М. Грінченка, О. Литвинової, С. Людкевича, К. Майбурової, Ю. Малишева, Б. Фільц, Л. Ярославич та ін. Досліджень, присвячених камерно-вокальній творчості Н. Нижанківського та В. Барвінського, небагато: статті Ю. Булки [3], Л. Ніколаєвої [5-6], С. Павлишин [7-8], М. Ярмо [12], О. Баси [1,2].

Духовна тематика в цих розвідках залишилася поза увагою дослідників. Винятком є стаття Я. Шипайла [10], який аналізує камерно-вокальні твори Н. Нижанківського, І. Соневицького і Л. Дичко. Проте автор визначає жанр композиції Н. Нижанківського як «світський романс», із чим не можна погодитись. Генетично романс пов'язаний з певним колом образів, зокрема, любовною лірикою, тому відповіднішим вважаємо визначення Я. Якубяка – «романтична релігійна пісня» [11; 75-76].

Тому метою статті є на прикладі аналізу камерно-вокальних творів західноукраїнських композиторів першої третини ХХ ст. прослідкувати як втілювалися сакральні тексти у музиці, означити риси стилю цих творів, розкрити традиційні та новітні засоби музичної виразовості й роль інструментальної і вокальної партій.

Виклад матеріалу дослідження. У творчості українських композиторів-класиків ХІХ ст. духовна тематика зосередилася, переважно, у хорових і вокально-симфонічних жанрах¹. Зацікавленість духовною тематикою у камерно-вокальній творчості починається лише від другої пол. ХХ ст.² Проте поодинокі приклади є у доробку композиторів першої третини ХХ ст. Так, зокрема у 1913 р. М. Скорульський написав твір для голосу з фортепіано «Ave Maria», але згодом змушений був змінити назву і видати його без слів, переробивши його для скрипки з фортепіано³.

Західноукраїнська камерно-вокальна музика сакрального змісту представлена «Молитвою» М. Копка, творами на релігійну тематику та церковні канонічні тексти Н. Нижанківського, В. Барвінського, В. Безкоровайного. До жанру романтичної релігійної пісні належать солоспіви І. Кипріяна – «Молитва» для сопрано й альту в супроводі фортепіано (сл. Із. Пасічинського), В. Безкоровайного – «Подражаніє ХІ Псалму. Мій Боже милий» для баса в супроводі фортепіано, «Вскую отринул мя еси: Псалом», «Отче наш» (соло для баритона); Я. Ярославенка – «Все Упованіє моє» (сл. Т. Шевченка). Одноименний солоспів та композиція «Благословенна Мати» («Благословенная в женах...») для баритона у супроводі фортепіано (сл. Т. Шевченка) є у О. Бобикевича.

У творчості А. Рудницького опосередковане звернення до давніх церковних піснеспівів спричинилось до написання циклу для голосу з фортепіано «Кантовий триптих», 1939, ор. 19: кант Божої Матері – Почаївський, 1675, кант Св. Димитрію, кант Св. Юрію. У камерно-вокальній творчості С. Людкевича духовна тематика представлена солоспівом «Нині миру єсть спасенне» з Великодньої тематики (сл. В. Пачовського).

Існують приклади звертань композиторів до паралітургічних жанрів: це – цикли «Колядки» для скрипки, голосу і фортепіано В. Барвінського та «Сім колядок і щедрівок» для голосу і фортепіано С. Туркевич, «Коляди на Різдво Христове» Д. Січинського.

Хоча духовна музика і не була центральним жанром творчості Н. Нижанківського, він став першим, хто втілює текст Господньої молитви у жанрі камерно-вокальної музики. Дві пісні-молитви «Отче наш» та «Богородице діво» Н. Нижанківський написав у 1930-х роках для свого стрийка отця Олександра, використавши релігійний канонічний український текст.

Два твори на канонічні тексти утворюють своєрідний диптих, об'єднані не лише сакральною образністю, а й тонально (As-dur). Текст молитви «Отче наш» втілено у тричастинній репризній формі, де зіставлено дві тональності: As-dur і E-dur. Бемольна тональність у першій частині створює атмосферу святості, а «тепла» дієзна тональність з'являється на словах «на землі» та домінує протягом усієї середньої частини, в якій йдеться про повсякденні турботи: «хліб наш насущний дай ж нам днесь, і остави нам довги наша».

Другу пісню-молитву «Богородице Діво» Н. Нижанківський також «озвучує» у тональності As-dur, гармонізує її у паралельному f-moll, починаючи твір нотою f у басу, що виконує функцію вступу-настроювання⁴. Якщо у попередньому творі домінує гомофонно-гармонічний виклад оркестрового типу (у крайніх частинах присутні спільні риси з шубертівською «Ave Maria», на що звертає увагу Я. Шипайло [10], а в середній переважає формула, характерна для класичних арій та романсів – остинатна пульсація акордів), то у молитві «Богородице Діво» композитор застосовує хорально-органні звучання, надаючи великого значення підголосковій поліфонії. Тобто у частинах диптиху протиставляються гармонічна горизонталь і мелодична вертикаль. Фактура є об'ємною: як і у першому творі у кульмінаціях діапазон звучання охоплює понад 4 октави. Завдяки застосуванню педалі утворюються багатозвучні фонові вертикалі. Форма – тричастинна; 4 + 4 + 6, два останні такти – фортепіанна постлюдія. Кожну структурну частину композитор відокремлює цезурою, ферматою, ремарками щодо агогічних відхилень – заповільнення темпу наприкінці частин. У вокальній партії переважає кантилена, типова для церковних піснеспівів, що звучить в амбітусі терції, рух – поступеневий.

Композитор відтворює текст молитви детально, у дещо особистісному ключі, надаючи висловлюванню яскравої емоційності, пристрасності, екстатичності, які найбільше виявляються у момент кульмінації⁵. Для обох творів характерним є підвищений емоційний тонус, який до певної міри асоціюється зі стилем веристів⁶.

Розгорнену вокально-симфонічну композицію «Псалом Давида» (94-й) В. Барвінський написав у 1918 р. (варіант солоспіву у супроводі симфонічного оркестру, який зроблено для М. Голинського у 1930-х рр., втрачено)⁷. Зразок вокальної-інструментальної поеми для баса поєднує в собі аріозно-декламаційні риси, закличні героїко-романтичні інтонації. За своїм емоційним звучанням солоспів наближається до епіко-драматичних творів М. Лисенка з «Музики до Кобзаря». Твору властиві наскрізність розвитку, «лаконізм форми» [7; 56]. Фактурно насичена і віртуозна інструментальна партія надає солоспіву рис оперного монологу.

На основі біблійної «Пісні пісень» в українському переспіві В. Маслова-Стокіза створений однойменний твір В. Барвінського. Виконавський склад, деякі риси будови «Пісні пісень» В. Барвінського (розгорнена композиція, що складається з кількох епізодів, зіставлення речитативних розділів з аріозними номерами) та масштаби твору – 140 (!) тактів, викликають певні алюзії до барокових сольних кантат для голосу, хоча жодних інтонаційних зв'язків немає. Це – типово сецесійна музика з виразним мелосом широкого дихання, екстатичною кульмінацією, позначена гармонічною вишуканістю, розвиненістю форми та інструментальної фактури.

Для музичної інтерпретації В. Барвінський обрав твір, який є українським варіантом одного з фрагментів канонічної частини Святого Письма, і, водночас, яскравим прикладом любовної лірики Сходу. У поетичному першоджерелі значна увага приділяється картинності, пейзажності, відтворенню душевного стану героїні. Тут органічно переплітаються поезія природи і поезія душі, що не могло не привабити В. Барвінського.

Композитор не вдається до стилізації музики Сходу (загалом до цього стильового пласта українські композитори-класики, на відміну від російських, зверталися дуже рідко), тут відсутній орієнтальний колорит з властивою йому солодкуватою томливістю, статикою та декоративністю.

Поетичні описи природи, які є в українському тексті, надали композиторові можливість проявити свій талант музичного живописця. Долучивши до вокально-фортепіанного дуєту струнний інструмент, В. Барвінський збагатив звукову палітру твору (колористична функція скрипки яскраво розкривається в інструментальних епізодах).

Твір має наскрізну дію і складається з кількох епізодів, відповідно до поетичного джерела. У першому епізоді, що виконує функцію вступу, основний музичний матеріал зосереджений у партіях скрипки та фортепіано. Це – вишукана пейзажна замальовка. Засурдинені звучання скрипки

викликають в уяві образ природи, що засинає, тиші, створюють вишукану звукову картину, готуючи вступ вокальної партії. Мовні інтонації вокалізуються, кожне слово наповнюється ліричним почуттям. Поступово у кантилену проникають декламаційні елементи і ритмічний малюнок вокальної мелодії складнішає. Фортепіано стає повнозвучнішим, надає об'ємності цій звуковій картині, втрачаючи суто фоновий характер.

Композиційна будова твору, де за вокальним речитативом іде структурно оформлений та відокремлений епізод пісенно-аріозного характеру, споріднює «Пісню пісень» з оперною сценою, обрамленою інструментальною прелюдією і постлюдією. Водночас тут простежуються риси сольної ліричної кантати-поєми, драматургія якої базується на контрастах і наскрізному розвитку. Долучивши до традиційного вокально-фортепіанного дуєту скрипку, В. Барвінський в оригінальний спосіб відтворив діалогічність, потенційно закладену в тексті.

Висновки. «Пісня пісень» В. Барвінського на слова В. Маслова-Стокіза – високохудожній зразок вокально-інструментального тріо, що вирізняється не лише в його творчості, а й став цінним внеском до української камерно-вокальної літератури. Використавши український переспів одного з фрагментів біблійного тексту, В. Барвінський створив свій варіант поеми про кохання. Йому вдалося знайти засоби, що сприяли відтворенню структурних особливостей словесного тексту, створити розгорнену музичну побудову поемного типу. Інтимна лірика тут поєдналася з музичною зображальністю. Функція інструментів подвійна: і зображально-декоративна (у прелюдії і постлюдії) і виражальна, емоційно-психологічна (у центральних епізодах, особливо ж у кульмінаційних «вузлах»). Партія голосу містить як пісенно-аріозні, так і речитативно-декламаційні елементи, проте переважає кантиленність.

Глибоко психологічні, емоційні камерно-вокальні твори на сакральні тексти Барвінського та Нижанківського інтерпретовані в стилі пізнього романтизму, т.з. сецесії. В цих творах яскраво виражена опора на народну творчість. Поруч із традиційними засобами музичної виразовості в них проявились і нові тенденції: масштабність форми, наскрізний тип розвитку, розширення образної сфери, самостійна роль фортепіанної партії і значні інструментальні епізоди, індивідуалізація вокальної партії у поєднанні декламаційності та гнучкої кантилени.

Примітки

¹ Українські духовні пісні кінця XIX – першої пол. XX ст. є вагомою складовою канонічно-літургичної та світської музики релігійного змісту. В. Матюк та О. Нижанківський виступили як упорядники збірок «Молебних часів» та «Збірника церковно-народних пісень», будучи й авторами частини надрукованих там пісень. Ці композиції значною мірою зумовлюють подальшу еволюцію творів цієї жанрової підгрупи у доробку В. Матюка, О. Нижанківського, А. Гнатишина. Для творів характерними ознаками є пісенна мелодика, плавність мелодичних ліній, молитовна структура, деяким властива танцювальність, що характерно для української духовно-пісенності й вказує на вплив світської музики [4].

² Музичні молитви на канонічні тексти (латинські, українські) для голосу та фортепіано (або інструментального ансамблю) створювали І. Соневицький («Псалми Давидові», 10 пісень-молитов «Canti Spirituali»), М. Скорик («Отче наш», «Псалом № 50» для сопрано і камерного оркестру), М. Шух («Ave Maria» для сопрано в супроводі органа). Твір для голосу і фортепіано на текст молитви «Богородице Діво» написав О. Козаренко, «Псалми» для сопрано і камерного ансамблю – І. Кирилів, «Два Псалми Давида» для голосу, скрипки, кларнета, фортепіано – В. Бібік, «Agnus Dei» для сопрано, 4-х флейт, органа, ударних – І. Щербаков та ін. З кожним роком творів такого змісту в українській музиці стає все більше, цікавість до композицій духовного змісту постійно зростає, про що свідчать програми концертів та нотні видання.

³ Скорульська Р. Знайдений автограф. *Музика*, 2000. № 6. С. 12–13.

⁴ Поєднання творів у диптих є органічним, очевидно, створюючи музичні молитви, композитор передбачав їх парне виконання, тому «Богородице Діво» сприймається як друга частина. Обираючи мінорну тональність, «звужуючи» фактурний виклад, що контрастує з масштабними урочистими оркестральними звучаннями попереднього твору, композитор змальовує більш ліричний, ніжний і одухотворений жіночий образ.

⁵ При адекватному виконавському втіленні твір викликає аллюзію не лише з певними музичними явищами, а й нагадує архітектуру храму та ліпку його скульптурних композицій. Цьому сприяє «просторовість» звучання, використання крайніх далеких регістрів інструмента, насиченість, об'ємність фактури і водночас увага до деталей. Застосовуються і стереофонічні ефекти, «накопичення» динаміки та її «танення», протиставлення щільних, масивних і прозорих, «розріджених» звучань (так само, як і в «Отче наш»).

⁶ Іншою є думка дослідника Ю. Булки, який вважає солоспів-молитви позбавленими «будь-яких слідів... емоційної вибуховості», а фактуру фортепіанного супроводу характеризує як повнозвучну, але стриману [3; 32] та І. Соневицьким, який визначає настрій цих творів як «молитовний» [9; 337].

⁷ Композитор використав канонічний текст в інтерпретації П. Куліша (одного з перекладачів Біблії українською мовою).

Список використаної літератури

1. Басса О. М. Інтерпретація поезії Івана Франка у вокальних творах Василя Барвінського. *Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: статті та матеріали*. Тернопіль : Астон, 2003. С. 85–90.
2. Басса О. М. Солоспіви Нестора Нижанківського в аспекті теоретичної та виконавської проблематики. *Наук. зап. ТДПУ ім. В. Гнатюка та НМАУ ім. П. Чайковського. Серія : Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2003. № 2 (11). С. 36–47.
3. Булка Ю. П. Нестор Нижанківський: життя і творчість. Львів ; Нью-Йорк, 1997. 60 с.
4. Матійчин І. Василянське піснярство кінця XIX – першої половини XX ст. як феномен галицької музичної культури: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2009. 21 с.
5. Ніколаєва Л. М. Вокальні твори В. Барвінського в контексті національної та європейської культури. *Musica Galiciana* / Ред. Л. Мазепа. Rzeszów, 2005. Т. IX. С. 126–134.
6. Ніколаєва Л. М. Вокально-фортепіанні поеми В. Барвінського. *Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури*. Тернопіль: Астон, 2003. С. 63–74.
7. Павлишин С. С. Василь Барвінський. Київ : Муз. Україна, 1990. 88 с.
8. Павлишин С. С. Солоспіви В. Барвінського. *Барвінський В. Романси : для голосу в супр. фп. [Ноти]*. Київ : Муз. Україна, 1993. С. 3–4.
9. Соневицький І. Композиторська спадщина Нестора Нижанківського. *Записки НТШ: Праці музикознавчої комісії*. Львів, 1993. Т. CCXXVI. С. 334–352.
10. Шипайло Я. До втілення молитви «Отче наш» в українській вокальній музиці на прикладі творів Н. Нижанківського, І. Соневицького та Лесі Дичко. *Молоде музикознавство*. Львів : Сполом, 2005. С. 51–56.
11. Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич: монографія. Львів : ДВУ НТШ, 2003. 264 с.
12. Ярмо М. Солоспіви Василя Барвінського на тлі модерного етапу національного стилеутворення. *Записки НТШ: Праці Музикознавчої комісії*. Том CCLVIII. Львів, 2009. С. 298–310.

References

1. Bassa O. M. Interpretatsiia poezii Ivana Franka u vokalnykh tvorakh Vasyliia Barvinskoho. *Vasyl Barvynskiy v konteksti yevropeiskoi muzychnoi kultury: statii ta materialy*. Ternopil : Aston, 2003. S. 85–90.
2. Bassa O. M. Solospivy Nestora Nyzhankivskoho v aspekti teoretychnoi ta vykonavskoi problematyky. *Naukovi zapysky TDPU im. V. Hnatiuka ta NMAU im. P. Chaikovskoho. Serii : Mystetstvoznavstvo*. Ternopil, 2003. № 2 (11). S. 36–47.
3. Bulka Yu. P. Nestor Nyzhankivskiy: zhyttia i tvorchist. Lviv ; Niu-York, 1997. 60 s.
4. Matiichyn I. Vasyliianske pisniarstvo kintsia XIX – pershoi polovyny XX st. yak fenomen halytskoi muzychnoi kultury: avtoref. dys... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03. Lviv, 2009. 21 s.
5. Nikolaieva L. M. Vokalni tvory V. Barvinskoho v konteksti natsionalnoi ta yevropeiskoi kultury. *Musica Galiciana* / Red. L. Mazepa. Rzeszów, 2005. T. IX. S. 126–134.
6. Nikolaieva L. M. Vokalno-forteapianni poemiy V. Barvinskoho. *Vasyl Barvynskiy v konteksti yevropeiskoi muzychnoi kultury*. Ternopil : Aston, 2003. S. 63–74.
7. Pavlyshyn S. S. Vasyl Barvynskiy. Kyiv : Muz. Ukraina, 1990. 88 s.
8. Pavlyshyn S. S. Solospivy V. Barvinskoho. *Barvynskiy V. Romansy : dlia holosu v supr. fp. [Noty]*. Kyiv : Muz. Ukraina, 1993. S. 3–4.
9. Sonevitskyi I. Kompozitorska spadshchyna Nestora Nyzhankivskoho. *Zapysky NTSh: Pratsi muzykoznavchoi komisii*. Lviv, 1993. T. CCXXVI. S. 334–352.
10. Shypailo Ya. Do vtilennia molytvy «Otche nash» v ukrainskii vokalnii muzytsi na prykladi tvoriv N. Nyzhankivskoho, I. Sonevitskoho ta Lesi Dychko. *Molode muzykoznavstvo*. Lviv : Spolom, 2005. S. 51–56.
11. Iakubiak Ya. Mykola Lysenko i Stanislav Liudkevych: monohrafiia. Lviv : DVU NTSh, 2003. 264 s.
12. Iarko M. Solospivy Vasyliia Barvinskoho na tli modernoho etapu natsionalnoho styleutvorennia. *Zapysky NTSh: Pratsi Muzykoznavchoi komisii*. Tom SSLVIII. Lviv, 2009. S. 298–310.

ДУХОВНАЯ ТЕМАТИКА В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. БАРВИНСКОГО И Н. НЫЖАНКОВСКОГО

Басса Оксана Михайловна – кандидат искусствоведения,
доцент, Львовская национальная музыкальная
академия им. Н. В. Лысенка, г. Львов

Анализируются камерно-вокальные произведения сакральной тематики западноукраинских композиторов первой трети XX века. Интерпретация сакральных текстов в ракурсе религиозной романтической песни до этого не рассматривалась. На основании анализа сочинений Н. Ныжанковского и В. Барвинского отмечается, что наряду с традиционными средствами музыкальной выразительности того времени имеют место и новейшие тенденции.

Ключевые слова: камерно-вокальная музыка, духовная тематика, западноукраинские композиторы, сецессия.

**THE SPIRITUAL THEMES OF THE CHAMBER-VOCAL WORKS OF
V. BARVINSKYI AND N. NYZHANKIVSKYI**

Bassa Oksana – Doctor of Philosophy, Associate Professor,
Mykola Lysenko National Music Academy, Lviv

The article analyzes the Western Ukrainian composers' chamber-vocal works of sacred subject matter, which were created in the first third of XX century. The interpretation of the spiritual themes has not been previously considered from the perspective of religious romantic songs. Basing on the analysis of the works N. Nyzhankivskyi and V. Barvinskyi the author mentions that the latest trend exit along with the traditional means of musical expression of that time.

Key words: chamber-vocal music, spiritual themes, Western Ukrainian composers, secession.

UDC 784.3

**THE SPIRITUAL THEMES OF THE CHAMBER-VOCAL WORKS OF
V. BARVINSKYI AND N. NYZHANKIVSKYI**

Bassa Oksana – Doctor of Philosophy, Associate Professor,
Mykola Lysenko National Music Academy, Lviv

The aim of this paper to analyze chamber-vocal works on spiritual themes of Western Ukrainian composers of the first third of the XX th century, in particular two songs of prayer by N. Nyzhankivskyi and «Song of songs» by V. Barvinskyi.

The research of methodology. The monographs and works, regarding the implementation of spiritual themes in the Ukrainian composers music was reviewed in the article.

The results. N. Nyzhankivskyi became the first person who embodied the text of «Our Father» and «The Virgin's Virgin» (1930's) in the genre of chamber-vocal music. The composer reproduces the text of the prayer in detail, in a somewhat personal way, giving to the expression of bright emotionality, passion, and ecstasy, which are most manifested in the moments of culmination. Solo singing of V. Barvinskyi is an extensive musical construction of the poem type. The features of the solo lyrical cantata- poem, whose drama is based on contrasts and through type of development, are traced here. By adding the violin to the traditional vocal-piano duet, V. Barvinskyi, in an original way, recreated the dialogicity which potentially has been laid down in the text.

Novelty. Deeply psychological and emotional works of Barvinskyi and Nyzhankivskyi are interpreted in the style of late romanticism, the so-called secession. Along with the traditional means of musical expression, new tendencies appeared in works: the magnitude of the form, the through type of development, the expansion of the figurative sphere, the independent role of the piano party and appearance of significant instrumental episodes, the individualization of the vocal part in the combination with the recitation and the flexible cantilena.

The practical significance. The article can be useful in teaching of course for concertmasters and vocalists.

Key words: chamber-vocal music, spiritual themes, Western Ukrainian composers, secession.

Надійшла до редакції 2.11.2018 р.

УДК 7.071.1(73=161.2(092))

**ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ ВОЛОДИМИРА ГРУДИНА:
МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ**

Німилович Олександра Миколаївна – доцент, Дрогобицький державний
педагогічний університет імені Івана Франка, м. Дрогобич
doi.org/10.35619/ucpmk.vi28.90
olnim@ukr.net

Фортепіанна творчість з яскравим образно-емоційним змістом визначного українського композитора В. Грудина сьогодні майже невідома ширшому колу музикантів. Другу частину свого життя митець провів в умовах еміграції у США. Частина творів, написаних до 1940 р., збереглася у відділі музичних фондів Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського завдяки старшій дочці М. Лисенка – Катерині Лисенко (в заміжжі – Масляникова, 1880–1948 рр.). Здійснено спробу якнайповніше подати відомості про творчість маловідомого в Україні композитора. Подано музично-естетичний аналіз фортепіанних циклів і окремих творів як для молоді, так і для зрілих піаністів.

Ключові слова: Володимир Грудин, фортепіанна творчість, цикли п'єс, фортепіанний педагогічний і концертний репертуар, українське зарубіжжя, музичне виховання, національна музична мова.

Постановка проблеми. «Українська музична культура впродовж XX ст. творилася не лише на теренах рідної землі, але і далеко за її межами. Проте, вона не може бути повноцінною без великого пласта надбань у царині музичної культури української діаспори XX ст. Тому актуальним є