

6. Kozlov N. I. (2013). Osobnosti razvitija muzikalnogo myshlenija kak problema podgotovki budushich ucitelej muziki [Features of the development of musical thinking as the problem of training future music teachers]. Current trends in the renewal of professional training for teachers of preschool and primary education. Moscow: Izdatelskij dom Akademii estestvoznaniija, 255 p.
7. Sokhor A. N. (1974). Socialnaja obuslovlennost muzikalnogo mishlenija i vosprijatija [Social conditionality of musical thinking and perception]. Music thinking problems. Moscow: Muzyka, pp. 59–74.
8. Tararoev Ya.V., Shapchenko T.V. (2011) Sravnitelnij analiz jazika muziki I jazika nauki. [Comparative analysis of the language of music and the language of science]. Herald of the Kharkiv National University. VN Karazin Series: Theory of Culture and Philosophy of Science. 985 – II, pp. 129–138.

*Стаття надійшла до редакції 04.09.2018 р.*

УДК 780:616.432:781.6

ORCID 0000-0002-6692-5220

**Ліанна Бучок**

*Ужгородський коледж культури і мистецтв (Ужгород)*

**ФОРТЕПІАННІ КОМПОЗИЦІЇ «ЕТЮД» Д. ЗАДОРА  
ТА «ЕКСПРОМТ» І. МАРТОНА У РОЗРІЗІ  
ПРОБЛЕМИ АНАЛІЗУ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ  
ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТВОРЧОГО ЗАДУМУ**

**Бучок Л. В. Фортепіанні композиції «Етюд» Д. Задора та «Експромт» І. Мартона у розрізі проблеми аналізу та виконавської інтерпретації творчого задуму.** Мета статті – досягнути специфіку аналітичного опрацювання та виконавської інтерпретації «Етюд» Д. Задора та «Експромту» І. Мартона як таких творів, що з огляду на характерну для закарпатського регіону пріоритетність хорових композицій у творчості перш. пол. ХХ ст. засвідчують собою сформованість на початку др. пол. ХХ ст. оригінальних стильових ініціатив в лоні саме інструментальної, зокрема, фортепіанної музики: з одного боку – це опанування вищим рівнем професійного вишколу та практики володіння класичним досвідом; з іншо-

го – територіально позначений вектор стильового моделювання в контексті інтонаційного фонду та семантичного поля європейської академічної фортепіанної музики усього ХХ ст. Однак, брак досвіду пізнання посттрадиційного музичного професіоналізму зумовлює постановку завдання щодо апробації новітніх аналітичних алгоритмів дослідження музичного тексту (у тому числі – з огляду на сучасні, методологічно зумовлені тенденції понятійної корекції смислового вмісту категорії «стиль»), які б мали забезпечувати адекватну щодо ідеї та задуму музичного твору рецепцію його семантичної структури.

**Ключові слова:** стильове моделювання, фортепіанна творчість композиторів Закарпаття.

**Бучок Л. В. Фортепианные композиции «Этюд» Д. Задора и «Экспромт» И. Мартона в разрезе проблемы анализа и исполнительской интерпретации творческого замысла.** Цель статьи – постигнуть специфику аналитической обработки и исполнительской интерпретации «Этюда» Д. Задора и «Экспромта» И. Мартона как таковых, которые ввиду характерной для закарпатского региона приоритетности хоровых композиций в творчестве первой пол. ХХ века свидетельствуют о формировании в начале второй пол. ХХ века оригинальных стилевых инициатив в лоне именно инструментальной, в частности фортепианной, музыки: с одной стороны – это освоение высшего профессионального мастерства и практики овладения классическим опытом; и территориально характерный вектор стилевого моделирования в контексте интонационного фонда и семантического поля европейской академической фортепианной музыки всего ХХ века – с другой. Однако, недостаточность опыта познания посттрадиционного музыкального профессионализма определяет постановку задания касательно апробации новейших аналитических алгоритмов исследования музыкального текста (в том числе – с позиции понятійної корекції смислового содержания категории «стиль»), которые могли бы обеспечивать адекватную по отношению к идее и замыслу музыкального произведения рецепцию его семантической структуры.

**Ключевые слова:** стилевое моделирование, фортепианное творчество композиторов Закарпаття.

**Buchok L. V. Pianoforte compositions “Etude” by D. Zador and “Impromptu” by I. Marton in the context of the problem of analysis and interpretation of the creative idea.**

**Background.** In the time of Ukraine’s state independence, the interest of scholars in reproduction of a coherent historically formed image of regional cultures arose. The thing is, that almost throughout the twentieth century the priority issue was that the term «international» was considered as «assimilated». However, in the second half of the 20<sup>th</sup> century significant processes took place in Transcarpathia, which manifested the formation of a professional Transcarpathian composer’s school – a movement led by Dezyderiy Zador and picked up by other composers, in particular Ishtvan Marton. In particular, the

interest of Transcarpathian composers in piano compositions is of considerable interest as one of the segments of the European professional tradition: on the one hand, it is a testimony to the higher level of professional training and the practice of possession of classical experience; on the other hand, a geographically designated vector of stylistic modelling in the context of the intonational fund and the semantic field of the European academic piano music in its inextricable connection with historically contemporary European-style stylistic phenomena. In its turn, the style shaping initiatives of the Transcarpathian composers of the second half of the 20<sup>th</sup> century caused significant changes in their theoretical understanding – in accordance with the change of the mental paradigm of artistic creativity from the classical to the post-classical, when the method of tracing “style features” (the initial model of the formation of the method of style analysis) can no longer clarify the essence of the author’s concepts and requires orientation to methodologically predetermined transformations in the basis of the theory of style (for example, the human-dimensional nature of style). The problem, therefore, is that, on the example of selectively taken piano compositions of Transcarpathian composers of the period of the second half of the 20<sup>th</sup> century to present methodologically updated position of their stylistic analysis and executable interpretation – in view of the achievements of musicological thought at the border of the 20<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> centuries concerning the interpretation of stylistic phenomena of the modern age as a certain innovation project and its development in the conditions of post-traditional professionalism. Thus, today the task is to expand the perceptions of the piano creativity of the composers of Transcarpathia in the context of the whole 20<sup>th</sup> century, which includes the phases of modernism, modernism and avant-garde, united by the idea of the ultimate autonomy of the style.

**The scientific novelty** of the conducted research is the broadening of the ideas of the pianoforte art of the Transcarpathian composers in the context of the intonation fund and the semantic field of the European academic piano music of the whole 20<sup>th</sup> century, which contains the phases of modern, modernism and avant-garde, united by the intention of extreme style autonomy.

**Objectives.** The purpose of the work is to comprehend the specifics of the analytical elaboration and performer’s interpretation of the «Etude» by D. Zador and «Impromptu» by I. Marton as such that, given the characteristic of the Transcarpathian region, the priority of choral compositions in the first half of the 20<sup>th</sup> century testifies to the formation of the original style initiatives, namely instrumental, in particular piano music in the middle of the twentieth century.

**Methods.** The comparative, phenomenological and functional methods of research are used, which in aggregate gave an opportunity to relate to the realities of the development of the national (Ukrainian) musicology, to reveal the world-view specifics and the vectors of individual stylistic modeling in the pianoforte art of Transcarpathian composers of the middle of the twentieth century, to provide knowledge of the semantic structure of the studied musical works.

**Results.** It has been found out that on the background of changes in the mental paradigm of musical creativity from classical to post-classical, the analysis and interpre-

tation of real musical text requires its semantic decoding in the intention of an accurate explanation of the idea and the intention of a particular musical work. However, as it has been established, there is an urgent need to focus on the immanent property of the semantic structure of innovative musical «projects», which exactly in the second half of the 20<sup>th</sup> century mostly show heterogeneity of style modelling – in the version of the active associative of correspondence range in the space of historical styles. This will provide an opportunity to eliminate the disadvantages of the formal-logical analysis method, which usually provokes the establishment and description of purely stylistic values of the real musical text without attempts at their figurative and semantic interpretation, and even provides an approximate summary of the analysis data at the level of the creative idea and the composer's plan. It is proved that «Etude» c-moll of Dezyderiy Zador is a brightly modern (secessionist) stylistic model based on the characteristic of post-romanticism author's stylization of historically known stylistic systems, and at the same time it has a distinctly individual, characteristic image concept, whose dynamic structure is determined by dramatic (semantic) perspective of the inclusion of various sorts of allusions and reminiscences concerning the manner of piano music; in turn, «Impromptu» by I. Marton is an example of mastering modernist trends with their expressionist (pathologized) expression of their perception of themselves in a spiritually declined world, when the declamatory articulation of sound forms and their crystalline fragility, which are intended to recreate the ratio of the vulnerability of the alienated subject and inexorably terrible destructive power from the outside. Instead, it has been observed that not always the performers of the mentioned works read their idea and decode the image system. In general, this indicates an inability to adequately respond to styling in the version of the neo-stylistic formation (neo-romanticism, neoclassicism, etc.) – when the attachment of auditory experience to a historically known style (like manners – romantic, classical, etc.) tends to subconsciously ignore the transition to a hierarchical level of renewal (neo – renewed) by introducing innovations (sonorism, abstractly tuned block model of themes etc.) and the search for a stylistic centre of gravity using the allusion way of style development (allusion as the kind of indirect quoting) that ensures the existence of the concept of the so-called mixed style.

**Conclusions.** The comprehension of the stylistic character of the creative ideas and intentions of piano art of Transcarpathian composers of the second half of the 20th century based on methods of semantic decoding of the real notations is heuristically productive for their hermeneutic reception – in order to maximize the probable approximation to the essence and concept of a musical composition and its adequate (meaningful) reproduction by the performers.

**Key words:** style modelling, pianoworks art of Transcarpathian composers.

**Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими та практичними завданнями.** Вибір матеріалу та обраного напрямку дослідження зумовлений передусім регіональними особливостями розвитку сфери інструментальної музики у твор-

часті композиторів Закарпаття, з-поміж яких обрано ті постаті (Дезидерій Задор та Іштван Мартон), що належать до, так би мовити, історично різних етапів становлення та розвитку жанрів саме фортепіанної музики. Адже історично склалося так, що, як і в інших регіонах України межі ХІХ – ХХ ст., становлення закарпатської професійної композиторської школи було передусім зосереджено або у вокально-хоровій, або у камерно-вокальній сферах музикування і це визначало сферу інтересів композиторів Закарпаття пер. пол. ХХ ст. Тому професійне опанування сферою саме інструментального музикування (як, наприклад, це було зроблено у Галичині В. Барвінським), є показником вищого рівня професійного вишколу та практики володіння класичним академічним досвідом. А отже, інтерес закарпатських композиторів до фортепіанних композицій, про що свідчить їхня творчість починаючи від другої половини ХХ ст., представляє собою неабияке зацікавлення: адже, з одного боку – це свідчення професійної зрілості композиторської майстерності; з іншого – надзвичайно цікавий для дослідження творчий матеріал, оскільки у ньому є можливість споглядати нерозривний зв'язок із історично тогочасними загальноєвропейськими стильовими явищами. Своєю чергою, стилетворчі ініціативи закарпатських композиторів др. пол. ХХ ст. зумовлюють суттєві зрушення щодо їхнього теоретичного осмислення – згідно із зміною ментальної парадигми музичної творчості з класичної на посткласичну, коли метод вистежування «рис стилю» (початкова модель становлення методу аналізу стилю) вже не спроможний прояснити суть авторських концепцій і вимагає переродження засадничих основ теорії стилю. Проблема, отже, полягає у тому, аби на прикладі вибірково взятих фортепіанних композицій закарпатських композиторів періоду другої пол. ХХ ст. представити методологічно оновлену позицію їхнього стильового аналізу та виконавської інтерпретації – з огляду на здобуті досягнення музикознавчої думки межі ХХ–ХХІ ст. щодо інтерпретації стильових явищ доби модернізму як певного інноваційного проекту та його розвитку в умовах посттрадиційного професіоналізму. Зокрема, у щонайбільш загальному вигляді порушувана темою статті проблема стосується передусім практичного упровадження методів герменевтичної рецепції та семантичного аналізу «інтонаційної моделі» (визначення В. Г. Москаленка [9: 49–50]) тематизму музичного твору, який має сприяти достеменному декодуванню художньої ідеї та задуму композитора під виглядом

певної концепції. Адже доба модернізму обрала своїм духовним свічадо інтелектуалізацію творчого процесу й тим самим перевела координати інтерпретації стильової парадигми не просто із шаблону чи стереотипу (із цим завданням геніально упорався Романтизм), а взагалі за будь-які усталені традицією уявлення про, наприклад, композиційну чи жанрову форму. Тому власне стиль нонкласичного (інноваційного, модерністського) музичного мистецтва музикознавці межі ХХ–ХХІ ст. розглядають винятково на *концептуальному рівні* – з урахуванням новацій щодо творення звукової форми музичного матеріалу, активного асоціативного ряду кореспондування у просторі історичних стилів тощо. А отже, з точки зору сучасних музикознавчих досліджень виникає необхідність у докорінній зміні аналітичного апарату – передусім у відмові від формально-логічної спеціалізації знань щодо музичної матерії, яка провокує до констатації та опису суто стилістичних значень реального нотного тексту без спроб їх образно-сміислової інтерпретації та бодай приблизного зведення даних аналізу на рівні творчої ідеї та задуму композитора. Не кращим є стан речей і в плані виконавської інтерпретації композицій, що належать до роду «інтерпретуючого», гетерогенного стилю (визначення В. Медушевського [8: 9]). Наприклад, вельми часто виконавці не є здатними до адекватного реагування на стилізації у варіанті неостильової формації (неоромантизм, неокласицизм тощо) – коли через прив'язаність слухового досвіду до історично відомого стилю (як манери – романтичної, класицистської тощо) підсвідомо ігнорується вихід на ієрархічний рівень оновлення (нео – оновлений) засобом нововведення (соноризм, абстрактно налаштована блокова модель тематизму тощо) та пошуку полюсу стильового притягання за умов алюзійного способу розвитку стилю (алюзія – вид непрямого цитування, натяк), який засвідчує існування концепції так званого змішаного стилю (визначення Г. Григор'євої [3]).

**Аналіз останніх джерел досліджень і публікацій.** У числі останніх досліджень і публікацій щодо порушеної проблеми варто назвати принаймні дві статті: Юрія Соколовського, який ґрунтовно розглядає особливості формування сприйняття та аналізу музичного твору, та ряд публікацій Юрія Чекана, який цілеспрямовано ставить питання щодо осягнення інтонаційного образу світу та сутності й структури інтонаційної практики [11; 12; 13]. Позиції обох дослідників сходяться в одному: слід уміти спостерігати за інтонаційним рельєфом тема-

тичного матеріалу твору та робити належні (засобом раціональної аналітичної обробки) висновки щодо провідної ідеї та задуму музичного твору. Однак, Ю. Соколовський, наприклад, дещо переоцінює так звану доінтелектуальну безпосередню реакцію та оцінку, що є опертою на емоційний відгук на сприйняте і абсолютно не враховує теорію «інтонаційної моделі», котру на ґрунті інтонаційної концепції музики Б. Асаф'єва виведено В. Москаленком [9]. Тому, більш переконливими видаються судження Ю. Чекана, які найбільшою мірою є наближеними до теорії стилю як семіотичного об'єкта (В. Медушевський [8]) і пропонує ряд цікавих і корисних настанов щодо координат розпізнавання такого предмета, як «інтонаційний образ світу» [12].

**Формулювання мети статті (постановка завдання).** Стаття присвячується пошуку належної теоретичної основи для дослідження фортепіанної творчості закарпатських композиторів першої пол. ХХ ст. з метою встановлення цільових завдань та перспектив розвитку фортепіанної музики Закарпаття як одного із сегментів європейської професійної традиції.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** За часом написання (1952 рік) «Етюд» до мінор Дезидерія Задора (1912–1985) належить до раннього періоду його творчості. Це – яскраво модерна (сецесійна) стильова модель, що ґрунтується на характерній для постромантизму авторській стилізації історично відомих стильових систем і при цьому має виразно індивідуальний образ-концепт. Подібні атрибути творчого методу демонструє фортепіанна творчість галицьких композиторів, які ще на початку ХХ ст. формувалися як адепти модерну – передусім В. Барвінський та Н. Нижанківський, що переймалися етнонаціональною ідентифікацією академічних принципів письма й тим самим услід за настановами М. В. Лисенка “озиралися довкола і шукали своє” (вислів М. Грінченка). Саме тому актуальними на тоді були метод роботи «по моделі» – «під» Ліста, Шопена, Брамса, Вагнера тощо, – та «семантична гра алюзіями» (визначення О. Козаренка [6]).

Однак, концепція Етюду до-мінор Д. Задора має ще й дещо інший, так би мовити, дух – асиміляцію з кількома ментально відмінними об'єктами: шопенівськими драматичними пориваннями, патетикою скрябінських поем, вольовою напругою бетговенського романтизму й навіть звуковою урбаністикою (як у музиці І. Стравінського чи П. Гіндеміта). Але усе це – лише стилістичні атрибути твору.

Натомість, власне стильові особливості Етюду «вимальовуються» у суто концептуальній площині: перелічені асоціації, що їх ідентифікує слух у вимірах стильової характерності історично відомих зразків тематизму, є ампліфікованим (з ефектом перебільшення) засобом «повідомлення» про певне «щось». І це «щось» *умоглядно* складається у *духовну цілісність Людини*, яка за своїм внутрішнім складом є *амбівалентною*: з одного боку – креативність (пафосна віртуозність), драматичне й навіть героїчне поривання та потужна воля; з іншого – спадні емоції упокореного ліризму. Причому, останні – це ключові моменти композиційної форми, драматургічна перспектива якої забезпечується різкими перепадами-зсувами та зміщеннями у значеннях образу (враховуючи навіть фінальну «крапку» твору). Усе це вельми схоже на творчі концепції В. Барвінського (наприклад, у його Фортепіанному концерті) та деякі твори В. Косенка (наприклад, Етюд *cis-moll*), які ментально пов'язані з особливою формою ідентичності – християнською (М. Ярко [14: 229]).

Услід за тим необхідно репрезентувати й інші аналітично складені судження щодо Етюду до-мінор Д. Задора, що їх формулює, наприклад, Вікторія Мухіна: дослідниця вважає цю фортепіанну композицію «яскравим прикладом романтичного етюду-картини, навіяного образами фольклору Закарпаття» [10: 202]. Проте, асоціативна природа такого судження щодо жанру етюду-картини у його суто романтичних коренях (його засновником вважають С. В. Рахманінова) є однобічною і суперечить факту присутності у тематизмі твору інших стильових алузій, до того ж історично віддалених (про це мова йшла вище). Що ж до асоціацій у плані «образів фольклору Закарпаття», то їх дослідниця констатує у зв'язку з «картинами карпатської природи» – «колеритними та яскравими», що «нагадують нам поетичні замальовки різного плану: тут є і образ “тихого спокійного потічка” (перша тема), і досить вольовий образ людини – жителя Карпат» [там само]. Крім того, дослідниця цілеспрямовано проводить думку щодо присутності «вільної манери народного музикування завдяки ... імпровізаційності» і при цьому апелює до техніки оперування «поспівками» [10: 203]. Однак, власне «фольклорний образ» – це не лише його колористика, що її зазвичай описують на рівні елементів музичного мовлення (лад, ритміка, фактура тощо), а передусім його ментально-архетипна підоснова, що потребує розкриття її сутності через певні *структури* (Н. Горюхіна [2]). Тому сучасна музи-



кознавча думка доволі обережно ставиться до позамузичних асоціацій зразка «неповторний образ прозорого потічка» ([10: 203]), бо передусім чітко окреслює культурологічний контекст існування творчої ідеї та задуму композитора як певного типу Тексту. А отже, лише *драматургічна (сміслова) перспектива «Етюду» Д. Задора безпосередньо вказує на ментально характерний образ-концепт у його динамічній структурі*. Своєю чергою, з'ясована проблема аналізу конкретного твору безпосередньо прикладається до проблеми алгоритмів його герменевтичної рецепції; причому, не лише музикознавчого (дослідницького), але й виконавського – коли йдеться про умови адекватного «причитування» (декодування знаків) реального нотного тексту. У цьому плані цікаві настанови містяться, наприклад, з боку психології музичної діяльності: виконавець зобов'язаний орієнтуватися на модальні структури твору як Тексту, і тому передусім керуватися семантичними (смісловими) критеріями діагностування лексичного складу інтонаційної моделі. Так, маючи змогу порівняти дві версії виконання «Етюду» до мінор Д. Задора, відзначимо такі моменти: в одному варіанті (*Анастасія Шикиринська* – студентка III-го курсу Вінницького училища культури і мистецтв ім. М. Д. Леонтовича) виконавиця вельми переконливо передає усі смислові вигини композиційного плану твору, максимально виразно інтонує контрастні модальності тематизму (драматичні поривання з пафосом героїки та емоційний спад кришталево крихкого ліризму) [5]; у другому (*Олександра Хома*) – виконання, власне, не містить смислових тонкощів розуміння концепції твору (амбівалентності образу) і натомість демонструє лише єдину грань образу – драматизм, твердість і незламність духу, – що загально зумовило відтворення нотного тексту виключно на рівні динамічних та темпових контрастів [4].

Інший зразок стильового спрямування розвитку фортепіанної музики на Закарпатті (написаний у 1964 р.) – **«Експромт» Іштвана (Степана) Мартона** (нар. у 1923 році). На відміну від «Етюду» Дезидерія Задора, де вирішальною була індивідуальна стилізація традиційних для європейської музичної традиції «манер» фортепіанного музикування, цей твір надає підставу вести мову вже про модерністичні віяння з їх експресіоністичним (патологізованим) не «баченням», а «вирозом» сприймання себе у духовно зниділому світі.

Згадаймо, зокрема, що саме експресіонізм докорінно змінив звукову форму музичної матерії – забезпечив її емансипованим дисонансом, ато-

нальністю, замінив ладову систему серіальністю тощо. Усе це виявилось необхідним для зміни ракурсу вираження – під-текстового, здебільшого іронічного і саркастичного, патологізованого і невротично вразливого (досконалий приклад такого типу ракурсу – «Місячний П'єрро» А. Шенберга [1]). Більше того, змінилася й «тон-манера інтонування» (термін Б. Асаф'єва), що її глава Нововіденської школи Арнольд Шенберг вивів на основі ідеї *Schprechstimme* (інтонацій мовлення). Згадаймо також судження музикознавців щодо зміни звукового образу фортепіано ХХ ст. у бік його ударної природи (механізм фортепіано – клавішно-ударний).

Усі ці ремінісценції щодо естетичної програми експресіонізму були необхідними для того, аби спеціальним чином обумовити особливості проведення аналізу та виконавської інтерпретації звукових форм «Експромту» І. Мартона: тематичний матеріал цього твору потребує *декламаційної артикуляції*; застереження щодо *оманливої присутності* індивідуально-стильової манери експромтів Ф. Шуберта чи будь-яких асоціацій із романтичною фортепіанною музикою; не плутати класичну прозорість із кришталевою хисткістю тощо. Бо, знову ж таки, реальним предметом відтворення має бути образна система твору. У даному випадку – це співвідношення вразливості відчуженого суб'єкта і невблаганно грізної нищівної сили ззовні. Підтвердженням цьому є зіставлення двох варіантів виконання «Експромту» Іштвана (Степана) Мартона: в одному варіанті (*Ольга Семак* – студентка І курсу Ужгородського музичного училища ім. Д. Задора) не враховано жодного із вище обумовлених застережень [7]; в іншому (*Бенс Попович*) – бездоганно вірогідна на тон-манеру артикуляція звукових форм та психоемоційних вигинів в образній системі твору [15].

**Висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.** Віднайдені особливості аналізу та виконавської інтерпретації конкретних фортепіанних творів закарпатських композиторів (семантичне декодування тексту та його герменевтична рецепція), якими представлено відмінні стильові формації становлення і розвитку фортепіанної музики на Закарпатті на поч. другої половини ХХ ст., довели наукову доцільність та практичну необхідність пошуку алгоритмів вирішення завдання щодо евристично (творчо) плідного аналітичного пророблення музичної матерії задля максимально вірогідного наближення до суті композиторського задуму та його відтворення у виконавському втіленні.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бега А., Ярмо М. Особливості тлумачення артефактів новітнього мистецтва у шкільній практиці (на матеріалі мелодики Sprechgesang у “Місячному П’єро” А. Шенберга) [Текст] / Андрій Бега, Марія Ярмо // Історія, теорія і практика музично-естетичного виховання : матеріали Третього всеукраїнського науково-практичного семінару / ред.-упор. С. Я. Дацюк, М. М. Каралюс, І. В. Фрайт. Дрогобич : Посвіт, 2009. С. 96–106.
2. Горюхина Н. А. Национальный стиль: понятие и опыт анализа [Текст] / Н. А. Горюхина // Проблемы музыкальной культуры : сб. статей / ред.-сост. И. Ф. Ляшенко [и др.]. К. : Музична Україна, 1989. Вып. 2. С. 52–65.
3. Григорьева Г. В. Некоторые вопросы теории и истории современного музыкального стиля [Текст] / Г. В. Григорьева // Григорьева Г. В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века : монография. М. : Сов. композитор, 1989. С. 6–27.
4. Задор Д. «Етюд» с-moll. Виконує студентка IV к. Хома Олександра [Електронний ресурс] / Режим доступу – <https://www.youtube.com/watch?v=b1CjFzzUisQ>.
5. Задор Д. «Етюд» с-moll. Исполняет Шикиринская Анастасия – студентка III курса Винницкого училища культуры и искусств им. Н. Д. Леонтовича; сольный концерт в Винницкой музыкальной школе № 2. – 9 марта 2018 года, Большой зал школы [Електронний ресурс] / Режим доступу – <https://www.youtube.com/watch?v=kw-2Oa7u-ZI>.
6. Козаренко О. Семантична «гра» в музичній мові Василя Барвінського [Текст] / О. В. Козаренко // Василь Барвінський і українська музична культура : святкова академія, присвячена 110-й річниці від дня народження Василя Барвінського, 16 березня 1998 р. / ред.-упор. О. Смоляк. Тернопіль, 1998. С. 31–35.
7. Мартон І. «Експромт» Виконує студентка I курсу Ужгородського державного музичного училища ім. Д. Задора Ольга Семака [Електронний ресурс] / Режим доступу – <https://www.youtube.com/watch?v=XIn5grbA-HE>.
8. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект / В. В. Медушевский [Текст] // Советская музыка. 1979. № 3. С. 30–39.

9. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення» [Текст] / В. Г. Москаленко // Українське музикознавство : зб. ст. / відповідальний ред. І. Ф. Ляшенко. К. : НМАУ, 1998. Вип. 28. С. 48–53.
10. Мухіна В. Фортепіанна музика Дезидерія Задора [Текст] / Вікторія Мухіна // Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення : зб. статей. Ужгород : Всеукраїнське державне багатопрофільне вид-во «Карпати», 2005. С. 201–210.
11. Соколовський Ю. Деякі особливості формування сприйняття та аналізу музичного твору [Текст] / Юрій Соколовський // Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення. – Вип. 1. – Ужгород : Всеукраїнське державне багатопрофільне вид-во «Карпати», 2005. С. 78–83.
12. Чекан Ю. До питання визначення предмету історії музики [Текст] / Ю. І. Чекан // Музично-історичні концепції в минулому і сучасності : матеріали Міжнародної наукової конференції / ред.-упор. В. С. Сивохіп, О. С. Зінкевич. Львів : Сполом, 1997. С. 17–23.
13. Чекан Ю. Интонационная практика: сущность и структура [Текст] / Юрий Чекан // Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення : зб. статей. Вип. 2. Ужгород : Всеукраїнське державне багатопрофільне вид-во «Карпати», 2010. С. 68–82.
14. Ярмо М. Інструментальна творчість Василя Барвінського в герменевтичному полі сучасної музикознавчої думки : монографія [Текст] / М. І. Ярмо. Дрогобич : Видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2013. 248 с.
15. Popovics Bence előadásában Márton István Expromt c. darabja [Електронний ресурс] / Режим доступу – <https://www.youtu-be.com/watch?v=x1yQ3rv5gX8>.

## REFERENCES

1. Bega A., Jarko M. (2009). Osoblyvosti tlumachennja artefaktiv novitnjogho mystectva u shkyljnij praktyci (na materiali metodyky *Sprechgesang* u «Misjachnomu P'jero» A. Shenbergha) [Peculiarities of interpretation of artifacts of modern art in school practice (based on the material of *Sprechgesang*'s melodies in «Pierrot Lunaire» by A. Schoenberg)] / History, theory and practice of musical and aesthetic

- education: materials of the 3rd National Scientific and Practical Seminar (Drohobych, Ukraine), pp. 96–106.
2. Ghorjukhina N. A. (1989). Nacionaljnij stylj: ponjatye i opyt analiza / N. A. Ghorjukhina [National style: the concept and an attempt of analysis / N. A. Goryukhina // Problems of musical culture: Issue 2. P. 52–65.
  3. Ghryghorjeva G. V. (1989). Nekotorye voprosy teoriji i istoriji sovremennogho muzykaljnogho stilja [Some questions in the theory and history of contemporary musical style] / G. V. Grigorieva // G. V. Grigorieva. Stylistic problems of Russian Soviet music of the second half of the twentieth century: monography. Moskow : Sov. kompozitor, pp. 6–27.
  4. Zador D. «Etjud» c-moll [Zador D. «Etude» c-moll]. Available at – <https://www.youtube.com/watch?v=b1CjFzzUisQ>.
  5. Zador D. «Etjud» c-moll [Zador D. „Etude“ c-moll]. Available at – <https://www.youtube.com/watch?v=kW-2Oa7u-ZI>.
  6. Kozarenko O. V. (1998). Semantychna «gra» v muzychnij movi Vasylja Barvinsjkogho [Semantic «play» in the musical language of Vasyl' Barvinsky] / O. V. Kozarenko // Vasyl Barvinsky and Ukrainian music culture. pp. 31–35.
  7. Marton I. «Ekspromt» [Marton I. «Expromt»]. Available at – <https://www.youtube.com/watch?v=XIn5grbA-HE>.
  8. Medushevskij V. V. (1979) Muzykaljnij stil' kak semiotychjeskij objekt [Musical style as a semiotic object]. Sovetskaja muzyka. 3, pp. 30–39.
  9. Moskalenko V. G. (1998). Do vyznachennja ponjattja «muzychne myslennja» [Defining the concept of «musical thinking»]. Ukrajnjsjke muzykoznavstvo. Vyp. 28, pp. 48–53.
  10. Mukhina V. (2005). Fortepianna muzyka Dezyderija Zadora [Piano music of Dezyderiy Zador] / Professional music culture of Transcarpathia: stages of formation, pp. 201–210.
  11. Sokolovskij Ju. (2005). Dejaki osoblyvosti formuvannja sprjnjattja ta analizu muzychnogho tvorju [Some peculiarities of formation of the perception and analysis of a musical composition]. Professional music culture of Transcarpathia: stages of formation Issue 1, pp. 78–83.
  12. Chekan Ju. (1997). Do pytannja vyznachennja predmetu istoriji muzyky [On the definition of the subject of music history] / Musical historical

- concepts in the past and present: materials of the International scientific conference. pp. 17–23.
13. Chekan Ju. I. (2010) Intonacionnaja praktika: sushhnost' i struktura [Intonational practice: essence and structure]. Professional music culture of Transcarpathia: stages of formation Issue 2, pp. 68–82.
  14. Jarko M. I. (2013). Instrumentalna tvorchist' Vasylja Barvinskogo v germeneytychnomu poli suchasnoji muzykoznavchoji dumky [Instrumental work of V. Barvinsky in the hermeneutic field of contemporary musicological thought: monograph] / Drohobych: Publishing Department of Ivan Franko State Pedagogical University in Drohobych. 248 p.
  15. Popovics Bence előadásában Márton István Expromt c. darabja. Available at – <https://www.youtu-be.com/watch?v=x1yQ3rv5gX8>.

*Стаття надійшла до редакції 30.08.2018 р.*

УДК 784.1

ORCID ID 0000-0002-7454-1841

**Юлія Ткач**

*Національна музична академія України  
імені П. І. Чайковського*

## **ІНДИВІДУАЛЬНИЙ ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ ЄВГЕНА САВЧУКА: ОРГАНІЗАЦІЯ ПРОЦЕСУ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

**Ткач Ю. С. Індивідуальний виконавський стиль Євгена Савчука: організація процесу диригентської інтерпретації.** Досліджено індивідуальний виконавський стиль Євгена Савчука в умовах роботи з професійним хоровим колективом. Розглянуто специфіку диригентської інтерпретації в контексті самостійного, репетиційного та концертного етапів, що відповідають стадіям створення, корекції та реалізації індивідуально-колективної виконавської концепції твору. Проаналізовано світоглядні, репертуарні, мистецькі пріоритети Євгена Савчука в роботі з Національною заслуженою академічною хоровою капелюю України «Думка».