

**ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА  
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО  
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**Данилець Вікторія Володимирівна**

УДК 781.6: 78.083: 398.8 (=161.2) (477.85 /.87): 784/785

**СТИЛІЗАЦІЯ ГУЦУЛЬСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ  
В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ  
КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ:  
КОМПОЗИТОРСЬКИЙ І ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ**

17.00.03 – Музичне мистецтво

Дисертація на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства (доктора філософії)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

\_\_\_\_\_ В. В. Данилець

**Науковий керівник**

**Дутчак Віолетта Григорівна**

доктор мистецтвознавства, професор  
завідувачка кафедри музичної україністики  
та народно-інструментального мистецтва  
Прикарпатського національного університету  
імені Василя Стефаника

Харків – 2021

## АНОТАЦІЯ

**Данилець В. В. Стилізація гуцульського фольклору в українській музиці кінця XIX – початку XXI століття: композиторський і виконавський аспекти. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.**

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво. Харківський національний університет мистецтв імені І. Котляревського, Харків, 2021.

У дисертації вивчається стилізація гуцульського фольклору, як метод композиторського опрацювання елементів народного першоджерела. Також стилізація розглядається у контексті ансамблевого та оркестрового народно-інструментального, вокального та вокально-інструментального виконавського мистецтва України.

Розглянуто дефініції понять «метод», «стиль». Висвітлено вагоме значення естетично-стильового напрямку – фольклоризму, який поєднав у собі стилеутворюючий та структурно-композиційний чинники, вплинувши на вирізняючі стильові характеристики вітчизняної композиторської творчості, будучи водночас образно-семантичним і формально-конструктивним типом композиторського переосмислення фольклорного першоджерела. У дисертаційній роботі охарактеризовано методи композиторського опрацювання фольклорного первня – цитування, обробка, стилізація. Простежено динаміку розвитку композиторських методів опрацювання фольклору на прикладі національно-орієнтованої творчості М. Лисенка, в якій викристалізувались основні семантичні засади та принципи практичної роботи з фольклорним матеріалом. Головна увага М. Лисенка спрямовувалась на кристалізацію національного стрижня творчості, що в поєднанні з кращими традиціями європейської музики, стала взірцем композиторського мистецтва кінця XIX – XX століття. Адже національна музична мова М. Лисенка утворилась на фольклорній основі, що передбачала

використання народної інтонаційності, ритмічного чинника, ладових особливостей та характерних для народної пісні мелодичних зворотів, майстерно переосмислених композитором і втілених на високому художньому рівні у виразних національних образах музично-драматичної та оперної творчості М. Лисенка.

Фольклоризм, як концептуальний тип композиторського опрацювання фольклору, передбачає вироблення власної авторської концепції переосмислення та трансформації елементів народної творчості, він вважається формотворчим чинником у музичному мистецтві романтичного періоду протягом ХІХ століття. Адже цей стильовий напрям передбачає опору на народну образність, використання національних інтонаційних та ладогармонічних принципів розгортання музичної тканини. Саме ці тенденції стали визначальними в процесі становлення національної доміанти української музичної культури початку ХХ століття. Фольклоризм, будучи водночас головним художньо-естетичним та технічно-виразовим принципом неофольклоризму, характерний для постромантичної музики.

У дисертації розглянуто історичні та теоретичні аспекти композиторського методу стилізації фольклору, її естетичні та художньо-виразові особливості. Адже це – найпродуктивніший композиторський метод в контексті фольклоризму, що відкрила митцям нові шляхи створення індивідуальної художньо-семантичної концепції розвитку музичного матеріалу на фольклорній основі. Стилiзація фольклору представлена такими різновидами: стильова, жанрова, тембральна, фактурна та виконавська. Підкреслюється вагома роль методу стилізації гуцульського фольклору в творчості композиторів першої половини ХХ століття, що стало ґрунтом для появи естетично-стильового явища гуцульської музичної сецесії, яка є художнім виявом самоствердження національної української ідеї в мистецтві. Художньо-естетичний симбіоз індивідуального та загально-національного в межах стилізації фольклору відкрив нові можливості для семантичного взаємозбагачення, представивши інтерпретаційну множинність в

індивідуальних композиторських стилях, спільним мистецьким вектором яких виступають риси гуцульської стилістики та жанр коломийки, як унікальний мистецький код в контексті національної музичної мови. Простежується вагоме значення мистецтва Гуцульщини в художньо-семантичному та музично-виразовому наповненні української музики кінця XIX – початку XXI століття. Адже вражаюча життєдайна енергія танцювальних жанрів гуцульського фольклору в поєднанні із візерунковим мелодико-ритмічним контуром та барвистою колористикою інструментальних тембрів стали вдячним підґрунтям для творчості цілої плеяди геніальних вітчизняних композиторів: В. Барвінського, О. Козаренка, М. Колесси, Л. Колодуба, А. Кос-Анатольського, Н. Нижанківського, М. Скорика, Є. Станковича, Б. Фільц та багатьох інших. Відповідно до концептуальної основи сецесійного стилю, категорія національного була одним із цементуючих чинників в семантично-образному контексті вітчизняного мистецтва XX століття. А стилізація була найвідповіднішим формально-технічним засобом для втілення естетично-стильових рис сецесії у вітчизняній композиторській та виконавській творчості.

Виконавський фольклоризм став визначним явищем національного музичного мистецтва України другої половини XX століття. Стильова парадигма виконавського фольклоризму має в своїй основі національний фольклор у його регіональній різноманітності, що екстраполюється на професійне виконавство. Особливий вплив на становлення інструментального виконавського фольклоризму мав самобутній гуцульський фольклор, що вирізняється специфікою музичної мови та значним розмаїттям музичного інструментарію. Видатними митцями в контексті виконавського фольклоризму є М. Ковцуняк, Р. Кумлик, С. Орел, П. Терпелюк, які створили ансамблі та оркестри народних інструментів, підбирали та створювали відповідний репертуар з яскравою народною образністю та гуцульськими засобами музичної виразності, утверджуючи тим самим національний музичний стиль у межах виконавського мистецтва

України кінця ХХ – початку ХХІ століття. Важливу роль у процесі становлення національного виконавського стилю у вокально-хоровій творчості відіграли видатні диригенти ХХ століття: А. Авдієвський, Л. Венедиктов, П. Муравський. Творча позиція метрів хорового мистецтва глибоко опиралася на народно-пісенну інтонаційність, національну семантику та образність, ставши істинними підвалинами для високохудожньої інтерпретації авторських композицій з урахуванням найтонших змістовних та виразових нюансів виконуваної музики.

Відзначимо, що музичні виразові засоби гуцульського фольклору значно вплинули на вокальну та вокально-інструментальну музику в межах виконавського фольклоризму, розширивши художньо-естетичні, жанрово-стильові та музично-виразові параметри композицій. Жанри гуцульського фольклору стали вагомим мистецьким фактором оновлення та урізноманітнення національного репертуару, відкривши значні семантичні, образні та технічно-виразові можливості як для композиторського переосмислення, так і для виконавської інтерпретації. Функціонування жанрів гуцульського фольклору в українській музиці ХХ століття яскраво простежується в інструментальній та вокально-інструментальній музиці: «Гуцулка Ксеня» Я. Барнича, «Гей, Карпати» М. Гринишина, Українська народна пісня «Вівці, мої вівці» в інструментовці Я. Щирби, фантазія на теми народних мелодій карпатського краю «Карпатська мозаїка» в обробці Ю. Ковалю, Фантазія на буковинські теми «Візерунки ковалю» Ю. Ковалю, «Буковинські мелодії» Д. Левицького, «Буковинські народні мелодії» І. Міського, «В'язанка гуцульських мелодій» (для троїстих музик) та «Фантазія на гуцульські народні теми» Л. Никорака, «Карпатські візерунки», «Фантазія на гуцульські народні мелодії для сопілки з оркестром» та «Коломийки на дводенцівці» В. Попадюка, «Старовинний буковинський козачок» Д. Попічука, «Радуйся, Гуцуліє!» П. Терпелюка, «Верховинські наспіви» Я. Щирби.

**Ключові слова:** гуцульський фольклор, стилізація, композиторський фольклоризм, виконавський фольклоризм, стиль, метод, композиторська творчість, виконавство, інтерпретація, трансформація, переосмислення, музичні виразові засоби, жанри фольклору.

### **Список опублікованих праць за темою дисертації**

#### **Статті в українських та зарубіжних наукових фахових виданнях**

1. Данилець В. Композиторський та виконавський фольклоризм: термінологічний зміст понять. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: мистецтвознавство*. Тернопіль, 2018. Вип. 38. С. 87–95.
2. Данилець В. Гуцульська тематика і фольклор у творчості Миколи Колесси. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2018. Вип. 33. С. 375–381.
3. Данилець В. Творчість О. Козаренка крізь призму гуцульської стилістики та архетипів. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ, 2018. Вип. II (11). С. 205–210.
4. Данилець В. В. Сильові та жанрові елементи гуцульського й гуральського фольклору у творчості українських та польських композиторів. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*. Київ, 2020. Вип. 43. С. 82–87.
5. Данилець В. В. Риси гуцульської музики у структурно-стильовому контексті виконавського фольклоризму. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2020. Вип. 57. С. 7788.
6. Данилець В. В. Фольклор в симфонической музыке К. Шимановского и М. Скорика. *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі*. Минск, 2018. Вип. 24. С. 162–167.

#### **Розділи в міжнародних колективних монографіях**

7. Данилець В. Карпатський фольклор як вагомий формотворчий фактор в українській музиці ХХ століття. *Seria: Na pograniczach Kultur i Narodów*.

*Instytucje i ludzie pogranicza*. Red. naukowa – R. Lipelt, PWSZ im. Jana Grodka, Republika Polska, Sanok, 2019. Tom XIV. С. 203–211.

### **Статті апробаційного характеру**

8. Данилець В. Використання гуцульського фольклору в музиці українського кінематографу. *Науковий збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції «Мистецтво Прикарпаття в соціокультурному просторі України (на пошанування 90-ї річниці від дня народження Михайла Фіголя)»*. Книга друга. Івано-Франківськ, 2017. С. 80–84.

9. Данилець В. Жанри гуцульського фольклору в музиці українських композиторів. *Музичне мистецтво XXI століття – історія, теорія, практика: збірник наукових праць інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка*. Дрогобич, 2018. Вип. 4. С. 243–247.

10. Данилець В. Міри і критерії опрацювання фольклору в композиторській творчості. *Музичне мистецтво XXI століття – історія, теорія, практика: збірник наукових праць інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка*. Дрогобич, 2017. Вип. 3. С. 181–186.

11. Данилець В. Семантика гуцульської музики у творчості українських композиторів другої половини ХХ століття. *Наукова думка сучасності і майбутнього*. Дніпро, 2018. С. 11–14.

12. Данилець В. Гуцульська музична сецесія в фортепіанній творчості А. Кос-Анатольського. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2018. Вип. 20. С. 29–33.

### **ABSTRACT**

**Danylets V. V. Stylization of the Hutsul folklore in Ukrainian music of the end XIX – beginning XXI century: composing and performing aspects. Qualifying scientific work as a copyrighted manuscript.**

Thesis for obtaining the Candidate degree in Arts. Specialty 17.00.03 – Musical Art. – I. P. Kotlarevsky Kharkiv National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. – Kharkiv, 2021.

The dissertation studies a stylization of the Hutsul folklore as a composer's method of authentic music elements transformation and rethinking in music art. The author considered a stylization of national ensemble, orchestra-instrumental and vocal-instrumental performing art in Ukraine. Also the author analyzes definitions of concept «style» with related art categories such as direction, current, aesthetic situation.

Aesthetic-style direction folklorism combines style-forming, structural and compositional factors. The folklorism affects to the style characteristics of national composer's art. Thus, folklorism is formally constructive composer's method of national folklore traditions rethinking. The author researches such composer's methods as a citation, a processing, a stylization. The author considers dynamics of composer's methods development in M. Lysenko music art, which based on the national music elements. M. Lysenko's music art represents the basic semantic principles in a practical work with a folklore material. Also M. Lysenko's art method presents the crystallization of national basis of music art, which includes the best traditions of European music. Thus, it was a sample of composer's art in the late of XIX – XX century. M. Lysenko's national music language formed on a folklore basis, which provides the use of folk intonation, rhythmic factors, system features and characteristic melodic inversions. All things brightly reflected in his famous compositions.

Folklorism as composer's method of folklore rethinking provides own author's concept of folk art elements transformation. Folklorism is formative factor in romantic period of music art in the XIX century. This style direction means support to folk imagery, the use of national intonation and harmoniously principles of the music material development. Thus, these artistic tendencies determined the features in becoming of national dominant in Ukrainian music culture in the



beginning of the XX century. Also folklorism is simultaneously the main aesthetic and art, technical and expressive principle of Neofolklorism style.

The thesis studies historical and theoretical aspects of stylization method, its aesthetic, artistic and expressive characteristics. The author considers the stylization as the most productive composer's method in the folklorism; it is also the most widespread form in the XX century music art, which discovers the new composer's ways of individual art and semantic concept of the music material development on folklore basis. The author outlines the important meaning of the Hutsul folklore stylization in the composer's art of the XX century. It is connected with aesthetic and style phenomenon – the Hutsul music secession, which was bright artistic expression of the national Ukrainian idea in music art.

Artistic and aesthetic symbiosis of individual and general national ways in a folklore stylization opened the new possibilities for semantic and interpretation diversification in composing style. The Hutsul stylistic features and Kolomyjka's genre are unique artistic code in the national music language. The Hutsul folk dance genres combined with melodic and rhythmic contours, color of instrumental timbres became basis of famous composer's music, such as V. Barvinskyj, N. Nyzhankivskyj, M. Kolessa, A. Kos-Anatolskyj, M. Skoryk, J. Stankovych, L. Kolodub, B. Filts, O. Kozarenko and others.

According to the Secession style the concept of national category was fundamental factors in semantic context of Ukrainian music in XX century. A stylization was respective formally and technical way of Secession aesthetic and style embodiment in domestic composing and performing art.

Performing folklorism was important phenomenon of Ukrainian national music art in the second half of XX century. The style paradigm of performing folklorism based on a regional diversity of the national folklore. The original Hutsul folklore had a special influence to becoming of instrumental performing folklorism, which distinguishes specific music language and considerable diversity of music instruments. The outstanding artists, who represents performing folklorism are the following: P. Terpeliuk, S. Orel,

R. Kumlyk, M. Kovtsuniak. The artists had created ensembles and orkestras of folk instruments and formed appropriate repertoire with bright national imagery and the Hutsul music expressive elements. These tendencies outlined national music style in Ukrainian performing art in the second half of the XX century.

The important role in becoming of the national performing style belongs to the outstanding conductors, such as A. Avdijevskyi, P. Muravskyi and L. Venedyktov. Their artistic position in choir and vocal art based on the folk singing, intonation, national semantic and imagery. The listed features became the basis of highly artistical interpretation of vocal and choir compositions. Thus, the music expressive elements of the Hutsul folklore greatly influenced vocal, vocal and instrumental music within performing folklorism, and expanded artistic and aesthetic, genre and style parameters of compositions.

The genres of the Hutsul folklore were too important artistic factor of renewal and diversification of the national repertoire. Also this factor had opened considerable semantic, imaginative, technical and expressive possibilities to composing rethinking and performing interpretation. Thus, the functioning of the Hutsul folklore genres in Ukrainian music of the XX century brightly embodied in instrumental, vocal-instrumental music art such as: «Hutsulka Ksenia» by J. Barnych, «Hej, Carpathian» by M. Hrynyshyn, Ukrainian folk song «Sheep, My Sheep» instrumentation by J. Shchyrba, Fantasy on the themes of the Carpathian folk melodies «Carpathian Mosaics» processing by Y. Koval, Fantasy of Bukovinian themes «Blacksmith's Patterns» by Y. Koval, «Bukovinian Melodies» by D. Levytskyj.

**Keywords:** the Hutsul folklore, sylization, composer's folklorism, performing folklorism, style, method, composer's art, performing, inerpretation, transformation, rethinking, music expressive elements, genres of folklore.

## LIST OF AUTHOR'S PUBLICATIONS

1. Danylets, V. V. (2018). Composing and performing folklorism: terminological meaning of concepts. Scientific notes of V. Hnatyuk's Ternopil National Pedagogical University. Series: art history, 38, 87–95 [in Ukrainian].
2. Danylets, V. V. (2018). The Hutsul themathic and folklore in Mykola Kolessa's music art. Art notes, 33, 375–381 [in Ukrainian].
3. Danylets, V. V. (2018). The Hutsul stylistic and archetypes in O. Kozarenko's music art. International Bulletin: Culturology. Philology. Musicology, II (11), 205–210 [in Ukrainian].
4. Danylets, V. V. (2020). Stylistic and genre elements of Hutsul and Gural folklore in the works of Ukrainian and Polish composers. Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Art History, 43, 82–87. [in Ukrainian].
5. Danylets, V. V. (2020). Features of Hutsul music in the structural and stylistic context of performing folklorism. Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education, 57, 77–88 [in Ukrainian].
6. Danilets, V. V. (2018). The folklore in K. Shymanovskyj's and M. Skoryk's symphonic music. Issues of art history, ethnology and folklore, 24, 162–167 [in Russian].

#### **Sections in international collective monographs**

7. Danylets, V. (2019). Carpathian folklore as an important formative factor in Ukrainian music of the twentieth century. Series: On the borders of cultures and peoples. Institutions and people of the border, XIV, 203–211 [in Ukrainian].

#### **Articles of approbation character**

8. Danylets, V. (2017). The use of Hutsul folklore in the music of Ukrainian cinema. Scientific collection of materials of the International scientific-practical conference Art of Prykarpattia in the socio-cultural space of Ukraine (in honor of the 90-th anniversary of the birth of Mykhailo Figol). Book two, 80–84 [in Ukrainian].

9. Danylets, V. (2018). Genres of Hutsul folklore in the music of Ukrainian composers. *Musical art of the XXI century – history, theory, practice: a collection of scientific works of the Institute of Musical Arts of Ivan Franko's Drohobych State Pedagogical University*. 4, 243–247. [in Ukrainian].

10. Danylets, V. (2017). Measures and criteria of elaboration of folklore in compositional creativity. *Musical art of the XXI century – history, theory, practice: a collection of scientific works of the Institute of Musical Arts of Ivan Franko's Drohobych State Pedagogical University*. 3, 181–186. [in Ukrainian].

11. Danylets, V. (2018). Semantics of Hutsul music in the works of Ukrainian composers of the second half of the twentieth century. *Scientific thought of the present and the future*. 11–14. [in Ukrainian].

12. Danylets, V. (2018). Hutsul musical secession in the piano works of A. Kos-Anatolsky. *Current issues of the humanities*. 20, 29–33. [in Ukrainian].

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>15</b>
<b>РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ, ІСТОРИОГРАФІЧНІ Й МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ СТИЛІЗАЦІЇ МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ.....</b>	<b>22</b>
1.1. Музична стилізація як творчий метод переосмислення оригіналу.....	22
1.2. Джерелознавча база дослідження.....	38
1.3.Методологія дисертаційної роботи.....	56
Висновки до Розділу I.....	72
<b>РОЗДІЛ II. КОМПОЗИТОРСЬКИЙ ФОЛЬКЛОРИЗМ.....</b>	<b>74</b>
2.1. Музичні виразові засоби гуцульського фольклору .....	74
2.2. Гуцульський фольклор в творчості українських композиторів кінця XIX – початку XX століття .....	93
2.3. Гуцульські архаїчні музичні структури в композиторській творчості кінця XX – початку XXI століття.....	112
Висновки до Розділу II.....	130
<b>РОЗДІЛ III. СПЕЦИФІКА ВИКОНАВСЬКОГО ФОЛЬКЛОРИЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ.....</b>	<b>132</b>
3.1. Стилєва парадигма виконавського фольклоризму.....	132
3.2. Особливості інтерпретації гуцульського фольклору в діяльності інструментальних ансамблів та оркестрів народної музики.....	139
3.3. Вокальне та вокально-інструментальне виконавство: жанри гуцульського фольклору й їх сучасне функціонування.....	159
Висновки до Розділу III.....	169
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>171</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>175</b>

<b>ДОДАТКИ</b> .....	204
Додаток А.....	204
Додаток Б.....	206
Додаток В.....	208
Додаток Д.....	209
Додаток Ж.....	214
Додаток З.....	218

## ВСТУП

Українська музична культура становить унікальне та самобутнє явище в контексті світового мистецького простору. Важливим джерелом тем, образів, знаків та символів, притаманних вітчизняній професійній музиці, є фольклор. Національний фольклор має значний етно-регіональний діапазон, що надзвичайно розширює інтерпретаційні можливості в композиторській та виконавській творчості.

Особливої уваги заслуговує цікавий та своєрідний гуцульський фольклор, що репрезентує різнобарвну палітру жанрових, стильових, музично-виразових та художньо-естетичних особливостей. Вказані ознаки значною мірою вплинули на становлення та розвиток яскраво національного музичного мистецтва України впродовж ХХ століття.

**Актуальність** теми дослідження продиктована тим, що самобутній та унікальний гуцульський фольклор має важливе формотворче значення в контексті композиторської та виконавської творчості України. Він неодноразово цитувався на інтонаційному, ритмічному, ладовому рівнях музичної структури в творчості вітчизняних композиторів ще з другої половини ХІХ століття: М. Вербицького, С. Воробкевича, М. Лисенка, С. Людкевича, О. Нижанківського, Л. Ревуцького, підкреслюючи національний колорит авторської музики. У процесі переосмислення фольклору в композиторській творчості, викристалізувалися різні методи опрацювання народного першоджерела: цитування, обробка, стилізація. Метод стилізації фольклору репрезентує нові образні та технічно-виразові можливості. Можна виокремити такі різновиди стилізації фольклору: стильову, жанрову, тембральну, фактурну. Музичні засоби гуцульського фольклору в українській музиці розкрили нові інтерпретаційні прийоми для композиторської творчості, наповнивши її семантичним, стильовим та жанровим різноманіттям, що спостерігається у неповторних шедеврах В. Барвінського, Л. Дичко, М. Колесси, Л. Колодуба, А. Кос-Анатольського,

Н. Нижанківського, Є. Станковича, М. Скорика, О. Козаренка, Б. Фільц та ін. Ці композитори ХХ століття, переосмисливши жанр гуцульської коломийки, застосовували нові композиційно-технічні засоби та художньо-естетичні риси модерного мистецтва, вивівши українську камерну та симфонічну музику на високий європейський рівень. У другій половині ХХ століття метод стилізації широко використовується у неофольклорній творчості перелічених композиторів, підкреслюючи унікальність народного мелосу.

Виконавський фольклоризм передбачає новий підхід до інтерпретації творів фольклорного характеру, особливо велика увага тут належить регіональним стилям, адже саме це впливає на вибір конкретних виконавських засобів – штрихів, артикуляції, динаміки, агогіки та ін. Рівень інтерпретації в межах виконавського фольклоризму залежить від рівня вивчення та заглибленості музиканта в жанрово-стильові особливості кожного виконуваного регіонального стилю.

Зауважимо, що гуцульський фольклор мав значний вплив на інструментальне виконавство, адже автентичне мистецтво горян вирізняється найбагатшим музичним інструментарієм, яскравим жанровим різноманіттям, характерним ритмо-інтонаційним контуром, барвистою мелізматиною, орнаментикою та своєрідним генамісотонічним ладовим забарвленням, що й спричинило значний інтерес митців до виконавської стилізації гуцульського фольклору.

Широка палітра засобів виразності гуцульської музики, що переосмислена в творчості видатних українських митців – композиторів і виконавців ХХ століття у новій концептуальній позиції, зумовила вибір теми дисертаційної роботи – «Стилізація гуцульського фольклору в українській музиці кінця ХІХ – початку ХХІ століття: композиторський і виконавський аспекти».

**Зв'язок із науковими програмами, планами, темами.** Дисертаційна робота виконана на кафедрі музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв



Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника відповідно до плану науково-дослідної роботи кафедри – «Народно-інструментальна музика України і зарубіжжя: аспекти взаємодії фольклорного і академічного напрямів» на 2013–2023 рр. (Державний реєстраційний номер 0113U006389). Тема дисертації затверджена Вченою радою ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (протокол № 12 від 29.12.2015 р.)

**Об’єктом** дослідження є українська музична культура кінця XIX – початку XXI століття в єдності її композиторської та виконавської складових.

**Предметом** дослідження є композиторський і виконавський аспекти стилізації гуцульського фольклору в українській музиці кінця XIX – початку XXI століття.

**Мета** дисертаційної роботи – обґрунтування стилізації як пріоритетного методу обробки гуцульського фольклору у композиторській і виконавській творчості українських митців.

Відповідно до мети дослідження буде вирішено наступні **завдання**:

- виявити характерні риси стилізації, як перспективного методу композиторської інтерпретації елементів народної творчості;
- розглянути філософсько-естетичні концепції переосмислення фольклору в композиторській творчості та інтерпретації фольклорних елементів у виконавській діяльності українських митців;
- окреслити формотворчу роль гуцульського фольклору в контексті вітчизняної композиторської та виконавської творчості;
- проаналізувати історичний контекст функціонування жанрових, стильових та музично-виразових засобів гуцульського фольклору в процесі становлення національного стилю в українській музиці кінця XIX – початку XX століття;
- окреслити архаїчні музичні структури гуцульського фольклору в творчості українських композиторів кінця XX – початку XXI століття;
- висвітлити стильову парадигму виконавського фольклоризму;

- простежити особливості інтерпретації гуцульського фольклору в діяльності інструментальних ансамблів та оркестрів народної музики України;
- охарактеризувати сучасні форми функціонування жанрів гуцульського фольклору у вокальному та вокально-інструментальному виконавстві.

**Матеріалом дослідження** стала композиторська творчість В. Барвінського, Н. Нижанківського, М. Скорика, Є. Станковича, О. Козаренка, М. Колесси, Л. Колодуба, Б. Фільц; концертно-виконавська діяльність А. Авдієвського, В. Гуцала, Я. Бибика, Р. Кумлика, М. Ковцуняка, Л. Никорака, С. Орла, В. Попадюка, П. Терпелюка, ін.

**Методологія дослідження.** В основі дослідження стилізації гуцульського фольклору в українській музиці використовується системний підхід, що передбачає використання загальнонаукових методологічних принципів. У дисертаційній роботі використано систему методів:

- теоретичний – для висвітлення теоретичного аспекту процесу стилізації в композиторській творчості;
- джерелознавчий – уможлиблює простежити стилізацію гуцульського фольклору як метод композиторського опрацювання традиційного матеріалу;
- історичний – дає змогу розглянути гуцульський фольклор та його функціонування в українській музиці в процесі становлення та розвитку;
- аналітичний – передбачає окреслення композиторського та виконавського аспектів стилізації гуцульського фольклору;
- компаративний – спрямований на порівняння стилізації та інших методів композиторського опрацювання фольклору;
- узагальнюючий – для конкретизації головних особливостей стилізації в контексті української композиторської творчості та виконавської діяльності;

Виявлено формотворчі принципи гуцульської музики та означено її художньо-технічні елементи, що представляють конструктивний матеріал для множинних композиторських та виконавських інтерпретацій. За вищенаведеними методами отримуємо нові критерії аналізу композиторських прийомів опрацювання фольклорного першоджерела.

**Теоретичну базу роботи складають:**

- роботи філософського спрямування європейських дослідників (Г. Гадамера [38], Й. Гердера [40-41], О. Лосєва [174], О. Шпенглера [300]);
- праці з питань теоретичного та виконавського музикознавства (О. Алексєєва [2], Б. Асаф'єва [7-9], Н. Горюхіної [49-50], О. Козаренка [139-141], В. Москаленка [203-204], Є. Назайкінського [205-207], С. Шипа [299]);
- наукові розвідки культурологічного та історико-теоретичного характеру (В. Гусєва [68], І. Земцовського [99-105], В. Золочевського [110], А. Калениченка [118], В. Клина [136], Л. Корній [155], І. Ляшенка [181-183], С. Павлишин [227-229], Б. Путилова [245], І. Пясковського [246], А. Терещенко [272-273]);
- дослідження вчених з питань функціонування фольклору в музичному мистецтві (В. Атаманчука [10], Г. Головінського [43], М. Гордійчука [48], А. Гурченко [67], В. Гусєва [68], М. Загайкевич [95-97], І. Зінків [106-108], І. Коновалової [150-151], Г. Конькової [153], Б. Луканюка [175-178]);
- наукові праці українських музикознавців з проблем взаємодії фольклору та професійної композиторської творчості (О. Бенч-Шокало [13-16], В. Гошовського [51-52], С. Грици [54-59], А. Іваницького [111-113], Л. Кияновської [130-134], О. Козаренка [139-141], О. Коменди [146-148], М. Копиці [154], Л. Корній [155], І. Мацієвського [191-195], С. Павлишин [227-229], М. Хая [289-291], А. Калениченка [118]);

**Наукова новизна** дослідження полягає в обґрунтуванні методу стилізації гуцульського фольклору в єдності композиторського та виконавського аспектів творчості українських митців, де **вперше:**

- узагальнені музично-виразові засоби для репрезентації широкої палітри творчого переосмислення гуцульського фольклору у межах методу композиторської стилізації;
- охарактеризовано вплив структурних форм гуцульського музичного фольклору на семантичну, жанрово-стильову та технічно-виконавську

складові національного музичного мистецтва України кінця ХІХ – початку ХХІ століття;

– висвітлено застосування методу стилізації в контексті українського виконавського фольклоризму кінця ХХ – початку ХХІ ст.;

– визначено унікальні засоби інтерпретації автентичних фольклорних елементів в поєднанні із сучасними музично-виразовими та художньо-технічними можливостями українського народно-інструментального ансамблевого та оркестрового виконавства.

*Уточнено й доповнено* стильові особливості, семантику та генезу мистецьких явищ ХХ століття – композиторського та виконавського фольклоризму – в українській музиці.

**Теоретичне значення** результатів дослідження полягає у можливості використання його матеріалів і висновків у наукових розробках з проблем переосмислення фольклорного першоджерела в композиторській творчості, інтерпретації фольклорних елементів у виконавській діяльності, питань трансформації народного першоджерела в контексті композиторської творчості, у наукових розвідках з історії виконавства та інтерпретації фольклорних елементів у межах професійного музичного мистецтва, у створенні навчальних посібників з історії українських етно-регіональних стилів та їх функціонування в композиторській та виконавській діяльності українських митців.

**Практичне значення** дослідження – в можливості використання її результатів і висновків у лекційних курсах з історії української музики, етномузикології, народознавства, теорії та історії народно-інструментального виконавства для студентів вищих навчальних закладів України, а також для подальших науково-теоретичних розвідок. Матеріали дисертації можуть бути використані для узагальнюючих праць із композиторського та виконавського фольклоризму України.

**Особистий внесок здобувача.** На основі опрацьованих джерел, здійснених спостережень, аналітичної характеристики окремих творів,

власних узагальнень досліджено стилізацію гуцульського фольклору в українській музиці кінця ХІХ – початку ХХІ століття, висвітлено різновиди методу стилізації: стильову, жанрову, фактурну, тембральну та виконавську, що виразно простежуються на прикладі переосмислення гуцульського фольклору:

Всі результати дослідження отримані дисертанткою самостійно, публікації видано без співавторів.

**Апробація результатів дослідження.** Дисертаційна робота обговорювалася на кафедрі музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, на звітних конференціях викладачів та аспірантів Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника під час навчання в аспірантурі (2015–2018 рр.).

Основні теоретичні положення дисертації були представлені на 7 публічних виступах автора в Україні та за кордоном: на 6 міжнародних наукових конференціях «Музичне мистецтво ХХІ ст.: історія, теорія, практика». (2017 р., м. Дрогобич; 2018 р., м. Дрогобич), «Na pograniczach kultur i narodów» (2017 р., 2018 р., 2019 р., Республіка Польща, м. Сянок), «Мистецтво Прикарпаття в соціокультурному просторі України (на пошанування 90-ї річниці від дня народження Михайла Фіголя)» (2017 р., м. Івано-Франківськ) та 1 всеукраїнській конференції «Наукова думка сучасності і майбутнього» (2018 р., м. Дніпро).

**Публікації.** Основні положення дисертації викладені у 12 публікаціях, з яких п'ять статей – у фахових виданнях з мистецтвознавства, затверджених МОН України, дві – у періодичних зарубіжних виданнях, п'ять – у збірниках матеріалів наукових конференцій.

**Структура дисертації.** Робота складається зі Вступу, трьох розділів із підрозділами, Висновків, Списку використаних джерел та Додатків. Загальний обсяг роботи – 220 сторінок, основного тексту – 160 сторінок.

## РОЗДІЛ I

### ТЕОРЕТИЧНІ, ІСТОРИОГРАФІЧНІ Й МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ МУЗИЧНОЇ СТИЛІЗАЦІЇ ФОЛЬКЛОРУ

#### 1.1. Музична стилізація як творчий метод переосмислення оригіналу

Аналіз національних композиторських шкіл Європи вказує на важливу формотворчу роль фольклору, який відіграє вагому семантичну та художньо-естетичну функцію в творчості видатних митців, будучи унікальним явищем, що містить в собі глибинні духовні, інтелектуальні та емоційні форми сприйняття народом навколишнього світу. І ці прояви у кожної нації мають своє неповторне втілення у різноманітних видах народної творчості. У дослідженні розглядається музичний фольклор України, як багате джерело образів, тем та засобів виразності, що збагатили музичну палітру вітчизняних композиторів, а саме – гуцульський фольклор, як самобутнє та невичерпне джерело народної творчості.

Й. Гердер – один із перших мислителів, хто у своїх працях розглядав культуру кожного народу, як важливий критерій функціонування держави. Також філософ акцентував увагу на вагомості мирного співіснування та взаємозбагачення різних культур, що, на його думку, сприяє прогресу людства. А невід’ємною частиною кожної національної культури є фольклор у всій його різноманітності [41]. Як відомо, впродовж розвитку та становлення вітчизняної композиторської школи, постійно відбувався процес збагачення професійної музики елементами народної творчості. Фольклор, як складна багаторівнева система, представляє широкий спектр засобів для застосування та переосмислення у межах композиторської творчості. У процесі сприйняття та засвоєння народного матеріалу, в композиторській практиці виникли різноманітні методи переосмислення та опрацювання фольклору. Слід розглянути існуючі дефініції поняття «метод». Метод (гр. *methodos* – «шлях, дослідження») у філософському словнику

характеризується як засіб досягнення певної мети, сукупність прийомів або операцій практичного освоєння дійсності [283, с. 266].

О. Соколов розглядає метод як універсальний комплексний засіб теоретичного пізнання та творчого переосмислення дійсності, що віддзеркалює інтелектуальну позицію митця, напрямок художнього мислення композитора (його індивідуальних творчих установок), спосіб самоорганізації в творчому процесі, а також виступає імперативом вибору конкретних прийомів та умов реалізації художньої композиторської ідеї [266, с. 29–30]. До теоретичного осмислення творчого методу підходить А. Сохор, вбачаючи в ньому співвідношення об'єктивних та суб'єктивних елементів у системі художнього твору, а також співіснування раціонального та емоційного, нормативного та ненормативного, узагальнюючого та емпіричного, абстрактного та конкретного [267, с. 48–49]. Н. Горюхіна досліджує творчий метод в теоретичному музикознавстві, і визначає його як складний процес «перекодування творчою свідомістю реальності, що безперервно пізнається, в художнє явище» [49, с. 14]. Дослідниця окреслює провідні функції творчого методу – пізнавально-аналітичну та синтезуючу.

Характерними композиторськими методами у процесі переосмислення фольклору є цитування, обробка, стилізація. Найпростішим вважається метод цитування фольклорного матеріалу, що часто використовується для увиразнення у творі народного характеру. Метод цитування фольклору композиторами висвітлює В. Москаленко, підкреслюючи варіантно-варіаційний аспект розвитку музичної структури, що значно вплинув на розвиток жанру варіацій [203, с. 27-28].

Зазначимо, що взаємодія композитора з фольклорним першоджерелом у контексті сучасного українського музичного мистецтва має ряд особливостей. Адже фольклорна цитата в музичній композиції вживається не для драматургічного поглиблення художнього образу, чи контрастного зіставлення тематичних елементів музичної тканини, а виступає в ролі рельєфного національного акценту, що підкреслює народний колорит

жанрово-стильової сфери авторської концепції. Метод цитування фольклору простежується у творчості Б. Лятошинського, зокрема – в «Увертурі на чотири українські теми» та операх «Золотий обруч» і «Щорс».

Яскравим прикладом прямого цитування фольклорного матеріалу є фольк-опера Євгена Станковича «Коли цвіте папороть» (1979), де відбувається органічний сплав автентичних фольклорних фрагментів та оригінального авторського музичного тексту. Цитатний метод вплинув на жанрову, стильову та драматургічно-композиційну структуру полотна, наповнивши музичну тканину твору мелодичними, ритмічними, ладовими та тембрально-фактурними фольклорними характеристиками.

Індивідуальний творчий стиль Л. Колодуба вирізняється значним застосуванням фольклору у композиціях. Автор використовував метод прямого цитування народного першоджерела, цитуючи фольклорні мелодії із збірника «Пісні Явдохи Зуїхи» у своїх оркестрових творах у циклі для струнного оркестру «Сім українських народних пісень», сюїті «Українські танці», «Турівські пісні». Часто у творах Л. Колодуба поєднуються цитатний метод із композиторськими методами фольклоризму, такими, як переосмислення, трансформація, переінтонування та стилізація фольклору. Приклад такого симбіозу репрезентує симфонічна п'єса «Троїсті музики», в якій простежуємо метод непрямого цитування фольклору та метод стилізації народного первня.

Поширеним методом композиторського переосмислення фольклору є обробка. Творчий метод музичної обробки, на думку Н. Горюхіної, є переходом від категорії пізнання до категорії мислення [49, с. 21]. Л. Костіна вказує на амбівалентну структуру обробки, адже «обробка одночасно є механізмом музичного мислення, засобом його здійснення і специфічним результатом» [156, с. 293]. Метод обробки або опрацювання фольклорного матеріалу має свої специфічні особливості і відрізняється за своєю сутністю від методу розробки та гармонізації. Основою цього методу є ладо-гармонічний та поліфонічний розвиток мелодії у співвідношенні до народної



пісні, як вихідного матеріалу для творчого переосмислення. Як відзначає Л. Костіна, у теоретичному музикознавстві методами композиторського опрацювання фольклору є обробка і розробка, які є протилежними за своїм значенням. Обробка вважається методом, при якому основна музична тема зберігає свої вихідні параметри, при цьому зазнають варіаційного розвитку її гармонічна, фактурна та тембральна складові. Метод розробки полягає в суттєвій видозміні музичного тематизму, розчленування його на мотиви, речення і фрази; передбачає трансформацію та композиційне оновлення семантичного, художньо-образного, структурно-формального, ладо-гармонічного, інтонаційно-ритмічного, фактурного та тембрального чинників музичної тканини, адже «у широкому сенсі обробка і розробка є культуротворчими «механізмами» загального розвитку-перетворення тематизму. Ці методи загалом є підставою кристалізації музичних жанрів і використовуються в широкому діапазоні, поєднуючи в собі різні рівні творчого впливу на базовий музичний матеріал» [156, с. 296]. Переосмислення українськими композиторами музичного фольклору характеризується методом розробки народного мелосу у межах інструментальної музики з метою увиразнення музичного образу на основі національної семантики. Мелодії, інтонаційні послідовності та ритмічні параметри музичного матеріалу спрямовані на розкриття композиторського задуму у площині народної образності.

Опрацювання фольклору, в процесі творчої інтерпретації та переосмислення композиторами вихідної музичної теми, сприяло утворенню різноманітних його жанрових моделей – перекладення, транскрипція, аранжування, обробка, фантазія, варіації, симфонія, кантата, пародія, парафраз та ін. Як стверджує видатний угорський композитор-неофольклорист Б. Барток, обробка фольклорного першоджерела відіграє значну роль у процесі становлення індивідуального художнього стилю митця, а композиторська творчість на основі народних пісень – найскладніше завдання [12, с. 36]. Аналізуючи творчість видатних українських

композиторів (М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, М. Колесси та ін.) кінця XIX – XX століття, простежуємо вагоме значення методу обробки народної пісні в процесі кристалізації індивідуального творчого стилю митців. Адже обробки народних пісень є творчою лабораторією та основним імперативом авторської інтерпретації фольклорного матеріалу, образно-семантичним стрижнем творчого методу композитора.

Основою творчого методу обробки є проникнення митця в глибинну сутність фольклору, що є вирішальним у процесі створення музики з чітким національним вектором, де рецепція автором народної теми і сам фольклор утворюють органічну образно-композиційну систему, що втілюється в новому композиторському творі на фольклорній основі. О. Бенч-Шокало наводить основні різновиди композиторської обробки народної пісні:

1) композиторська транскрипція – упровадження та адаптація пісенного матеріалу в умовах іншої культурної ситуації;

2) композиторське аранжування – пристосування фольклорного матеріалу до канонів академічної, чотирьохголосної фактури;

3) композиторська обробка – узагальнена музична характеристика пісенного матеріалу, яка поміщає народну пісню у новий інтонаційний контекст та при цьому не тільки відтіняє, але й інтерпретує у відповідному композиторському напрямі художній образ пісні;

4) оригінальний твір на фольклорну тему – розробка образного підтексту пісні, що поглибшує психологізм та індивідуальну характеристику першоджерела [15, с. 17]. Представлені дослідницею різновиди музичної обробки вказують на художньо-образну, жанрово-стильову, та структурно-формальну складові композиторського методу, опертого на фольклорну основу.

У процесі композиторської інтерпретації елементів народної творчості, на перший план виступають семантичний та художньо-естетичний критерії, якими керується митець у створенні нових втілень фольклорного матеріалу,

що представлені в якості музичних творів. Аспекти музичної обробки, як багаторівневого процесу композиторської творчості, досліджувала І. Коновалова у кандидатській дисертації «Феноменологія музичної обробки (на матеріалі хорових творів українських композиторів в ХІХ–ХХ ст.)». Дослідниця зауважує, що музична обробка – це «творчий результат змістовно-композиційного переосмислення традиційно-канонічних текстів музичної культури (фольклорних та культових) з утворенням на їх основі нової естетичної цілісності – композиторського твору, що має самостійний авторський статус, вирізняється особливим характером комунікації, соціальним призначенням та наявністю вторинно-стильового композиційного комплексу» [151, с. 7–8]. І. Коновалова ототожнює музичну обробку з опрацюванням, простежує широкий спектр музично-виразових та семантичних ознак, які зосереджені в музичній обробці / опрацюванні в процесі композиторської творчості. Також авторка відзначає, що музична обробка є процесом трансформації первинної фольклорної моделі, водночас будучи результатом цього процесу, а саме – композиторським твором [151, с. 8].

Метод реконструювання фольклорного матеріалу в процесі музичної обробки є провідним методом композиторської взаємодії з народним першоджерелом з метою привнесення національної домінанти в композиційну структуру музичного твору. Також музична обробка фольклору передбачає репрезентацію власної оригінальної концепції первинної фольклорної моделі в умовах сучасного музичного мистецтва, використовуючи нові композиційні прийоми ХХ століття. Цей метод відтворення вихідної фольклорної позиції в композиторській інтерпретації проявляється на естетичному, семантичному, художньо-образному, інтонаційному, ритмічному, ладо-гармонічному, фактурному та тембральному композиційних пластах. Із зростанням драматургічної функції фольклорної основи в композиторській творчості, викристалізувався широкий спектр методів творчого переосмислення та опрацювання

характерних ознак народної традиції. В. Новійчук окреслив чотири рівні функціонування автентичного мистецтва в контексті сучасної музичної культури:

- 1) цитування фольклору;
- 2) наслідування фольклорних традицій;
- 3) стилізація фольклору;
- 4) відродження старих забутих стилів, традицій народної творчості [217, с. 314–331].

О. Протопопова окреслює композиторські методи взаємодії з фольклорним першоджерелом:

1. Пряме цитування авторського матеріалу (без послідуєчого розвитку).
2. Жанрові обробки народних тем (варіації, фантазії, сюїта і т. д.).
3. Концептуальне звернення сучасних композиторів до фольклорної стилізації у конкретному музичному творі (як правило, програмному).
4. Фольклорна стилізація (гармонійне поєднання сучасних засобів художнього висловлювання з фольклорними) як визначальний стильовий напрям композитора [244].

Аналізуючи методи композиторського переосмислення фольклору, важливо розглядати їх відповідно до художньо-естетичних концепцій та стильових напрямів ХХ століття. Як відомо, з кінця ХІХ століття в Європі виникає стиль модерн, що простежуємо в різних видах художньої діяльності. Семантичні та естетично-стильові особливості європейського модерну мали опосередкований вплив на образну та композиційну структури українського музичного мистецтва. У вітчизняному мистецтві екстраполювалися характерні ознаки сецесійної стильової моделі, яка органічно втілювалась у національній спрямованості культурно-мистецького простору. І. Вавренчук у дисертації «Українська музична сецесія: генеза та типологія втілень» зазначає, що «можна констатувати утворення двох версій української музичної сецесії. Перша версія постала в результаті адаптації

західноєвропейської та російської сецесійної моделі в українській музиці і представлена у творчості В. Косенка, Л. Ревуцького, Б. Яновського, частково М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Степового. Друга представляє типово національну версію сецесії із регіональним галицьким акцентом, що виявляється у творчості В. Барвінського, Н. Нижанківського, М. Колесси» [29, с. 55]. Таку національну сецесійну модель І. Вавренчук визначає як «гуцульську сецесію» [29]. У контексті сецесійної естетики значного розвитку набувають основні сфери музично-композиційної структури. Відбувається переосмислення гармонічної сфери, виникають нові можливості тональної системи, контрастне співіснування прозорої діатоніки та нагромадженої хроматизованої фактури, дисонантність музичної тканини. Значних змін зазнає музична форма, для якої все більш характерним стає наскрізний розвиток тематизму. Відповідно до концептуальної основи сецесійного стилю, актуалізується категорія національного. Л. Кияновська зазначає, що «трактування суто національних, фольклорних елементів переходить у сецесію і функціонує у творах цього напрямку відповідно до романтичних ідеалів» [131, с. 227]. Поширеним композиторським методом сецесії є стилізація. І. Вавренчук стверджує, що «...формою втілення стилізації є неточне відтворення історичного стилю, позначеного гіперболізацією окремих його сторін, видозміною художнього зразку» [29, с. 57].

Стилізація в українській музиці кристалізувалася у межах фольклоризму, і стала провідним методом композиторської роботи з народним першоджерелом впродовж ХХ століття. Метод композиторської стилізації став знаковим для українських митців окресленого періоду завдяки творчій свободі втілення індивідуального оригінального задуму на основі фольклорної семантики, яка могла переосмислюватися ними відповідно до модерних прийомів та композиторських технік ХХ століття: алеаторики, сонористики, пуантілізму та ін. Також для першої половини ХХ століття характерний широкий стильовий діапазон: символізм, імпресіонізм,

неоромантизм, неофольклоризм. Технічно-композиційні та стильові риси модерного мистецтва вплинули на художньо-естетичні та семантичні засади композиторської творчості, а саме – на методи опрацювання фольклору. Стилізація є поширеним явищем у творчості російських композиторів ХХ століття. Як творчий метод, вона визначає композиторський стиль видатного композитора – І. Стравинського, що мав вплив на естетичну, стильову та технічно-конструктивну систему українського композиторського мистецтва. Стилізація відображає процес цілеспрямованої імітації художнього стилю, що притаманний автору, жанру, мистецтву і культурі етносу. Творчий стиль митця вирізняється жанровою та образною барвистістю, а також стрімкою стильовою перемінністю. Стильовий діапазон творчості І. Стравинського включає імпресіонізм, неокласицизм, неофольклоризм та додекафонну композиторську техніку. Стилізація у творчій манері митця набула нової семантики, вона представлена у формі варіацій на стилі. У межах цього методу актуалізувався такий художній принцип, сутність якого полягає у підпорядкуванні засобів музичної виразності та композиційної техніки яскравому та оновленому сучасному композиторському мисленню. Музична стилізація передбачала розробку жанрово-стильових моделей, використовуючи сонатне *allegro*, рондо, етюд, скерцо. Цей метод базувався на вибраних елементах відповідної жанрової моделі, а саме – на ритмічному, інтонаційному, тембральному та фактурному рівнях розвитку музичного матеріалу. Стилізація фольклорного матеріалу спостерігається в музичній тканині балету І. Стравинського «Жар-птиця», що репрезентує неофольклорний період творчості композитора. В основі твору національні музичні елементи, але композитор не використовував цитат, а лише переосмислював та стилізував інтонаційні, ритмічні, фактурні, тембральні особливості народних тем. Стилізація у творчості І. Стравинського – це метод стильової трансформації, що вирізняється найвищим рівнем художньої оригінальності та самобутньої авторської інтерпретації стильових ознак та їх майстерним втіленням у музичній тканині

видатних полотен композитора. Музика І. Стравинського – це яскравий взірць методу стилізації в історії музичного мистецтва ХХ століття, що мав безпосередній вплив на образно-стильову та музично-тематичну складові українського музичного мистецтва ХХ століття у композиторському та виконавському аспектах.

Стилізація передбачає переосмислення семантичного та художньо-естетичного компонентів народної творчості та створення оригінальної композиційної структури із яскраво вираженим національним колоритом. Вказаний метод, як форма семантично-семіотичного та художньо-образного переосмислення, відіграла важливу роль у книжковій графіці, театрі, кіномистецтві. Використовуючи метод стилізації, представники різних галузей культури і мистецтва відтворювали характерну атмосферу різних держав, історичних епох минулого та жанрово-стильові особливості фольклору народів світу. Цей метод був ключовим чинником інтерпретації національного фольклору в різноманітних мистецьких формах та виявах. Цей метод рельєфно простежується у живописі та декоративному мистецтві окресленого періоду.

Мистецтво стилізації характерне для творчого об'єднання російських художників «Мир искусства», естетика яких була пов'язана із відтворенням стилю минулих епох. Живописна тематика відображала декоративність та театральність, – естетичні категорії, що притаманні для стилю модерн (або сецесії). Стилізація в театральному мистецтві початку ХХ століття була найвиразнішим художньо-естетичним та композиційним принципом. Її характерною рисою був синтез образотворчого та декоративного мистецтва в драматургії. В музичному мистецтві вона є складним інтелектуальним процесом композиторського мислення. Як зазначає Д. Павлов, «об'єктом стилізації може бути будь-яка складова музики: музичні жанри, форми, тембри інструментів» [230, с. 118].

Для музичної традиції Середньовіччя та епохи Відродження стилізація як форма творчого мислення не була притаманна, оскільки авторська

індивідуальність ще не набула свого значення. Це виразно репрезентує творчість геніального німецького композитора – Й. С. Баха, масштабна за розміром та неповторна за семантичною глибиною і різнобарв'ям музично-виразового комплексу. У музиці віденських класиків головними естетичними категоріями виступали строгі, логічні та раціональні принципи світосприйняття. Вже в музичному тематизмі творів Й. Гайдна артикулюються фольклорні образи та народні музичні елементи, переосмислюється жанрова сфера та яскравий колорит народного життя.

Творча індивідуальність по-новому сприймається в епоху Романтизму. Також посилюється зацікавлення фольклором, що відіграє роль основоположного семантичного, естетичного та художньо-образного мистецьких чинників у контексті композиторської творчості. Особистісні, емоційно-психологічні аспекти набули яскравого втілення в романтичній музиці, накресливши тим самим шляхи для стилізації, як основного методу інтерпретації художнього матеріалу. Яскравими прикладами романтичної стилізації є твори Р. Шумана: фортепіанний цикл «Карнавал» з портретними характеристичними замальовками – «Шопен», «Паганіні» та ін. В російській романтичній музиці метод стилізації виразно спостерігається в творчості П. Чайковського – дует Лізи і Поліни з опери «Пікова дама», М. Римського-Корсакова – пісні іноземних гостей з опери «Садко» [230, с. 119–120].

Як відомо, естетика ХХ століття вирізняється значним зацікавленням культурою та мистецтвом різних народів та епох. Важливу роль у колористичному збагаченні музично-образної палітри музики ХХ століття, відіграє орієнтальність, інтерес до культури Сходу у її барвистій різноманітності. Все це сприяло розширенню тематики, естетичної та жанрово-стильової сфер сучасного музичного мистецтва, що вирізнялося універсалізмом, художньою категорією, яка узагальнила мистецький досвід попередніх історичних епох.



Стилізація як творчий метод музики ХХ століття широко використовувалась у композиторській творчості А. Шнітке, який описав 4 види роботи композиторів з «чужим» матеріалом:

– спосіб перший – «Стилі з приставкою нео». Даний спосіб передбачає відтворення елементів барокової, класичної, романтичної музики на основі ускладненої гармонії музики ХХ століття. Це твори І. Стравинського, С. Прокоф'єва, П. Хіндеміта;

– спосіб другий – «Техніка адаптації». Автор пристосовує музику другого композитора для своєї манери викладу, при якій завжди відчувається дистанція музичних образів. До творів, що написані в даній техніці, можна зачислити «Кармен-сюїту» Р. Щедріна, «Поцілунок феї» І. Стравинського;

– спосіб третій – «Полістилістика». Сутність цієї техніки полягає в поєднанні різноманітних стильових елементів в одному творі. Більшість творів А. Шнітке можна зарахувати до полістилістичних;

– спосіб четвертий – «Стилізація як наслідування». Твори, написані в цій техніці, виконують функцію «швидкого замітника», підробки під відомий стиль. Посеред них – музика до кінофільмів і спектаклів [230, с. 119].

Підкреслимо, що музична стилізація відкриває нові критерії для інтерпретації стилів та стильових напрямів, накресливши нові творчі перспективи для композиторської творчості. Вона є продовженням та переосмисленням традицій, адже художня традиція водночас є синтезом принципів музичного мислення та історично-процесуальною категорією. Традиція відіграє основоположну формотворчу функцію, і є основою композиційної структури музики. Митці щоразу майстерно переосмислюють глибинні конструктивні елементи традиції, застосовуючи новаторські прийоми, сучасну композиторську техніку ХХ століття, оперуючи характерними рисами різних історичних стилів минулого, а також стильових напрямів та естетичних течій модернізму, що є основними прийомами методу композиторської стилізації. Використовуючи цей метод переосмислення фольклору митці втілюють національні образи та символи у

своїх творах, стилізуючи відповідні жанрові, стильові, драматургічні та музично-виразові параметри для увиразнення фольклорної доміанти композицій. Простежуємо різновиди методу стилізації фольклору у композиторській творчості, такі як стильова, жанрова, тембральна, фактурна стилізації. В основі композиторського методу стильової стилізації автором відтворюється відповідний стильовий контекст фольклорного взірця, виокремлюючи найхарактерніші виразові засоби та принципи розвитку музичного матеріалу у відповідності до конкретного етнорегіонального стилю. Яскравими прикладами стильової стилізації фольклору є «Гуцульський триптих» М. Скорика, Прелюдія соль-мінор В. Барвінського. «Гуцульський триптих» М. Скорика репрезентує широку стильову палітру карпатського фольклору, зокрема його найхарактерніші стильові особливості: гостросинкоповану ритміку, акценти, рясну орнаментику мелодичної лінії та тембрально-фактурні і штрихові характеристики, що впливають із народного музикування гуцулів. Виразно стильові риси гуцульського фольклору представлені у Прелюдії соль-мінор В. Барвінського, яка відображає жанрово-стильові ознаки коломийки, і є майстерним втіленням карпатського фольклору у вітчизняній фортепіанній музиці. Взірцем стильової стилізації гуцульського фольклору в контексті композиторського фольклоризму є друга частина циклу «Гуцульські картинки» Л. Колодуба «Бокораші», яка вирізняється специфічною карпатською ритмікою, динамічними контрастами та політональними зіставленнями у гармонічній лінії, що відтворює основні стильові та структурно-композиційні елементи гуцульської музичної традиції.

Жанрова стилізація фольклору є поширеним методом композиторської роботи з народним першоджерелом у контексті фольклоризму, що полягає на переосмисленні вагомих жанрових ознак митцем та створенні ним нової авторської композиції з виразною образно-семантичною національною доміантою. Прикладом жанрової стилізації гуцульського фольклору є четверта частина циклу «Гуцульські картинки» Л. Колодуба – «Коломийка»,

в якій простежуємо переосмислений карпатський мелос, синкоповану танцювальну ритміку з гострим акцентуванням та характерним гуцульським ладом. Головний коломийковий тематизм частини поступово звучить у різних тембральних варіантах, кожне його проведення за допомогою фактурних, артикуляційно-штрихових та динамічних нюансів створює колористичні алузії до звучання гуцульських автентичних інструментів. Яскравим прикладом композиторського методу жанрової стилізації фольклору у камерній фортепіанній музиці виступає творчість видатних українських митців – Н. Нижанківського та М. Колесси, які на високому художньому рівні переосмислили фольклорні ознаки жанру коломийки, втіливши їх у своїх самобутніх та оригінальних фортепіанних мініатюрах – Коломийці фа-дієз мінор Н. Нижанківського та циклі «Три коломийки» М. Колесси.

Багатство тембрально-колористичних барв українського народного інструментарію, зокрема гуцульського, привернуло увагу багатьох вітчизняних митців до методу тембральної стилізації фольклору, який полягає у наслідуванні звучання автентичного інструментарію засобами симфонічного, камерного або оркестру українських народних інструментів. Метод тембральної стилізації простежуємо у симфонічній творчості Л. Колодуба, що пов'язаний із переосмисленням розмаїтої колористичної палітри гуцульської музики у симфонічних композиціях – «Троїсті музики», «Гуцульські картинки». Перша частина циклу «Гуцульські картинки» – «Гори... Трембіти» репрезентує тембральну стилізацію, що досягається за допомогою соло валторни, звучання якої характеризується квартовими стрибками у мелодії, довгими тривалостями та нетемперованими малими секундами. Перелічені засоби відтворюють специфічне звучання трембіти, як головного музично-колористичного символу Карпат. Також метод тембральної стилізації простежується у третій частині циклу «Гуцульські картинки» – «Співаночки», в якій ліричне соло гобоя імітує звучання гуцульського народного інструменту – флюяри. Інтенаційність, варіаційний

тип розвитку музичного матеріалу, специфічні ладові, метро-ритмічні, фактурні та колористичні трансформації музичного образу вказують на пісенний жанр гуцульського фольклору.

Народно-інструментальні традиції гуцулів характеризуються розмаїтими фактурними принципами організації музичної тканини, творче переосмислення яких відкриває широкі перспективи для трансформації музичного образу в аспекті композиторського фольклоризму. Застосування митцем гомофонно-гармонічного, підголоскового, хорального, плавного-лінійного та остинатного типів фактури, відповідно до індивідуальної художньої концепції, лежить в основі фактурної стилізації фольклору. Майстерне використання перелічених типів фактури простежується у симфонічному творі «Троїсті музики» Л. Колодуба, і є виразним взірцем фактурної та тембральної стилізації народного першоджерела. Метод фактурної та тембральної стилізації застосований у танці № 11 з циклу 23 «Українські танці» Л. Колодуба, в якому композитор переосмислив гуцульський народний танець «Чабан». Створюючи засобами музичної виразності алузію до звучання ансамблю троїстих музик, митець творчо переосмислив специфічний мелодичний контур з вибагливо-візерунковим орнаментом, характерну синкоповану ритміку та фактурні прийоми на кшталт народного музикування гуцулів, що надає музичному образу яскравого національного забарвлення та водночас є взірцем індивідуального авторського стилю в контексті композиторського фольклоризму.

Часто в українській музиці зустрічаються музичні полотна, де використана стилізація образів календарно-обрядового фольклору. Такі твори переважно мають програмну назву і програмний тип викладу. Яскравими взірцями стилізації обрядового фольклору виступає симфонічна картина «Купало» В. Губаренка, «Вечір на Івана Купала» Л. Грабовського, «На Русалчин Великдень» М. Скорика, «Купало» Є. Станковича, «Різдвяне дійство» Л. Дичко та ін. Також метод композиторської стилізації фольклору яскраво репрезентований у музичних композиціях пейзажного характеру, де

художню сферу сповнюють мальовничі образи української природи, зокрема – це картини Карпатських гір. Світ дивовижної краси та величі карпатських краєвидів неодноразово надихав вітчизняних митців до написання музичних композицій у народному стилі. Таким чином виникли шедеври «Карпатський» концерт для оркестру та «Гуцульський триптих» М. Скорика, «На Верховині» Є. Станковича, «Гуцульські акварелі» І. Шамо, «Карпатська» кантата та «Карпатські фрески» у семи частинах для фортепіано Л. Дичко та ін. Отже, як влучно підкреслює О. Протопопова, «концептуальна фольклорна стилізація – найбільш поширена тенденція в галузі сучасної української музики [244].

Західноукраїнські композитори використовували творчі принципи опрацювання фольклору, які започаткував М. Лисенко, а саме – метод полістильового синтезу: Н. Нижанківському, В. Барвінському, З. Лиську був характерний метод полістильового синтезу «заснований на включенні (цитуванні) національно-своєрідних інтоном до музичної тканини європейського типу, яка не змінює при тому своєї субстанціональності (пізньоромантичної, сецесійної, неокласичної, імпресіоністичної), а лише відтінює, підкреслює «оригінальну незгідність і специфіку фольклорного джерела»», – відзначає О. Козаренко [140, с. 177].

Аналізуючи вищевказані методи композиторського опрацювання фольклору, слід відмітити метод стилізації, як творчий процес, при якому митець використовує широкий діапазон композиційно-стильових характеристик фольклору, якнайповніше виявляючи на ґрунті народної традиції власний творчий потенціал у контексті композиторського фольклоризму, використовуючи такі різновиди стилізації фольклору, як стильова, жанрова, тембральна, фактурна. Стилiзація була однією з характерних естетичних категорій стилю сецесії, який мав вплив на культурно-мистецький простір України з кінця XIX – першої половини XX століття. Метод стилізації фольклору був органічно сприйнятий вітчизняними митцями в окреслений культурно-історичний період.

Розглянувши методи композиторської роботи з фольклорним матеріалом, слід відзначити, що кожен з них репрезентує актуальність народного першоджерела у композиторській творчості. Вибір відповідного методу творчого переосмислення фольклору залежить від індивідуальної мистецької концепції композитора і слугує для конкретних художніх цілей втілення музичного образу на основі національного музичного стилю та музичної мови. Відзначимо, що стилізація фольклору у контексті композиторського фольклоризму є методом, для якого характерна найбільша художньо-інтерпретаційна свобода застосування розмаїтого комплексу виразових нюансів та структурно-композиційних характеристик народного першоджерела у відповідності до концепції автора.

## **1.2. Джерелознавча база дослідження**

Розглядаючи метод стилізації у контексті композиторської творчості, важливо розглянути існуючі характеристики поняття стиль, представлені у музикознавчій науці. Стиль, як складне та неоднозначне явище, має багато дефініцій. «Стиль фактично відноситься до «фундаменту» мистецтва» [38, с. 570]. У другій половині ХХ століття визначення стилю окреслює Л. Мазель, стверджуючи, що «музичний стиль – це система музичного мислення, ідейно-художніх концепцій, образів і засобів їх втілення, що виникає в умовах певного соціально-історичного ґрунту і пов'язана з певним світоглядом [185, с. 15]. Інтерпретація поняття «стиль» Л. Мазелем полягає в основоположній ролі музичного мислення, як ключового чинника в кристалізації складної системи відповідних ознак, що підпорядковуються єдиній художньо-естетичній семантиці. Особливої уваги заслуговує інтерпретація стилю Н. Горюхіної, яка розглядає поняття у тісній взаємодії із музичною формою. Музикознавиця підкреслює діалектичну природу стилю і музичної форми, вказуючи на сталі, постійні ознаки стилю, протиставляючи їм змінність та динаміку музичної форми [50, с. 56].

Чіткістю та вирізняється дефініція С. Скребкова, в якій науковець стверджує, що стиль – це вищий вид художньої єдності засобів музичної виразності [265, с. 10]. Від вищевказаних характеристик стилю, концепція С. Скребкова виокремлюється розширенням контексту, в якому формується музичний стиль. Аналізуючи значення історичної, художньо-естетичної, соціальної та психокомунікативної функцій, музикознавець наголошує на кристалізації споріднених характеристик, які, в свою чергу, утворюють стиль. Спорідненість в концепції С. Скребкова є універсальною категорією, що визначає стиль як цілісну систему художньої єдності виразових ознак музично-композиційної структури.

В інтерпретації Є. Назайкінського «музичний стиль – це відрізняюча якість музичних творінь, що входить в ту чи іншу генетичну спільність (спадщина композитора, школи, напрямку, епохи, народу і т. д.), яка дозволяє безпосередньо відчувати, впізнавати, визначати їх генезу і проявляється в сукупності всіх без винятку засобів музики, яка сприймається, об'єднаних в цілісну систему навколо комплексу відрізняючих характерних ознак» [207, с. 20]. Також Є. Назайкінський наголошує на «відрізняючій якості музичних творінь», яка виявляється у своєрідності та оригінальності засобів музичної виразності, які у своїй взаємодії утворюють унікальний комплекс композиторського методу, і спостерігаються в специфіці розвитку інтонаційної, ладо-гармонічної, фактурної, тембральної ліній музичної тканини.

Новизною та свіжістю в теоретичному музикознавстві характеризується концепція стилю О. Козаренка. Науковець оперує такими структурно-композиційними категоріями, як стиль, мова та мовленнєвий код. У системі наукових поглядів музикознавця домінантним вважається поняття національний мово-стиль, як складна семіотична структура. Наголосимо на значній формотворчій ролі національної складової у процесі стилеутворення в музикознавчій концепції О. Козаренка [140, с. 28]. Вчений у своїй науковій

позиції висвітлює процес кристалізації національного стилю у трьох хронологічних періодах:

1) «передстиль», що охоплює музичне життя України до першої половини ХІХ століття;

2) «стиль» пов'язаний з творчою діяльністю класика української музики – М. Лисенка;

3) «мета-стиль», що репрезентований в українській музиці періодом мистецького явища – «нової фольклорної хвилі», що розпочала свою діяльність з 60-х років ХХ століття [141]. Ці історично-стильові періоди становлення та розвитку національного стрижня української музики підкреслюють фундаментальну роль М. Лисенка в цьому процесі, оскільки головна увага митця спрямовувалась на кристалізацію національного стрижня творчості, що в поєднанні з кращими традиціями європейської музики, стала взірцем композиторського мистецтва кінця ХІХ – ХХ століття.

Розглянувши різноманітні дефініції стилю, як складної системи в музичному мистецтві, слід розглянути художньо-естетичні категорії, які функціонують у тісному взаємозв'язку зі стилем та мають безпосередній вплив на процес стилеутворення. А. Калениченко чітко розмежовує поняття стиль від споріднених художньо-естетичних категорій, таких як напрям, течія, естетична ситуація. Водночас, в науковій позиції вченого простежуємо диференціацію понять творчої манери, почерку, методу, що часто живляються у спорідненому семантичному значенні зі стилем [118, с. 107].

Поряд зі стилем, фундаментальною категорією музичного мистецтва є жанр, що на семантичному та структурно-композиційному рівнях відображає основні характеристики музичної системи, як у нон-артифіційній, так і у артифіційній музиці. У творчості українських композиторів простежується художньо-образна трансформація жанрів фольклору, що яскраво відтворена у композиторському та виконавському аспектах фольклоризму. Зокрема у дослідженні, у підрозділі 2.1., розглядаються жанри гуцульського фольклору (коломийки, гуцулки, півторак, метелиця, аркан, чабан), що становлять



жанрово-стилістичну систему для композиторської та виконавської творчості.

Слід зазначити, що спроби жанрової класифікації фольклору були здійснені видатними музикознавцями: К. Квіткою [128], [129], М. Грінченком [60], А. Гуменюком [62], [63], І. Мацієвським [191-195]. Простежуємо відсутність універсальної класифікаційної системи, адже кожна з розглянутих систем розкриває ті чи інші аспекти фольклорного жанру, як складної багаторівневої структури. На думку С. Грици, «жанр у семантико-структурному процесі має властивість акумулювати сталі домінантні ознаки творів, парадигма варіантів – навпаки – розсіювати ці елементи» [59, с. 97].

Розглянувши наукові концепції стилю та жанру, як фундаментальних категорій музичного мистецтва, відзначимо їх важливу формотворчу роль у межах композиторської творчості на основі фольклорного першоджерела. Метод композиторського переосмислення фольклору українськими митцями впродовж ХХ століття зазнав значної динаміки художньо-естетичної та технічно-композиційної компонент, що пов'язане із утвердженням національної семантики у вітчизняному культурному просторі, а також із модерною естетикою, що репрезентує нові композиційні прийоми і техніки та розширює стильовий діапазон творчості. Важливу стилеутворюючу та структурно-композиційну роль у композиторській практиці з кінця ХІХ та впродовж ХХ століття відіграє художньо-естетичний стильовий напрям фольклоризм. Фольклорну проблематику у своїх теоретичних працях досліджували В. Гусев [68], В. Задерацький [98], І. Земцовський [99-105]. Фольклорна тематика збагачується такими семантично спорідненими поняттями, як «фольклоризм», «неофольклоризм», «нова фольклорна хвиля». Р. Станкович-Спольська стверджує, що «фольклоризм розглядається як родове поняття, що охоплює всі творчі форми спілкування з фольклором в академічному мистецтві, починаючи від класичної епохи ХVІІІ століття і надалі, незалежно від часових, національних, стильових та інших орієнтирів» [268, с. 7]. Фольклоризм – багаторівневе семантичне явище, що

характеризується амбівалентною структурою, яка детермінована історично-еволюційним та конструктивно-творчим аспектами. Цей метод композиторського опрацювання фольклору передбачає вироблення власної авторської концепції художньо-естетичного та семантичного переосмислення та трансформації елементів народної творчості, будучи фундаментальним формотворчим чинником у музичному мистецтві романтичного періоду протягом ХІХ століття. Адже цей тип композиторської роботи із фольклором передбачає опору на народну образність, використання інтонаційних та ладогармонічних принципів розгортання музичної тканини, характерних для народного першоджерела.. Саме ці мистецькі ознаки складають концептуальну основу романтичного стилю. У ХХ столітті фольклоризм виразно простежується в постромантичній музиці, будучи водночас головним художньо-естетичним стрижнем стилю неофольклоризму. Як зазначає А. Калениченко, «фольклоризм – це музичний напрям, де відбувається звернення автора музики чи виконавця до рідного фольклору, його елементів з метою їх гармонізації або переінтонування» [118, с. 107].

Композиторський фольклоризм репрезентує національно зорієнтовану семантичну та естетично-стильову палітру та цілу систему музично-виразових засобів, які викристалізувались в процесі тісної взаємодії композитора із елементами та прийомами автентичного мистецтва, ставши естетично-художнім творчим підґрунтям, в надрах якого зародився стильовий напрям ХХ століття – неофольклоризм, який розширив та збагатив жанрову, стильову та змістовну складові композиторської та виконавської творчості. Новий фольклорний рух, представлений творчістю Б. Бартока, І. Стравинського, М. Равеля, Л. Яначека значно вплинув на виникнення естетично-стильової концепції неофольклоризму. Неофольклоризм – це стильовий напрям, характерний для музичного мистецтва ХХ століття, який не відкидає способів композиторської роботи з народним першоджерелом, а додає нові прийоми, що розширюють стильові та технічно-композиційні можливості переосмислення і трансформації традиції. Термінологічне

окреслення «нова фольклорна хвиля» застосовували Г. Конькова [153]. У словнику-довіднику «Українська фольклористика», «фольклоризм – це термін, що розкриває багатозначне поняття двох рівнів вияву: генетичного та функціонального» [279, с. 309]. На генетичному рівні фольклоризм проявляється у вигляді народних традицій та їх художньої інтерпретації в контексті композиторської творчості. На функційному рівні це явище переосмислюється митцями на жанровому, стильовому, виразовому рівнях музичного матеріалу. «Принципи творчого методу неофольклоризму узагальнено на основі дослідницьких спостережень за характером відносин у системі композитор – фольклор у ХХ ст.:

1) осягнення внутрішніх, глибинних основ фольклорного мислення, втілення їх на різних рівнях художнього цілого;

2) переосмислення, «осучаснення» численних інтонаційно-жанрових елементів народної творчості з широким використанням техніко-композиційних засобів музики ХХ ст.;

3) органічне включення фольклорних елементів в індивідуально-авторську стильову систему. Пошук індивідуального «сполучення» художника з фольклорним світом» характеризує О. Дерев'янченко [85]. Також музикознавиця окреслює типологічні риси неофольклоризму:

1) види тематизму:

а) поспівковий тематизм: ладо-мелодична формула як самостійна конструктивно-сміслова одиниця;

б) фігураційний тематизм (Г. Головінський) як осягнення імпровізаційно-варіантної природи народних інструментальних награвань.

2) способи тематичного розвитку:

а) принцип «відкритості теми» (Г. Головінський) та прийоми, які є його свідченням: поступове «вирощування» теми з її початкової інтонації, розмивання контурів фольклорної теми або перенесення її до контрапунктуючих шарів, побудова тематизму за принципом «розгортання – ядро»;

б) розвиток на основі повторності та варіантності (прийоми *ostinato*, варіантного перевикладення поспівки на основі повтору, зсув поспівки відносно метру, варіювання тривалості поспівки, техніка «скорочення і вставок» (В. Холопова), принципи ланцюгового розгортання – нанизування, кумуляція, кільцевий, маятниковий повтор, анафора) [85].

О. Дерев'янченко визначила характеристику параметрів музичної тканини та засоби музичної виразності:

«1) активізація творчих пошуків в області метроритму:

а) метрична нестабільність;

б) акцентне варіювання.

2) Ладогармонічне ускладнення горизонталі і вертикалі, з одного боку зумовлене бажанням вмістити фольклорні елементи у природний для їхнього існування контекст з його «фальшивізмами», передати специфічні нетемперовані ефекти, з іншого – спробою асиміляції нової інтонаційності в умовах «гостросучасного світовідчуття» (Л. Христіансен):

а) використання ладів, що не вкладаються в рамки мажоро-мінорної системи: давньомадярська пентатоніка, румунський лідійсько-міксолідійський лад (з двома тритонами), лад індонезійської музики (пт – ч.4 – пт) тощо;

б) передача ефекту висотної змінності ступенів, що трактується як відображення народної ладовості або результат варіантності й імпровізаційності під час інтонування чи награвання, у Б. Бартока – з відтворенням особливостей змішаних ладів;

в) прийом «розімкненої ступеневості», зміна мелодичного контуру ладового осередку за рахунок подолання сполучення сусідніх тонів;

г) розроблення поліладових, політональних сполучень, прообразом яких є нетемперований звуковисотний стрій, властивий окремим фольклорним стилям, свобода інтонаційної координації партій в народних інструментальних ансамблях, інтонаційна специфіка плачів;

д) інтеграція горизонталі і вертикалі за принципом інтонаційної спільності;

е) використання «акордових паралелізмів» та паралелізму дисонуючих інтервалів: маркірує «етнічний тембро-звуковий ідеал» (І. Земцовський), дозволяє уникнути оформлення наспіву згідно з нормами функціональної мажоро-мінорної системи, слугує засобом динамізації викладу в кульмінаціях;

є) прийом утворення гармонічних педалей на зразок народного способу гармонізації мелодій пентатонного складу, виведений Б. Бартоком.

3) Динамізація фактурно-тембрового чинника:

а) багат шаровість, «полірельєфність» структури музичної тканини;

б) осягнення особливостей народного підголоскового стилю, координації партій у фольклорно-ансамблевому виконанні;

в) відтворення фактурних варіантів, що мають прообразом певну ситуацію фольклорного музикування (фактура народного інструментального ансамблю, волинковий виклад у музиці Б. Бартока, поліфонічна атмосфера російської ярмарки у І. Стравінського);

г) пошук нових тембрів та їхніх поєднань, що ініціюється засвоєнням засобів звукоутворення і прийомів гри, які зустрічаються в народному музикуванні (гортанні, фальцетні, горлові звуки голосу, вібрато, глісандо); звуковисотно невизначений, але інтонаційно направлений говір; гра в «примітивний інструмент» (А. Шнітке) (гармошка, балалайка та ін.);

д) відродження споконвічних «прамузичних» тембрових форм (культ «ударності» та «дзвонності») – наводить О. Дерев'янченко [85].

Л. Іванова розрізняє три типи мистецької реконструкції фольклорного тексту з позицій естетики: перший тип, що ґрунтується на методах збереження й відтворення фольклорного джерела; другий – «адаптований» – фольклорна обробка, в якому метою композитора стає, перш за все, популяризація народної пісні. Третій (найважливіший) тип визначається автором як «творчо вільний фольклоризм», що характеризує намагання

композитора відобразити або створити національний образ на основі власної концепції [22, с. 81].

У музикознавчій науці розрізняють поняття «композиторський фольклоризм» (Б. Луканюк), «виконавський фольклоризм» (О. Бенч, І. Земцовський). Зважаючи на історико-еволюційну складову фольклоризму, важливо розглянути це явище в контексті стильової парадигми ХХ століття. Адже на основі семантики фольклоризму, складного та багаторівневого явища музичного мистецтва, виник та сформувався стильовий напрям першої половини ХХ століття, – неофольклоризм. Неофольклоризм відображав естетично-стильові та виразові характеристики творчого діалогу з фольклорним матеріалом, зокрема із досі не задіяними архаїчними пластами народного мистецтва. Неофольклоризм «пов'язаний із художньою інтерпретацією етнотрадиційної моделі, є сучасним модусом буття композиторського фольклоризму...» [150, с. 2]. Здебільшого фольклоризм у музикознавчій науці вживається в контексті композиторського та виконавського аспектів музичного мистецтва. «В широкому значенні «фольклоризм» трактується як переінтонування фольклору в професійній творчості. У вузькому значенні – це стадіальна ознака національного стилю» – слушно зазначає О. Дерев'янченко [85, с. 14].

Б. Луканюк окреслює такі форми функціонування фольклоризму:

- 1) «композиторський фольклоризм», заснований на використанні різноманітних фольклорних елементів в академічній музиці;
- 2) «виконавський фольклоризм» як аранжований (відтворення фольклору в різних обробках та трансформаціях на сцені) та етнографічний фольклоризм (виконання фольклору за межами його природного середовища, тобто його реконструкція і стилізація автентичного звучання) [175, с. 6].

О. Дерев'янченко, розглядаючи когнітивний аспект споріднених понять «фольклоризм» та «неофольклоризм», характеризує ці явища музичного мистецтва наступним чином: «Фольклоризм – це тип музичного мислення, сутність якого полягає в комунікативній взаємодії професійно-академічних

та природно-етнологічних принципів відбору й організації звукового матеріалу. Неофольклоризм – це тип музичного мислення, сутність якого полягає в діалогічному поєднанні професійно-академічних та природно-етнологічних принципів відбору й організації звукового матеріалу» [85, с. 21–22]. Отже, Фольклоризм та неофольклоризм є головними типами переосмислення фольклорного першоджерела у межах композиторської творчості, і мали безпосередній вплив на формування та розвиток технічно-виразової системи виконавського фольклоризму. Для фольклоризму притаманний комунікативний тип взаємин автора з фольклором, що передбачає широкий діапазон взаємовпливів фольклорних елементів та композиторського стилю, а в контексті виконавської творчості – ознак традиційного музикування та виконавського стилю інтерпретатора, що опирається на глибокі знання митця та володіння автентичними технічно-виконавськими принципами. О. Дерев'янченко розглядає фольклоризм, поряд з явищем неофольклоризму також крізь призму інтонації, як важливої формотворчої складової музично-звукового цілого. Науковиця наводить наступні дефініції вказаних термінів: «Неофольклоризм – це тип музичного мислення, сутністю якого є відтворення (моделювання) засобами професійно-академічної творчості «натургенетичного» типу інтонації-одиниці, властивого фольклорному мисленню. Фольклоризм – це тип музичного мислення, сутністю якого є використання фольклору в контексті «артифікаційного» типу інтонації-одиниці, властивого професійно-академічній творчості європейської традиції» [85, с. 30]. Відповідно до концепції І. Земцовського, стосовно «вторинних» форм побутування фольклору, О. Дерев'янченко розмежовує «натургенетичний» та «артифіційний» типи інтонації-одиниці [85, с. 31]. Зауважимо, що «натургенетичний» тип інтонації-одиниці в контексті стильового напрямку неофольклоризму передбачає ряд вирізняючих ознак: «стихійність, специфічне артикуляційне напруження, [...] важлива роль ритмо-тембро-артикуляційного та інших виконавських факторів» [85, с. 31- 32]. У свою

чергу, «артифіційний» тип інтонації-одиниці, характерний для фольклоризму, є культуровідповідним щодо канонів професійно-академічного мистецтва європейської традиції, тобто визначається факторами естетичної згідності, гармонійності, раціонального контролю над звуковисотністю, метроритмом, утворенням художньої завершеності музичного твору, що виражається в явищах темперації, тактометричної системи, в композиційно-драматургічних та жанрових нормативах, домінуванні інтрамузично закріпленої семантики» [85, с. 32–33].

Аналізуючи поняття «фольклоризм», слід відмітити амбівалентну структуру даного явища, що простежується у двох проявах:

- 1) фольклоризм, як метод переінтонування, переосмислення та інтерпретації фольклорних елементів у композиторській творчості;
- 2) фольклоризм, як історично-еволюційний чинник становлення та розвитку національних композиторських шкіл та стилів епохи, розпочинаючи від класицизму XVIII століття – і до початку XXI століття.

У 30-50-х роках XX століття у композиторській творчості спостерігається поєднання фольклоризму із течією академізму. Такий естетично-стильовий симбіоз характеризує творчі принципи композиторів окресленого періоду в українській музиці. Також для музичного мистецтва першої половини XX століття притаманна естетична ситуація постромантизму, характерними рисами якої були образи, форми, жанри, естетика та стилістика романтизму в поєднанні із мистецьким напрямом фольклоризмом. Фольклор як вагомий формотворчий чинник музичного мистецтва XX століття представлений у науковій позиції Р. Станкович-Спольської, яка визначила дві провідні діалектичні тенденції:

- 1) «академізації фольклору», що представлена у творчості Л. Яначека, С. Прокоф'єва, Б. Лятошинського
- 2) «фольклоризації оперного жанру як такого», яка простежується в музиці Б. Бартока, М. Леонтовича та Є. Станковича [268]. Перша тенденція вказує на фольклорну домінанту внутрішньої структурної організації



звукового матеріалу, яка є результатом процесу композиторського опрацювання фольклорного першоджерела через використання методів цитування, переінтонування, стилізації. Друга тенденція має вплив на жанрову, образну та музично-драматургічну структуру творів, і виявляється на зовнішніх, формальних рівнях організації музичного матеріалу. Фольк-опера Є. Станковича «Коли цвіте папороть» – яскравий приклад неофольклоризму в оперному жанрі, це новий етап розвитку українського мистецтва через переосмислення фольклорного першоджерела, використовуючи сучасні композиційні засоби другої половини ХХ століття. Композитор зберіг автохтонний фольклорний наспів на рівні ладової, тональної, мелодичної та ритмічної ліній розвитку пісенного тематизму. Незмінений фольклорний матеріал пісень Є. Станкович співставив із майстерним симфонічним пластом композиції, створюючи, таким чином образно-тематичний контраст між простою природньою пісенною лінією та насиченим тембрально-сонорним звучанням оркестру. Цей провідний стилістичний принцип пронизує всю композиційну структуру фольк-опери. Музична мова композиції Є. Станковича вирізняється поєднанням автентичного фольклорного первня із складною системою музичної виразності музики ХХ століття. Це зумовило яскраву та самобутню авторську позицію композитора у межах неофольклористичної стильової концепції, відобразившись у виразно національній спрямованості музично-драматургічного розвитку опери, у виробленні індивідуального комплексу новаторських виразових засобів, що вплинули на семантичний, образно-тематичний та структурно-формальний рівні твору. Новаторська інтерпретація народного першоджерела в музиці фольк-опери «Цвіт папороті» Є. Станковича, вказує на великий формотворчий потенціал національного фольклору в музичному мистецтві ХХ століття. Отже, фольклорна складова є естетичною та художньо-образною основою музики композиторів ХХ століття. Адже народні традиції вплинули на становлення та утвердження методу композиторського фольклоризму та стильового

напряму – неофольклоризму у межах національного мистецького явища 60-х рр. ХХ століття – «нової фольклорної хвилі». Неофольклористична спрямованість творчості Є. Станковича виразно репрезентує художньо-естетичну, жанрово-стилістичну та конструктивно-технологічну складові українського музичного мистецтва ХХ століття. Можна простежити, що видатна мистецька постать І. Стравинського мала безпосередній вплив на творчість Є. Станковича, творця оригінального та самобутнього жанру вітчизняної фольк-опери «Цвіт папороті», в якому утвердився творчий метод композиторського переосмислення народного першоджерела – стилізація.

Гуцульський музичний діалект та особливості його інтонаційно-ритмічної, жанрової, ладо-гармонічної, фактурної, тембрально-колеристичної природи у сучасному вітчизняному музикознавстві досліджують І. Мацієвський [192], М. Хай [291], В. Атаманчук [10]. Композиторські методи опрацювання та стилізації фольклору вивчають І. Коновалова [150] [151], В. Новійчук [217], О. Протопопова [244], О. Дерев'янченко [85]. Гуцульський фольклор на початку ХХ століття мав значний вплив на становлення національної музичної мови композиторів Західної України, оскільки вирізняється оригінальним та самобутнім стильовим забарвленням та специфічним етно-регіональним звуко-виразовим комплексом. Ставши універсальним джерелом ідей, тем та образів творчості, народні елементи традиційної гуцульської музики були творчо переосмислені композиторами, утворивши комплекс характерних музично-виразових засобів, що представляють ряд вирізняючих ознак, пов'язаних із жанром коломийки: своєрідна інтонаційність, пунктирна та синкопована ритміка та гуцульський лад з підвищеними IV та VI ступенями, що надає музиці характерного автентичного колориту (Додаток В).

Велика жанрова розмаїтість українських народних пісень значно вплинула на жанрово-стильову багатовекторність творчості М. Лисенка. Як зазначає О. Козаренко, «семантично-знакова багатомірність, глибинна відповідність внутрішньої форми первням національної психології,

гетерогенна природа лексики як породження полі- та моностильового синтезу зумовили всезагальність, легітимність Лисенкового мовного канону як «ідеального типу» національної музичної мови – універсального інструменту нової української культури, що своєю досконалістю не лише не відставав від модерних музично-семіотичних тенденцій, а навпаки, у найоригінальніших композиціях Лисенка (музиці до Кобзаря, хорах) навіть випереджував їх (децентралізація ладу, оновлення гармонії на основі народних ладів, етнохарактерне голосоведення, зацікавлення старовинними формами і жанрами, загострений діалогізм лексики, що немов передбачив «стильову гру» модернізму, появу низки нео-стилів, явищ полістилістики т. ін.)» [141, с. 31–32]. Музикознавча позиція О. Козаренка характеризує музичну мову та композиторський стиль М. Лисенка, як найвищий взірць національного музичного мистецтва, окреслюючи структурно-композиційні, семантичні та жанрово-стильові характеристики музики митця, які відіграли історичну роль у розвитку вітчизняної музичної культури із закріпленням в ній фольклорної домінанти та високо-професійних параметрів композиторської техніки. У творчому процесі М. Лисенка виразно артикулюються художньо-образні, естетично-стильові, семантичні, жанрові, виразово-композиційні компоненти музичного твору, як семіотичного цілого, і накреслюють різні методи індивідуальної художньої інтерпретації та опрацювання фольклору, такі як цитування, переінтонування, переосмислення, трансформація, обробка та стилізація народного першоджерела. Перелічені вище методи опрацювання фольклору, що викристалізувались у композиторському стилі М. Лисенка, стали важливим конструктивно-композиційним інструментом у межах композиторської творчості впродовж ХХ століття. Традиції М. Лисенка, особливо його глибоке занурення у фольклорне першоджерело, достойно продовжували та розвивали у своїй творчості видатні західноукраїнські композитори кінця ХІХ – ХХ століття. О. Козаренко відзначає «привнесення галичанами нових нон- та артифіційних джерел мови, розширення її «діалектної бази» призвели

до розширення обсягу поняття національної своєрідності (за рахунок т. зв. «карпатського» музичного діалекту, мелодики церковної «самойлівки», жанру старогалицької елегії т. ін.) [141, с. 32–33]. Науковець розглядає галицький музичний модерн, як широкий спектр мовостилів: сецесії, імпресіонізму, неокласицизму, неофольклоризму, експресіонізму [141, с. 33]. Підкреслимо, що широкий образно-тематичний спектр та жанрово-стильова різноплановість національної музичної мови М. Лисенка – це ті фундаментальні підвалини, на яких сформувалася високопрофесійна та самобутня музика видатних галицьких композиторів першої половини ХХ століття. Характерною особливістю галицьких композиторів окресленого періоду було впровадження та художнє закріплення виразних ознак традиційної гуцульської музики. Жанрова природа коломийки, як музичного символу Гуцульщини представлена у трьох жанрових іпостасях – пісня, танець і вид народно-інструментальної музики. Коломийка характеризується своєрідним колоритом, який утворюється завдяки специфічному гуцульському ладу з підвищеними IV та VI ступенями. Також коломийкам притаманний ритмо-інтонаційний комплекс вирізняючих ознак: пунктирність, синкопованість, виклад тріольними тривалостями, акценти на другу долю такту (Додаток В). Переосмислення вищевказаних ознак коломийковості у творчості О. Нижанківського, Н. Нижанківського, В. Барвінського, М. Колесси спричинило кристалізацію стійкого комплексу музично-виразових ознак, що можна окреслити, як гуцульська стилістика. Адже жанрова визначеність коломийки та музично-виразовий комплекс з переважанням рис гуцульської стилістики були найвиразнішими формотворчими чинниками творчості галицьких композиторів першої половини ХХ століття, збагативши етно-регіональну своєрідність музики, надавши водночас рельєфу національній мистецькій ідеї в межах композиторської творчості. Отже, автентичні гуцульські музичні мотиви, інтонації, специфіка ритмічної організації музичної структури були плідним ґрунтом для процесу кристалізації методу композиторського переосмислення

фольклорного матеріалу – стилізації. Використання композиторами методу стилізації фольклору уможливило створення високохудожніх музичних полотен на глибоко національному тлі. Стилiзацiя фольклору простежується у вигляді процесу якісних взаємовпливів індивідуального художнього стилю композитора та вирізняючих жанрово-стильових ознак фольклорного первня. Результатом мистецького процесу переосмислення є новий музичний твір, що є авторською інтерпретацією фольклору. Метод стилізації використовували у своїй творчій манері Н. Нижанківський та М. Колесса, створюючи свої яскраво національні музичні шедеври. Зазначимо, що стилізація стала універсальною естетично-виразовою категорією композиторської творчості першої половини ХХ століття. Адже стилізація – це творчий симбіоз двох семіотичних начал – індивідуального (композиторського) та загально-національного (фольклорного). Художньо-естетичний синтез індивідуального та загально-національного в процесі стилізації фольклору, відкрив нові можливості для семантичного та ідейно-естетичного взаємозбагачення, представивши інтерпретаційну множинність в індивідуальних композиторських стилях, спільним мистецьким вектором яких виступають риси гуцульської стилістики, як унікальний мистецький код національної музичної мови.

Естетично-стильову спрямованість сецесії, що екстраполювалася на різні види вітчизняного музичного мистецтва досліджує Л. Кияновська [130–134], О. Козаренко [139–141], І. Вавренчук [29]. У сецесійній естетиці важливу роль відіграє декоративність та орнаментальність, що впливають на рельєфність та барвистість художньої структури, яка отримала характеристику «лінія хвилі». Окреслені естетичні категорії сецесійного стилю виявилися співзвучними із барвистим гуцульським фольклорним матеріалом, особливо це стосується колориту, форми, візерунку, орнаменту у їх художньому багатстві та розмаїтті. Яскрава орнаментика візерунків, багато декорована та оздоблена творчість народних майстрів гуцульського етносу відобразилася в яскравих мистецьких формах професійного музичного

мистецтва України, зокрема у творчості західноукраїнських композиторів. Як зазначає І. Вавренчук, «сукупність виразного декору фактури із внутрішньо наповненим музичним мотивом створює довершене художнє панно у типовому гуцульському стилі» [29, с. 158]. Орнаментальність, як визначальна художня риса сецесії, простежується у складній та вибагливій ритмічній організації музичного матеріалу у авторських композиціях, часто в музичному тексті використовуються складні поліритмічні структури. Адже у контексті сецесійного стилю ритмічний чинник значно превалює над іншими структурними рівнями музичної тканини. Окрім ритмічного чинника, принцип орнаменталізму простежується в будові інтонаційної структури музичних композицій. Вибаглива візерунковість мелодичної лінії втілює художньо-естетичні риси сецесійної «лінії хвилі». У національному стильовому явищі «гуцульської музичної сецесії» простежується сплав художньо-естетичних векторів розвитку музичного матеріалу авторських музичних творів та фольклорного першоджерела: розгалужена звукова шкала та складна графіка мелодичного контуру, як вияв сецесійного прийому «лінії хвилі», що яскраво простежується у фортепіанних мініатюрах композиторів «празько-віденської школи».

Відзначимо, що традиція автентичної гуцульської музики має чітко виражений імпровізаційний характер. Імпровізаційність, як важливий музично-виразовий критерій, інспірувала композиторів створювати музичні полотна, широко застосовуючи різні види мелізматика та найрізноманітніші ритмічні фігури. Перелічені принципи організації композиційної структури надали авторським стилізаціям рис вільного імпровізаційного розгортання музичного матеріалу на кшталт традиційного гуцульського музично-інструментального виконавства, утвердивши тим самим високу художньо-семантичну вартість стилізації фольклору.

Підсумовуючи наведені узагальнення, можна підкреслити важливу роль естетичної ситуації в європейському мистецькому просторі, яка представлена різнобарвною стильовою палітрою та розгалуженою системою

технічно-виразових засобів музичної мови, що мало значний вплив на становлення естетично-філософських підвалин професійної української музики та утвердженні фольклорної компоненти у композиторському та виконавському аспектах.

Слід наголосити на фундаментальній постаті М. Лисенка в процесі становлення національного музичного мистецтва, на значному розширенні митцем, за рахунок фольклорного першоджерела, семантичної, жанрової, стильової, музично-виразової та художньо-образної складових української музики кінця XIX – початку XX століття. Важливе значення у контексті композиторської творчості мали новаторські методи опрацювання фольклору М. Лисенка, що простежувалися у диференційованому підході до жанрів народної творчості та особливому ставленні до інтонаційної та ладо-гармонічної природи народної пісенності. Музична стилізація, як новий концептуально-композиційний метод композиторського переосмислення фольклору, викристалізувалась у національно орієнтованій творчості М. Лисенка, оскільки «музика Лисенка близька до фольклору, але це вже перевтілена, асимільована фольклорність» – відзначає Л. Корній [155, с. 278].

Розвиток естетичних та мистецьких ідей національно спрямованої творчої концепції Лисенка, спостерігаємо в музиці галицьких композиторів «віденсько-празької» школи – В. Барвінського, Н. Нижанківського, М. Колесси. В творчості окреслених митців закріпилась стилізація, як метод композиторського опрацювання фольклору. Відбулося збагачення та оновлення композиторської техніки на різних рівнях музичної структури, що спостерігається у високопрофесійних мистецьких композиціях.

Відзначимо, що оперний твір Є. Станковича «Цвіт папороті» відкрив нову сторінку жанрового та стильового новаторства у контексті вітчизняного композиторського фольклоризму, репрезентуючи органічний симбіоз національної музичної мови та прийомів сучасної композиторської техніки XX століття, актуалізуючи фольклорну компоненту та вкотре підкреслюючи невичерпне образно-семантичне багатоманіття народного першоджерела.

Стилізація фольклору у контексті композиторської творчості значний вплив мала і на виконавський аспект музичного мистецтва, розширивши спектр естетично-стильових, художньо-образних, технічно-виконавських засобів, що яскраво відобразилося у фортепіанній музиці. Особливе значення у становленні професійного фортепіанного мистецтва України мав гуцульський фольклор з його багатою семантичною, жанровою та стильовою складовими. Фортепіанні твори В. Барвінського, Н. Нижанківського та М. Колесси репрезентують стильове, жанрове та структурно-композиційне збагачення фортепіанної музики, утверджуючи її високу професійну вартісність та національну самобутність у контексті європейського музичного мистецтва.

### **1.3. Методологія дисертаційної роботи**

У дослідженні використаний комплекс наукових підходів вивчення процесів, пов'язаних із мистецтвним переосмисленням, опрацюванням та трансформацією музичного фольклору України, як вагомої формотворчої компоненти композиторського та виконавського аспектів музичного мистецтва ХХ століття. Вивчення процесів функціонування фольклорної семантики в українській музиці належить до багатоаспектної музикознавчої науки, що характеризується конкретними методологічними завданнями та підходами до їх осягнення і вирішення. Методологічна компонента слугує для вияву механізмів аналізу музичного мистецтва, окреслення його теоретичної сутності та історичної послідовності. У цьому контексті В. Тушева відзначає, що «метод дослідження – це спосіб дослідження, що визначає хід і результативність, форми організації роботи, загальну методологічну орієнтацію автора» [278, с. 214].

Як відомо, «методи дослідження поділяють на загальнонаукові (тобто вони можуть бути методами й емпіричного, і теоретичного дослідження) і спеціальні, що застосовуються в конкретній галузі науки. У будь-якому дослідженні звичайно ж суміщаються і загальнонаукові, і спеціальні методи



дослідження. Загальнонаукові методи дослідження поділяють на три великі групи: методи емпіричного дослідження (спостереження, порівняння, вимір, експеримент, моніторинг); методи теоретичного дослідження (сходження від абстрактного до конкретного, ідеалізація, уявний експеримент, формалізація, аксіоматичний метод або дедуктивно-аксіоматичний); загальні методи, використовувані як на емпіричному, так і на теоретичному рівні дослідження (абстрагування й конкретизація, аналіз, синтез, індукція, дедукція, абдукція, моделювання, аналогія, історичний і логічний методи, метод графів)» [53, с. 15–16].

О. Богдашина зауважує, що «джерелознавчий метод у дослідженні визначає цінність джерел за такими критеріями:

автентичність джерела – справжність джерела як дійсного свідчення чи підробки викладеної в ньому історичної інформації;

вірогідність джерела – ступінь відповідності свідчень джерела реальним історичним фактам, які в них описані;

повнота джерела – рівень відбиття в тексті джерела суттєвих сторін історичних фактів (подій чи явищ);

інформаційна новизна – наявність нової інформації, відсутньої у джерелах, уже введених до наукового обігу;

репрезентативність – властивість джерела (чи всієї джерельної бази з обраної теми) правильно відображати історичні факти в цілому. Під час оцінки репрезентативності необхідно враховувати системність, повноту, точність та доказовість викладених історичних фактів» [21, с. 113].

О. Драч визначає, що «на філософських і загальнонаукових методах ґрунтуються спеціально-наукові методи дослідження. До класичних спеціально-історичних методів наукового дослідження належать: історико-генетичний, історико-порівняльний, історико-типологічний та історико-системний» [87, с. 6–8].

Слід зауважити, що для методології музикологічної науки характерні два фундаментальні шляхи дослідження та осмислення сутності предмету –

історичний та філософський. Як зазначає О. Гнатишин, «сполучення історичного і філософського начал зумовлює процес історико-філософського пізнання. Властиве йому поєднання наукових (філософсько-теоретичних) і ненаукових (емпірично-історичних) чинників вирізняє оригінальний спосіб міркування в сфері власне історії музикології як особливій галузі теоретичного дослідження» [42, с. 23]. О. Гнатишин, наголошуючи на діалектичному функціонуванні історичного та філософсько-теоретичного аспектів у межах музикологічної науки, підкреслює, що «дослідник музикологічного минулого має осягати єдність мислення усіх поколінь інтелектуалів ... . Тому наука історії музикології діалогічна: вона одночасно є історією музикологів і історією музикології» [42, с. 25]. Розкриваючи семантику історичного аспекту музикологічної науки, О. Гнатишин відзначає, що «побудова методології стисло зводиться до умовного відтворення лінійної схеми процесу, зміст якої творить хронологічна поява проблемно-тематичних тлумачень, кожне з яких сприймається суб'єктом історико-музикологічного пізнання як певна ланка в накопичувальному ряду музикологічних знань. Опанування такої методології сприяє пізнанню мисленнєвої традиції українських музикологів пізнавати музику як мистецтво звуків (...), увиразненню своєрідного канону українського музично-теоретичного вислову, його динаміки та багатоманіття» [42, с. 27].

М. Вакуленко стверджує, що «аналітичний метод (АМ), який визначає «що правильно?», дає змогу з'ясувати наукову обґрунтованість і доцільність конкретної мовної одиниці (в т. ч. лексеми і, зокрема, терміна) або правила, і охоплює методи порівняльного, семантичного, концептуального, логіко-поняттєвого, історико-етимологічного, компонентного аналізу, індукцію та дедукцію, таксономізацію, формалізацію, ідеалізацію, структурний метод, функціональний метод, лінгвостатистичний метод, метод гіпотез, фальсифікацію, трансформаційний етап методу аналізу та синтезу, метод граматичної аналогії, метод пріоритетного функціонування, метод акустичних інваріантів тощо» [30, с. 17].

Музикознавство є складною, комплексною та багатогалузевою наукою, що досліджує широкий діапазон проблем музичної культури, розглядаючи композиторську та виконавську творчість, також музична наука висвітлює питання мистецької освіти, музичної педагогіки та психології, фольклору. Остання третина ХХ століття характеризується активізацією наукових досліджень методологічної компоненти музикознавства, що підтверджується фундаментальними науковими працями російських та вітчизняних вчених. І. Польська виокремлює такі основоположні чинники методологічної специфіки музикознавчих досліджень, як:

- 1) «належність цього дослідження до певного типу музикознавчої думки (історичного, теоретичного, виконавського тощо);
- 2) ступінь інтегрованості зазначеної музикознавчої праці до загальнонаукового (передусім – гуманітарно-культурологічного) контексту;
- 3) особливості авторської наукової концепції, її загальною спрямованістю й обраними інструментами музикознавчого аналізу» [241, с. 2].

Як відомо, основними типами музикознавчої науки є історичне та теоретичне музикознавство, а протягом ХХ століття активного розвитку набула нова галузь музичної науки – виконавське музикознавство. І. Польська зазначає, що «на сучасному етапі розвитку музичної думки переважного значення набуває саме інтегративна музикознавча методологія, що поєднує історичні, теоретичні, а також виконавсько-інтерпретологічні методи наукового пізнання явищ музичного мистецтва». Також науковиця влучно підкреслює, що «саме в історичному музикознавстві на сучасному етапі яскраво простежується загальна тенденція до інтердисциплінарності, інтегрованості із суміжними науковими сферами – мистецтвознавчими, культурологічними та загальногуманітарними» [241, с. 3].

«Теоретичному музикознавству притаманні специфічні методи аналізу, пов'язані з визначенням особливостей музичної мови та композиційної структури творів. Базовими для теоретичного музикознавства є методи

музичного аналізу, пов'язані з виявленням, насамперед, формальних закономірностей та особливостей музичної мови в усіх її проявах (мелодико-тематичному, гармонічному, метроритмічному тощо), структурно-композиційних форм та фактурних особливостей музичних творів та ін» [241, с. 4]. Музично-теоретичний аналіз, що вивчає музичну форму і її різновиди, а також особливості викладу музичного матеріалу – фактуру, здійснюється за допомогою методів гармонічного та поліфонічного аналізу. Слід підкреслити, що у сучасній музикознавчій науці функціонує загальногуманітарна методологія, що передбачає застосування традиційних та новітніх наукових методів – системний, структурний, компаративний методи. Також інтеграційні процеси у сучасній науковій царині простежуються у застосуванні лінгвістичного методу та методів мистецтвометрії у музикології, що значною мірою впливає на точність та об'єктивність результатів наукових досліджень. Окрім загальнонаукових підходів, музикознавство послуговується спеціальними методами, у відповідності до проблематики та завдань її окремих сфер, таких як музична педагогіка, музична психологія, музична соціологія та етномузикологія. Для етномузикознавства характерний етнорегіональний підхід, методи розшифрування фольклорно-музичної аутентики. Вагоме значення у процесі кристалізації комплексної методології музикознавства відіграла концепція інтонаційного аналізу Б. Асаф'єва. Особливість окресленого методу полягає в застосуванні історичного та систематичного підходів, виявленні історично-стильових характеристик музичних творів через ґрунтовне вивчення їх інтонаційно-композиційної структури.

Як влучно відзначає Г. Консон, «цілісний аналіз як метод наукового пізнання художніх текстів постає як універсальна багаторівнева науково-інтегративна система музично-філософського осягнення життєвих явищ, де якісна своєрідність шарів даного аналізу (інтонація, образ, концепція, стиль, метастиль / епоха) розглядається в контексті наукової методології (музичного, етико-філософсько-естетичного, психологічного, літературно-

лінгвістичного, культурологічного, фізико-математичного методів аналізу)» [149, с. 278].

«У сучасній музикознавчій науці провідним методом є жанрово-стильовий аналіз. Метод жанрового аналізу сприяє здійсненню типологізації та систематизації музичних жанрів, теоретичному осягненню їх специфічних атрибутів і властивостей, виявленню жанрових ознак музичних творів, визначенню їх жанрової належності, а також розкриттю багатшарових жанрових паралелей та асоціацій, закладених у музичному тексті творів. ... Оскільки феномен музичного жанру містить узагальнення як суто музичних (передусім структурно-композиційних та образновиразних), так і позамузичних (історичний контекст, хронотопічні умови виконання тощо) чинників, тож методологія його дослідження щільно пов'язана з визначенням складного багаторівневого комплексу музичних та позамузичних змістів, закодованих у жанрових ознаках творів», – зазначає І. Польська [241, с. 6].

Вагоме значення у сучасному музикознавстві відіграє метод стильового аналізу композиторської творчості, виконавської діяльності та конкретних музичних композицій, що вимагають поглибленого дослідження. У цьому контексті К. Біла зазначає: «Оскільки стиль – явище поліпластове, то доречно розрізняти види функціонування жанрово-стильової моделі:

- 1) обраний жанр у стилі митця;
- 2) у стилі композиторської школи;

3) у стилі мистецької доби» [20, с. 108]. На думку музикознавиці, «жанрово-стильова модель є універсальною аналітичною системою, адже дозволяє не лише проаналізувати твір, але й сприяє виявленню специфіки композиторської інтерпретації». Поняття «композиторська інтерпретація» по-різному тлумачиться в сучасній музикознавчій літературі. Спільним у концепціях є розуміння самого інтерпретування як творчого переосмислення. Відмінності полягають насамперед у виборі моделі інтерпретації, її предмету [20, с. 109–110].

І. Польська зауважує: «Ознакою сучасних еволюційних трансформацій у структурі, характері та методології музикознавства як загальної системи є змінення самого типу музикологічних досліджень, перенесення основних акцентів з виявлення фактологічно-формальних показників і властивостей розвитку музичного мистецтва та композиції музичних творів на розкриття передусім змістовних, філософсько-семантичних аспектів музики, визначення вищих, потаємних смислів її буття, розуміння внутрішнього сенсу музичної діяльності (зокрема композиторської та виконавської творчості), сенсу окремих музичних творів та шляхів його теоретичного та виконавського осягнення» [241, с. 7].

Підкреслимо, що у сучасному музикознавстві набув значної актуальності метод інтерпретологічного аналізу, який використовується для вивчення художньої концепції автора. Інтерпретологічний метод часто використовується комплексно із методом компаративного аналізу у межах виконавського музикознавства. Щільно наближеними до методів інтерпретологічного аналізу є також методи музично-семантичного аналізу, пов'язані з виявленням характеру та структури змістовного поля музичного мистецтва загалом і його окремих сфер та конкретних музичних творів зокрема, у тому разі – з визначенням основних музичних семантем, найважливіших семантичних амплуа, образів тощо. Зазначимо, що методи інтерпретологічного та музично-семантичного аналізу значною мірою корелюють з методами музичної герменевтики та семіотики [241, с. 7]. Як влучно відзначає К. Біла, «інтерпретація є одним із визначальних феноменів музичного мистецтва, але нині інтерпретаційну діяльність прийнято пов'язувати з музичним виконавством та аналітикою» [20, с. 110]. Музикознавиця підкреслює, що в основі інтерпретації лежить аналітичний метод, або «музикознавча творчість». Отже, науковиця поряд із концептом «виконавська інтерпретація», вважає доцільним застосування поняття «композиторська інтерпретація» [20, с. 110].

Наближеним до інтерпретологічного методу є герменевтичний метод, сутність якого полягає у мистецтві розуміння. Основою цього методу є опора на наукові факти розшифрування змісту стародавніх текстів у відповідності до сучасної світоглядної ситуації. Герменевтичне коло пізнання (за М. Гайдеггером) «має не формальну природу, воно не суб'єктивне і не об'єктивне, – воно описує розуміння як взаємодію двох напрямів: традиції та тлумачення» [38, с. 348]. Герменевтичне коло можна розглядати у межах композиторського фольклоризму, як інтелектуальний процес осягнення музичного образу фольклору на семантичному, естетичному та семіотичному рівнях, що трансформуючись у творчій свідомості митця, виступають у новій концептуальній системі, чим є музичний твір автора, або виконавська інтерпретація твору, у випадку фольклоризму. У творчому методі композиторського переосмислення відбувається симбіоз суб'єктивних (індивідуальних авторських) та об'єктивних (фольклорних, загально-національних) параметрів, що формують нову художню реальність, відповідно до виразових та стильових композиційних прийомів.

Одним з актуальних методологічних підходів у царині когнітивного музикознавства є рефлексія, як духовне осмислення творчого процесу, що є виявом глибинного сакрального досвіду митця у його творчості. «Рефлексія – це модус онтологічного зв'язку людини і Бога, завдання якого – Богопізнання. Саме в такому розумінні музика розкриває людству свій глибинний онтологічний смисл, а саме – надавати духовну силу для життя й творчості – синергію», – окреслює Л. Шаповалова [296]. Музикознавиця розглядає рефлексію митця, спрямовану на фольклор на прикладі хорового концерту № 2 «Дівич-сон» Ю. Алжнева, стверджуючи, що «композитор сприймає фольклор як мета-мову, як знакову систему з великим енергійним потенціалом. Ключ до неї містить улюблене автором поняття «праінтонація» – це такий інтонаційний комплекс, що відтворює в конкретних ритмо-мелодичних, ладо-гармонічних та темброво-фактурних елементах музичної мови образ фольклору як Пракультури (Традиції)» [296]. Отже,

Л. Шаповалова визначає «сучасний когнітивний процес у музикознавстві як шлях від рефлексії – до синергії» [296].

Зазначимо, що у процесі переосмислення фольклору, що є ключовим механізмом композиторського фольклоризму, вагому роль відіграє інтертекстуальний підхід, оскільки інтертекстуальність передбачає інтегруючі та трансформуючі функції тексту, «що дають йому імпульси до подвійного прочитання – з точки зору закладеної та перетвореної інформації. Теорія переінтонування і теорія інтертекстуальності мають подібні методологічні позиції, що зачіпають стиль та семантику музичного твору», – зауважує О. Злотник [109, с. 10].

Підкреслимо, що саме композиторська та виконавська інтерпретації є ключовими концептуальними компонентами у процесі дослідження та осмислення змісту композиторського та виконавського фольклоризму. Адже саме інтерпретація фольклорної семантики у її багатоаспектності визначає художньо-конструктивну концептуальну позицію автора (композитора або виконавця), що залежить від глибини знань, філософсько-естетичного та професійного підходів до переосмислення елементів народного першоджерела. Інтерпретація, як творчий процес трансформації фольклору у межах композиторського фольклоризму, передбачає виокремлення найбільш рельєфних жанрово-стильових та технічно-виразових характеристик автентичних композицій з метою творчого моделювання образно-семантичної структури композиційними прийомами на основі індивідуальної художньої проєкції. Результатом композиторської інтерпретації у межах фольклоризму виступає новий музичний твір з виразними національними характеристиками, що досягається за допомогою складних інтелектуальних процесів, де головним імперативом виступає фольклор у його етнорегіональному стильовому та жанровому багатоманітті. Вагомим є твердження М. Хая стосовно принципів композиторської інтерпретації фольклорного матеріалу, який відзначає, «... що вищим і якіснішим є попередня наукова обробка фольклорного першозразка, то вільнішим і



розмаїтішим, пліднішим і соковитішим буде гроно звукових «намистин», нанизаних на міцну низку інваріантної першооснови» [291, с. 485].

Важливу роль відіграє інтерпретація у межах виконавського фольклоризму, вона передбачає теоретичний та практичний аспекти засвоєння характерних ознак фольклору, що є головними концептуальними критеріями виконавського процесу. У методології сучасних музикологічних досліджень, а особливо у сфері виконавського музикознавства, важливу роль відіграє метод музично-текстологічного аналізу, що застосовується з метою глибинного вивчення музичних текстів, визначення історичного контексту та естетико-стильових рис, виконавсько-інтерпретаційної специфіки та науково-теоретичного осмислення. Також у межах музикознавства вагоме значення відіграє метод виконавського аналізу, головним завданням якого є окреслити виконавські проблеми: естетично-стильові, семантичні, художньо-образні, інтерпретаційні та психологічні.

Аналізуючи естетичні риси вітчизняної композиторської творчості першої половини ХХ століття, слід зазначити, що національна семантика у вигляді народних мотивів, образів та етно-характерних ознак фольклору, екстраполювалися на тенденції виконавського мистецтва окресленого періоду. Виразна національна домінанта, що пронизує всі пласти музичного тексту, потребує методологічного підходу до питань виконавської техніки, що передбачає ряд специфічних завдань семантичного, художньо-образного та технічно-конструктивного характеру для виконавців музичних творів естетично-стильового явища «гуцульської музичної сецесії». Музичне виконавство, як складова музичного мистецтва, взаємопов'язана та витікає із композиторської творчості. Стрімкі зміни естетичних, семантичних, стильових, жанрових параметрів композиторського мистецтва впродовж ХХ століття мали безпосередній вплив на виконавську практику, значно ускладнивши та урізноманітнивши її художньо-образний та технічно-конструктивний зміст. Національна естетика та образність української композиторської творчості ХХ століття ознаменувала появу мистецького

явища – виконавського фольклоризму, що утвердився в останній третині ХХ століття.

Окрім композиторської стилізації слід розглянути виконавську фольклорну стилізацію, в основі якої лежить художньо-концептуальна інтерпретація музичного матеріалу, що спирається на технічно-виконавські, артикуляційно-штрихові, динамічні, тембрально-кolorистичні, агогічні прийоми народного музикування, які моделюють музичний образ та семантично-семіотичний фольклорний контекст виконуваного музичного твору. Як відомо, історично-хронологічна складова фольклоризму значною мірою видозмінювалась впродовж окресленого періоду, в результаті чого слід розрізняти фольклоризм в його історично-стильовому контексті, що, відповідно, вказує на конкретну семантично-виразову та конструктивно-композиційну складові вказаного явища. Адже розширена палітра музично-виразових засобів неofolklorизму: ускладнена гармонічна мова, широке застосування ладів народної музики, прискіплива увага композиторів до тембрально-кolorистичної складової музичних полотен, особливе трактування метро-ритмічних параметрів звукової структури стали вагомим етапом оновлення стильової компоненти композиторської творчості першої половини ХХ століття, значно вплинувши на розвиток явища виконавського фольклоризму у другій половині ХХ століття.

Теорія виконавського фольклоризму, як перспективного напрямку сучасного музичного мистецтва, досліджувалася у музикознавчій науці. Теоретично обґрунтувати цей феномен робили спроби видатні російські та вітчизняні фольклористи і музикознавці ХХ століття, такі як В. Гусев, І. Земцовський, М. Хай; проблеми типології фольклоризму вивчали Л. Іванова, А. Гурченко; теоретичну концепцію виконавського фольклоризму розробляли А. Гурченко, І. Мацієвський. «Науковці, що вивчають феномен виконавського фольклоризму у сучасній музичній культурі, стверджують самостійність цього напрямку художньої творчості та підкреслюють існування великої кількості його проявів, типів та форм» [224, с. 91–92]. На початку

XX століття явище виконавського фольклоризму досліджував К. Квітка. Науковець стверджував, що «музично-етнографічна демонстрація» покликана репрезентувати автентичну музику на сцені і носіями традиції, і професійними виконавцями [129, с. 8–9].

Б. Луканюк зазначає, що композиторський фольклоризм екстраполюється на академічне музичне мистецтво, в межах якого виконавство є детермінованим логічним процесом. Виконавська інтерпретація є вихідним пунктом і ключовою позицією в межах аранжованого та етнографічного фольклоризму, які репрезентують виконавський фольклоризм [175, с. 6]. Найбільш перспективною дослідники визначають новітню форму виконавського фольклоризму – науково-репродуктивну, яка найяскравіше відтворює етнічний звукоідеал, національний образ культури, функціональну та духовну сутність традиції [224, с. 92].

О. Бенч розглядає поняття «виконавство» як звукову реалізацію, або перетворення в активну звукову форму внутрішнього мистецького потенціалу, враховуючи набутий поколіннями автентичний музичний досвід. Також науковиця особливу увагу приділяє питанню специфіки та унікального звучання фольклорного музичного матеріалу [16, с. 82]. С. Грица окреслює термін «виконавство» як самореалізацію, вільне виявлення творчого індивідуума. Узагальнюючи вищенаведені визначення, слід зауважити, що виконавство – це складна багаторівнева система. Одним із напрямів цієї системи є народнопісенне виконавство, яке В. Антонюк окреслює, як єдність виконавських принципів, що викристалізувались у традиційному етно-регіональному осередку [4].

Н. Пиж'янова зазначає, що «виконавські принципи включають специфічні виражальні комплекси, що стосуються як музичних, так і позамузичних засобів виразності, взаємодія яких утворює характерні риси виконавства» [239, с. 28]. Адже у виконавстві, як і в композиторській творчості, важливу формотворчу роль відіграють жанрові та стильові

параметри музичного тексту. Всі ознаки жанру (стабільні, мобільні, метапризнаки тощо) у конкретній історичній ретроспективі органічно пов'язані з цілісністю історичного стилю [239]. Тісна взаємодія жанрових та стильових параметрів у процесі становлення та розвитку музично-виконавських принципів автентичного мистецтва, дає підстави говорити про жанрово-стильову модель, глибоке вивчення та розуміння якої допомагає виконавцеві відтворити семантичний та художньо-образний контекст автентичної музичної традиції [239, с. 30]. Згідно концепції Б. Яворського, який розглядає взаємозв'язок жанру та стилю із процесами музичного мислення, науковці «співвідносять категорію музичного стилю з певними формами творчості, надаючи виконавству значення складової стилеутворення...» [239, с. 31].

В. Гусев окреслює поняття «виконавський фольклоризм» як вторинне побутування автентичного фольклору; І. Земцовський виконавський фольклоризм характеризує, як виконання фольклору поза традицією [239, с. 69]. М. Хай вбачає в межах виконавського фольклоризму реконструкцію автентичного фольклорного матеріалу, його трансформацію у новій художньо-естетичній якості. І. Павленко вважає феномен виконавського фольклоризму «результатом трансформації пісенного фольклору в сучасну професіоналізовану і аматорську вокальну культуру (хоровий, ансамблевий, сольний спів)» [239, с. 8]. Вартою уваги є розширена дефініція народно-виконавського процесу Л. Шаміної: «Концертний народний спів (хоровий, ансамблевий, сольний) отримав рівні з академічним мистецтвом права, що дозволило говорити про виникнення в вокально-хоровому виконавстві нового стильового напрямку – виконавського фольклоризму, який має свої специфічні прийоми і засоби виразності, художньо-технічні можливості і репертуар, що виходить за рамки чистого фольклору» [239, с. 60].

Отже, наприкінці ХХ століття остаточно кристалізувався «новітній тип фольклоризму» (за В. Гусевим). А. Гурченко характеризує його як «утвердження стилістичного різноманіття із збереженням сталої позитивної

динаміки розвитку» [67, с. 18]. Це був якісно новий виток в процесі сприйняття, переосмислення та трансформації фольклорної музично-виконавської традиції. Як відзначає фольклорист І. Земцовський, у 80-ті роки ХХ століття «весь світ пульсує вторинною традицією», також науковець підкреслює, що простежується «історична заміна хаотичного фольклоризму на фольклоризм серйозний» [100, с. 6].

Відзначимо, що спільними рисами композиторського та виконавського фольклоризму є інтерпретація фольклору, виокремлення та артикуляція найхарактерніших жанрово-стильових ознак, що у межах композиторського фольклоризму впливають на кристалізацію музичного образу відповідно до етнохарактерного звукоідеалу, використовуючи метод стилізації у її різновидах (жанрова, стильова, тембральна, фактурна); у контексті виконавського фольклоризму інтерпретатор використовує технічні прийоми (штрихи, артикуляцію, інтонування, тембральне забарвлення звучання), що створюють музичний образ за допомогою авторської концепції, яка детермінована фольклорною семантикою. Отже, відмінність між композиторським та виконавським фольклоризмом простежується у процесі застосування виразових засобів фольклору: у першому випадку – у композиційному аспекті, у другому – у виконавсько-інтерпретаційному.

А. Гурченко розглядає характерні ознаки виконавського фольклоризму у контексті його етно-регіональної специфіки. «Головними критеріями типізації науковець визначає:

- 1) естетичне підґрунтя, що формує творчий підхід до зразків усної народної творчості;
- 2) ступінь змін фольклорного першоджерела;
- 3) рівень його пізнання» [224, с. 92].

У результаті проведеного аналізу А. Гурченко виділяє три типи виконавського фольклоризму:

- 1) трансляція;
- 2) адаптація;

### 3) авторська інтерпретація [67].

Слід зауважити, що у сецесійному естетично-стильовому ракурсі значно зросла роль гармонічної мови у музичному тексті, що сприяло увиразненню і підкресленню тембрально-кolorистичних нюансів звучання. Мелодичні проведення, насичені яскравими співзвуччями гармонічних барв, набули виразних інструментальних характеристик у межах фортепіанної фактури, що узагальнено наслідують тембри народних оркестрових звучань у їх артикуляційно-штриховій та інтонаційній виконавській манері. Адже сучасна гармонія – складне та багаторівнева система, яка «не дає нам єдиного шляху від постромантизму, а скоріше виявляє плюралізм явищ, де з одного боку трансформуються та модифікуються класичні моделі (неокласицизм, сучасний неоромантизм), з другого – формуються якісно нові моделі гармонічних явищ, які базуються на неофольклоризмі та музичному структуралізмі», – зазначає І. П'ясковський [246, с. 33].

Досліджуючи фольклорну складову, як вагомий чинник композиторської та виконавської творчості, слід відзначити широкий діапазон впливу виразових ознак фольклору на різні рівні музичної структури, що простежується від естетично-образної сфери, семантично-семіотичного комплексу композиційно-логічної організації музичного матеріалу, – і до штрихових та артикуляційних виконавських особливостей авторського тексту. Сукупність широкого спектру фольклорних ознак у процесі композиторського опрацювання екстраполюється на стильові, жанрові, формально-структурні, мелодично-ритмічні, тембрально-фактурні, технічні, артикуляційно-штрихові пласти музичного тексту у виконавському аспекті. Глибинне вивчення перелічених характеристик фольклору є необхідним для виконавця-інтерпретатора, що творить музичний образ, застосовуючи інтонаційні, тембрально-гармонічні та артикуляційні засоби для виконавської стилізації. Принципи створення інтерпретації фольклорного твору відрізняються від виконавської інтерпретації академічної композиції у естетичному, семантичному, стильовому та технічно-виразовому аспектах. У

виконавській стилізації фольклору превалює естетика народних образів та символів, які визначають художній вектор концепції. Семантичний рівень стилізації зумовлений національними архетипами та кодами, що присутні у автентичній інтонаційності та ритміці. Стильовий аспект виконавської стилізації зумовлений вирізняючими ознаками фольклору. Технічно-виразовий аспект стилізації передбачає опору виконавця на комплекс виразових засобів народної виконавської традиції сольної, ансамблевої, оркестрової, відповідно до виду виконуваної музики.

Творчу діяльність сольних виконавців-інструменталістів та фольклорних інструментальних колективів в контексті виконавського фольклоризму аналізує у своїх наукових розвідках О. Бенч-Шокало [13–16]. Виконавські інтерпретації фольклорних інструментальних ансамблів та оркестрів досліджують Л. Пасічняк [233–237]; Ю. Волощук [34–36]. Розгляд виконавського мистецтва, як однієї з наймолодших галузей теоретичного музикознавства, потребує чіткого системного та структурованого методологічного підходу. Методологічні засади системного підходу до професійного музичного виконавства передбачають наступні завдання:

- 1) визначення понять, що відображають специфіку музично-виконавського процесу, його змістовно-сміслову якість та структурну організацію системи професійного музичного виконавства;
- 2) розробка методів структурування та типізації даної системи [165, с. 211–212].

О. Лисенко наводить «співвідношення понять «виконавська система – виконавська структура – функціональна система виконання», які використовуються в якості інструментів системного методологічного дослідження, відповідає загально-філософському принципу співвідношення «загального – особливого – окремого» [164, с. 216]. Як зауважує музикознавиця, «методологічні засади системного підходу до професійного музичного виконавства як об'єкта дослідження передбачають, по-перше, визначення понять, що відображають специфіку музично-виконавського

процесу, його змістовно-сміслову якість та структурну організацію системи професійного музичного виконавства, по-друге – розробку методів структурування та типологізації даної системи» [164, с. 212]. Елементами виконавського процесу виступають такі спеціальні поняття, як «виконавець», «виконавське відношення», «музичний текст», «нотний текст», «виконавська практика», «виконавські принципи», – ці елементи, за визначенням О. Лисенко, водночас є «відповідними функціональними виконавськими структурами» [164, с. 214]. Функціональна система «виконавські засоби» передбачає проведення інтонаційної лінії, елементами якої є апплікатура, педалізація, динаміка, агогіка, темпоритм, артикуляція. Перелічені елементи функціональної системи «виконавські засоби» взаємопов'язані зі складним музично-семіотичним об'єктом – музичним текстом, в межах якого міститься «складна структура внутрішньо-функціональних відношень у системах звуковисотної, метроритмічної і інтонаційно-мелодичної організації музичного тексту» [164, с. 215]. Виконавські засоби, за своєю функціональною спрямованістю, поділяються на елементарні, специфічно-виконавські та загально-художні.

Широкий арсенал наукових підходів та методів пізнання відкривають можливості для комплексного вивчення та дослідження питання переосмислення та трансформації фольклору у композиторському та виконавському аспектах музичного мистецтва України. Важливе значення відіграють загальнонаукові методи, а також різноманіття спеціальних музикознавчих шляхів дослідження фольклорної компоненти виконавської стилізації в українській музиці.

### **Висновки до Розділу I**

Висвітлюючи основні положення першого розділу, виділимо наступне:

Фольклор відіграв важливу формотворчу роль у становленні професійного композиторського мистецтва України, що значною мірою вплинуло на вітчизняне виконавське мистецтво ХХ століття. Вагому роль в



процесі творчого переосмислення народного першоджерела відіграв М. Лисенко, саме в його творчій манері викристалізувалися основні методи композиторського опрацювання фольклору: цитування, опрацювання / обробка, стилізація.

Метод стилізації у контексті композиторського фольклоризму представляє широкий спектр інтерпретаційних варіантів переінтонування, гармонізації та тембрально-колеристичного переосмислення фольклорних елементів, відповідно до індивідуальної авторської концепції. Простежується екстраполяція фольклорної компоненти на творчість українських композиторів ХХ століття, художні принципи неофольклоризму втілені у національному стилі музики Є. Станковича, в його фольк-опері «Цвіт папороті».

Важливу роль у становленні національного музичного стилю відіграв гуцульський фольклор у його художньо-образній, жанровій та стильовій різноплановості. Жанрова стилізація гуцульського фольклору в композиторській творчості видатних українських композиторів – В. Барвінського, М. Колесси, Н. Нижанківського, увиразнила національну своєрідність вітчизняного музичного мистецтва.

Семантика національної композиторської та виконавської творчості була розширена новими естетичними та мистецько-виразовими категоріями сучасного європейського мистецтва ХХ століття – сецесії, або модерну, утворивши національний інваріант сецесійного стилю – «гуцульську музичну сецесію».

Слід відзначити, що важливу роль у дослідженні відіграє методологія музикознавчої науки, що репрезентує широкий спектр методів опрацювання та аналізу наукового матеріалу. Особливого значення має жанровий, стильовий, інтерпретологічний, музично-семантичний та виконавський музикологічні методи. Окрім музикознавчих методів у дослідженні вагому роль відіграють загальнонаукові та філософські методи роботи із науковими джерелами.

## РОЗДІЛ II

### КОМПОЗИТОРСЬКИЙ ФОЛЬКЛОРИЗМ

#### 2.1. Музичні виразові засоби гуцульського фольклору

Гуцульський фольклор – яскраве та самобутнє явище української національної культури. Надзвичайно розмаїта палітра музичної творчості гуцулів значно вплинула на розвиток та становлення ідентичності української музичної мови. Влучно підкреслює регіональну самобутність українського фольклору М. Хай, стверджуючи, що «у фольклорі не буває єдиного «загальнонаціонального» шаблонного уніфікованого стандарту мислення. Не існує і загальнонаціональних типів мелосу, інструментарію, манери виконання тощо. Їх природа і типологія найвиразніше простежуються на значно вужче сконкретизованому рівні: власне, регіональному, субрегіональному, льокальному» [291, с. 138]. Зауважимо, що карпатська музична традиція вплинула на кристалізацію художньо-образної, естетичної, семантичної, жанрово-стильової, формально-конструктивної та композиційно-виразової сфер творчості видатних композиторів України з кінця XIX – початку XXI століття. Як стверджує І. Мацієвський, на функційному рівні традиційне мистецтво є:

- а) відображенням навколишнього середовища, життя суспільства, себе, пов'язаного з ними природними чи створеними самою людиною засобами;
- б) не репродукуванням, а творенням, створенням світу, власного світу мистецтва...;
- в) творенням в безпосередній комунікації творця та реципієнта художнього факту [192, с. 123–124].

Гуцульський фольклор вирізняють своєрідні музичні виразові засоби: розвинута інтонаційно-мелодична лінія, рясне використання мелізмів та орнаментики; специфічна ритмічна організація, представлена синкопами, пунктирним ритмом, тріольним викладом; пластична метроритмічна організація музичного матеріалу; гуцульський лад з підвищеними IV та

VI ступенями. Підкреслимо, що географічне розташування Карпат вплинуло на семантичну багатоплановість гуцульського фольклору, на барвисту калейдоскопічність його образності та тематики. Адже, як стверджує С. Грица, «сусідство з іншими етносами на західному кордоні, діалектні відмінності мови названих етнографічних груп позначились і на мові фольклору, його тематиці додалися іонаціональні елементи, у мелосі – нові інтонації – західнослов'янські, угорські, румунські, нові композиційні структури, яких немає в центральноукраїнських» [57, с. 11].

У гуцульській музичній культурі спостерігаємо тісний взаємозв'язок між технічними можливостями, строем, діапазоном звучання, тембровими характеристиками народних інструментів та формами і жанрами виконуваної на них автентичної музики. Технічно-виконавські можливості народних інструментів вплинули на різні пласти музичної структури. Вибаглива мелодична лінія збагачена значною кількістю мелізмів, що продиктоване виконавською традицією гри на мелодичних інструментах: сопілці, скрипці. Як зазначає А. Іваницький, «скрипка має дуже великі технічні і тембральні можливості. Народні скрипалі ще ширше, ніж сопілкарі, вдаються до орнаментики – форшлагів, мордентів, дрібних прохідних та допоміжних нот, застосовують гармонічні фігурації, трелі, глісандо, акценти, подвійні ноти» [111, с. 29]. Дуже важливим інструментом, що надає автентичному музикуванню характерного етнорегіонального забарвлення, є сопілка. У карпатському регіоні вона має декілька різновидів: теленка, флюяра, денцівка, свиріль. Цей інструмент часто виконує мелодичну лінію, рясно застосовуючи орнаментику у проведенні своєї партії, що надає музичній тканині рис імпровізаційності та варіаційності. Адже характерними художньо-виразовими принципами розвитку автентичної музики гуцулів є імпровізаційність, варіаційність та варіантність (Додаток Б). М. Хай підкреслює характерні ознаки гуцульського інструментарію та їх тембральні особливості наступним чином: «Безсвистковість (незадненість, відкритість), характерний свистячий тембр «фрілок», «флюєр» й відкритих тилинок у

поєднанні зі звукорядом генамісотоніки як ознаки орієнтального інтонаційного мислення є однією з передумов формування питомого гуцульського субетнічного звукоідеалу» [291, с. 124]. Адже «... всюди звук «флюєри» у світогляді гуцулів асоціюється як основа звукоідеалу їх етнографічно-льокального традиційного середовища» [291, с. 125]. Традиційні музичні інструменти гуцульського фольклору мали вагомий вплив на розвиток, становлення та функціонування інструментальної музики етносу, на композиційно-стильові та технічно-виконавські характеристики музичної структури. «Їх стрій, звукоряд, темброва характерність, динамічні і технічно-виконавські можливості (а в зв'язку з цим: конструкція, матеріал, з якого зроблений інструмент, його форма, тип резонансу, спосіб видобування та зміни звука тощо) зв'язані з усією стильовою системою етнічної інструментальної музики, відповідають її закономірностям і водночас впливають на їх становлення та розвиток» [193, с. 16–17].

Стосовно структурно-композиційних законів організації музичного матеріалу у фольклорних творах А. Іваницький зауважує: «Якщо подивитися на народну музику з позицій логіки, її можна порівняти з ландшафтом, де чергуються рівнини й узгір'я, освітлені сонцем» [111, с. 223]. Далі автор розшифровує «узгір'я» як «опорні фігури логіки: бінарність, серіація, групування, класифікація, симетрія. А хвилясті тіні, що біжать по рівнині і утворюють найвигадливіші обриси, – це багатоманітність музично-фольклорної строфіки». Адже строфа виступає основною структурно-композиційною складовою в різноманітних пісенних формах фольклору. Надзвичайне розмаїття строфічної структури викристалізувалось протягом тисячоліть, і «містить різноманітну інформацію: семантичну, хронологічну, регіональну, жанрову, ритмічну, мелодичну, ладову (до речі, у фольклорі є форми, на визначення яких впливає лад, чого майже не трапляється у професійному мистецтві)» [111, с. 223–224]. А. Іваницький наголошує на формотворчій ролі бінарних структур та опозиції в межах музичної тканини, які забезпечують драматургійний розвиток композиції, і слугують імпульсом

до створення контрастних елементів тематизму. Ці логічні фігури утворювали композиційну систему, в якій взаємодіяли образно-сміслові (тропи, семантичні формули зимових, весняних, літніх, весільних та інших наспівів), інтонаційні (виразність тексту й наспіву), ритмічні (оформленість структури та зв'язків слова й музики) параметри [111, с. 224]. Зазначимо, що у фольклорній традиції Карпат вагому роль відіграє повторюваність музичного тематизму, як архаїчна риса, що бере свій початок від прадавніх магічних ритуалів. Повторюваність, або серіація, в контексті музичної традиції карпатського етносу, детермінувала динамічний розвиток музичного матеріалу. Адже, як влучно підкреслює А. Іваницький, «повторність у музиці стала одним із найголовніших засобів розвитку, створення форми, строфіки, вона протягом тисячоліть набула властивостей композиційного засобу» [111, с. 242]. Кристалізація у фольклорному контексті усталених музично-інтонаційних структур уможливило застосування складнішого логічно-композиційного варіанту організації музично-звукового процесу – комбінування. Як відомо, у фольклорі утворилися музичні форми, які «обчислюються кількома десятками і вони засвоєні суспільною та індивідуальною практикою як жорсткі мнемонічні моделі» [111, с. 249–250]. Формотворчими принципами в межах музичної форми «виступають ще такі директивні засоби, як типологічні (архетипічні) моделі та масштабно-синтаксичні структури (періодичність, об'єднання, дроблення, дроблення з об'єднанням), третність, квадратність, ритмічна пульсація, ладові чинники, контури мелодичної лінії» [111, с. 250].

Архаїчність на семантично-образному рівні музичної тканини фольклорних інструментальних творів відзначає І. Мацієвський, стверджуючи, що «... зберігши традиційні сфери функціонування, відповідні музичні жанри і форми, карпатські горяни краще, міцніше заховали синкретичні риси давнього інструменталізму» [192, с. 114]. Розглядаючи архаїчні елементи карпатського етносу, слід підкреслити важливу роль архетипів, що виступають найдавнішою формою сприйняття явищ природи, і

віддзеркалюють прояви її художньо-естетичного осмислення. Вони є структуроутворюючим елементом духовного та ментального досвіду народу. Сукупність архетипних уявлень у вигляді міфологічних, релігійних і фольклорних образів передається від покоління до покоління, узагальнюючи важливі етапи емоційно-інтелектуального досвіду етносу. Поряд з універсальними, в кожній культурі існують архетипи національної культури, що відображають глибокі духовні особливості народу і втілені в художній творчості етносу. С. Грица стверджує, що «споконвічна архетиповість фольклору як наслідок нашарувань нових сенсів на той же предмет думки, усне мовлення як спосіб його життя запрограмували в ньому плинність, модальність вербальної, музичної, міметичної мов, артикуляції, зробили його фундаментом світоглядних уявлень» [59, с. 92]. Підкреслимо, що поняття архетипального світогляду за своєю семантичною наповненістю близьке до модусу мислення. С. Грица зазначає, що «модус мислення є етносоціальною категорією, синтезом понятійних й рецепторних елементів, що утворюють систему світоглядних установок та орієнтацій у поведінці, творчій діяльності. У фольклорі він диктує вибір тем, сюжетів, їх мовне вираження у лексиці, внутрішній формі, інтонаційних, синтаксичних структурах. Його дія не обмежується музичним текстом. ... він впливає на виконавський контекст – темпові, агогічні, теситурні, темброві характеристики» [57, с. 53].

Зауважимо, що карпатська музична традиція репрезентує широкий діапазон тем, інтонацій, своєрідних ритмічних фігур та принципів організації музично-композиційної тканини. С. Грица розглядає традицію «як комплекс стабільних елементів в межах конкретної етнічної творчості. Імпровізацію в межах народної творчості – як несподіване оновлення стабільної традиції шляхом варіювання елементів словесної мови, мелосу інструментальної гри, агогіки, пантоміми тощо» [57, с. 153]. Одним із архаїчних принципів розвитку музичного матеріалу в контексті гуцульського фольклору є поліфонічність. Як стверджує М. Хай, контрапунктичні елементи простежуються в імпровізаційних награваннях в межах давньої виконавської

традиції. Структура поліфонічного мислення гуцульської народно-інструментальної музики не горизонтально-лінійна, а вертикально-гармонічна [291, с. 300].

Слід відзначити, що інструментальна музика Карпатського регіону належить до архаїчних форм народного мелосу, адже вона містить у собі структурно-стильові ознаки автентичних награвань, а саме – імпровізаційність, синкретичність, складну ритмічну організацію, візерункову мікромелізматичну та мікроальтераційну інтонаційність, лідійський мажор та генамісотонічний (лад, що містить збільшені секунди) мінорний лад. Також характерним для традиційного інструментального виконавства є бурдонний тип акомпануючої фактури, один із автентичних прийомів гуцульського музичного фольклору.

Велике художньо-образне та музично-виразове різноманіття представляють жанри гуцульського фольклору. Зауважимо, що жанри народної інструментальної музики діляться на два великі пласти: архаїчна астрофічна та, більш композиційно сформована, строфічна структури музично-виконавського процесу. М. Хай наголошує на діалектичній природі жанрів фольклору, стверджуючи, що «природа фольклору мобільна і часто цілком не прогнозована. Діалектика функціонування його форм і жанрів саме в цьому й полягає, що типове тут природно співіснує і взаємодіє із нетиповим і випадковим, загальне – із одинарним і частковим, істотне й характерне – із несуттєвим і непритаманним» [291, с. 179]. Музикознавець підкреслює, що «інтонаційно-стильова структура строфічних жанрів ІМ Карпат і Передкарпаття (...) ґрунтується, головню, на танцювальних і танцювально-приспівкових версіях коломийки, гуцулки та міжжанрово-трансформованих модифікаціях козачка, польки, і, навіть народного фокстрота та чардашу (...)» [291, с. 441]. Також дослідник простежує вплив жанрової моделі коломийки на інші жанри фольклору: «Структура і форма коломийкової імпровізації спроможна співдіяти з іншими жанрами: ладканкою, маршем, козачком, утворюючи при цьому складні оригінально

трансформовані міжжанрові побудови» [291, с. 275]. Особливості жанрів гуцульського фольклору підкреслює М. Хай: «У «щипаних» коломийках і козачках з приспівками відчуття дансантисти на противагу відчуттю «віртуальної» кантилени виражене менш рельєфно, як з причини «захованого» у внутрішню стилістику їх «співного» мелосу, так і через помітнішу тут синкретичну єдність співу, музики і руху в названих жанрах, їх архаїчнішу ... інтонаційно-стильову природу» [291, с. 169].

Танець «Півторак» має коломийкову структуру, що простежується здебільшого у викладенні музичного матеріалу дрібними вартостями та переважанні пунктирного ритму. Поширений жанр танцювальної музики в карпатському фольклорі – гуцулка – двохдольний танець коломийково-козачкової групи гуцульської автохтонної традиції. «Виконується здебільшого як окрема танцювальна композиція, що характеризується співвідношенням архаїчного коломийкового мелосу з порівняно новітнішими темпоритмічними, агогічними й виконавсько-стильовими (...) рисами», – зазначає М. Хай [291, с. 275]. Серед танцювальних жанрів гуцульського фольклору досить поширеною є метелиця – двохдольний танець козачково-гопаково-тропакової групи. Мелодична та ритмічна структури метелиці вказують на архаїчну структуру жанру.

Видатний польський фольклорист і музикознавець Станіслав Мерчинський відносить аркан до гуцульсько-покутських танців неколомийкової структури, також дослідник зачисляє їх до «багаточастинних і циклічних форм» [318, с. 112]. Метроритмічна складова аркану вирізняється специфікою строфічної структури, втілюючи характерні ознаки коломийкового та козачкового типу. Мелодично-інтонаційна структура аркану характерна лише для цього танцю, у внутрішній структурі жанру виразно простежується респонсорна модель побудови музичного матеріалу. Велике формотворче значення в музичній тканині аркану відіграє специфічна акцентуація, а також відповідні виконавські штрихи – переважно *non legato*,



*detache*, *marcato*, що підкреслюють вольовий характер цього енергійного чоловічого танцю.

Виразові параметри гуцульського фольклору спостерігаємо в місткому жанрі народної музики – коломийці (Додаток В). Саме коломийка і зацікавила вітчизняних композиторів своєю жанрово-стильовою та музично-семантичною своєрідністю, утворивши широкий діапазон інтерпретаційних можливостей. Адже, як підкреслює С. Павлишин, «на карпатському фольклорі виросла ціла школа львівських композиторів з С. Людкевичем, В. Барвінським та М. Колесою на чолі; використовували його й численні інші українські музиканти, насамперед Б. Лятошинський в опері «Золотий обруч»» [229, с. 219]. Індивідуальну та своєрідну структуру коломийки визначає В. Клиш, стверджуючи, що «... ладоритмоінтонаційна самобутність коломийок постає основним індикатором пізнання жанру, бо її відсутність одразу ж перетворює коломийку в щось інше» [137, с. 30]. М. Хай зазначає, що коломийкову структуру має значна частина жанрів західноукраїнського фольклору: «співанок-хронік, покутських гаївок, пастуших награвань на карпатських флейтах, скрипці, дрімбі...» [291, с. 275]. Також музикознавець підкреслює універсальну стійку стильову структуру коломийки, адже «... здатність коломийки до ампліфікації форми і стилю, адаптації до сучасних інтонаційних його нашарувань і стильових трансформацій забезпечують їй виразну перспективу в майбутньому та дивовижну спроможність зберігати при цьому власну стильову ідентичність і оригінальність» [291, с. 275].

Наголошуючи на універсальній вокально-інструментальній структурі коломийки, С. Грица підкреслює: «Як в українських, так і в інших слов'янських та неслов'янських коломийкових піснях величезну формотворчу роль відіграє мелодія. Завдяки чіткій ритмічній структурі вона притягає до себе безліч пісенних текстів, набираючи рис групової» [59, с. 28]. «Адже народна пісенність постає як важливий елемент нематеріальної традиційної культури, один із тих трансляторів, що має вирішальне значення

у надзвичайно важливій місії збереження мови, духовності та національної ідентичності» – влучно підкреслює А. Фурдичко [287, с. 69].

В. Гошовський, досліджуючи етнорегіональні особливості гуцульського музичного діалекту, виокремлює характерний стиль *parlando-rubato* у чоловічому вокальному виконанні неплясових коломийок, відзначає *cantabile* – у жіночому співі, також вчений підкреслює специфічні риси гуртового виконання колядок – чергування співу соліста та групи, вигуки, а також супроводжуючих хореографічних елементів – «тропотів» і хороводного танку [52, с. 143].

С. Грица, вказуючи на жанрово-стильові риси гуцульського автентичного виконавства, відзначає говірковий стиль у коломийках; у співанках-хроніках науковиця підкреслює такі визначальні вокально-виконавські характеристики, як парландовість, псалмодичність, декламаційність та речитативність музичного висловлювання, також до виразових засобів окресленого жанру належить коротке дихання, швидкий темп, виразна акцентуація, підкреслена інтонаційними коливаннями, що порушують темперованість музичної тканини. Музикознавиця також окреслює наступні виконавські засоби: «протягання останньої силиби в кадансах речень на приголосній «м», що нагадує звучання бурдонного тону флюїди або ліри. ... дроблення останнього тону 14-складової групи, справляючи враження фіксованого гліссандо, перековування голосу до опорного звука» [54, с. 169].

Також взаємозв'язок пісенної та інструментальної музики на художньому та жанровому рівнях репрезентують «... особливі жанри інструментальної музики – імпровізації на пісенні мелодії» [192, с. 99]. І. Мацієвський відзначає вагомий вплив вокально-інструментальних ансамблів на інструментальні ансамблі. Адже часто солісти-інструменталісти «троїстої музики акомпанують співакам ..., й сама троїста музика нерідко виступає разом зі співом» [192, с. 99]. Музикознавець підкреслює, що «вплив вокально-інструментальних ансамблів на троїсту музику позначається не

тільки в музичному матеріалі, але і в специфіці імпрорізації» [192, с. 100]. Розглянувши різноманіття гуцульського фольклору, відзначимо жанрово-стилістичну та мовну системи, що функціонують на різних рівнях музичної структури – інтонаційному, ритмічному, ладогармонічному, фактурному та тембральному, і є основою для продуктивної композиторської та виконавської творчості.

У гуцульській музичній традиції генетично закладена схильність до імпрорізаційності, що простежується в кожному пласті музичної структури: мелодика, ритмічна організація, гармонічний план, артикуляція, фактура, тембрально-колеристична складова. Слід підкреслити, що «... інструментальні ансамблеві імпрорізації – це не безконтрольне і хаотичне плетіння інтонаційно-ритмічних фігур, а вільна і водночас чітко організована творчість, не тільки тематизм якої, але і численні зв'язки, типи кадансів, способи підходу до кульмінації, характер контрастів і утворювані, зрештою, композиції досить стабільні для того чи іншого народного музичного діалекту чи виконавського стилю і структуруються за допомогою досить визначених конструктивних формул-стереотипів» [192, с. 100].

Гуцульська візерунковість та орнаментика розпису характеризує такі види мистецтва, як живопис, гончарство, писанкарство та вишивку регіону. Символіка орнаменту впливає із мальовничих пейзажів природнього ландшафту Карпат, а в основі багатства ліній та символічних зображень спостерігаються образи різноманітної гірської рослинності. Адже «природний компонент в оновлено-метафоричній образності втілюється й у творчій уяві гуцульських майстрів», – зауважує В. Атаманчук щодо розвинутої візерунково-орнаментальної природи гуцульського мистецтва, а саме – вибагливого контуру мелодичної лінії автентичної музики [10, с. 95]. Орнаментика – це панзнакова художня категорія не лише у контексті образотворчого та декоративно-прикладного карпатського мистецтва. Також вона є специфічною формою художньо-естетичного втілення образу, що виразно простежується в музичному фольклорі гуцульської традиції. Звідси

виростає неабияка розгалуженість мелодичної лінії, сповнена рясним вкрапленням мелізматика, у її широкому розмаїтті. Адже, як відзначає І. Скворцова, «орнамент – свого роду – код стилю, а в більш широкому розумінні – знак культури рубежу ХІХ – ХХ століття» [264, с. 147]. Орнаментальність та графічність простежуються і в метроритмічній організації музичного матеріалу у традиційному гуцульському виконавстві, що спостерігається у гнучкому та пластичному розвитку ритмічної структури, що забезпечується використанням дрібних тривалостей, частою зміною темпової та метричної структури музичної тканини, а також переважанням синкопованих та пунктирних ритмів, тріольного викладу матеріалу. «Інструментально-діалектологічна характеристика Карпатського регіону мало-що відрізняється від пісенної і в основному збігається з нею за інтонаційно-ритмовими ознаками. Водночас, найхарактерніші вияви інструментальної традиції (...) містять і цілком оригінальні, що не перетинаються з пісенною, інтонаційні та ритмостильові компоненти» – зауважує М. Хай стосовно особливостей пісенної та інструментальної музики гуцулів [291, с. 326].

Підкреслимо, що імпровізаційність, яка викристалізувалась протягом віків, постає концептуальною формою ментально-емоційного відтворення художніх образів та символів у народному мистецтві гуцулів, виступаючи у вигляді сприйняття та миттєвого відображення образів природи та навколишнього світу у художньо-естетичній інтерпретації народних виконавців, які komponували музичний твір, використовуючи її для урізноманітнення кожного наступного виконавського варіанту на рівні мелодики, інтонаційності, ритміки, ладового забарвлення, форми та тембрально-кolorистичного співвідношення інструментальних тембрів (якщо мова йде не лише про сольне виконання, а про виконавство народного ансамблю чи оркестру). Імпровізаційність у музично-виконавській традиції гуцулів детермінує основоположні риси «мікроагогічної структури артикулювання», яким притаманна ілюстративна звукозображальність [10,

с. 102]. У музично-інструментальній традиції горян імпровізаційність, як архаїчна музична структура, знаходить свої витoki у архетипальних формах колективної свідомості, пов'язаних із поетизацією явищ мальовничої гірської природи Карпат. Як зауважує А. Іваницький, «імпровізаційність все більше спиралася на інтуїтивне чуття архетипу, колективний досвід відзначав і відбирав повторювані логічні фігури» [111, с. 224]. Як базова художня категорія музичного мистецтва карпатського регіону, імпровізаційність спостерігається в сольному, ансамблевому та оркестровому видах традиційного виконавства. Влучно окреслює М. Хай стильову особливість гуцульської музично-виконавської традиції, стверджуючи, що «імпровізаційно-синкретичне спрямування інтонаційної семантики інструментальних награвань виступає головною стильовою їх рисою» [291, с. 334]. Найвиразніше імпровізаційність, як основна форма художнього висловлювання, характерна для народного ансамблю «троїстих музик».

Семантика назви «троїста музика» у концепціях науковців представлена різними визначеннями, що не завжди співпадають одне з одним, мають ряд розбіжностей та суперечать між собою. А. Гуменюк у своїй роботі «Українські народні музичні інструменти» зауважує: «Народний ансамбль троїста музика зберігся до нашого часу. Назвали його троїстою музикою тому, що в його склад входять три виконавці: скрипаль, цимбаліст (або виконавець на якомусь іншому інструменті) та бубніст» [62, с. 157]. А. Іваницький вказує, що музикантів та інструментів, які грають разом в ансамблі «троїста музика» найчастіше три [111, с. 248]. Музикознавча концепція І. Мацієвського характеризує, що «термін «троїста музика» (буквально: потроєна музика, або потроєний скрипаль) в Україні і в Білорусії достатньо широко застосовується в побуті, і особливо, в різноманітній літературі стосовно традиційних сільських інструментальних ансамблів танцювальної музики» [192, с. 95–96]. Термін «троїста музика» для окреслення народно-інструментального ансамблевого виконавства, вживали у своїх фольклористичних розвідках видатні вітчизняні науковці:

М. Лисенко, П. Демуцький, Г. Хоткевич, К. Квітка. Особливу увагу на музично-виконавські особливості ансамблю «троїстих музик» звернув М. Лисенко, стверджуючи, що «нарешті, п'єси суто танцювального характеру виконуються спеціальною грою на скрипці, цимбалах, з додатком ударного інструмента бубна і становлять так звану в народі «троїсту музику»» [164, с. 12–13].

Зазначимо, що засоби музичної виразності у контексті гуцульської музичної традиції мали безпосередній зв'язок із технічно-виконавськими та тембрально-фактурними можливостями музичного інструментарію, що впродовж ХХ століття зазнав значних змін щодо вдосконалення конструкції, що вплинуло на підвищення технічного рівня виконавського мистецтва. Ця тенденція вплинула на професійний рівень діяльності ансамблю «троїстих музик». У ХХ столітті відбулося розширення традиційного складу ансамблю «троїстих музик», що переважно складався з таких інструментів: струнні – скрипка, басоля (віолончель) або контрабас, цимбали, рідше – бандура; духові – флейта, кларнет, сопілка (денцівка або флюяра), зрідка труба або кларнет в строї «сі-бемоль», тромбон педальний в строї «до»; клавішні – гармошка або баян; ударні – барабан разом з мідними тарілками чи бубон [236, с. 137–138]. Мелодичну лінію у народному ансамблі «троїстої музики» відігравали скрипка, сопілка, що впливало із їх інтонаційної природи та високої технічної здатності до мелізматичної та орнаментування інтонаційного контуру. Гармонічна функція здебільшого належала цимбалам, що, окрім фактурної специфіки, доповнювали тембрально-колористичний характер звучання ансамблю. Басове остинато та метро-ритмічну організацію звукового матеріалу забезпечував ударний інструмент – бубен. Особливої уваги потребує фактурна та технічно-виконавська організація музичної тканини в народному ансамблі «троїстої музики». Адже в межах виконавської традиції основоположну роль тут відіграє самотутнє явище народного музикування – колективна інструментальна імпровізація. Як зазначає Л. Пасічняк, «троїсті музики» – група рівноправних учасників, гра

яких вирізняється не тільки строгою логічною організацією, а й великою свободою та індивідуалізацією, що досягається функціональною змінністю голосів [236, с. 138]. Імпровізаційна техніка «плетива», як вагомий музичний виразовий засіб, мала безпосередній вплив на фактурно-тембральну логіку організації мелодичних голосів та підголосків у музичній тканині композиторських стилізацій гуцульського фольклору в творчості вітчизняних митців ХХ століття. Особливий колорит гуцульської виконавської традиції представлений типовим звучанням цимбал, як важливого інструменту в ансамблі «троїстих музик», що вирізняється своєрідними технічно-виконавськими особливостями, з переважанням тремолоподібних та арпеджованих фактурних прийомів (Додаток Б). Адже, як відзначає М. Хай, «... цимбали несли в собі архаїчніший тип ритмомелодичної, темброво-кольористичної й темпово-агогічної компонент ансамблевої гри» [291, с. 463]. Музикознавець також стверджує, що «диференціювання регіональних цимбальних традицій ... сприяли утвердженню цимбального звучання як однієї з найхарактерніших стильових рис українського етнічного звукоідеалу» [291, с. 463].

Орнаментальна візерунковість мелодичної лінії у процесі гуцульського музичного виконавства визначається спонтанністю, імпульсивністю, та, в певній мірі, має стихійний характер. Вибагливий та розгалужений візерунок мелодико-інтонаційної лінії накладається на вільну метроритмічну організацію музичної тканини в межах виконавського процесу. Ці структурні елементи композиційного цілого підкреслюють природність та невимушеність розгортання, обрамлені в імпровізаційність, як базову категорію функціонування як структурних елементів (мелодики, метроритміки, фактури), так і цілісного звукового полотна. Слід наголосити, що розміреність розгортання ритмічної лінії у традиційному музикуванні гуцулів, виступає вагомим фактором активізації процесу мелізматичного декорування музичної тканини. Орнаментальність у фольклорній традиції детермінована хроматичним розширенням та урізноманітненням діатонічної

природи звуків. У свою чергу діатонічність, як характерна ознака автентичної музики, закріпилась у свідомості як базова категорія інтонаційно-звукової тканини. «У її архаїчних мотивах крізь призму століть викристалізувалася прадавня естетика прозоро-чистого, лінійно-діатонічного голосоведення з періодичним вкрапленням хроматично-загострених засад музичного орнаментування, що найістотніше відображає умовно-колеристичну архітектоніку пейзажних обрисів звукозображення», – зауважує В. Атаманчук [10, с. 103].

В українській народній музиці впродовж тривалого історичного періоду викристалізувалася розгалужена система ладів: іонійський, лідійський, міксолідійський, еолійський, фрігійський, дорійський, гармонічний мінор, двічі гармонічний мінор, змінний мажоромінор і мінор-мажор, однойменний мажоромінор. Гуцульський лад – мінорний звукоряд із підвищеними IV та VI ступенями, що є головним стрижнем ладо-інтонаційної та гармонічної характеристик карпатського мелосу. У ладовому багатоманітті української народної музики значну роль відіграє принцип співставлення та паралельного співіснування окремих ладів у межах однієї композиції, а також часто зустрічається ладова перемінність, внутрішньоладове зміщення, що слугує для драматургічного увиразнення музичного образу. На особливості ладового чинника впливають явища варіантності інтонаційного розвитку, коли той самий інтервал, залежно від мелодичного контексту та емоційного змісту, може мати кілька якісно відмінних різновидів. Внаслідок цього лад української народної музики набуває рис пластичності та гнучкості, що значно збагачує та урізноманітнює його музично-виразові можливості, навідміну від загальноприйнятої дванадцятиступеневої темперації [275, с. 105].

Альтерованість та хроматизація звукового полотна у межах діатоніки зумовлені процесом взаємозбагачення та взаємообміну значної кількості натуральних ладів, що, в свою чергу, призвело до ладової мінливості, яка є закономірним та органічним явищем фольклору. Ладова мінливість збагатила



семантичну, драматургічну та виразову складові традиційної музики гуцулів. Для української народної музики притаманна багатоладовість, у цьому контексті В. Золочевський підкреслює, що «оця найголовніша властивість співіснування ладів спричинилася, зокрема, до натуральноладового «хроматизму», поліладовості та політональності, ладових модуляцій» [110, с. 122]. Також науковець стверджує, що «політональність, тим більше поліладовість, має коріння у фольклорі багатьох народів, в тому числі і в українському. Ці явища не руйнують, а, навпаки, зміцнюють ладову будову, являючи собою відносно вищий щабель розвитку ладу» [110, с. 140]. Зазначимо, що для жанрів української народної танцювальної музики характерними є ладова і тональна стійкість впродовж музичної композиції, які зумовлені швидким темпом, пластичністю і рухливістю мелодичної лінії. У традиційній музиці виникли «закономірні тенденції розвитку інструментального звуконаслідування, а саме: трихордно-гексахордових, альтеровано-загострених рекомбінацій звучання» [10, с. 102].

Винахідлива візерунковість мелодичної лінії містить у собі архаїчну знаковість, символічність та архетипну семантику гуцульського фольклору. Адже мелодика впливає із інтонаційності, як базової категорії мови вербальної та музичної мови. В. Атаманчук окреслив структурно-композиційні та технічно-виконавські можливості орнаментування у межах гуцульської музичної традиції за такими принципами:

- 1) спонтанно-імпровізаційний;
- 2) орієнтально-стильовий;
- 3) фоноакустичний;
- 4) декоративно-зображальний [10, с. 98].

Орнаментально-фіоритурний тип музичного виконавства в карпатському етносі мав безпосередній вплив на кристалізацію семіотичних зв'язків інтонаційної та метроритмічної структур музичної тканини.

Однією із провідних категорій формотворення в контексті українсько-етнічного музикування є «ритмоінтонаційна шкала (в межах

фоноакустичного середовища), що має здебільшого симетрично врівноважену структуру інтонування...» [10, с. 99]. «Метро-ритміці української народної музики притаманні квадратно-симетричні побудови (частіше в рухливих мелодіях), а також різноманітні типи вільних метрів (змінних і змішаних, відсутність розділу на такти)», – відзначає В. Тормахова [275, с. 105]. Однією з характерних вирізняючих ознак гуцульської музики є її метроритмічна структура, для якої притаманна синкопована та пунктирна ритміка, тріольний виклад, остинатна повторюваність, бурдонний бас, метрична пластичність та гнучка агогічна структура музичного матеріалу.

А. Іваницький вивів типологічні принципи ритмічного розвитку у межах фольклорного твору: об'єднання, дроблення, дроблення з об'єднанням та репетиція [111, с. 369]. Також вчений стверджує, що окреслені принципи ритмічної організації є «фундаментальними архетипічними структурами музично-фольклорного мислення» [111, с. 374]. В. Атаманчук висвітлив основні ритмоформули, що утворюють логічно-композиційний фундамент в межах музичного фольклору Карпат:

- 1) ямбічна структура ритму;
- 2) хореїчна або трохеїчна;
- 3) дактильна;
- 4) анапестична;
- 5) спондеїчна;
- 6) трибрахічна.

Найпоширенішими для карпатської музичної традиції є ямбічна та хореїчна будови ритму, – стверджує В. Атаманчук [10, с. 99]. Як відомо, для гуцульської інструментальної музики характерна ямбічна ритміка. Хорейна ритміка спостерігається в структурі народної музики всієї етнографічної території України. Ознаки хорейної ритмічної організації детерміновані явищем взаємообміну та взаємопроникнення семантично-семіотичних структур українського фольклору в контексті розширення ритмо-інтонаційних параметрів музичної тканини. Як зауважує А. Атаманчук,

«завдяки поєднанню ямбо-хореїчних типів візерункової орнаментики в гостро-акцентній ритміці гуцульського мелосу простежуються ознаки мензурально-силабічної структурованості звучання» [10, с. 100]. Спондеїчна та трибрахічна структури ритму спостерігаються в гуцульському музичному фольклорі для окреслення періодичного характеру музичного процесу. Анапестична ритмічна формула простежується наприкінці розгортання фрази, і виступає в ролі кадансу [10, с. 100]. Формотворчими елементами в жанрах гуцульської музики виступають форма та орнаментальна мелодика. Ці архаїчні структури рельєфно спостерігаються в гуцульському танці «Аркан», розвиток якого відбувається в межах квадратної симетричної та рівнопропорційної ритмічної структури.

Щодо української народної вокальної музики, вона вирізняється розвиненим багатоголоссям. Виокремлюються два основних його типи: гомофонно-гармонічне і підголоскове. Зустрічаються пісні, які об'єднують окремі елементи цих двох типів. У гомофонно-гармонічних піснях основний мелодичний голос – верхній, а решта складає гармонічний фон. В основі голосоведення – рух паралельними терціями, зрідка – секстами. Характерні риси вокального голосоведення наводить В. Тормахова: «В кадансах голоси розходяться в октаву або сходяться в унісон. Яскравою стильовою своєрідністю відрізняються підголоскові пісні, в основному протяжні. В основі голосоведіння – чергування терцій, квінт і октав (в кадансах). Специфічною рисою, яка визначає національне звучання підголоскових пісень, є рух паралельними квінтами і особливо тризвуками. Кожен голос самостійний» [275, с. 105].

Гуцульська вокальна музика представлена такими жанрами, як коломийки-пісні, колядки, щедрівки, гаївки, веснянки, пісні весільного обряду – латканки. Коломийка – традиційний жанр гуцульської пісенної лірики, її ритміка та мелодика споріднені із однойменним танцювальним гуцульським жанром. Зазвичай – це коротка дворядкова пісня, кожен рядок якої утворюється із 14 складів. Як зазначає Т. Кметюк, «зданість розміру

коломийки сприяла виробленню лаконізму, сталих поетичних формул, економічному й точному використанню тропів – рис, властивих майстерно відточеним художнім мініатюрам» [137, с. 70].

Поширеним вокальним жанром гуцульського весільно-обрядового фольклору є латканки. Як зауважує Л. Пасічняк, «Латканки є обов'язковим пісенним жанром, без якого не обходиться жодне весілля на Прикарпатті» [237, с. 220]. Важливу роль відіграє інструментальний супровід у виконанні латканок: «Характерною ознакою інструментального супроводу весільної капели, що підтримує вокальну лінію у багатьох обрядах весілля є прозорість ансамблевих партій, орнаментика, імпровізаційність мелодичних ліній. Найбільш вживаними для супроводу латканок під час весільних обрядів вважають скрипку і сопілку, позаяк ці інструменти грають у натуральних інтервалах, що відповідає манері співу латканок» [237, с. 219–220].

Розглянувши музичні виразові засоби гуцульського фольклору, слід наголосити на семантичному та художньо-естетичному багатоманітті стилістичної та жанрової палітри народного першоджерела. Також важливу формотворчу функцію відіграють мелодичні, ритмічні, фактурні та тембральні характеристики автентичної музики, що є плідним ґрунтом для композиторського переосмислення та інтерпретації у межах фольклоризму. Окреслення інструментального, тембрального та фактурного пластів традиційного музикування ансамблю «троїстих музик» має важливе композиційно-структурне значення у контексті трансформації гуцульської традиції у межах професійної української музики ХХ століття. Особливо вишукано імітація гри троїстих музик простежується у камерній фортепіанній музиці у творчості В. Барвінського, Н. Нижанківського та М. Колесси, що більш детально буде розглянуто у підрозділі 2.2. Окреме зацікавлення викликає колористична палітра інструментального ансамблю «троїстих музик», що репрезентує широкий спектр характерних інструментальних тембрів, які знаходять своє узагальнене відображення у фортепіанному викладі творів перелічених вище композиторів.

## 2.2. Гуцульський фольклор в творчості українських композиторів кінця XIX – початку XX століття

Кінець XIX – початок XX століття відзначається зміною естетичної, філософської та стильової компонент мистецького світогляду, що зумовлене появою стилю модерн (сецесії). Як стверджує І. Вавренчук, «модерн став свого роду універсальним стилем, який, охопивши різні види мистецтв, з блискавичною швидкістю поширився багатьма країнами» [29, с. 28].

Період з кінця XIX – початку XX століття характеризується оновленням методів композиторського опрацювання народного першоджерела. Це явище пов'язане з історичними подіями – творенням української державності, які, в свою чергу, відобразилися на культурно-мистецькому житті та вплинули на становлення національної свідомості. «Звернення до власної національної тематики, романтична забарвленість та сецесійне обрамлення витворюють своєрідний національно-культурний стрижень, який отримав назву «української сецесії»», – відзначає І. Вавренчук [29, с. 32]. Для українського модерну / сецесії характерною ознакою є те, що «здійснюване оновлення мистецького коду відбувалося без афетичного відторгнення як рудименту романтичного модусу мислення», – підкреслює О. Козаренко [140, с. 134].

Головними естетичними категоріями сецесії є Краса, Природа, Гармонія. Характерними рисами стилю є витонченість, вибагливість та вишуканість, орнаментальність, декоративність, ідеалізація художніх образів. Підкреслимо, що «орнамент модерну не прикрашає, він сам прикраса. Його аплікаційна функція і стає самоціллю. Орнамент модерну – не орнамент на предметах, він орнаментизує предмет» [260, с. 216]. Зауважимо, що орнамент, як ключовий естетично-стильовий принцип сецесії, органічно поєднався із національними рисами українського мистецтва. Це явище виразно простежуємо на прикладі гуцульського фольклору, головною художньою характеристикою якого також виступає пишне озоблення,

орнаментика та декоративність, що виявляються у багатьох видах народного мистецтва.

На естетичних засадах сецесії простежуємо новий етап зацікавлення митцями фольклором у його етнорегіональному багатоманітті. Композитори окресленого періоду не лише застосовують методи гармонізації, переінтонування, обробки, опрацювання матеріалу народних пісень, а створюють оригінальні авторські композиції, що за своїми естетичними, стильовими, жанровими та образно-семантичними характеристиками, були близькі до фольклорних взірців.

Композиторським методом, що побудований на основі мистецького переосмислення та трансформації фольклору, є стилізація, яка зародилася у межах композиторського фольклоризму, перспективного вітчизняного мистецького явища. І. Вавренчук відзначає органічне вкраплення танцювального жанру гуцульського фольклору – коломийки – у контекст модерну: «... жанрово-танцювальна природа коломийки органічно вписується в естетичну концепцію сецесійного стилю» [29, с. 156]. Також музикознавиця зауважує, що «... однією із тем іконографії, яка заповонила сюжети художників, скульпторів цього часу, була тема вихорного танцю, сповненого емоційної жаги та пристрасті» [29, с. 156]. Таким запальним танцем є гуцульська коломийка, що і стала вагомим символом становлення національного музичного мистецтва України ХХ століття у різноплановому філософському та естетично-стильовому діапазоні модерну.

У 60-ті роки ХІХ століття вперше в історії української музики жанр коломийки в своїй творчості використав Сидір Воробкевич (1836–1903), написавши фортепіанний твір «Думка», що складається з чотирьох коломийок. Фортепіанні мініатюри написані в простій формі, їм притаманний гомофонно-гармонічний тип викладу. Фортепіанна фактура мініатюр значно урізноманітнена використанням терцій, октав, пасажів та акордових послідовностей. Водночас, недостатній рівень семантичного та технічно-композиційного розвитку музичної структури в фортепіанних

п'єсах композитора, не виходить за межі побутового салонного музикування, хоч і в тематизмі твору простежується цікавий та своєрідний жанр гуцульського фольклору. Наступна спроба втілення коломийкових ознак відбулась у творчості Остапа Нижанківського, у його фортепіанній фантазії «Вітрогони». Фортепіанна фактура твору відзначається рядом цікавих тематичних елементів, які виростають на основі народних жанрів танцювальної музики – коломийки та козачка. Для твору О. Нижанківського притаманні досить складні фактурні та технічно-виконавські вирішення, характерні для романтичного стилю в музиці. Отже, гуцульський музичний діалект у фортепіанній творчості С. Воробкевича та О. Нижанківського, репрезентує перші творчі спроби інтерпретації фольклорного першоджерела у галицькій інструментальній музиці. «Думка» С. Воробкевича та «Вітрогони» (1890) О. Нижанківського представляють звернення до гуцульського жанру коломийки в контексті камерно-інструментальної музики Західної України, яка проходила складний еволюційний період становлення та переходу від салонно-побутового аматорського музикування до високо-професійного фахового рівня.

Видатним галицьким композитором першої половини ХХ століття, який творчо переосмислював гуцульський фольклор, був Василь Безкоровайний (1880–1966). Митець писав скрипкову музику, в якій превалювала фольклорні семантика та тематизм. Висока художня цінність скрипкових композицій В. Безкоровайного сприяли становленню професійного рівня вітчизняної скрипкової музики, зокрема на теренах Галичини (Західної України). Основою творчого стилю композитора був метод обробки національного фольклору, зокрема гуцульського музичного діалекту, що виразно репрезентують скрипкові твори митця: «Для розради» (інтродукція і коломийка), «Українські думки», «Ноктюрн» [36, с. 14].

Слід зауважити, що на початку ХХ століття значного розвитку набула вітчизняна фортепіанна творчість у композиторському та виконавському аспектах. Це зумовлене відкриттям музичної школи при українському

дівочному інституті в Перемишлі, також у 1903 році був відкритий Вищий музичний інститут у Львові для отримання музичної освіти та підвищення фахового рівня музикантів. Зазначимо, що розвиток музичної освіти на теренах Західної України сприяв навчання та виконання музики українських композиторів, в якій виразно артикулювалися національні образи, теми та інтонації. На становлення та утвердження професійного рівня музичної освіти та фортепіанного мистецтва зокрема, вплинула ціла плеяда видатних піаністів високого рівня: Василь Барвінський, Роман Савицький, Галя Левицька, Любка Колесса. Вони провадили свою високопрофесійну діяльність в Україні та за її межами на початку ХХ століття, достойно репрезентуючи національне мистецтво.

Важливим етапом становлення професійного рівня вітчизняного музичного мистецтва була фортепіанна творчість Нестора Нижанківського (1893-1940). У творчому методі Н. Нижанківського жанр коломийки набув яскравого художнього втілення, втіливши самотні образи гуцульського фольклору та розкривши своєрідність національної ритмічно-інтонаційної та ладо-гармонічної характеристик музичного матеріалу. Імпровізаційна техніка «плетива» характеризує фортепіанну фактуру в Коломийці фа-дієз мінор Н. Нижанківського, що простежується у партитурному трактуванні фортепіанного викладу, де кожне мелодичне проведення теми та її варіантів вирізняється плавним лінійним «перетіканням» з одного голосу в інший, зберігаючи при цьому гнучкий та пластичний виклад тематизму. Такий принцип організації музичного матеріалу пов'язаний із специфікою інструментальних партій у ансамблі троїстої музики. Свобода та гнучкість тематичного розвитку в фортепіанній Коломийці Н. Нижанківського пов'язана із поліфонічністю мисленням композитора, яка підкреслює індивідуальність підголосків та варіантних проведень теми в цілісному та насиченому звучанні п'єси. Окрім мистецького принципу, що створює алюзію до імпровізаційності, в творчому стилі композитора виразно простежується принцип варіаційного розвитку тематизму, яскраво втілений у



фортепіанній фактурі мініатюри. Адже, як відомо, імпровізаційність та варіаційність – художні категорії, що характеризують традиційне виконавське мистецтво карпатського регіону, особливо притаманне жанру коломийці і майстерно стилізоване автором за допомогою характерних музичних виразових засобів, що підкреслюють яскраву фольклорну семантику твору. Отже, «Коломийка» *fis-moll* Н. Нижанківського – яскравий фортепіанний твір, де чітко проартикульовані характерні риси гуцульського фольклору, а головна тема п'єси – авторський музичний варіант, написаний в стилі коломийки. Фортепіанний твір представляє метод композиторської стилізації гуцульського фольклору. Це підкреслюють відповідні принципи розвитку музичного матеріалу, використані композитором – варіантно-варіаційний та імпровізаційний, що наближають музичну структуру твору до традиційного гуцульського музикування. Влучно характеризує творчу постать Н. Нижанківського Л. Кияновська: «В ньому поєдналася національна характерність, аж до «етнографічної яскравості і барвистості у вишуканому синтезі з побутовими мистецькими формами»» [132, с. 207].

Підкреслимо, що у фортепіанній творчості найбільш виразно простежується індивідуальний композиторський стиль Н. Нижанківського, позначений естетикою сецесії. Для музичного мовостилю композитора притаманне поєднання фольклорної жанрово-стильової основи та модерної системи музично-виразових засобів. Для музичного стилю митця характерна пізньоромантична гармонічна мова, її характеризує «тяжіння до хроматизації ладу, насичення музичної тканини альтерованими акордами (переважно домінантової групи), часте вживання домінантових ланцюжків, еліптичних зворотів, захоплення збільшеними гармоніями» [202, с. 63]. Розширена палітра виразових засобів гармонічної мови творів Н. Нижанківського, що витікає із сецесійної естетики, вплинула на переосмислення можливостей фортепіанної фактури, яка характеризується впровадженням візерункових фігурацій, використанням всього діапазону фортепіанної клавіатури. Також значного семантичного та структурно-композиційного розширення набула

архітектоніка музичного матеріалу в композиціях Н. Нижанківського, що характеризуються драматичною напругою та динамізацією тематизму в репризних та кодових проведеннях. Артикуляція художніх категорій сецесії в творчій манері композитора відбувалась на яскравому образно-тематичному матеріалі гуцульського фольклору. Це значною мірою вплинуло на оновлення та збагачення музичної мови митця та утвердило застосування широкої жанрово-стильової палітри гуцульського фольклору в контексті професійної композиторської творчості України у першій половині ХХ століття.

У виконавському аспекті важливо підкреслити танцювальну динаміку фортепіанної мініатюри Н. Нижанківського, звернувши увагу на характерне відтворення синкопованих тривалостей. Пасажі шістнадцятими нотами слід відтворювати з урахуванням тонких агогічних та динамічних нюансів, щоб підкреслити імпровізаційний та варіаційний характер музичної тканини «Коломийки» Н. Нижанківського. Також важливо підібрати відповідне фортепіанне туше для увиразнення темброво-інструментальної індивідуалізації мелодичних проведеннь, щоб передати узагальнений образ звучання інструментів народного гуцульського ансамблю «троїстих музик».

Значну роль в історії становлення та розвитку професійного рівня українського музичного мистецтва відіграв В. Барвінський (1888–1963). Його індивідуальний композиторський стиль сформувався на народнопісенній основі з урахуванням досвіду чеської композиторської школи. Також для творчого стилю митця притаманне використання фольклору західноукраїнських музичних діалектів – закарпатського, лемківського та гуцульського. Особливу формотворчу роль у семантичній, жанрово-стильовій та структурно-композиційній складових музичних композицій В. Барвінського, як і в творчості Н. Нижанківського, відіграв жанр гуцульської коломийки. Використання композитором своєрідної коломийкової ритмічно-інтонаційної та ладо-гармонічної ознак на високому художньо-професійному рівні сприяло розширенню семантики

національного музичного стилю новою образністю та музично-виразовим тематизмом. Особливий вплив коломийковості та гуцульської стилістики відчутний у фортепіанній музиці митця. Фортепіанна фактура в композиціях переважно поліфонізована, а в музичній тканині часто використовуються розвинуті підголоскові проведення. В музичній мові також відчутні впливи сецесійного стилю, вони простежуються в імпресіоністичній гармонії та в особливому відношенні до тембрально-кolorистичного характеру звучання фортепіано. Дуже органічно стильові особливості сецесії поєдналися із фольклорними мотивами коломийки у творчому методі композитора. Л. Кияновська стверджує, що «... Барвінський тяжіє до полістилістичної багатозначності фольклорного тематизму в контексті різних минулих стилів, в чому відчувається вплив сецесії та символізму» [132, с. 190]. Слід відзначити, що глибоке занурення та проникнення в принципи функціонування музичної структури фольклорного матеріалу, вплинули на кристалізацію базових категорій творчого стилю Василя Барвінського. Звідси випливає головний критерій його творчості – варіантно-варіаційний принцип розвитку музичної тканини, який наближає характер та зміст його оригінальних композицій до фольклорного первня гуцульської традиції. Майстерно переосмислена народно-інтонаційна складова була основоположним чинником у формуванні методу стилізації гуцульського фольклору у індивідуальному стилі митця. Стилізація коломийки в творчості В. Барвінського була новим етапом трансформації фольклорного тематизму в поєднанні із сучасними прийомами композиторської техніки ХХ століття.

Як відомо, перша половина ХХ століття характеризується значним розвитком камерної інструментальної музики, що зумовлений впливом європейських тенденцій на музичну культуру Західної України. Естетичною новизною вирізняються камерно-ансамблеві твори В. Барвінського, що репрезентують унікальний симбіоз національного мелосу, кращих європейських мистецьких традицій та вишуканої авторської інтерпретації композитора. В. Барвінський майстерно володів методом стилізації

фольклору, що виразно простежується у наступних творах композитора: «Лірницька пісня», «Думка» (1920). У перелічених композиціях автор стилізував жанрові ознаки гуцульської коломийки, використовуючи сучасні засоби виразності. Метод стилізації гуцульського фольклору використаний у фіналі Фортепіанного тріо a-moll (1910), в Коломийці з фортепіанного циклу для дітей «Наше сонечко грає на фортеп'яні» (1935), Українському танці з циклу Шість мініатюр на українські народні теми (1920), Коломийці з «Української сюїти» (1915) та в Прелюдії № 3 g-moll (1908). У Тріо a-moll для фортепіано, скрипки і віолончелі В. Барвінський не використовує фольклорних цитат, а лише переосмислює народно-інтонаційну основу у музичному тематизмі. Як зазначає Л. Садова, «композитора в коломийці приваблює не тільки специфічна семантика, що є співзвучним з його мистецьким і громадянським кредо, але і поліжанрові особливості, які дають можливість якнайповніше і природніше втілити його стилістичні ідеї» [255, с. 7]. У цьому ж контексті І. Зінків відзначає, що «уже в перших опусах В. Барвінського коломиїкова ритмічна модель стає об'єктом стильової гри, а в ранній період творчості через принцип гри композитор відтворює риси колективного народного обряду, сповненого гармонії і радості буття, утіленого через коломиїковий архетип» [108]. Зауважимо, що концепція гри, як особливої мистецької форми, є характерною для сецесійного стилю. Адже вона відкриває ширші можливості для творення музичного образу, експериментів із стильовими, жанровими та виразовими компонентами музичного матеріалу.

Творчий стиль В. Барвінського мав значний вплив на українську музичну культуру початку ХХ століття. Особливе значення композитора у розширенні естетичної, семантичної та жанрово-стильової характеристик фортепіанного мистецтва окресленого періоду. Митець започаткував жанр фортепіанної прелюдії, як універсальної образно-тематичної форми художнього вислову. Часто тематизм його прелюдій містить виразні фольклорні елементи, зокрема гуцульські, переосмислені та стилізовані

митцем на високому професійному рівні, де автор використовував ладо-гармонічні та фактурно-кolorистичні засоби модерного мистецтва. Прикладом композиторського методу жанрової стилізації коломийки є Прелюдія № 3 для фортепіано В. Барвінського (Додаток Ж). Риси гуцульської стилістики виявляються в стрімкому життєствердному русі та характерних для традиційної музики інтервальних співвідношеннях, що прикрашені сучасними джазовими акордами, викладеними у синкопованому ритмі. Використання композитором агогічних нюансів вносить у тканину музичної композиції елементи імпровізаційності, що є одним з фундаментальних принципів розвитку музичного матеріалу у межах автентичного гуцульського музикування.

Вступ *Moderato* створює атмосферу загадкової та своєрідної карпатської стихії. Згодом звучить основна тема прелюдії *Allegro*, що з кожним своїм проведенням збільшується за розміром, а агогічна вказівка *ritenuto* наприкінці кожного викладу теми створює ефект руху по колу, виразно підкреслюючи танцювально-жанрову стилістику фортепіанної мініатюри. Особливої уваги в Прелюдії В. Барвінського вимагає тембрально-кolorистична та ладо-гармонічна палітра, що сповнена значною кількістю відхилень та модуляцій, які надають композиції свіжості та новизни імпресіоністичного звукопису. На прикладі фортепіанної Прелюдії № 3 можна простежити одразу декілька яскравих художніх принципів, що вплинули на розширення образного, музично-тематичного та жанрово-стильового напрямів розвитку вітчизняної фортепіанної музики в першій половині ХХ століття:

- 1) введення жанру прелюдії в українську професійну фортепіанну творчість;
- 2) використання гуцульського фольклору, зокрема жанру коломийки, як формотворчого чинника у творенні національної музичної мови музичного мистецтва, зокрема в жанрі фортепіанної мініатюри;

3) застосування музично-виразових засобів сучасного мистецтва ХХ століття для збагачення та оновлення ладо-гармонічної, фактурної та тембро-кolorистичної ліній музичної структури композицій;

4) органічне поєднання різних стилів та стильових напрямів (пізнього романтизму, сецесії, імпресіонізму, неофольклоризму) в індивідуальному творчому стилі з виразною опорою на фольклорну доміную з виокремленням етно-характерних західноукраїнських музичних діалектів;

5) використання методу стилізації гуцульського фольклору, зокрема жанру коломийки в творчості, як результат впливу сецесійного стилю, де стилізація була визначальною формою художньо-естетичного висловлення.

Відзначимо, що стилізація в творчості В. Барвінського підкреслює продовження методів роботи над переосмисленням фольклорного матеріалу, запроваджених класиком української музики – М. Лисенком. Жанрова складова фортепіанних мініатюр пов'язана з гуцульськими жанрами – арканом та коломийкою, які підкреслюють характерну ритмічну організацію та музично-діалектичний ладо-гармонічний тезаурус музики В. Барвінського. Фольклорно-жанрові характеристики тематизму у фортепіанних творах митця вимагають рельєфного увиразнення під час виконання, і передбачають використання штрихів та артикуляції для окремих фактурних особливостей музичного тексту.

У виконавському аспекті, важливу увагу слід звернути на характерні інтонаційні проведення мелодичної лінії у різних лініях фактури, які мають спільні риси із звучанням окремих інструментальних тембрів гуцульського ансамблю «троїстих музик». У вишуканій та національно виразній ладо-гармонічній мові Прелюдії g- moll В. Барвінського, важливо зосередити увагу на виразному виконанні інтервалів чистої кварта, чистої квінти, збільшеної секунди, які наближають композиторську стилізацію до інтонаційно-мелодичної структури фольклорного першоджерела. Творчість В. Барвінського в історії української музики ознаменувала використання коломийки, як важливого етнохарактерного жанрово-стилістичного

формотворчого чинника у фортепіанній мініатюрі, закріпила в національній музичній мові ознаки своєрідного гуцульського фольклору, що став могутнім художньо-семантичним засобом розширення естетичної та музично-тематичної складових вітчизняного фортепіанного мистецтва першої половини ХХ століття.

Знакову роль в історичній динаміці розвитку українського музичного мистецтва відіграла творчість Миколи Колесси (1903–2006), адже композитор використовував сучасні засоби музичної виразності для оновлення гармонічної та тембрально-кolorистичної складових музичної структури, застосовував нові стилі, а також по-новаторськи переосмислював жанри фольклору. Метод стилізації гуцульського фольклору яскраво відображений у фортепіанній творчості М. Колесси. Фортепіанний цикл «Три коломийки» (1958) репрезентує новаторський підхід до жанру коломийки, надаючи фортепіанним мініатюрам яскравого національного колориту. Творчий стиль композитора вирізняється неабиякою свіжістю та новизною художнього вислову, що витворило нову естетику та семантику в історії українського музичного мистецтва першої половини ХХ століття. Адже музична мова та музичний стиль композитора мають яскраво національний характер, що зумовлено глибинним проникненням М. Колесси у фольклор, засвоєнням найтонших та найхарактерніших елементів внутрішнього розвитку народного тематизму та формально-структурних закономірностей традиційних жанрів фольклору. Висока художня цінність творчості митця спостерігається в оригінальному стильовому різноманітті. Адже для творчого методу композитора притаманне органічне поєднання імпресіонізму, неокласицизму, неофольклоризму та модерних музичних засобів композиторської техніки ХХ століття. Вищевказані полістильові та сучасні музично-виразові параметри творчої манери М. Колесси по-особливому цікаво сприймаються в контексті гуцульської семантики та стилістики, що простежується в неповторних мистецьких знахідках та художньо-технічних вирішеннях музичних творів композитора. Симбіоз рельєфних рис

гуцульської стилістики та імпресіоністичних тенденцій утворили цікавий та самобутній тематизм фортепіанної музики композитора. Як зазначає Т. Кальмучин-Дранчук, «... В. Барвінський один із перших признав М. Колессу справжнім новатором, першим українським імпресіоністом, насамперед з огляду на його фортепіанні твори, зокрема: Фантастичний прелюд, Сонатину, сюїту «Картинки Гуцульщини»» [120, с. 76].

Яскравим взірцем стилізації гуцульського фольклору в творчості М. Колесси виступає фортепіанна сюїта «Картинки Гуцульщини» (1934). Для мініатюр циклу притаманний варіаційний тип розвитку музичного матеріалу. Значною оригінальністю вирізняється гармонічна мова фортепіанних композицій композитора, яка характеризується органічним вкрапленням у музичну тканину народно-ладових інтонаційних структур, широким використанням хроматизації музичного матеріалу, а також застосуванням дисонансу, як ключового принципу ускладнення та урізноманітнення гармонічної барви композицій М. Колесси у межах модерного мистецтва ХХ століття. Окрім високохудожнього переосмислення логіки ладо-гармонічної структури в творах М. Колесси, особливого значення відіграли новаторські прийоми композиційної техніки, що простежуються у використанні ладів народної музики, гостро-синкопованій ритмічній артикуляції, метроритмічній змінності, у використанні методу поліфонізованої музичної структури творів та в узагальненій імітації тембрів та виконавських прийомів народних інструментів (скрипки, сопілки, цимбал та ін.), характерних для гуцульського традиційного ансамблю «троїстих музик».

Щодо наслідування народно-інструментальних тембрів та фактурних принципів у творчості М. Колесси, М. Крушельницька відзначає, що «його фортепіанна музика не є піаністичною... Вона розширена і прикрашена фортепіанною фактурою, але в основі лежить більш компактна сфера «троїстих музик»» [158, с. 156]. Оскільки вищою художньою метою композитора було тонке відтворення специфічних нюансів колоритного



гуцульського музикування, і в цьому випадку фортепіанна фактура та тембральні характеристики звучання слугували цьому творчому принципу. Особлива риса фактурного викладу у фортепіанних композиціях М. Колесси полягає у тісному переплетенні мелодичної та гармонічної структур, які утворюють єдине звукове ціле.

Підкреслимо, що М. Колесса, як В. Барвінський та Н. Нижанківський, використовував стилізацію фольклорного матеріалу. Цей метод в творчому стилі митця характеризується глибоким засвоєнням народної мелодики, ритмо-інтонаційної та ладо-гармонічної логіки розвитку фольклорного музичного матеріалу, що виразно простежується на прикладі переосмислення поліжанрової моделі коломийки у фортепіанному циклі «Три коломийки» М. Колесси. Поєднання сецесійних рис та гуцульської стилістики в композиторській інтерпретації М. Колесси відображається на різних рівнях організації музичного матеріалу – мелодико-інтонаційній та метро-ритмічній структурах, ладо-гармонічній мові, музичному тематизмі та фактурних видозмінах. Тема кожної мініатюри М. Колесси має свій унікальний характер, водночас в них присутня атмосфера бурхливого гуцульського танцю. Це є наслідком майстерного опрацювання композитором найтонших та найхарактерніших особливостей жанру коломийки, починаючи від інтонаційної логіки розвитку мелодичної лінії та специфіки метро-ритмічної організації матеріалу – до ладо-гармонічних та тембрально-кolorистичних характеристик традиційного виконання.

Перша коломийка циклу М. Колесси розпочинається вступом, що налаштовує на народний характер. У вступі композитор застосував прийом стилізації народно-інструментального звучання, що досягається за допомогою переважання кварто-квінтової інтерваліки в акордовій структурі. Для коломийки характерний гуцульський лад, а виклад теми дрібними тривалостями надає їй виразних імпровізаційних рис, характерних для автентичного сопілкового награвання. Розвиток музичного тематизму у трьох коломийках циклу М. Колесси відбувається здебільшого за секвенційно-

варіативним принципом, що також споріднює звучання із традиційним гуцульським виконавством, надаючи стилізаціям гнучкості та стихійності живого автентичного музикування. У першій коломийці цікавим образно-тематичним контрастом виступає середній розділ, побудований на жанровій основі чоловічого гуцульського танцю – Аркану. Тут використаний «ломбардський» ритм (зворотній пунктир) – ритмічний елемент, характерний для традиційного карпатського фольклору. Винахідливі фігурації, викладені дрібними тривалостями, прикрашають середній пласт фортепіанної фактури, на кшталт ансамблевого виконання «троїстих музик», де кожне інструментальне проведення тематичного зерна, в контексті гармонічно-звукової горизонталі, сповнене різними видами мелізматики та різноманітними ритмо-фігураційними структурами. М. Колесса використовує у фортепіанній фактурі прийом розгорнутого арпеджованого акорду, який виступає алюзією до традиційного звучання цимбал, підкреслюючи імпресіоністичний колорит музичної тканини. Значний вплив на переосмислення принципів фактурної організації в коломийках мала модерна гармонічна мова, для якої характерні дисонуючі акорди не лише терцевої структури, але й кварто-квінтової будови, що підсилюють автентичний характер звучання, наближаючи його ладогармонічну барву до народно-інструментальної виконавської палітри ансамблю «троїстих музик». Акорди кварто-квінтової структури зустрічаються у трьох коломийках даного фортепіанного циклу М. Колесси: в першій коломийці – в 13 такті, в другій – в 19 такті, в третій – в 43 такті.

Розширення гармонічної палітри в композиціях за допомогою насичених дисонуючих, альтерованих, а подекуди кластерних акордових структур, вказує на використання явища політональної організації музичного матеріалу. Вживання одразу натурального та альтерованого тону в межах одного акорду зумовило розщеплення основних тонів ладу, завдяки чому «ладове забарвлення все більше наближається до нетемперованої організації народного інструменталізму» [29, с. 173]. Адже «розщеплення тонів є

похідним основи ладового мислення М. Колесси – дванадцятитонової діатоніки при повноправній хроматиці» [29, с. 173].

У кожному пласті фортепіанної фактури коломийок М. Колесси відчутні мелодичні проведення, підголоски, які у стрімкому коломийковому русі утворюють яскравий ритмічно-інтонаційний полілог, що своїм насиченим викладом нагадує вишуканий візерунок, плетиво або мережку на барвистій гуцульській вишивці. Сецесійний вплив відобразився на переосмисленні гармонічної та тембрально-колеристичної палітри в українській композиторській творчості. Значного рельєфу музичним композиціям надає контрастне зіставлення діатонічного викладу у поєднанні із рясно альтерованими співзвуччями. Ускладнена гармонічна мова коломийок М. Колесси відображає виразні риси імпресіоністичного звукопису. Як зазначає О. Козаренко, «така імпресіоністична яскравість гармонічної мови має своїм еквівалентом, очевидно, підкреслену декоративність колориту в гуцульському гончарстві» [139, с. 148].

Для виконавської інтерпретації фортепіанного циклу «Три коломийки» М. Колесси слід звернути увагу на педалізацію, яка повинна доповнити тембрально-колеристичні барви коломийкових інтонаційних ліній фактури. Тут доцільно використовувати імпресіоністичну педаль у всій багатогранності її різновидів для відтворення звучання традиційних гуцульських інструментів. Всі перелічені засоби музичної виразності яскраво вказують на значну роль ознак гуцульського фольклору, зокрема коломийкового жанру, в поєднанні із естетико-стильовими рисами сецесії, що рельєфно репрезентує цикл «Три коломийки».

Високохудожня інтерпретація карпатського мелосу яскраво простежується у фортепіанній Сонатині (1939) М. Колесси. Як зазначає Т. Чабан, «взаємодія з фольклорними вкрапленнями відчутна в усіх складових музичного твору: образно-емоційному, семантичному, стилістичному, конструктивному» [295, с. 136]. Сонатина М. Колесси вирізняється значним стильовим різноманіттям, що ґрунтується на поєднанні

таких стильових напрямів ХХ століття, як неокласицизм, імпресіонізм, неофольклоризм [295, с. 136]. Симбіоз гуцульської стилістики та традицій європейського фортепіанного мистецтва надають композиції яскравої національної визначеності. Метод композиторської стилізації простежується на мелодико-інтонаційному, ладо-гармонічному та метро-ритмічному рівнях фортепіанної фактури. М. Колесса використав в Сонатині дорійський та фригійський народні лади, а також характерний гуцульський лад. Перша частина «Слідами Довбуша» експонує танцювальний характер музичного матеріалу, в якому простежуються виразні риси гуцульської стилістики. Друга частина «Довбуш і Дзвінка» є ліричним центром Сонатини. Імпресіоністичний колорит звучання досягається ліричним пісенним характером тематизму, розміреним темпоритмом розгортання теми, що згодом набуває рис схвильованості та драматичної напруги. Тематизм третьої частини «Біля вогнища» пов'язаний із чоловічим гуцульським танцем Арканом. Саме Фінал Сонатини розкриває стихійність та запальну енергію гуцульського темпераменту, підкреслюючи своєрідність ладо-гармонічної та ритмічної палітри національного мелосу у самотутній фольклорній стилізації М. Колесси.

Окрім камерної фортепіанної музики, гуцульський фольклор був переосмислений в українській симфонічній музиці. Уперше в професійній симфонічній музиці коломийковий жанр переосмислив Михайло Вербицький (1815–1870) у своїх симфоніях, які написані за принципом в'язанок коломийок, що характерний для народно-інструментальних гуцулок. Карпатська образність та тематизм є важливими складовими у музиці до вистав «Верховинці» та «Підгіряни». М. Вербицький використав галицькі мелодії із збірника Вацлава з Олеська та К. Ліпінського «Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego». В основі твору «Верховинці» – драма польського письменника-романтика Юзефа Коженьовського «Karpassy górale» («Карпатські верховинці»). На українську мову твір переклав письменник Микола Устиянович у 1848 році, давши назву «Верховинці Бескидів», а

М. Вербицький написав музику до неї у 1849 році. Музика до вистави налічує 12 номерів, що характеризуються карпатським фольклором, зокрема, коломийковими інтонаціями та ритмами. У п'єсі переважають жанри пісні, пісні-романсу. Виставі характерна пісенна драматургія.

Яскравою образністю вирізняється побутова мелодрама М. Вербицького «Підгіряни» (літературний текст І. Гушалевича), написана у 60-х роках ХІХ століття. Музика вистави складається з 14 номерів з оркестровим супроводом. У мелодиці п'єси простежуються впливи європейської романтичної оперної музики у поєднанні із міським галицьким фольклором. Як зазначає Л. Корній, музично-драматичний твір «Підгіряни» М. Вербицького своєю народною тематикою наближався до жанру національної опери [155, с. 192].

Жанр коломийки у симфонічній музиці трансформований в «Симфонічному танці» (1906) Станіслава Людкевича (1879–1979). Крайні частини першого розділу складної тричастинної форми представлені метелицею, а друга тема середньої частини (соль мінор) – задерикуватою коломийкою з вишуканим мажоро-мінорним нюансуванням ІІІ ступеня («нейтрального» в гуцульському народно-ладовому мисленні)», – зауважує І. Зіньків [106, с. 101]. Пісенні характеристики жанру коломийки митець використав у «Старогалицькій пісні» із «Сюїти танцювальних жанрів». Трансформація коломийкової моделі у жанрі жалобного маршу простежується у хоровій обробці історичної пісні «Ой, Морозе, Морозенку». Тут важливу виразово-семантичну функцію відіграє фортепіанний супровід, для якого характерна пізньоромантична полігармонічна вертикаль, що слугує ладогармонічним контрастом до діатонічної пісенної теми. Композитор застосував тут прийоми імітаційної поліфонії. У четвертому куплеті тема звучить розширено, відбувається динамізація. Трансформацію коломийкового тематизму у поліфонічних формах простежуємо у фізі з І частини кантати-симфонії «Кавказ» С. Людкевича. «Коломийковий архетип у вокальних, хорових, фортепіанних, камерно-інструментальних та

вокальносимфонічних жанрах раннього періоду творчості митця, потрапляючи в умови внутріскладового розспіву, взаємодії ямбічно-хореїчних ритмо-структур, неперіодичного метру та складних поліфонічних форм (фуга), зазнає чисельних трансформацій, семантично далеких від первісного архетипу. Наведені зразки впровадження жанру коломийки та тематично-стильових ознак гуцульського фольклору в історії західноукраїнської музики свідчать про зацікавлення композиторами народною творчістю у її етно-регіональній різноманітності» [107, с. 25].

Видатний композитор-симфоніст ХХ століття, Лев Ревуцький (1889–1977), відіграв значну роль у становленні високопрофесійної вітчизняної симфонічної музики, глибоко утверджуючи естетично-філософську позицію М. Лисенка щодо пріоритетності семантики, образності та виразових засобів національного фольклору. Л. Ревуцький у своєму творчому методі використовував прямі цитати фольклору, а також художньо переосмислював фольклорне першоджерело, що яскраво простежується в музичній тканині його глибоко національної по семантиці та тематизму Симфонії № 2. Адже, як влучно зазначає Л. Макаренко, «поява симфонії Л. Ревуцького була переломним етапом у розвитку українського симфонізму, творча інтерпретація фольклору знаменувала собою відкриття нових принципів музичного мислення, його подальшої психологізації й симфонізації» [187, с. 44]. Фольклорною домінантою вирізняється творчість видатного композитора ХХ століття – Бориса Лятошинського (1895–1968). Яскравими зразками творчого переосмислення та симфонізації фольклорного первня є Симфонія № 3 (1950) та «Увертюра на чотири українські теми» (1926) та ін.

Риси сецесії, в поєднанні із гуцульською стилістикою, виразно вплинули на естетичну, стильову, жанрову та музично-композиційну лінії творів, значно збагативши виразовість та художньо-образну сферу національного мовостилю українських композиторів Галичини. Суголосною рисою сецесійного мистецтва та творчості західноукраїнських композиторів була національна домінанта ідейно-естетичної концепції, що стала ключовим

орієнтиром художньої образності та музичного тематизму в авторських композиціях видатних композиторів. Щодо творчості митців «віденсько-празької» школи, Л. Кияновська зазначає, що «трактування суто національних, фольклорних елементів переходить у сецесію і функціонує у творах цього напрямку відповідно до романтичних ідеалів» [133, с. 227]. Адже у творчості В. Барвінського, Н. Нижанківського, М. Колесси фольклорна складова музичного тематизму отримала оновлене естетичне, жанрово-стильове та технічно-композиційне переосмислення, що яскраво простежується в методі композиторської стилізації фольклору. Національна музична мова вказаних композиторів значно розширила музично-діалектичну палітру фольклорного первня, виразно проартикулювавши у своїй творчій манері ознаки гуцульського мистецтва. Оновлення семантичної складової музичних творів народними образами і темами, було співзвучне із новими прийомами модерної композиторської техніки ХХ століття.

Підсумовуючи вищенаведені твердження, можна відзначити вагому роль методу стилізації гуцульського фольклору у творчості українських композиторів кінця ХІХ – початку ХХ століття. Використання рис гуцульської стилістики значно розширило художньо-образну палітру національної музичної мови, надавши їй яскравого етно-характерного колориту. Особливе значення у збагаченні жанрової, образної та естетично-стильової характеристик української музики окресленого періоду, мала коломийка та її специфічний інтонаційно-ритмічний та ладогармонічний комплекс ознак. Жанрова модель коломийки стала художньо-естетичним символом та формотворчим музично-тематичним матеріалом у творчості західноукраїнських композиторів, розпочинаючи від перших спроб М. Вербицького, С. Воробкевича та О. Нижанківського – до високохудожніх зразків стилізації коломийкового жанру в творчості С. Людкевича, Л. Ревуцького, Н. Нижанківського, В. Барвінського та М. Колесси. Аналізуючи фортепіанні мініатюри, Н. Нижанківського, В. Барвінського та М. Колесси, в яких яскраво переосмислена семантика жанру коломийки, слід

відмітити новий виток розвитку в історії вітчизняної фортепіанної музики, в якому чітко прокреслені нові жанрові ознаки та цілий спектр специфічних музично-виразових засобів, пов'язаних з коломийкою. Жанрова модель коломийки вплинула на розширення виразових засобів гармонічної мови, що призвело до нового трактування фортепіанної фактури у контексті композиторського фольклоризму. До того ж окремі проведення голосів та підголоски в авторських творах із коломийковим тематизмом подекуди інтерпретувалися, як звучання народно-інструментального ансамблю «троїстих музик». Використання ознак гуцульського фольклору західноукраїнськими композиторами в контексті стильового явища сецесії, утворило симбіоз гуцульської стилістики із художніми категоріями модерну, ознаменувавши яскраве національне явище під назвою «гуцульська музична сецесія» (термін О. Козаренка). Також важливе значення відіграв гуцульський фольклор, зокрема коломийковий жанр, у становленні яскравих національних образів та характеристик української симфонічної музики, що виразно простежується у творчості М. Вербицького, С. Людкевича, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького та інших.

### **2.3. Гуцульські архаїчні музичні структури в композиторській творчості кінця ХХ – початку ХХІ століття**

Гуцульський фольклор у його барвистій художньо-образній та музично-виразовій палітрі мав значний формотворчий вплив на творчість видатних українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття. Використання на різних рівнях музичної тканини карпатських архаїчних структур репрезентує невгасаючу актуальність фольклорного першоджерела в контексті композиторської творчості. «Трансформація фольклорного зразка відбувається за принципом метонімії, тобто щоразу іншого вираження тієї ж ідеї, теми, сюжету за допомогою відмінних лексичних, музичних та інших засобів під впливом просторово-часового руху твору і відмінних модусів мислення середовищ, де твір адаптувався», – зазначає С. Грица [57, с. 18].



Архетипальна роль належить жанру коломийки, як головного символу карпатського фольклору. «На генетично архаїчну природу коломийки вказують і яскраво виражені ознаки первісного синкретизму, виявлені у поєднанні співочої, інструментальної й танцювальної її компонент, і давньоруська, ... мовно-стилістична лексика й художньо-образна система, і вузькоамбітусна (принаймні, у найархаїчніших кварто- та квінто-тонічних своїх версіях) структура мелодики», – зазначає М. Хай [291, с. 273]. Семантика жанру коломийки виражає категорію руху по колу, символізуючи, таким чином, споконвічну циклічність природних та життєвих явищ. До найхарактерніших стильових рис коломийки відносяться вузькоамбітусність, речитативний тип мелодично-інтонаційного контуру, досить різноманітна ритмічна лінія, імпровізаційна структура форми, які вказують на архаїчність жанру (Додаток В). «Адже структурно-стильову своєрідність народних композицій породжує цілісна етнокультурна система, сформована в процесі довгого історичного розвитку», – відзначає І. Мацієвський [192, с. 111].

Музичні виразові засоби гуцульського фольклору представляють широку палітру для переосмислення, застосування яких простежується в професійній композиторській творчості ХХ століття. Зазначимо, що провідним стильовим явищем окресленого періоду був неофольклоризм, для якого характерним художнім принципом було поєднання архаїчних фольклорних елементів із сучасними композиційними прийомами. Трансформація рельєфних карпатських образів та архетипів в професійній композиторській творчості значно оновила жанрово-стильові, структурно-композиційні та музично-виразові характеристики української музики другої половини ХХ століття, що яскраво простежуємо на прикладі творчості композитора Анатолія Кос-Анатольського (1909–1983). Адже важливим джерелом творчих ідей для митця був гуцульський фольклор із його неповторним самобутнім колоритом. Вибаглива мелодика, сповнена візерункових орнаментальних вкраплень та характерні карпатські ритми

(пунктирний ритм, синкопованість, ломбардський ритм, акценти на слабку долю такту) були майстерно переосмислені в його творчому методі.

Яскраве традиційне забарвлення та національний колорит в музиці А. Кос-Анатольського досягається завдяки гуцульському ладу, який використовується в насичених альтерованих гармоніях, особливо в фортепіанних композиціях митця. Це виразно простежується в фортепіанній мініатюрі «Гуцульська токато» (1958). Етюдна фактура композиції сповнена гуцульським колоритом, що спостерігається в характерних мелодичних проведеннях у верхній теситурі, які мають виразне народне забарвлення. Національну доміную тему тематизму п'єси визначає гуцульський лад, що рельєфно пронизує гармонічну структуру фортепіанного викладу. Технічно-виразовий прийом *martellato* відіграє роль узагальненого образу цимбального звучання, передаючи, таким чином, енергію та стрімкість гірської стихії. Гуцульський колорит мініатюри А. Кос-Анатольського увиразнюють характерні риси сецесійного стилю: наскрізний розвиток музичного матеріалу, багатопланова гармонічна сфера, поліпластовість фортепіаної фактури та динамізація. Значний драматургічний контраст спостерігається в гармонічній палітрі твору, що сповнена з одного боку – народною виразністю, у вигляді чистих кварт і квінт, а з іншого – сецесійною тенденцією до насиченої хроматизації гармонічного викладу, введенням збільшених та зменшених тризвуків, що надає композиції А. Кос-Анатольського виразного сучасного забарвлення при збереженні фольклорної основи.

Ще однією показовою фортепіанною мініатюрою композитора є «Гомін Верховини» (1954), в якій поєднуються музичні виразові засоби гуцульської музики та сецесійні ознаки. Крайні розділи репрізної тричастинної форми п'єси репрезентують композиторську стилізацію жанру коломийки. Гуцульський лад тут органічно вписаний в насичену сучасними засобами гармонічну палітру твору. Сецесійні ознаки, поряд із гуцульською стилістикою, виразно артикулюються у фактурному пласті даної композиції,

простежуються у вигляді розшарованості музичної тканини по голосах та в партитурному трактуванні фортепіанного викладу. Коломийкові мотиви проходять у різних голосах фортепіанної фактури, в репризі тема характеризується значною динамізацією. Це супроводжується низкою віртуозних виконавських прийомів, таких як октавні подвоєння, гліссандо та ефектні фігураційні комплекси, що сприймаються як алюзія до троїстих музик, зокрема виразно простежується фактурне наслідування цимбального звучання [70, с. 32].

Образи карпатського фольклору мальовничо представлені у фортепіанній композиції А. Кос-Анатольського «Гірська легенда». Митець у створенні відповідного художнього забарвлення використав лади народної музики – гуцульський та дорійський. Також особливого колориту музиці надають чисті квінти в поєднанні із хроматизацією гармонічної лінії. Середній розділ побудований на основі коломийки. Розвиток музичного матеріалу відбувається за принципом динамічного та фактурного наростання, де ритм виступає основним формотворчим фактором, а мелодичний контур теми рельєфно проходить у верхньому голосі. У фортепіанній фактурі твору «Гірська легенда» А. Кос-Анатольського проступає принцип варіантності, що вказує на глибоке проникнення композитора у фольклорну лексику гуцульської інструментальної традиції, для якої характерна розгалужена система варіантно-варіаційного розгортання музичного матеріалу.

По-особливому рельєфно постають образи Карпат у фортепіанній сюїті «Сині гори», що складається з чотирьох п'єс: «Сині гори», «Полонина», «Місячне плесо», «Весняний шум». Поетичність назв відразу викликає в уяві мрійливо-вишукані образи фортепіанної музики К. Дебюссі, зокрема його 24 прелюдії. Не лише у поетичних заголовках вбачаємо спорідненість між творчими підходами митців. У фортепіанній фактурі А. Кос-Анатольського слід відзначити багатство тембральної палітри фортепіанного звучання, що багато в чому споріднює його творчий стиль з імпресіоністичними характеристиками музики К. Дебюссі. Особливе значення має вибаглива

імпресіоністична педалізація у відтворенні найтонших тембрально-колеристичних нюансів у програмних фортепіанних мініатюрах циклу «Сині гори» А. Кос-Анатольського та створенні відповідних художніх образів мальовничої карпатської природи. Неповторного забарвлення надає вибаглива гармонічна складова, що поєднала прозорість діатонічних звучань із насиченою хроматизованістю, які утворюють колористичний контраст, підкреслюючи сецесійну естетику музики.

Багатство мелодичного дарування А. Кос-Анатольського яскраво втілене в Концерті для фортепіано з оркестром № 1 (1955). У цьому масштабному полотні виявилися стильові тенденції індивідуального почерку митця, який на високому рівні осмислив національні фольклорні джерела, їх пісенну інтонаційність та різнопланову ритмічну природу. Виразно простежується гуцульський колорит у фортепіанній та оркестровій фактурах, що підкреслюють гуцульський лад та характерні коломийкові ритми. Розгорнуті фігурації та віртуозні пасажі у фортепіанній партії вказують на виразні риси стилю сецесії. Також сецесійність простежується у вигляді багатой орнаментики, декоративності та барвистому оздобленні піаністичної фактури. Вже з перших тактів вступу відчутний епічний характер музики, що є узагальненням тенденцій романтичних концертів П. Чайковського та пізньоромантичного стилю С. Рахманінова. Тематизм початкової теми сповнений рішучості та нестримного пориву, що виражений в октавному та акордовому викладі музичного матеріалу. У фортепіанній фактурі часто використовуються пасажі дрібними тривалостями, які неначе втілюють стрімку енергію гірської стихії. Контрастом до початкової епічно-монументальної теми виступає тема ліричного забарвлення, в якій спостерігаються елементи узагальненого звучання народного карпатського інструментарію. Мелізматична структура мелодичної лінії фортепіанної партії у верхньому регістрі звучить як віртуозні награвання сопілки, а розлогі фортепіанні пасажі нагадують звучання цимбал. Яскравий тематизм концерту, його наспівна мелодична лінія і гострий ритмічний малюнок

музичного матеріалу в поєднанні із сецесійними тенденціями, утворили вірець віртуозного фортепіанного концерту з виразною гуцульською образністю. Інтерпретація композитором музичних виразових засобів гуцульського фольклору, артикулювання в його творчій манері інтонаційних, ритмічних та ладових ознак карпатського мелосу в контексті гуцульської музичної сецесії, призводить до створення унікального авторського почерку, в якому митець високохудожньо поєднав фольклорні мотиви й естетику модерного мистецтва.

Пісенно-мелодичний характер індивідуального творчого стилю А. Кос-Анатольського виразно відобразився у фортепіанній музиці, якій композитор надав рис співучості, незважаючи на значну насиченість фактури розлогими пасажами, фігураціями, масивним октавним та акордовим викладом. Нове трактування традиційної гуцульської мелодики в творчому переосмисленні митця призвело до розширення та збагачення фортепіанної музики барвистим карпатським колоритом та блискучою виконавською технікою. Та попри яскраву віртуозність і рельєфну образність фортепіанних композицій А. Кос-Анатольського, важливу роль відіграє глибока семантика музичного тексту, що вимагає від виконавця відповідного інтелектуально-емоційного осягнення та значної технічної підготовки для відтворення музичного образу.

Слід підкреслити, що музичні виразові засоби гуцульського фольклору знайшли своє яскраве відображення у композиторському стилі Мирослава Скорика (1938–2020). Аналізуючи його багатогранну у жанрово-стильовому та образно-семантичному плані творчість, С. Павлишин влучно окреслює характерні риси музики митця: «Гуцульські пісні, а особливо танець коломийка, мають ритмічні особливості, які дали змогу Скорику органічно поєднати їх з елементами джазу; інструментальні ансамблі, а також окремі тембри і виконавська манера стали у нього природними передумовами сонористики. В таких визначних осягненнях композитора, як «Гуцульська симфонієтта», «Карпатський концерт для оркестру», скрипкових концертах

та багатьох інших творах ці риси надають почеркові Скорика свіжості і своєрідності» [229, с. 219–220].

Різноманітність творчості рельєфно репрезентує художньо-естетичний симбіоз музично-виразових засобів гуцульського фольклору, а саме – специфічної ритміки, збагаченої орнаментальною візерунковістю мелодики, фактурних та тембральних закономірностей, що впливають із традиційного ансамблевого музикування «троїстих музик», із яскравим та самобутнім почерком митця, в якому присутні сучасні композиційні прийоми модерного мистецтва, такі як, алеаторика та сонористика. Також у його творчому методі виразно артикуються художні прийоми джазової стилістики на рельєфно фольклорній музично-тематичній основі. У оркестрових партитурах симфонічних композицій М. Скорика спостерігається майстерне використання виконавських засобів «троїстих музик», що увиразнює сонористичну палітру в творчій манері митця. Водночас можна підкреслити загострену увагу композитора до тембрально-кolorистичного забарвлення звучання, що виникає із внутрішнього духовно-естетичного тяжіння композитора до народних витоків, переосмислюючи які, він створив унікальні та самобутні композиторські стилізації з виразною карпатською семантикою та колоритом. Отже, сонористика, як засіб музичної виразності в творчій манері митця, впливає із глибинної художньої цілі композитора та слугує для розв'язання конкретних мистецьких завдань. «У Токатті з Першої партіти ці прийоми проявляються в таких деталях, як кластери, алеаторичне гліссандо, пуантилізм фактурного викладу. Відмінність з вживанням цих засобів західними авангардистами полягає у їх визначеності не заданою теоретичною позицією, а народними джерелами», – зауважує С. Павлишин [229, с. 221].

Виразно гуцульська стилістика втілена у вокальному циклі М. Скорика «Три українські весільні пісні» для сопрано соло у супроводі фортепіано. Гуцульський лад, коломийкова мелодика та ритміка, синкопованість та

акцентованість музичної тканини яскраво простежуються у другій пісні з циклу «Шуміла ліщина» (Додаток Ж).

Риси гуцульської стилістики виразно спостерігаються в музиці Левка Колодуба (1930–2019). Композитор у своїй творчості використовує «лисенківський» метод цитування та обробки народного мелосу, що яскраво простежується в циклі «Українські танці», в якому автор застосував автентичні мелодії: «Баламут», «Тече річка невеличка», «Ти до мене, ти до мене не ходи», «І шумить, і гуде» та ін. [187, с. 42]. Л. Макаренко відзначає, що «... в оркестрових творах Л. Колодуба фольклор осмислюється не просто як система виразових засобів, але й також як абсолютна етична цінність, джерело світоглядних засад нації» [187, с. 51]. Симфонічний цикл «Українські танці» Л. Колодуба складається з 23-х номерів (танців). У музичному матеріалі сюїти простежуються риси фольклоризму та ознаки неофольклоризму. Переважають танцювальні жанри фольклору. Однак, у Танці № 11 використані риси гуцульського фольклору, а саме танець «Чабан». Стилізація гуцульського фольклору досягнута тут завдяки використанню таких засобів музичної виразності: гостросинкопована ритміка, мелізматики мелодичного контуру, гуцульський лад, а також темброво-фактурна імітація гри ансамблю «троїстих музик». Відзначимо, що симфонізація танцювальних жанрів гуцульського фольклору надає архаїчним карпатським мелодіям нової семантики, актуалізуючи тим самим композиторський метод переосмислення та стилізації фольклорного першоджерела.

Творчість композитора сповнена образами та семантикою гуцульського фольклору, що простежується в програмних назвах частин симфонічної сюїти «Гуцульські картинки» (1967): I частина «Гори... Трембіти», II частина «Бокораші», III частина «Співаночки» і IV частина «Коломийки». У музичній тканині артикулюються жанрові ознаки коломийки. Композитор використав фактурне та тембральне узагальнене наслідування інструментів народного ансамблю «троїстих музик»: скрипки, сопілки та цимбал. У сюїті можна

простежити тембральну драматургію на рівні з інтонаційною та ритмічною, адже тембральність в оркестровому мисленні Л. Колодуба – це одна з важливих формотворчих категорій музично-композиційного цілого. Адже нове трактування тембру в контексті музичного мистецтва ХХ століття, відкриває нові виразові можливості для композиторської творчості, де колористика несе значне семантично-семіотичне та художньо-образне навантаження в процесі творення композиційної цілісності.

Відзначимо, що значно збагачує ладо-гармонічну палітру творів Л. Колодуба використання гуцульської ладовості в поєднанні з рисами політональності. Для творчого методу композитора характерне ускладнення гармонічної мови дисонантними звучаннями, альтерацією та хроматизацією музичної тканини. Водночас творчий почерк Л. Колодуба не вирізняється переважною хроматизованою фактурою, а дисонансні співзвуччя виступають у вигляді поодиноких вкраплень, що відіграють роль колористичних нюансів, урізноманітнюючи, таким чином, вертикальну структуру музичних композицій.

Яскравим прикладом тембральної стилізації гуцульського фольклору є симфонічна п'єса «Троїсті музики» Л. Колодуба. Виразно в композиції простежується використання музичних виразових засобів гуцульського музичного фольклору. Це, насамперед елементи танцювальних жанрів народної музики з своєрідним ритмічним малюнком. Підкреслюють фольклорну семантику твору тембрально-колористичні характеристики та фактурні прийоми, що створюють узагальнений звуковий образ традиційного карпатського інструментарію: флюяри, цимбал. У тематизмі п'єси Л. Колодуба «Троїсті музики» творчо переосмислені характерні структурно-композиційні риси народного музикування гуцулів, такі як остинатна повторюваність, варіантність, варіаційність та імпровізаційність музичної тканини. У композиції Л. Колодуб використав притаманний для нього прийом поліладовості та політональності. Доповнює народний колорит твору майстерне використання композитором гуцульського та фригійського ладів,



що надають ладовому забарвленню музики своєрідний характер автентичного музикування.

Елементи карпатського фольклору представлені в симфонії № 10 Л. Колодуба, що має програмну назву – «За ескізами юних літ» (2004). Гуцульські мелодика та колорит є вирізняючими ознаками I частини симфонії, зокрема її побічної партії. Окрім характерних гуцульських ритмоформул та інтонацій, Л. Колодуб особливу увагу звернув на тембрально-колористичні характеристики інтонаційної лінії. Окрім тембрально-колористичного забарвлення мелодики I частини симфонії № 10, в її тематизмі використані кварто-квінтові стрибки, принцип імпровізаційності, синкопований ритм та рясна мелізматика мелодики – ознаки методу композиторської стилізації гуцульського фольклору в українській симфонічній музиці XX – початку XXI століття.

Яскраві творчі досягнення репрезентує творчість видатної української композиторки Лесі Дичко (1939), яка на глибокому художньо-естетичному рівні переосмислила та трансформувала у своїх композиціях музичні засоби гуцульського фольклору. «Фольклористичні інтереси композиторки пов'язані, насамперед, із традиційною семантикою фольклорних жанрів, адаптацією їх поезики та специфікою переінтонування опосередкованих авторським мисленням інтонаційно-стилістичних моделей» [261]. Це простежується на формально-конструктивній організації музичної тканини, в жанрово-стильовому, програмно-семантичному та образно-тематичному рівнях музики. Виразовість гуцульського фольклору рельєфно представлена в наступних творах Л. Дичко – «Карпатській» кантаті (1974), поліфонічних варіаціях для фортепіано «Українські писанки» (1972), «Карпатських фресках» у семи частинах для фортепіано (1993). У творах композиторки простежуються переосмислені ладо-інтонаційні та ритмічні засоби гуцульської музичної традиції в поєднанні із прийомами атональної техніки та сонористики, що визначають неофольклористичну спрямованість її творчої манери.

Показовою, з огляду на високохудожнє переосмислення музичних засобів гуцульського фольклору, є творчість видатної української композиторки – Богдани Фільц (1932). Це рельєфно репрезентують її твори: Карпатський етюд, фортепіанні цикли «Три п'єси для фортепіано на теми українських народних пісень», «Карпатські наспіви» (для двох фортепіано) та «Верховинська рапсодія» (1961). За нашими спостереженнями, багатожанровість та різнобарвна образна палітра гуцульського фольклору, мали значний вплив на творчий почерк Б. Фільц. Музичні виразові засоби гуцульської традиції утворили яскравий художньо-естетичний комплекс у творчій інтерпретації композиторки, що застосувала в поєднанні із народною семантикою, сучасні композиційні техніки, оновивши ладогармонічну мову та використавши рясну альтерацію і хроматизацію музичної тканини, – характерні прийоми для стильового напрямку неофольклоризму. Також Б. Фільц переосмислила тембрально-кolorистичну палітру у фортепіанних творах, застосовуючи неоромантичні та імпресіоністичні стильові тенденції. Засадничі риси композиторського стилю Б. Фільц влучно характеризує М. Загайкевич, підкреслюючи «прагнення проникнути в багатства фольклорних, передусім, карпатських наспівів» [97, с. 27]. Гуцульська музична виразовість яскраво спостерігається у фортепіанній мініатюрі «Скерцо» із циклу «Музичні присвяти», в якому Б. Фільц використала тему із Сонатини М. Колесси.

Відзначимо, що гуцульські музичні засоби майстерно використані Євгеном Станковичем (1942) для тембрально-кolorистичного урізноманітнення музичної тканини. В камерних творах композитор застосував метод тембральної стилізації. Гуцульський колорит яскраво переосмислений в камерних творах Є. Станковича – триптиху для скрипки і фортепіано «На Верховині» (1972) та «Сумної дримби звуки» (1992) для віолончелі і фортепіано. Музичний тематизм окреслених композицій побудований на основі фольклоризованих інтонацій. Триптих «На Верховині» складається з трьох частин – інструментальних мініатюр:

«Колисанка», «Весілля» та «Імпровізація» (Додаток Ж). Художній зміст камерного циклу наповнюють образи гуцульського життя. В музичному тематизмі рельєфно експонуються виразові засоби гуцульського фольклору. І частина – «Колисанка» – репрезентує авторську інтерпретацію фольклорного матеріалу, зокрема старовинних народних колискових, плачів, голосінь. Музична тканина частини сповнена рис імпресіоністичного звукопису в поєднанні із сучасними засобами композиторської техніки. Це простежується на рівні насиченої ладотональної та гармонічної палітри з використанням цілотноності, кластерних співзвуч та ознак гуцульського та фригійського ладів. Мелодична лінія скрипки у високому регістрі виступає алузією до багато орнаментованого гуцульського награвання, що вказує на етнофонічний підхід композитора до тембрально-інструментальних виразових засобів. А імпровізаційна структура мелодичного розгортання тематизму в поєднанні із ладо-тональною та метро-ритмічною змінністю закріплюють фольклорно-семантичну сутність виразових прийомів, застосованих у композиції. Використання сучасних засобів ладо-гармонічної організації музичного тексту у вигляді цілотноних кластерних акордів у фортепіанному супроводі, підкреслюють художньо-виразовий симбіоз сучасної техніки та особливостей гуцульського автентичного музикування у творчому методі Є. Станковича, що втілились у композиторській стилізації фольклору. Як зазначає О. Колісник, «можна трактувати цілотноність як результат призвуків верхньої частини обертонового звукоряду, які частково виникають під час гри на карпатських духових інструментах (трембіта, денцівка, теленка та ін.), що створює сонорний колористичний ефект» [145, с. 64]. У музиці спостерігається узагальнене відтворення інструментальних тембрів сопілки, волинки, дримби, цимбал. Важливу роль відіграє фактурний чинник, що простежується у виборі відповідних технічних прийомів, характерних для народної традиції: остинатна повторюваність, бурдонний бас, імпровізаційність, варіантність та варіаційність викладу. ІІ частина триптиху – «Весілля» має тричастинну структуру. В музичному тематизмі

композиції виразно артикулюються імпровізаційність розвитку, варіантно-варіаційність, остинатна повторюваність. Перелічені музично-виразові засоби гуцульського фольклору та специфічна метро-ритмічна формульність вказують на формотворчу роль коломийкового жанру в цій частині триптиху, що постає у якісно новому художньо-виразовому втіленні із використанням широкого спектру сучасних ладо-тональних та гармонічних засобів. «Загалом головна формотворча ознака усіх тем «Весілля» – внутрімелодична остинатність, суть якої – у привнесенні варіативності, яка проникає через техніку мотивної комбінаторики, ритмічні перетворення вихідних мотивів та варіантні мутації мотивних контурів» [98, с. 131]. III частина – «Імпровізація» виступає в ролі тематичного підсумку, узагальнюючи мотиви попередніх двох частин триптиху. Імпровізаційний принцип розгортання тематизму характерний для цієї частини, як і для всього циклу загалом. В «Імпровізації» дуже розмитий ладовий чинник, акцент зміщений у сторону сонорних ефектів, що підкреслюють колорит інтервальних співвідношень фортепіанної та скрипкової партій.

Підкреслимо, що гуцульські архаїчні структури наповнили фольклорною семантикою творчість композиторів, серед яких вагома роль належить Олександрю Козаренку (1963). Митець на високому художньому рівні переосмислив гуцульський фольклор, по-новому відчув та втілив жанрову сутність коломийки, якій притаманний широкий діапазон музично-виразових ознак: чітко виражені ритмічні та інтонаційні характеристики звукового матеріалу, поєднані із високою емоційною насиченістю, і представляють багатий матеріал для композиторської інтерпретації. Карпатські музичні структури виразно присутні у фортепіанних п'єсах О. Козаренка – «Писанках» (1988). У музичній тканині «Писанки» № 1 (Andante) відчутні ознаки коломийковості: характерний пунктирний ритм, виклад тріолями, поліритміка, імпровізаційність та використання пентатоніки та гуцульського ладу з підвищеними IV та VI ступенями. Написана мініатюра у формі канону. Тема п'єси складається з трьох тактів і проходить у басовій

партії. Ритмічна структура віддзеркалює впливи автентичного музикування. Фактуру наповнюють дисонуючі звучання та паралельні інтервальні ходи, характерні риси для авангардної музики.

«Писанка» № 2 має жвавий скерцозний характер, в мініатюрі також виразно прослуховуються жанрово-стильові особливості коломийки, використаний гуцульський лад. Окрім етнохарактерних жанрових ознак, в мініатюрі використані стильові риси джазу, які органічно поєднуються з імпровізаційним характером коломийкової структури. Основній темі притаманний гострий і чіткий ритмічний контур, що виконується *rubato* і органічно корелюється із автентичною музичною традицією гуцулів, для якої вільна агогічна організація є природньою характеристикою. Прискорена повторюваність одного звуку в фортепіанній фактурі сприймається як звучання цимбал. Цей остинатний фактурний прийом став характерним для творчого почерку О. Козаренка, і був використаний також у масштабному симфонічному творі «Concerto Rutheno». Для влучної передачі художнього образу важливою є виразна артикуляція та підбір виконавцем відповідних штрихів та добре продумана тембральна характеристика кожного пласта фортепіанної фактури.

У «Писанці» № 3 композитор використав інтонаційний комплекс весільної пісні села Коршів, записану видатним польським фольклористом XIX століття Оскаром Кольбергом. Основна тема мініатюри в початковому викладі проводиться на динамічному нюансі *piano*. Впродовж розгортання музичного матеріалу тема набуває тематичного та динамічного розвитку, і виконується наприкінці твору на динаміці *fortissimo*. У мініатюрі яскраво відчутні впливи сецесійного стилю, це виявляється в складній поліметричній організації музичної тканини, також велику формотворчу роль відіграє ключовий принцип гуцульського автентичного музикування та стилю сецесії – орнаментика, що виражена значною кількістю форшлагів, мордентів, мелізмів, трелей та арпеджіо.

Слід відзначити, що гуцульський лад є формотворчим чинником у ладогармонічній палітрі «Писанки» № 4. Інтонаційною основою тут виступають автентичні весільні награвання села Мишин (Верховина). В «Писанці» № 4 використано риси повільної «гуцулки до слухання», в музиці переважає розповідний характер музичного вислову. Для музичної тканини композиції характерний варіантно-варіаційний розвиток тематизму та ознаки імпровізаційності, що увиразнюють фольклорну семантику та образність музичної тканини.

«Писанка» № 5 виступає яскравим тематичним та жанровим контрастом до попередньої п'єси, і занурює в атмосферу запальної стихії гуцульського танцю. В основі музичного тематизму використане автентичне награвання села Мишин – «гуцулка до танцю». Фортепіанну фактуру мініатюри пронизує токатний виклад. Стрімкий ритмічний контур коломийки проводиться в низькому регістрі, створюючи ефект безперервного руху. «Писанка» № 5 є кульмінацією та виразним динамічним узагальненням циклу, в якій втілюється життєствердний дух гуцульської танцювальної стихії. Отже, фортепіанний цикл «Писанки» О. Козаренка вирізняється свіжістю та новизною авторського переосмислення ознак гуцульського фольклору в аспекті композиторського фольклоризму, зокрема жанрово-стильові та технічно-композиційні елементи коломийки вплинули на виразність та самобутність музичної мови циклу.

Підкреслимо, що карпатські музичні структури артикулюються в симфонічних полотнах О. Козаренка: III частина Скрипкового концерту (1992) та «Concerto Rutheno». Серед виразових засобів цих творів вагому роль відіграють фольклорні ознаки: велике значення ударних інструментів, використання тембрових характеристик та фактурних прийомів цимбал у Скрипковому концерті, імітація цимбального звучання передається за допомогою використання ефекту препарованого фортепіано в «Concerto Rutheno», що вказує на використання композиторського методу тембральної стилізації фольклору. Гуцульська фольклорна семантика є вагомим

художньо-тематичним чинником інтонаційної, фактурної, тембральної та ладогармонічної структури симфонічних та камерних творів композитора, включаючи сонористичні та алеаторичні вкраплення.

Елементи гуцульської стилістики використані також в балеті О. Козаренка «Дон Жуан з Коломиї». Цей масштабний цикл складається з ряду самостійних творів: «Оро» для ансамблю ударних інструментів, «Інвенції» для чотирьох мелодійних інструментів та «Concerto Rutheno» для камерного ансамблю. «Інвенції» – це тричастинний цикл, де використані елементи алеаторики. I частина відтворює національний колорит засобами мелодичного контуру, який побудований по звуках гуцульського тетраходу. Також фольклорна інтонаційна сфера характерна для музичного матеріалу II частини «Інвенцій». III частина твору вирізняється своєю різнобарвною тематичною палітрою, в яку включені риси напівгуцульської та напівеврейської мелодики. Завершує балет твір «Concerto Rutheno», що вирізняється жанровою різноманітністю: в композиції простежуються риси барокового жанру *concerto grosso*, сольного концерту та малого поліфонічного циклу. В основі твору лежить драматургічний принцип змагання *concertino* і *tutti*. Головну роль відіграють два інструменти – препароване фортепіано в I частині, а в II частині – бонги. Жанрово-стильова основа Концерту виростає на матеріалі коломийки, яка використана у двох жанрових моделях – повільної пісні та швидкого танцю. Звідси випливає жанровий, темповий та образний контраст, що увиразнює драматургію. На вплив карпатського фольклору вказує варіантний принцип розвитку тематизму, характерний для традиційного музикування гуцулів.

I частина характеризується імпровізаційністю та прийомами алеаторики. Національний колорит досягається використанням у гармонічній структурі твору гуцульського ладу, а також звучанням препарованого фортепіано, що є тембрально-фактурною стилізацією цимбального звучання. Виразно риси гуцульської стилістики представлені в III частині концерту: акцентована ритміка, коломийкові мотиви, паралельні квінти, тритони.

Токатність та хроматизація фактури підводять до кульмінації, де звучить тема, схожа інтонаційно на пісню «А як тую коломийку зачую». Художньо-образна палітра балету «Дон Жуан з Коломиї» репрезентує багатство музично-виразових засобів, якими оперує О. Козаренко, поєднуючи свою композиторську майстерність із самобутнім карпатським фольклором, його архаїчними структурами, прадавніми символами та архетипами.

Гуцульські архаїчні музичні структури, в поєднанні із духовною символікою, виразно представлені в «Українському реквіємі» О. Козаренка для симфонічного оркестру, мішаного хору та солістів. Твір складається з 11-ти частин. I частина «Introitus» розпочинається вступом цимбал, що вводить в атмосферу народного інструментального музикування. Музичну структуру частини сповнюють поліфонічні та кластерні фігурації, характерний імпровізаційний виклад матеріалу. У II частині «Dies irae» фактура набуває динамізації та симфонізації. Велику драматургічну та виразову функції в цій частині відіграє велика кількість ударних інструментів. Основний мотив постійно варіюється, експресивно звучать хор і оркестр. Яскравим вкрапленням гуцульського колориту є введення композитором звучання трьох трембіт, які ведуть імпровізаційну музичну лінію разом із ксилофоном, маримбою, військовим барабаном, великим барабаном і тарілками. У III частині «Rex tremendae» автор використав символіку хреста, що стала головним композиційно-структурним елементом даної частини. Принцип тематичного та стильового контрасту присутній у «Confutatis». У цій частині спостерігаємо алюзії до однойменної частини Реквієму В. А. Моцарта, а ритмічна і тембральна структура музичного тематизму має тісний зв'язок із «Гуцульським триптихом» М. Скорика. Ця частина є підготовкою до кульмінації – «Молить Бога Україна» [147, с. 98]. «Lacrimosa» витримана в традиційному скорботно-молитовному характері. «Offertorium» – пасакалія, де знову використаний мотив «хреста», що символічно проводиться 7 разів. Піднесено і велично звучить «Sanctus». «Agnus Dei» виконується камерним ансамблем, де початкова тема належить цимбалам. «Lux aeterna» звучить як



давньослов'янська колядка з приспівом «Дай, Боже наш». Фоном для хорового звучання виступає цікавий та самобутній інструментальний ансамбль, до складу якого входять автентичні гуцульські інструменти – дримба, пташка, теленка та ін. Заключний розділ «Libera me» побудований на тематизмі початкової частини. Використання цимбального звучання сприймається як виразний тембральний лейтмотив, який надає музиці реквієму своєрідного традиційного колориту, і виступає в ролі драматургічних арок, що проходять крізь весь цикл, підкреслюючи фольклорну домінанту композиції.

Отже, підсумовуючи наведені твердження підрозділу, слід підкреслити значну роль архаїчних структур карпатського фольклору, який в мелодико-інтонаційній та метро-ритмічній лініях містить прадавні знаки, символи та архетипи, що протягом століть не втрачають своєї семантичної значущості, вказуючи на спадкоємність фольклорної музично-інструментальної традиції. Важливими структурами карпатського музичного фольклору, які несуть в собі архаїчну семантику, є повторність, як важлива ознака кристалізації музичної форми; імпровізаційність, що виступає в ролі формотворчого чинника та його урізноманітнення на різних рівнях композиційної та виконавської організації музичного матеріалу. Відображенням архетипного світосприйняття виступає вибаглива орнаментальність мелодично-інтонаційного контуру поліжанрової структури коломийки та збагачене хроматизацією ладо-гармонічне забарвлення карпатської етно-інструментальної традиції, що пройшли еволюційний процес становлення та кристалізації звукового ідеалу в межах вітчизняного композиторського фольклоризму. Підсумовуючи вищенаведені спостереження, підкреслимо вагому роль музичних виразових засобів гуцульського фольклору в контексті становлення та розвитку національного стилю композиторської творчості України ХХ століття. Важливу роль відіграють ладові та тембральні засоби виразності в народно-ансамблевому виконанні «троїстих музик», які репрезентують музично-виразову специфіку карпатської традиції.

Фольклорна домінанта була органічно поєднана в творчості українських митців із різними стильовими тенденціями пізнього романтизму, імпресіонізму, неокласицизму, неофольклоризму, сецесії. Отже, архаїчні структури гуцульського музичного фольклору становлять національну основу для продуктивної композиторської інтерпретації та переосмислення у межах професійного музичного мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століття, що яскраво простежується в національно-орієнтованій творчості Л. Дичко, О. Козаренка, Л. Колодуба, А. Кос-Аатольського, М. Скорика, Є. Станковича, Б. Фільц.

### **Висновки до Розділу II**

Серед основних результатів другого розділу, слід відзначити наступні положення.

Особливу роль у розширенні жанрово-стильового та структурно-композиційного параметрів української музики відіграли музичні виразові засоби гуцульського фольклору: гуцульський лад, гостра синкопована та пунктирна ритміка, мелізматична візерунковість мелодичних контурів та своєрідні тембральні поєднання народних інструментів.

У гуцульській музично-інструментальній традиції архаїчними структурами є повторюваність, варіантність, варіаційність, орнаментальність та імпровізаційність, що сформувалися впродовж віків. Ці музичні структури виявляються на мелодично-інтонаційному, метро-ритмічному, ладо-гармонічному, тембрально-кolorистичному та фактурному пластах музичної тканини, значно ускладнені та урізноманітнені розширеною стильовою палітрою та сучасною системою технічно-композиційних засобів композиторського фольклоризму, як домінантного мистецького концептуального явища ХХ століття.

Гуцульська традиційна музика стала значним формотворчим фактором у вітчизняному композиторському фольклоризмі з кінця ХІХ та впродовж ХХ століття, вплинувши на збагачення та урізноманітнення естетичної,

семантичної, музично-виразової та конструктивно-технічної складових музичної тканини композицій. У межах композиторського фольклоризму викристалізувався метод стилізації стильових ознак, жанрових моделей, тембральних та фактурних особливостей народної музично-інструментальної традиції на основі мистецького переосмислення музично-виразових засобів та архаїчних структур карпатського мелосу. Стилізація гуцульського фольклору в творчості В. Барвінського, Л. Дичко, М. Колесси, Л. Колодуба, А. Кос-Анатольського, Н. Нижанківського, М. Скорика, Є. Станковича, Б. Фільц, підкреслила національну визначеність української професійної музики та співпала з естетикою європейського сецесійного стилю, що був характерний для музичної творчості вітчизняних митців. Мистецький симбіоз характерних рис гуцульського фольклору та сецесійної виразовості утворили цікаве та самобутнє національне естетично-стильове явище – «гуцульську музичну сецесію» (термін О. Козаренка).

## РОЗДІЛ ІІІ

### СПЕЦИФІКА ВИКОНАВСЬКОГО ФОЛЬКЛОРИЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

#### 3.1. Сильова парадигма виконавського фольклоризму

У другій половині ХХ століття значно активізувався діалог між фольклором та професійним мистецтвом, що вплинуло на взаємозбагачення народної творчості розмаїтою стильовою палітрою та широким арсеналом музично-виразових засобів сучасної академічної музики. У свою чергу, народна музична творчість збагатила та урізноманітнила інтонаційні, ритмічні, тембральні та фактурні параметри професійного музичного мистецтва, зокрема його виконавський аспект. Народні жанри, форми, засоби музичної виразності якісно оновили та розширили семантику композиторської творчості, що значною мірою відобразилося на музично-виконавській діяльності. Вагомий вплив на виконавські стилі фольклору мало професійне музичне мистецтво [36, с. 219]. Адже значні технічні та виразові засоби професійної музики вплинули на виконавську інтерпретацію, яка передбачала глибоке оволодіння стильовою різноманітністю автентичного мистецтва. «Фольклорна парадигма відбиває канонічність і змінність фольклору на всіх рівнях його жанрової та морфологічної структури відносно гравітаційного поля – середовища, котре формує локальні модуси мислення, що імперативно впливають на модальність семантики фольклору та його структури. Цей аналітичний ракурс дає нове уявлення про залежність поміж фольклорним жанром, стилем творчості – виконавством та локальним середовищем», – стверджує С. Грица [59, с. 217–218].

Як зазначає І. Мацієвський, «... на структурному рівні від виконавця до виконавця, від покоління до покоління передається не одиничний текст одномоментного виконання, а досить широке інформаційне поле кожного твору та жанру, що ... передбачають чисельність варіантних реалізацій...»,

що значною мірою впливає на кристалізацію стильової парадигми національного музично-виконавського процесу [192, с. 124]. Як зауважує С. Грица, «фольклор у цілому і кожен окремих твір живе в постійних перетвореннях, розвивається парадигмально». Парадигма з грецької «означає спільноту відмін одного слова, одного сенсу» [57, с. 18].

Відзначимо, що специфіка виконавського фольклоризму передбачає оновлену інтерпретацію музичних творів національного змісту, поглиблений інтерес до величезного різноманіття автентичної традиції, що характеризується широкою палітрою етно-регіональних виконавських стилів та їх диференціацією в художньо-естетичному, семантичному, жанровому та технічно-конструктивному аспектах. Унікальне художньо-естетичне та технічно-конструктивне явище музичного мистецтва – виконавський фольклоризм – характеризується наявністю своєрідних народних музично-виразових засобів в межах професійного музично-інструментального процесу. Виконавський фольклоризм вирізняється значною стильовою різноманітністю, що детермінована цілим комплексом зовнішніх чинників, серед яких суттєву роль відіграють етно-регіональні особливості вокального та інструментального фольклорного музикування.

Широкий спектр засобів автентичної музичної виразності, екстраполяція прийомів та технік професійного музичного мистецтва на традиційне виконавство значною мірою розширило художньо-технічні можливості національного музичного стилю. «Фольклорними (автентичними) визначаються колективи носіїв традиції певного регіону, що засвоїли її у пасивний спосіб, зокрема під час участі у святах та обрядах рідного села. Репродуктивними, або фольклористичними вважаються гурти, що перейняли традицію активним шляхом, методом її глибинного вивчення» [170, с. 60–61]. Такі фольклорні гурти зберігають та продовжують автентичну традицію певного етнічного регіону у вторинному (міському) середовищі. Найчастіше це – дитячі та юнацькі народні інструментальні, вокальні та вокально-інструментальні аматорські колективи при закладах культури та

освіти. «В умовах сучасної культурної ситуації всі ці колективи становлять унікальне соціокультурне явище – виконавський фольклоризм», – зазначає О. Ліманська [170, с. 61]. Активізація виконавського процесу фольклорних колективів значною мірою зумовлена можливостями їх участі у фестивалях, конкурсах, театралізованих святах, виступах у засобах масової інформації та на концертній естраді. Адже, як зазначає Л. Гапон, «в умовах поступового згасання традиційної культури ці колективи відроджують інтерес до конкретного регіонального стилю, зберігають його звуковий образ [...] вони протистоять наймасовішій сфері культури – народним хорам, що не відтворюють регіонального виконавського стилю, а діють за шаблоном» [39, с. 49]. Концертна форма виконавського фольклоризму пов'язана з тенденцією до скорочення «фольклорних середовищ» (за С. Грицею), і, як наслідок, з нівеляцією фольклорних стилів [170, с. 61].

Зауважимо, що виконавський фольклоризм виступає суб'єктом реконструкції та інтерпретації музичної традиції на оновлених естетично-стильовому, художньо-семантичному та технічно-конструктивному рівнях, і, переважно, представлений у вигляді концертного виконання. Основним його завданням є відтворення у реконструктивному вигляді різноманітних форм, жанрів та стилів автентичної музичної творчості етнічних регіонів України. Також науковиця виокремлює імітативний або реконструктивний тип виконання, що передбачає «дослідження фольклорних зразків певного регіону (текстологічних та виконавських) та експериментальним шляхом намагаються відтворити (імітувати, реконструювати) звучання автентичних виконавців» [239, с. 52].

Мистецькі прояви «новітнього типу фольклоризму» (за В. Гусевим) яскраво простежуються в діяльності київського гурту «Древо» (керівник – етномузиколог – Є. Єфремов) та науково-дослідницького гурту «Муравський шлях» (керівник – Г. Лук'янець), що став основоположником виконавського фольклоризму на Харківщині. «Діяльність таких колективів спрямована на збереження автентичної манери звучання та відтворення усієї жанрової

палітри місцевого фольклору (пісень, танців, награвань, ігор та обрядів), тому ці гурти мають неповторне творче обличчя, зумовлене регіональною специфікою як відтворення пісенного тексту, так і застосовуваних музичних інструментів», – зазначає Ю. Карчова [123, с. 102]. Також музикознавиця, стосовно творчості вокального ансамблю «Древо», наголошує, що «концепція гурту як своєрідного «транслятора» народних традицій у сучасне мистецьке середовище, його прагнення зберегти та автентично відтворити не лише загальні обриси народного співу, але й передати нюанси місцевих діалектів обумовили опору на народнопісенну виконавську парадигму з чітко визначеними параметрами виконавської стилістики» [123, с. 160]. Для увиразнення народнопісенної виконавської парадигми, співаки гурту «Древо» використовують прийоми мікромелізматики, різні види гліссандування, форшлаги, варіантність, що тісно пов'язані і впливають із народно-традиційного вокального мистецтва. Окреслені прийоми яскраво втілюються у наступних композиціях – «Ой на горі ячмень», «Ой, одверни, Боже, хмару», «Що петрівочки дві неділечки».

Ю. Карчова відзначає, що «з 1992 р. у Харкові функціонує Театр народної музики України «Обереги», до складу якого входять гурт співаків, ансамбль троїстих музик, оркестр народних інструментів, фольклорний гурт. Сучасне мистецьке втілення зразків традиційної музичної культури за допомогою новаторських форм сценічного утілення – основа трансформування колективом народнопісенної виконавської парадигми» [123, с. 103].

«Провідними групами в напрямі, який має узагальнену назву world music, нині є «ДахаБраха», «ДримбаДаДзига» (Київ), «Перкалаба» (Івано-Франківськ), «Мерва» (Рівне) та ін. Так, творчість етно-рок гурту «ДримбаДаДзига» поєднує різні стилі та напрями музики, зокрема, рок, панк, хардкор тощо, а інструментальний склад колективу традиційний для ВІА. Гурт «Перкалаба», працюючи в напрямку фолк-рок, репрезентує гуцульські етнічні мотиви, застосовуючи, окрім електрогітар, низку акустичних

інструментів – цимбали, акордеон, труба, тромбон», – відзначає Ю. Карчова [123, с. 104]. Творчість Ніни Матвієнко репрезентує унікальний симбіоз автентичних народнопісенних традицій та індивідуальної вокальної техніки співачки. Як зазначає Ю. Карчова, «це – осмислення єдності надмасштабного поля фольклорної та ширше – культурної – спадщини в її синхронії та діахронії, глобального значення для спільноти її історичної пам'яті та традицій» [123, с. 132].

Важлива роль у жанрово-стильовій палітрі української музики другої половини ХХ століття належить народним вокально-інструментальним ансамблям. Інструментальний супровід переважно представлений троїстими музиками, або поширеними народними інструментами: скрипкою, сопілкою, цимбалами, бубном, бандурою (Додаток Б). У строкатому розмаїтті народного виконавського мистецтва, слід розмежовувати рівні виконавського фольклоризму. Наприклад, виконання, яке не має конкретного семантичного, стильового та художньо-естетичного навантаження, а відповідно, і технічно-виразового фольклорного стрижня, можна класифікувати як псевдофольклор. Л. Кушлик наголошує, що «необхідно окремо кваліфікувати особливості автентичного виконавства і «фольклоризованого» відтворення народного репертуару, власне, нефольклорними колективами» [286, с. 49].

І. Павленко окреслює два основні напрями виконання та інтерпретації фольклорних текстів. Перший напрям виконання фольклорних зразків – «репродукування музичного фольклору шляхом глибокого вивчення стильових особливостей традиційного виконавства» [226, с. 16]. У межах окресленого напрямку слід дотримуватись найважливіших критеріїв відтворення: «імпровізаційності, принципів звукоутворення, фактурно-теситурних, темброво-колористичних, звуковисотних, динамічних, темпово-агогічних засобів, мелізмування тощо» [286, с. 50]. Другий напрям виконання творів фольклорної традиції спостерігається у виконавській стилізації, методи художньої інтерпретації та трансформації фольклорних елементів та народної семантики відповідно до індивідуально-авторського трактування



митцями першоджерела. Слід зазначити, що стилізація фольклору у виконавському аспекті відповідає рівню засвоєння митцями основ національного музичного мистецтва. Від детального вивчення традиційної музично-виразової системи залежить виконавська інтерпретація семантичного, художнього та стильового аспектів виконуваного музичного твору. Рельєфне відтворення національних образів буде виразнішим, якщо виконавець використовує широкий діапазон музично-виразових засобів фольклору, що мають ряд вирізняючих ознак, відповідно до етно-регіонального виконавського стилю. Адже, як влучно підкреслює О. Козаренко, «без національної теорії виконавства (початки зародження якої слід констатувати) не видається можливим конкретизувати розуміння напрочуд важливої складової музичного комунікату – етнохарактерного інтонування» [141].

Яскраво репрезентує своєрідний та неповторний стиль інструментально-виконавської традиції гуцульський музичний фольклор. Для виконавського фольклоризму у межах гуцульської музично-інструментальної традиції притаманні такі інтерпретаційні особливості:

1) застосування глісандо та різноманітних видів мелізматика (форшлаги, трелі), що органічно вплетені у розгалужений візерунок мелодичної лінії;

2) використання своєрідної гуцульської ритміки з переважанням синкопованих, пунктирних ритмів, а також ломбардського ритму (зворотнього пунктиру), що надає звуковій тканині карпатської танцювальної специфіки;

3) важливе семантичне навантаження відіграє акцентованість музичної тканини, підкреслюючи автентичний характер виконання, що вирізняється гострою та запальною енергетикою;

4) особливе ставлення до тембрально-колеристичного забарвлення, яке має важливе драматургічне навантаження у межах гуцульської автентичної традиції.

Ю. Карчова сутнісними чинниками виконавської інтерпретації визначає стилістику та традиції виконавства, виконавську моторику, артистизм, та такі рівні інтерпретації – динамічний, артикуляційний, часовий, ритмічний, що створювали «нові перспективи щодо осмислення парадигмальних (зокрема контекстуальних) рис народнопісенного виконавства та аналізу конкретних утілень у мистецькій практиці» [123, с. 41].

Виразні фольклорні елементи простежуються в специфічних інтонаційних зворотах, технічно-виконавських прийомах, штриховій техніці. Автентична інтонаційність карпатського етносу вирізняється таким тоново-півтоновим співвідношенням, що впливає зі специфіки народних ладів. Адже, як відомо, для традиційної орнаментики характерні мікроінтервали, що менші півтону [36, с. 220]. Мистецький синтез фольклорної інструментальної традиції та високого професійного рівня виконавців та колективів детермінували появу явища «інструментального фольклоризму» [36, с. 223]. Підсумовуючи вищенаведені спостереження, слід підкреслити значну роль явища виконавського фольклоризму у становленні та розвитку національного стилю та музичної мови.

Підкреслимо, що гуцульський фольклор мав вагомий вплив на розвиток національного виконавського стилю у межах інструментального мистецтва, збагативши стильові, технічні та художньо-виразові характеристики, урізноманітнивши виконання виразними етнохарактерними рисами. Національний виконавський стиль забезпечує осмислену та глибоку інтерпретацію авторських творів фольклорного змісту, вивчення музикантами широкої палітри традиційної музики, що характеризується етнохарактерною інтонаційністю (термін О. Козаренка), що є вирізняючою мистецькою категорією та формотворчою структурою традиційного музичного стилю. Сильова парадигма виконавського фольклоризму репрезентує диференціацію народних стилів виконання, відповідно до регіональних особливостей, жанрів, форм, засобів традиційної музичної

виразності і передбачає широкий діапазон застосування окреслених категорій в межах виконавської стилізації, головним стрижнем якої виступає національний мелос у його етнорегіональній багатозначності.

### **3.2. Особливості інтерпретації гуцульського фольклору в діяльності інструментальних ансамблів та оркестрів народної музики**

Вітчизняне ансамблеве та оркестрове народно-інструментальне мистецтво викристалізувалось у самостійний вид музично-виконавської діяльності та розпочало своє активне функціонування з 40-х років ХХ століття. Адже поняття «ансамбль», або «оркестр народних інструментів» не фігурувало в теоретичних працях українських музикознавців, зокрема такого окреслення виконавських форм у своїй класифікаційній системі в підручнику «Загальні основи музики (Теорія музики)» не подає Станіслав Людкевич.

В. Дейнега відзначає, що «оркестр народних інструментів, на відміну від симфонічного, не є сталим за своїм інструментальним складом. Він формується за національними ознаками і комплектується музичними інструментами, які вважаються складовою духовної культури нації» [82, с. 51]. В Україні співіснують два різновиди оркестру народних інструментів: перший складається із струнно-смичкових музичних інструментів, а в основі другого – струнно-щипкова група. Оркестр з переважанням струнно-смичкової групи інструментів умовно назвемо українським, а той, де переважають струнно-щипкові музичні інструменти – академічним [82, с. 51]. О. Трофимчук визначає три основні чинники, що впливають на формування звучання оркестрів народних інструментів – це склад, репертуар та особливості оркестрування [277, с. 278]. Склад інструментів в оркестрах народної музики залежить від репертуарних та музично-виконавських цілей колективу.

Зазначимо, що барвистий колорит гуцульської музики в її сучасному стилізованому авторському вигляді найбільш рельєфно розкривається у

звучанні ансамблів та оркестрів народних музичних інструментів. Це зумовлене багатством тембральної палітри народних оркестрів, а також технічними та фактурними особливостями традиційного карпатського інструментарію, що часто входить до інструментального складу колективів.

Як відомо, перша спроба об'єднати виконавців на народних музичних інструментах в оркестр народної музики належить видатному композитору, письменнику та фольклористу – Гнату Хоткевичу. Важливу роль у процесі становлення оркестру народних інструментів в Україні відіграло Всеукраїнське музичне товариство імені Миколи Леонтовича. Ключовою мистецькою позицією товариства був симбіоз народного та професійного мистецтва. Саме ця позиція стала основоположною тенденцією у контексті становлення національного музично-виконавського стилю, найважливішими компонентами якого є високий професіоналізм та фольклор у різнобарвній етнорегіональній, жанрово-стильовій та художньо-образній палітрі. У процесі становлення українського народного оркестру відбувся перехід від традиційних музично-виконавських форм українського народу до унікального мистецького явища – оркестру українських народних інструментів.

Як відомо, в українській народно-інструментальній традиції основоположну роль впродовж тривалого часу відігравав ансамбль «троїста музика». Такий універсальний ансамбль народної музики зазвичай супроводжував пісні і танці, виконував зрідка «музику для слухання». А виконавська функціональність «троїстої музики» стала основою для формування українського народного оркестру. Отже, в сучасних оркестрах народної музики ведуча роль належить смичковим інструментам – скрипкам, басолям, контрабасам, як і традиційно в ансамблі «троїстої музики». Наступним інструментом, що відіграє важливу виконавську функцію гармонічного наповнення музичної структури, є цимбали (Додаток Б). «Саме цимбали, а не вторуюча скрипка чи бас в гуцульських традиційних практиках ансамблевого музичення виступають тим «цементуючим» чинником, який

надає звучанню гуцульської інструментальної капелі повноти і глибини тембру, чіткості темпоритму і гнучкості агогічної пульсації – того могутнього дзвінкого моноліту унісоново-октавних співзвуч із вищими за теситурою, менш компактними й насиченими обертонами солуючими скрипкою, «фрількою», чи «денцівкою», – підкреслює М. Хай [291, с. 186]. Значно збагачують та урізноманітнюють тембральну палітру українського народного оркестру бандури та ліри, підкреслюючи народний колорит звучання. До духової групи оркестру належить сім'я сопілок, флейта і кларнет. Опосередковано використовуються волинка, трембіта, кувиці. Використання баянів в сучасних оркестрах народної музики збагачує технічно-виконавські та тембрально-колористичні можливості, частково виступаючи альтернативою до застосування мідних духових. Група ударних інструментів в складі народного оркестру представлена бубном, литаврами, тарілками і трикутником [249, с. 24].

С. Хащеватська розрізняє три групи професійних оркестрів народних інструментів. До першої групи належать оркестрові групи Національного заслуженого академічного українського народного хору ім. Григорія Верьовки, Закарпатського, Черкаського, Волинського заслуженого народних хорів, Поліського народного хору «Льонок»; оркестрові групи Буковинського, Гуцульського, Прикарпатського ансамблів пісні і танцю, а також оркестр Національної заслуженої капели бандуристів України. Вказані інструментальні колективи здебільшого виконують функцію музичного супроводу хорових і танцювальних номерів, зрідка виконуючи самостійні інструментальні твори. До другої групи С. Хащеватська відносить оркестр народних інструментів Українського телебачення і радіо, що переважно виконують інструментальні твори, а також супроводжують спів солістів. До третьої групи належить Національний академічний оркестр народних інструментів України (Додаток Д). Цей колектив, в порівнянні з оркестрами першої та другої груп, вирізняється більшим виконавським складом, розвинутими оркестровими групами, що дало змогу даному оркестру

виконувати різноплановий репертуар: українську народну інструментальну музику та класичну вітчизняну музику [293, с. 36–37].

Важливу роль у процесі становлення та розвитку національного виконавського стилю відіграв Національний академічний оркестр народних інструментів України під керівництвом Віктора Гуцала (Додаток Д). Адже яскрава творча діяльність колективу міцно утвердила високопрофесійний рівень народно-інструментального виконавства на визначних сценах України та далеко за її межами. Як зазначалось вище, тембральна палітра Національного академічного оркестру народних інструментів України заслуговує особливої уваги, адже «завдяки вмілому використанню оркестрових груп, а також застосуванню народних, струнних, духових й ударних інструментів його звучання набуло «яскравого національного колориту»» [292, с. 168].

Окрім яскраво народного забарвлення оркестру, виразно національний характер має репертуар колективу: «Українські народні пісні, народна інструментальна музика, композиції сучасних авторів, що базуються на національному мелосі, а також українська класика займають у його концертних програмах провідне місце» [292, с. 168].

У складі НАОНІ розміщені три оркестрові групи: струнна, духова, ударна. Для підкреслення традиційного колориту виконуваної музики, в оркестрі епізодично використовуються автентичні музичні інструменти: трембіта, бугай, козобас (Додаток Д). З учасників оркестру були створені однорідні інструментальні ансамблі: ансамбль бандуристів, скрипалів, сопілкарів та ансамбль «троїсті музики». У репертуарі НАОНІ визначне місце займають жанри фольклору різних регіонів України. Жанри гуцульського фольклору, що виразно репрезентують багатогранну українську народно-інструментальну творчість, яскраво представлені у виконанні Національного академічного оркестру народних інструментів України (Додаток Д). Найбільш характерні стильові риси та жанрові характеристики гуцульського музичного фольклору яскраво втілені у наступних композиціях:

«Закарпатський весільний танок», «Березнянка» К. М'яскова, «Троїсті музики» і «Танцювальні награвання» В. Гуцала, «Гуцульська фантазія» С. Орла, «Буковинські козачки» В. Геккера.

Для інтерпретації жанрів гуцульського фольклору та притаманних їм засобів музичної виразності, керівник оркестру В. Гуцал ввів до складу інструментів «народні «гуцульські» цимбали, басолу, родину сопілок, флюярку, бербеницю, зозульки (окарини), козацьку трубу» [292, с. 172]. Зазначимо, що самобутність виконавської інтерпретації Національного академічного оркестру народних інструментів зумовлена двома важливими тенденціями:

- 1) введення до складу оркестру автентичного регіонального інструментарію;
- 2) створення оригінальної нотної літератури, що оперта на народний мелос та національні музично-виконавські традиції [292, с. 172].

Унікальна тембральна палітра звучання оркестру є вагомою стильовою рисою колективу, що вирізняє його виконавсько-виразові можливості в контексті інтерпретації жанрів фольклору. Відзначимо, що з оркестром співпрацювали видатні вітчизняні композитори: В. Шумейко, В. Степурко, К. М'ясков, Я. Лапинський, В. Пацукевич, Ю. Щуровський, Б. Буєвський, А. Білошицький. Вони, вивчивши специфіку оркестру народних інструментів, його інструментальний склад і тембрально-колористичні можливості, значно урізноманітнили стильові характеристики музичних композицій симфонічними принципами розвитку музичної тканини.

Яскравим національним колоритом відзначається виконавська інтерпретація «Гуцульської фантазії» П. Терпелюка Національним академічним оркестром народних інструментів, соло на скрипці – Василь Попадюк. Значне різноманіття автентичних технічно-виразових засобів представлене у майстерному скрипковому звучанні соліста на фоні тембрального багатства оркестрового звучання. Карпатський колорит простежується у етнохарактерному інтонуванні та темпово-агогічній

гнучкості музичної лінії твору, що яскраво репрезентують майстерну виконавську стилізацію – органічне поєднання автентичної манери гри із високим професійним рівнем.

Л. Пасічняк у своєму дослідженні «Оркестр «Рапсодія»: виконавський феномен народно-інструментального мистецтва Прикарпаття» зазначає, що «... до ХХ ст. ансамблеве виконавство на народних інструментах передовсім було здобутком фольклорної сфери, то вже на початку минулого століття, завдяки професіоналізації народно-інструментального мистецтва, стає можливою поява на концертній естраді ансамблю, оркестру народних інструментів [233, с. 153]. Професіоналізація народно-інструментального ансамблевого та оркестрового мистецтва, на думку дослідниці, «відбулась у першу чергу завдяки переосмисленню жанрової структури ансамблю «троїсті музики»; ... взаємопроникнення й взаємозбагачення фольклорного та класичного інструментарію, що спонукало до утворення народно-професійного оркестрового виконавства; трансформація народних пісенних і танцювальних мелодій у вигляді оригінальних композицій, обробок, фантазій, в'язанок, редакцій, інструментовок, аранжувань стала важливим чинником у формуванні репертуарної політики...» [233, с. 158–159].

Відзначимо, що на Прикарпатті яскравим взірцем професійного народно-інструментального виконавського стилю є оркестр народної музики «Рапсодія», створений у 1977 році П. Терпелюком, видатним скрипалем, диригентом та композитором. Основним завданням оркестру було збереження самобутньої народно-інструментальної та автентичної творчості Карпатського краю, зокрема народної музики гуцулів, лемків, бойків, буковинців, закарпатців. Також оркестром виконувався яскравий музичний фольклор угорців, молдаван, чехів, румунів. Виконавський стиль колективу репрезентує симбіоз самобутніх рис фольклору та високий професійний рівень, що детермінувало кристалізацію нового мистецького явища – народно-професійного оркестрового виконавства. Із врахуванням технічно-виконавських та інтерпретаційних можливостей оркестру «Рапсодія»



написані твори, що яскраво передають багатство народних тем та образів. Твори з виразною народною тематикою, з використанням елементів народного мелосу писали керівники оркестру: П. Терпелюк, Я. Щирба, Р. Жилавий, Л. Никорак.

Виразним прикладом виконавської стилізації гуцульського фольклору є виконання оркестром «Рапсодія» композиції В. Попадюка «Карпатські візерунки». Особливості інтерпретації народного першоджерела у межах виконавського фольклоризму передбачають рельєфне відтворення на високопрофесійному рівні жанрово-стильових, ладових, тембрально-кolorистичних, фактурних, інтонаційних, ритмічних, артикуляційно-штрихових та темпово-агогічних елементів музичної традиції. Взірцем стилізації гуцульського фольклору, яка детермінує і композиторський, і виконавський аспекти музичного мистецтва, є оркестровий твір Л. Никорака «В'язанка гуцульських мелодій», в якому майстерно поєднані автентична гуцульська мелодика та синкопований ритм в партії бубна, а партія скрипки, відповідно до народної традиції, вирізняється розвинутою візерунковою мелізматикою та легатними прийомами виконання. Підсилює традиційність виконання тембральний та фактурний характер цимбального звучання, зумовлений введенням до складу оркестру малих цимбалів з діатонічним строем та дерев'яними паличками зі шкіряною обшивкою [233, с. 157].

Високий професійний рівень інтерпретації гуцульського фольклору в контексті народно-інструментального оркестрового виконавства репрезентує композиція В. Попадюка «Українська фантазія» для сопілки з оркестром. Партія сопілки соло передбачає широкий діапазон технічно-виразових виконавських засобів: подвійне стакато в швидкому темпі, штрихове легато при переході з першої на другу октави. Твір репрезентує широку палітру технічно-виконавських засобів традиційного музикування гуцулів: тембрально-кolorистичну, артикуляційну, штрихову, динамічну та агогічну характеристики, що є виразним взірцем виконавської стилізації. Інтерпретація оркестром народної музики «Рапсодія» «Фантазії на гуцульські

народні теми» С. Орла у межах виконавського фольклоризму репрезентує тембральну барвистість, інтонаційну та ритмічну специфіку гуцульського фольклору, його темпову, агогічну, артикуляційну пластичність та високий професіоналізм оркестрантів та солістки-скрипальки.

Зазначимо, що інструментарій оркестру має значний вплив на стильові особливості виконавської інтерпретації елементів автентичного гуцульського фольклору. Як відомо, для традиційного гуцульського музикування характерними інструментами є скрипка, сопілка, цимбали, флюяра, бубон, трембіта (Додаток Б). Аналізуючи склад інструментів оркестру «Рапсодія», зауважимо, що в його основі традиційний інструментарій гуцульського ансамблю «троїстих музик», або «капели», до якого входять скрипка, цимбали, бубон, що доповнений сопілкою та її регіональними різновидами: теленкою, наєм, окариною, дводенцівкою, дримбою; також склад оркестру доповнюють кларнет, баян, кобза, альт, віолончель, контрабас. Отже, інструментарій оркестру народної музики «Рапсодія» відображає широкий діапазон «виконавських традицій, а саме: автентичного інструментального ансамблевого виконавства Гуцульщини, традицій класичного струнно-смичкового камерного ансамблю, інструментів іншоетнічного походження (кларнет, баян), а також нетипових для традиційного побутування музичних інструментів досліджуваної території (кобза, бугай)» [233, с. 157].

Можна простежити провідну мистецьку тенденцію ХХ століття, що полягає у прагненні до камернізації, і виразно простежується у творчій діяльності оркестру народної музики «Рапсодія», яка характеризується використанням жанрів, форм та специфікою розвитку музичної думки, відповідно до структурно-семантичних особливостей камерної музики. Камерність музичного вислову у виконавстві ансамблів та оркестрів народної музики репрезентує барвисту палітру народного мелосу, багатство розвитку ритмічної структури, особливості ладо-гармонічної організації, що рельєфно відтворюють неповторний колорит гуцульського фольклору. Творча діяльність оркестру «Рапсодія» міцно утверджує нове мистецьке явище

другої половини ХХ століття – народно-професійне інструментальне ансамблеве та оркестрове виконавство, що має на меті збереження й трансформацію на новому художньо-естетичному рівні своєрідного фольклору Гуцульщини. Майстерно відтворюючи неповторний народний мелос і специфічні ритмо-інтонаційні особливості у межах виконавського фольклоризму, концертно-виконавська діяльність «Рапсодії» сприяла значному збагаченню й урізноманітненню оркестрового репертуару яскравими національними образами та карпатським колоритом.

Жанрові, стильові та структурно-композиційні риси гуцульського фольклору виразно представляють наступні інструментальні твори: Фантазія на теми народних мелодій карпатського краю «Карпатська мозаїка» в обробці Ю. Ковалю, Фантазія на буковинські теми «Візерунки ковалю» Ю. Ковалю, «Буковинські мелодії» Д. Левицького, «Буковинські народні мелодії» І. Міського, «В'язанка гуцульських мелодій» (для троїстих музик) та «Фантазія на гуцульські народні теми» Л. Никорака, «Карпатські візерунки», «Фантазія на гуцульські народні мелодії для сопілки з оркестром» та «Коломийки на дводенцівці» В. Попадюка, «Старовинний буковинський козачок» Д. Попічука, «Радуйся, Гуцуліє!» П. Терпелюка, «Верховинські наспіви» Я. Щирби. Такими ж рисами відзначені й вокально-інструментальні твори з репертуару оркестру: «Гуцулка Ксеня» Я. Барнича, «Гей, Карпати» М. Гринишина, Українська народна пісня «Вівці, мої вівці» в інструментовці Я. Щирби та багато інших. Танцювальні жанри гуцульського фольклору у виконавській діяльності оркестру «Рапсодія» виразно простежуються в таких композиціях, як Український народний танець «Бойківчанка», Український народний танець «Гуцулка», а також «Прикарпатський».

Ще одним професійним колективом, що виразно репрезентує виконавський фольклоризм на основі гуцульської музичної традиції, є ансамбль народної музики «Бревіс» Івано-Франківської обласної філармонії, художній керівник – Ярослав Бибик. До інструментального складу входять дві скрипки, цимбали, контрабас, акордеон, сопілка, кларнет і ударні. У

репертуарі ансамблю переважають твори із фольклорною стилістикою. Домінує динамічна гуцульська музика, її яскрава жанрова палітра та образність, що надають великі можливості для виконавської інтерпретації на різних рівнях музичної тканини: інтонаційному, ритмічному, фактурному, ладо-гармонічному, тембральному, темпово-агогічному, які підпорядковуються єдиній архітектоніці фольклорного першоджерела.

Для диференціації етнорегіональних рис виконуваної музики вагоме значення має автентичний інструментарій Карпат (Додаток Б). Оскільки, як зазначає М. Хай, гуцульська музична народно-інструментальна традиція репрезентує найрізноманітнішу щодо численності різновидів та типів інструментів та виконавських музичних стилів у межах української, європейської та світової музичної культури загалом [291, с. 143]. В. Дейнега стверджує, що «одним із головних принципів інструментовки для народного оркестру є створення певного тембрового колориту звучання шляхом застосування нових оркестрових виражальних засобів». Також він велику увагу приділяє питанню тембрової драматургії в контексті оркестрування, як важливій категорії створення та розвитку національної семантики та художньої образності музично-композиційного матеріалу [82, с. 52]. «В окремих випадках в оркестровці для оркестру народних інструментів поняття ладово-тональних співвідношень набуває певних специфічних відтінків, особливо коли автору потрібно відтворити стилізаційні аспекти звучання», – підкреслює В. Дейнега [82, с. 55].

Важливо навести основні фактори музично-інструментальної традиції, що мали безпосередній вплив на розвиток професійних народно-виконавських колективів ХХ століття, запропоновані І. Мацієвським в праці «Ігри й співголосся. Контонація»: Домінантними елементами, породжуючими факторами інструментальної музично-культурної традиції є:

1) система функціонування народно-музичних творів, їх мовно-культурне та етно-історичне підґрунтя ...;

2) цілісний структурно-стильовий обрис інструменталізму того чи іншого етнокультурного середовища, регіону, інструментарій ..., виконавська техніка, типи сольного та групового музикування ... та вибудовані на їх основі в процесі функціонування жанри і форми інструментальної музики;

3) музикант-інструменталіст, особа творця-виконавця в етнокультурі контактної комунікації, його індивідуальний образ, тип психіки та специфічна музично-психологічна постать (новатор, традиціоналіст, охоронець канону, будівничий, імпровізатор, репродукціоніст) [192, с. 112].

У науковій розвідці «Народно-ансамблеве інструментальне виконавство Прикарпаття: сучасні тенденції функціонування» Ю. Волощук визначає основні чинники функціонування інструментальних ансамблів та оркестрів народної музики в контексті сучасної виконавсько-стильової системи: «удосконалена система музичної освіти, розширення мережі навчальних закладів, де здійснюється підготовка виконавців, фольклористів, керівників ансамблів та оркестрів народної музики, що спричиняє урізноманітнення палітри виразових засобів та розширення репертуару; залучення до складу ансамблів та оркестрів народної музики класичного (кларнет, флейта, віолончель), естрадного (акордеон, електрогітара, електронні синтезатори) інструментарію, що позначилося на виникненні нових форм реалізації фольклорних творів; перехрещення та взаємопроникнення форм фольклорного і професійного мистецтва, що привело до створення на основі автентичних першоджерел високоякісних у художньому плані композицій, придатних для сценічного виконання й популяризації серед широких верств народу» [34, с. 531].

Окреслені чинники можна виразно простежити, аналізуючи виконавську діяльність існуючих ансамблів та оркестрів народної музики. Зокрема, вагому роль у підвищенні рівня виконання народної музики відіграла тенденція поєднання широкого спектру художньої та технічної виразності професійного музичного мистецтва із самотніми елементами

гуцульського музичного фольклору. Ця тенденція стала однією з важливих складових композиторського стилю видатного митця другої половини ХХ століття – Богдана Котюка, чия творча діяльність поєднала в собі композиторський та виконавський аспекти фольклоризму, провідного художньо-стильового явища ХХ століття. Б. Котюк писав авторські композиції на основі гуцульського, буковинського, прикарпатського фольклору. Гуцульська образність та тематика яскраво простежуються в Співанці-хроніці «Про Довбуша», яка була написана для бандуриста Ореста Барана. У творі був використаний інструментальний етнофонізм – композиторський прийом, що поєднує звучання народних інструментальних тембрів, в даній композиції – бандури, трембіти та народних ударних інструментів. Фонізм народних інструментів Б. Котюк застосував в музиці до етнофільму «Таємниця забутого вогню». Свіжістю та оригінальністю вирізняється метод використання нетрадиційних способів звуковидобування на фрілці, цимбалах в поєднанні із шумовими та електронними звуками, а також із сонористичним звучанням ударних інструментів в контексті конкретної музики [61, с. 123]. Також митець писав твори для цимбал, тісно співпрацюючи із видатним виконавцем Тарасом Бараном [61, с. 82–83]. Відзначимо, що творча концепція композитора Б. Котюка – це симбіоз фольклорної автентичної інструментальної традиції та сучасної музичної естетики, що впливала з музики «біг-біт», з характерним для останньої сучасним інструментарієм [61, с. 84]. Композитором були створені фольклорні колективи: ансамбль «Троїсті музики», ансамбль «Криниця» та фольклорно-етнографічний ансамбль «Дримба». Виконавська діяльність ансамблю «Криниця» характеризується модернізацією фольклору, водночас українська фольклорна лексика в поєднанні з народним інструментарієм створювали неповторні виконавські інтерпретації.

Тенденцію поєднання професійної музики з автентичним фольклором рельєфно репрезентують наступні колективи – ансамбль народної музики «Черемош» (сmt. Верховина), оркестри народної музики: «Аркан»

(м. Надвірна), «Рапсодія» під керівництвом Л. Никорака (м. Івано-Франківськ), оркестр народної музики під керівництвом Д. Біланюка (м. Косів) та оркестр народної музики «Гуцулія» під керівництвом М. Ковцуняка (м. Коломия). Як відомо, керівники та учасники вказаних колективів мають вищу музичну освіту, що значною мірою відображається на виконавській манері, засобах виразності, техніці та репертуарі. У цьому контексті Ю. Волощук влучно відзначає: «Виразова палітра сучасних народно-ансамблевих колективів досить широка й включає володіння віртуозними штрихами, акордовою технікою й технікою подвійних нот, віртуозними пасажами, контрастною динамікою, що, очевидно, пов'язано з наявністю в їхньому репертуарі віртуозних гуцульських, румунських, молдавських та угорських композицій, а також авторських творів – «Жайворонок» Г. Дініку, «Чардаш» К. Монті, «Угорські танці» Й. Брамса та інших» [34, с. 532].

Вагомий інтерес представляє виконавська діяльність оркестру народної музики «Гуцулія», заснованого 1971 року Петром Терпелюком в Коломиї. Інструментарій оркестру включав значну частину класичних інструментів: скрипки, альти, віолончелі, контрабас, кларнети, сопілки, цимбали. Класичний інструментарій, поряд із народним, розширив репертуарні можливості, водночас позначився на якості виконавської інтерпретації колективу у контексті виконавського фольклоризму. Репертуар оркестру «Гуцулія» охоплював, як класичні, так і народні композиції: «Угорські танці» Й. Брамса, «Циганські наспіви» П. Сарасате, «Політ джмеля» М. Римського-Корсакова, «Ой піду я межі гори» А. Кос-Анатольського, «Концертна хора», українська народна пісня «Гандзя», «Рапсодія» для скрипки з оркестром та багато інших шедеврів народного та світового класичного мистецтва.

Окрім мистецької взаємодії народних традицій із академічним музичним мистецтвом, простежимо симбіоз фольклору та сучасних електронних інструментів, що характеризує стиль фольк-рок, або етно-рокову музику (англ. Folk Rock – народний рок), яка набула значної

популярності в останній третині ХХ століття в Україні. В. Тормахова зазначає, що «з фольком пов'язані наступні стилі електронної музики: фольк-рок, фольк-метал, етно-рок, інді-рок, нео-фольк, дарк-фольк, індастріал-фольк тощо» [275]. До першої хвилі фольк-рокової течії в Україні належать такі музичні колективи: «Опришки» (Івано-Франківськ), «Гуцули» (Косів, 1969), що разом із «Смерічкою», «Арнікою», «Ватрою» та «Кобзою» обробляли народні пісні у біг-бітовому аранжуванні: («Бодай-ся когут знудив», «Дай-ня, мамко», «Сумна я була» тощо). Фольк-джаз-рок (пісні «Танець жаги», «Ватровий дим», «Ой, чий то кінь стоїть») був основним напрямом роботи гурту «Ватра», яким керував композитор М. Мануляк (1971). Серед характерних рис музичного гурту «Гуцули» А. Фурдичко виокремлює опрацювання народних пісень у стилі фольк-рок, що передбачало поєднання гуцульсько-галицького сленгу й рок-музики (хард-н-хеві з гуцульським колоритом), виконання текстів «говіркою» [288]. Наступний етап розвитку стилю фольк-рок в Україні представлений творчою діяльністю гуртів «Воплі Відоплясова» (1986, О. Скрипка), «Брати Гадюкіни» (Львів, 1988, Олександр «Шуля» Ємець), «Скрябін» (Новояворівськ, 1989, А. Кузьменко), «Табула Раса» (Київ, 1989, О. Лапоногов), «Плач Єремії» (Львів, 1990, Т. Чубай), «Гайдамаки» (Актус) (Київ, 1991, В. Прудніков, О. Ярмола) [288].

Фольклорний матеріал в поєднанні з естрадною естетикою характеризує експериментальну фольклорну синтез-групу під назвою «Заграва», створену сучасним композитором Володимиром Павліковським. Особливість колективу полягає в поєднанні художньо-естетичних та інструментально-виконавських ознак «троїстих музик» із естрадними інструментами (електронні синтезатори, гітара, бас-гітара, скрипка, флейта, цимбали, ударні інструменти). Слід відзначити оригінальність інтерпретації гуцульського фольклору гуртом «Заграва», що простежується в синтезі автентичного карпатського мистецтва із джазом та рок-музикою, і є яскравим прикладом вітчизняного виконавського фольклоризму. У репертуарі



колективу переважають авторські композиції В. Павліковського: обробки народних пісень, «Гуцульська балада-плач», інструментальна сюїта «Опришки» та інші твори.

Важливе значення у розвитку національних особливостей виконавської інтерпретації відіграє професійний репертуар, в якому виразно домінують художня образність та музичні характеристики самотнього гуцульського фольклору. Значний внесок у створення такого репертуару зробив П. Терпелюк. Адже творча спадщина митця нараховує велику кількість творів різних жанрів та форм, призначених, як для сольного, так і для колективного виконання. У творчому доробку П. Терпелюка 8 рапсодій, 10 сюїт, фантазії, танці для «Гуцульського ансамблю». Особлива цінність композиторської творчості П. Терпелюка детермінована його високопрофесійним виконавським рівнем, педагогічним та методичним досвідом. Адже перелічені грані творчої особистості маестро міцно утверджують розвиток мистецького явища виконавського фольклоризму. А своєю мистецькою позицією композитор підкреслює вагомість національного виконавського стилю, що передбачає детальний підхід до особливостей інтерпретації народних зразків музичного мистецтва з використанням широкого арсеналу виконавських засобів професійної музики. У творчому доробку П. Терпелюка велика кількість творів для скрипки, оркестру народної музики та вокальні композиції, і всі його твори яскраво відображають різнобарвність образного та музично-тематичного багатства гуцульського фольклору, його своєрідної мелодичної, ритмічної та ладо-гармонічної організації, жанрову та стильову різноманітність музики Карпатського регіону.

Митець написав збірку творів для скрипки з фортепіано під назвою «Моя Гуцулія». Особливою популярністю відзначаються такі твори зі збірки П. Терпелюка: «Гуцульська фантазія», цикл «Гуцульські рапсодії», «Запрутські мелодії», «Гуцульщина», «Танець старого гуцула», «Безперервний рух», «Півторак». Вказані твори є унікальними взірцями

високопрофесійної інтерпретації народного першоджерела, що відображають найхарактерніші нюанси гуцульської фольклорної семантики. Музичні полотна П. Терпелюка були перекладені та успішно виконуються видатними професійними вітчизняними колективами, такими як оркестр народної музики «Дніпро» і Національний академічний оркестр народних інструментів (м. Київ).

Збірка «Моя Гуцулія» значно розширила професійний скрипковий репертуар, збагативши його неповторним гуцульським колоритом, характерними інтонаційними та технічно-виразовими засобами. Цей збірник репрезентує унікальну творчу особистість П. Терпелюка, розкриваючи його в мистецьких іпостасях композитора, диригента, скрипаля-віртуоза, педагога. Відзначимо, що у теорії вітчизняного виконавського фольклоризму цінними є авторські ремарки митця, що містять технічні, методичні та педагогічні рекомендації щодо особливостей інтерпретації композицій. П. Терпелюк вказує на технічні труднощі у його скрипкових творах, «митець акцентує увагу на особливостях штрихової техніки правої руки – якості звучання, нюансуванні, специфіці виконання співучого детаşe, чистоті інтонацій, плавної зміни струн легато, плавного переходу з позиції в позицію тощо» [212, с. 272]. Загалом, детальні методичні рекомендації у збірнику «Моя Гуцулія» Петра Терпелюка значною мірою вплинули на розвиток національної професійної скрипкової школи, накресливши шлях до нових інтерпретаційних можливостей у межах виконавського фольклоризму. Підкреслимо, що глибокий інтерес до гуцульського фольклору спостерігається у другій частині збірки «Моя Гуцулія» П. Терпелюка, яка містить 60 коломийок для голосу в супроводі фортепіано, в яких митець репрезентує універсальний коломийковий жанр, підкреслюючи його різноплановість та різнохарактерність, гнучкість та пластичність мелодико-ритмічного контуру, специфічні ладові та гармонічні характеристики. Інтонаційну та ритмічну різнобарвність гуцульського фольклору репрезентує третя частина збірника П. Терпелюка під назвою «Моя Гуцулія. Гуцулково-

коломиївкові мелодії для скрипки в супроводі фортепіано». Збірник складається із 109-ти музичних епізодів для скрипки у супроводі фортепіано, які передають різноманіття танцювальної музики Гуцульщини. Ці музичні композиції підкреслюють стильове та образно-тематичне багатство жанрів гуцулки та коломийки, відтворюючи засобами композиторської техніки імпровізаційність, як найхарактернішу стильову особливість вказаних жанрів фольклору. Третя частина збірника П. Терпелюка мала особливий вплив на розвиток інструментального типу виконавського фольклоризму: «це унікальне видання спрямоване на вдосконалення та шліфування скрипкової техніки молодих «скрипістів», адже партитура рясніє фіксацією виконавських прийомів автентичних народних музикантів у поєднанні з академічною манерою гри на інструменті» [212, с. 273]. Наступне видання навчального посібника «Моя Гуцулія. Частина четверта. Весільні латкання» розширює виконавський репертуар музичними композиціями з фольклорною основою, підкреслюючи невичерпність народного першоджерела. До збірки входять вокально-інструментальні номери весільного обряду Коломиїщини. «Отже збірник репрезентує хроніку автентичного регіонального весільного обряду та є консервантом унікального і неповторного старовинного символу обрядового приурочення, наділеного регіональними сакральними рисами», – зазначає Н. Никорак [212, с. 273]. Заключна частина збірника П. Терпелюка «Моя Гуцулія. Твори для скрипки» була завершена в 2015 році, вже після смерті автора. Збірник містить твори для скрипки-solo у супроводі фортепіано, твори для двох скрипок у супроводі фортепіано та музичні композиції для скрипки у супроводі оркестру. Твори збірника рельєфно репрезентують традиційні жанри, своєрідну семантику та виразність музичного мистецтва Карпатського краю, підкреслюють художньо-образну та тематичну різноманітність гуцульської музики, що простежується у контексті виконавського фольклоризму.

Зауважимо, що гуцульське автентичне виконавство характеризується такими яскравими рисами, як «унікальний традиціоналізм музичного

мистецтва регіону, вражаюча жанрова різноманітність, високий ступінь мистецької досконалості виконавства чільних музикантів краю і при цьому – істотна мобільність стосовно жанрово-стилістичних новацій та сприйняття способів функціонування традиційної культури у середовищі академізованого виконавства» [87, с. 65]. Це можна простежити на прикладі творчої діяльності ансамблю народної музики «Черемош». Керівник ансамблю – Роман Кумлик ввів «до його складу такі народні інструменти, як скрипка, волинка, окарина (зозуля), трембіта, гуцульська триструнна ліра, дудка, телинка, тиква, дримба нанайська з Хабаровського краю, дримба бурятська, дримба британська, дримба з Франкфурта (Німеччина), а також – румунська й гуцульська дримби, флюєрка й флюєра з басом, сопілка на 5 отворів (одинарна, подвійна), сопілка на 6 отворів» [34, с. 532]. Також у складі ансамблю використовуються професійні інструменти – баян і сопілка на 10 отворів, що вкотре вказує на плідний мистецький симбіоз професійного академічного мистецтва та автентичної народної творчості. Як зазначає Ю. Волощук, «ансамбль народної музики «Черемош» під орудою Р. Кумлика досяг досконалості в інтерпретації та відтворенні гуцульського автентичного фольклору, відзначається самобутнім виконавським стилем та оригінальним репертуаром» [36, с. 220]. У дослідженні «Трансформація традиційних та академічних форм у сучасному народно-ансамблевому виконавстві Гуцульщини» автор висвітлює характерні особливості інтерпретації гуцульського фольклору в контексті професійного народно-інструментального виконавства, опираючись на індивідуальний виконавський стиль Р. Кумлика. Зокрема,

1) звуковисотна інтонація відображає своєрідне тоно-півтонове співвідношення, що передає особливе забарвлення народних ладів; Характерне інтонування також є наслідком особливої постановки лівої руки скрипаля, що впливає на широке звучання півтонів та звужене звучання тонів.

2) застосування в орнаментиці мікроінтервалів, що менші за  $\frac{1}{2}$  тону, що характерне для автентичного гуцульського музикування;

3) «виразова палітра скрипаля досить широка і включає володіння віртуозними штрихами (деташе, летюче стакато, спікато, сотійє, рикошет), акордовою технікою і технікою подвійних нот, віртуозними пасажами, контрастною динамікою...» [36, с. 220].

Отже, вплив характерних рис автентичної гуцульської музики простежується у наступних виконавсько-інтерпретаційних особливостях: «використання гліссандо, мелізматики (форшлаги і трель), гра «короткого» деташе в середній та верхній частинах смичка в дуже швидких темпах, акценти, пунктирний ритм, синкопи» [36, с. 220–221]. Для народно-інструментальної виконавської манери притаманні такі засоби музичної виразності, як вібрато, мелізматика, гліссандо. Як зазначає Ю. Волощук, «вібрація здебільшого виконує оздоблювальну функцію і є спорідненою з орнаментикою» [36, с. 221]. Для переконливого втілення специфічного гуцульського колориту використовується прийом гри на відкритих струнах, що наближає виконавську інтерпретацію до традиційного тембрального забарвлення, створюючи відповідну атмосферу народного музикування у межах національного виконавського стилю. Особливості інтерпретації гуцульського фольклору утворюють широку виразову палітру виконавського фольклоризму, яка урізноманітнює можливості професійного музичного мистецтва, наповнюючи його характерними рисами самобутнього народного мистецтва.

Своєю творчою діяльністю Р. Кумлик підкреслює високу художньо-естетичну цінність фольклорного першоджерела, рельєфно відтворюючи у своїй виконавській манері різноманітність та унікальність музичних елементів гуцульського фольклору. Також виконавський стиль митця утвердив характерні музично-виконавські особливості автентичного фольклору Карпат у контексті професійного народно-інструментального мистецтва. Адже «у народній культурі дотепер збережено поняття своєї

регіональної естетики та музичної практики (поміж них – правила виконавської поведінки, норми музикування, закони формотворення й імпровізації, тощо)» [87, с. 65]. Вищенаведені особливості інтерпретації гуцульського фольклору виразно простежуються у виборі репертуару народно-інструментальними колективами. Наприклад, у репертуарі народно-інструментального ансамблю «Черемош» переважають автентичні мелодії різноманітних регіонів та етнографічних груп: «Мишинська гуцулка», «Румунська гуцулка», «Путивльська гуцулка», «Косівська гуцулка», коломийки, колядки. До того ж, професійний рівень ансамблю «Черемош» дає можливість виконувати складні в технічному відношенні авторські твори [36, с. 221].

Ю. Волощук відзначає вагому роль професіоналізації народно-інструментального мистецтва, що є характерною компонентою виконавського фольклоризму, також науковець підкреслює, що «ретрансляція народних інструментальних мелодій музикантами з професійною освітою через нагромадження різноманітних художніх засобів вела до нової якості фольклорного твору, нової форми його реалізації ... у сценічній інтерпретації» [35, с. 243].

Отже, функціонування гуцульського музичного фольклору на стилізованому, вторинному рівні, в інтерпретації народно-інструментальних колективів, залежить від проникнення музикантів у закони традиційної мелодики, розуміння вирізняючих категорій розвитку інтонаційної структури, серед яких стилеутворюючу роль відіграють принципи імпровізаційності, варіантності та орнаментальності музичної композиції, характерних виразових засобів гуцульської традиції.

Яскравим прикладом застосування широкого спектру виразових та технічно-конструктивних засобів гуцульської традиції в поєднанні з високопрофесійним музичним рівнем є композиторська та виконавська діяльність С. Орла, скрипаля-віртуоза та керівника оркестру народної музики «Аркан» з міста Надвірна. Самобутністю мистецької позиції, у контексті

інтерпретації музичного фольклору гуцульського регіону, вирізняється виконавська діяльність М. Ковцуняка, керівника оркестру народної музики «Гуцулія» міста Коломиї. Адже виконавський стиль митця репрезентує екстраполяцію характерних елементів гуцульської музичної традиції на виконавську діяльність оркестру, розкриваючи широкий діапазон технічно-віртуозних засобів. Інтерпретаційні особливості творчого почерку митця вирізняються багатством орнаментики та візерунковості мелодико-інтонаційної лінії, виконавський стиль характеризується свободою та легкістю передачі художнього образу.

Підсумовуючи вищенаведені твердження, слід підкреслити, що професійність виконавської діяльності ансамблів та оркестрів народної музики є однією з передумов якісної художньої інтерпретації у межах виконавського фольклоризму. Адже високий професійний рівень музикантів оркестру визначає напрям концертної діяльності колективу та вибір репертуару, що передбачає володіння широким арсеналом художньо-естетичних та технічно-виразових виконавських засобів.

Слід відзначити вагомий чинник, пов'язаний із розширенням автентичного складу інструментів класичним та естрадним інструментарієм, що вплинуло на особливості виконавської інтерпретації фольклору народно-ансамблевими колективами. Інтерпретація народно-інструментальними колективами творів на фольклорну тематику передбачає вибір відповідних технічно-виразових прийомів, а саме – характерних метро-ритмічних, темпово-агогічних, динамічних, штрихових та артикуляційних засобів, що зумовлюють знання особливостей гуцульського фольклору та вміння відтворити яскравий національний колорит.

### **3.3. Вокальне та вокально-інструментальне виконавство: жанри гуцульського фольклору та їх сучасне функціонування**

У сучасному музично-виконавському просторі України звернення видатних митців до жанрів гуцульського фольклору є явищем закономірним.

Адже гуцульський мелос несе в собі невичерпний арсенал виразових засобів та конструктивних елементів, що відображається у оригінальних мистецьких композиціях. До того ж функціонування жанрів гуцульського фольклору в українській музично-виконавській практиці підкреслює інтонаційну, ритмічну та ладову своєрідність традиційної музики. Оригінальність музичної структури автентичного гуцульського фольклору простежується у нескінченній інтерпретаційній різноманітності композицій, що вирізняються яскравим національним колоритом, жанровою та стильовою унікальністю (Додаток А). Як зазначає І. Мацієвський, «... традиційна інструментальна музика карпатських етносів пройшла великий шлях еволюції, досягла високого мистецького рівня, витворила значне жанрово-структурне розмаїття, породила явище розвиненого професіоналізму в системі мистецтва контактної комунікації, виконавські школи тощо» [192, с. 114]. Адже «професіоналізм – одна з кардинальних рис інструменталізму, що проявляється на психологічному, естетичному, соціологічному, демографічному, гносеологічному рівнях й вимагає особливого розгляду» [192, с. 22].

Слід відзначити, що українське вокальне та вокально-інструментальне виконавство тісно пов'язане з фольклором, зокрема із жанровими та стильовими рисами народного музично-виконавського процесу. «Пісенність та інструменталізм являють собою споріднені, але цілком автономні системи, кожна з яких має свої характерні особливості, свою структуру, свої способи функціонування та відбиття світу», – зауважує І. Мацієвський [192, с. 9]. Також він вказує на вплив вокально-інструментальної музики на інструментальну, що призвело до низки жанрових та стильових трансформацій. С. Грица зазначає, що синтез різних слов'янських етнічних елементів у районі Карпат позначився на їх пісенній творчості, а також «був і є важливим стимулом активного розвитку карпатського фольклору» [59, с. 31–32]. І. Мацієвський зауважує, що «вплив пісні на інструменталізм реалізується на розмаїтих структурних рівнях. Ритміка та композиція строфи



гуцульської співанки, яка супроводжується скрипкою чи сопілкою, залежить від структури відповідного вірша. Прикмети строфіки помітні й при чисто інструментальному виконанні співанки на трембіті, хоч, природно, віршові акценти зникають» [192, с. 27].

Ю. Карчова стверджує, що для вітчизняної етномузикології характерна плюралістичність дефініцій, що характеризують народнопісенне виконавство, також дослідниця підкреслює вагомe значення етнорегіональних жанрових та стильових особливостей у межах народнопісенного мистецтва [123, с. 53]. Як відомо, з другої половини ХХ століття широко використовувались в межах аматорського та професійного вокального мистецтва народнопісенні виконавські стилі. Їх основною стильовою ознакою була народна манера співу. «Отже, у сфері народнопісенного виконавства широковживаним на сьогодні є поняття «народна манера співу», яке тамує в собі етнічний контекст співочої традиції й стилістичні особливості сучасного співочого музикування» [226, с. 9]. Іван Павленко у «Хрестоматії з українського народнопісенного виконавства» підкреслює, що «... народна манера співу має регіональні і місцеві особливості. Різноманіття манер народного співу формувалося впродовж тривалого історичного часу багатьма поколіннями місцевих мешканців, позначається особливостями мовного діалекту (говору), звукоутворенням, прийомами варіювання, багатоголоссям, виконавською стилістикою» [226, с. 10].

Музикознавець розглядає різноманіття вокальних ансамблів, розрізняючи та класифікуючи їх за організаційно-структурними, стильовими, регіональними і місцевими особливостями, вказуючи на наступні ознаки:

1) фольклорні (автентичні) ансамблі (співочі гурти), учасниками яких є носії співочих традицій (місцевих, територіальних, регіональних тощо).

2) вторинні фольклорні ансамблі – ті, що реконструюють виконання записів пісенного фольклору. Вони в свою чергу поділяються на такі різновиди:

- науково-етнографічні;
- професійні;
- дитячі фольклорні ансамблі;
- аматорські [226, с. 14].

Зазначимо, що в Україні функціонують вторинні фольклорні колективи, що займаються реконструкцією записів пісенного фольклору: «Древо» (Євген Єфремов), «Кралиця» (Іван Синельников), «Яворина» (Оксана Мілевська), «Божичі» (Ілько Фетисов та Світлана Карпенко), «Джерело» (Раїса Цапун), «Роксоланія» (Іван Павленко).

Важливим аспектом у вивченні стильової парадигми народно-виконавського мистецтва є різноплановість засобів музичної виразності, їх характерні особливості та специфіка. «Стиль – у народнопісенному виконавстві слід розглядати як мистецьке явище, що виникає під впливом традиційних елементів культури (регіональних, соціальних, мовних, звичаєвих, обрядових, природних чинників тощо)» [226, с. 8]. У виконавській творчості співіснують народний вокальний стиль та академічний вокальний стиль. Народний вокальний стиль спостерігається у двох напрямках побутування: традиційний (автентичний) та стилізований (як вияв фольклоризму) [226, с. 8]. Н. Пиж'янова розглядає репродуктивний виконавський фольклоризм, як «відтворення первинного традиційного співу, що пов'язаний з діяльністю аматорських колективів, котрі складаються з автентичних виконавців – носіїв етнохарактерної інтонаційності, що презентують свої творчі уміння широкому загалу в концертно-сценічних умовах, природно трансформуючи саму виконавську традицію» [239, с. 41].

На сучасному етапі розвитку народно-виконавської пісенної традиції, важливу роль відіграє професійний народний хор. Можемо спостерігати значне регіональне різноманіття професійних народних хорів, а саме – Закарпатський, Гуцульський, Поліський, Волинський, Черкаський та інші. Професійні народні хори репрезентують народнопісенне виконавство, відображаючи регіональні та стильові особливості кожного етносу,

використовуючи високий професійний рівень та широку жанрово-стильову та художньо-технічну палітру засобів музичної виразності. Також професійні народні хори виконують «авторські твори у фольклорному та неофольклорному стилях, удосконалюючи етнохарактерні хорові прийоми загальнонаціональної та регіональної традиції засобами академічного хорового мистецтва» [239, с. 51].

Зазначимо, що у межах виконавського фольклоризму, вагома роль у процесі становлення національного музично-виконавського стилю належить діяльності видатних диригентів ХХ століття – А. Авдієвського, Л. Венедиктова, П. Муравського. Одним з найяскравіших диригентів, що вивели українське хорове мистецтво на високий європейський рівень, був Лев Миколайович Венедиктов. Його хор – легендарне явище в українській музичній культурі ХХ століття. Адже диригентська діяльність митця мала свої унікальні стильові особливості. Визначальною рисою творчого методу Л. Венедиктова була опора на народнопісенні традиції. Національний мелос та природня інтонаційність української пісні своєю глибокою змістовністю спрямували митця до вибору відповідних підходів у виконавській інтерпретації, а саме – точної інтонаційної логіки, агогіки, темпоритму, що відповідали характеру виконуваної музики. Особливого значення Л. Венедиктов надавав тембральній драматургії кожного твору, що передбачало індивідуалізацію вокального тембру, як унікальної музичної барви, кожна з яких утворювала могутнє хорове звучання, увиразнюючи колористичним багатством національну семантику хорових полотен.

Національна тематика у її жанровій різноманітності на високому професійному рівні була репрезентована хором Павла Муравського. Його хор – визначне явище української вокальної культури, що втілює риси національної хорової школи. Важливою складовою унікального виконавського стилю митця є національний звукоідеал, що визначив музичну мову та спектр засобів виразності в процесі створення високохудожніх інтерпретацій.

Одним з найвидатніших колективів, що на високому професійному рівні виконували вокально-інструментальні жанри народної музики, вважається Національний заслужений академічний український народний хор ім. Григорія Верьовки, заснований у 1943 році. Важливу роль в утвердженні виконавського фольклоризму в українському мистецтві відіграв А. Авдієвський – видатний композитор та диригент Національного заслуженого академічного українського народного хору ім. Г. Верьовки, представник національної композиторської та виконавської шкіл. Адже особлива увага митця була спрямована на національну семантику, що виразилася у міцній опорі на народно-пісенну традицію. Яскрава художньо-образна палітра української народнопісенної творчості та притаманні їй засоби виразності стали головним мистецьким імпульсом для А. Авдієвського у процесі витворення рельєфних музичних інтерпретацій в його диригентській діяльності. У хорових творах композитора виразно простежується національний звукоідеал, як головний критерій творчого переосмислення народного першоджерела. Хорова творчість митця відображає жанрове та етнорегіональне розмаїття фольклору, що простежується на прикладі майстерного опрацювання гуцульської щедрівки «Павочка ходить», яка належить до календарно-обрядового пласту фольклору. Щедрівка написана у куплетно-варіаційній формі з коротким вступом. Хоровій мініатюрі притаманний ліричний характер, який досягається плавною та пластичною мелодично-інтонаційною лінією і в партії солістки, і в хоровому проведенні. Гармонічний план щедрівки характеризується контрастним зіставленням діатонічного заспіву та альтерованого приспіву. Поряд з гармонічним контрастом, у драматургії мініатюри автор використав композиційний прийом ладового контрастного співставлення натурального мінорного і гуцульського (двічі гармонічного) ладу в партії сопрано-соло та гармонічний мінор і дорійський лади в хоровому супроводі.

Щодо інструментальної частини колективу, в оркестрі народного хору впродовж довгого періоду відбувалися зміни складу інструментів. Народний колорит звучання підкреслювався завдяки виконавському ансамблю троїстої музики, що займав вагоме місце в оркестрі. Адже троїста музика виступала із самостійними інструментальними номерами, репрезентуючи здебільшого танцювальні жанри народної музики. Роль оркестру визначалася в якості супроводу вокальних і танцювальних номерів. Активна виконавська діяльність оркестру хору ім. Г. Верьовки пов'язана із діяльністю Якова Орлова, який розширив інструментальний склад оркестру, ввівши смичковий контрабас, духові народні інструменти – жоломіги, роги, свирілі, сурму, козацьку трубу та козу [293, с. 38]. Як простежує С. Хащеватська, за таким же принципом побудований склад оркестрів Черкаського та Закарпатського народних хорів.

Яскравим гуцульським колоритом вирізняється інтерпретація хором ім. Г. Верьовки вокально-хореографічної композиції в музичній обробці Г. Павлика «Аркан». Виконання репрезентує відважний та енергійний характер, оскільки, Аркан – це чоловічий танець, що виражає мужність та силу. Підкреслюють вольовий характер композиції вигуки чоловічого хору. В оркестровому звучанні простежується використання карпатського автентичного інструментарію, що підсилює тембрально-колеристичне забарвлення виконуваної музики, надаючи їй виразних національних характеристик. Також інтерпретація оркестру вирізняється темпово-агогічною пластичністю, що є ознакою народного музикування гуцулів. Отже, застосування виконавських засобів гуцульського фольклору в інтерпретації хору ім. Г. Верьовки композиції «Аркан», є виразним прикладом виконавської стилізації у межах фольклоризму.

У виконавських інтерпретаціях оркестру хору ім. Г. Верьовки представлені жанри гуцульського фольклору – гуцулки, коломийки. Виконання колективом «Гуцулки» Д. Попічука в оркестровій версії Г. Єрмоєнка репрезентує самобутній гуцульський колорит, що досягається

завдяки використанню характерного народного інструментарію: скрипки, сопілки, цимбал. Високий професіоналізм поєднаний із виконавськими прийомами автентичного гуцульського музикування (агогічна свобода, метро-ритмічна гнучкість, акценти, синкопи).

Прикладом виконавської стилізації гуцульського фольклору є інтерпретація оркестровою групою хору ім. Г. Верьовки «Коломийки» з балету «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського (оркестрова версія – М. Кваші). Повільний темп та мінорний лад вступної частини передає настрої глибокої проникливості, задуми, які виступають контрастом до основного тематизму композиції, що звучить у швидкому темпі, в мажорі. Мелодична лінія у партії скрипки-соло характеризується багатою мелізматичною оздобленістю, що є ознакою автентичного музикування і часто використовується у контексті виконавського фольклоризму для підкреслення національного колориту музики.

Жанри народно-інструментального фольклору рельєфно репрезентують у своїй творчій діяльності такі професійні оркестрові колективи, як Гуцульський, Буковинський, Прикарпатський ансамблі пісні і танцю. Оркестрові групи цих ансамблів складають 10-12 виконавців, а побудовані вони за принципом троїстої музики. Переважно до складу таких народно-інструментальних ансамблів входять наступні інструменти – сопілка, кларнет, баяни, цимбали, скрипки, смичковий контрабас і ударні (великий барабан з тарілкою, бубон, трикутник) [293, с. 38-39].

Жанрове різноманіття гуцульського фольклору виразно простежується у виконавській діяльності Заслуженого академічного Закарпатського народного хору Закарпатської філармонії (м. Ужгород). Прикладом виконавської стилізації у межах фольклоризму є вокально-хореографічна композиція (з елементами гуцульських обрядів) М. Попенка «Шовкова косиця». У виконанні простежується карпатський мелос, специфічна метро-ритмічна організація, притаманна для народного виконавства акцентованість та синкопованість музичної структури. Національний колорит виконавської

інтерпретації увиразнюється за допомогою характерних інструментальних тембрів, вигуків у хоровій партії, гуцульських костюмів.

Колективом, що виразно репрезентує гуцульський фольклор, а зокрема, і жанр коломийки, є Гуцульський ансамбль пісні і танцю (з 2009 року – Івано-Франківський національний академічний Гуцульський ансамбль пісні і танцю «Гуцулія»), з яким пов'язані становлення та розвиток професійного вокально-хорового, інструментального й хореографічного мистецтва на Прикарпатті. Серед пісенних жанрів репертуару Гуцульського ансамблю пісні і танцю коломийка займає належне місце завдяки яскравій музичній образності, ритмічній та ладовій специфіці, енергійності та стрімкості, що закодовані у її тематизмі. «Завдяки легкій віршованій формі, коломийкові мелодії є одним із найбільш імпровізованих жанрів. Їм притаманний авторський стиль. Стабільність і лаконізм коломийкової форми полегшують творчі завдання, оскільки дають змогу поетично показати лише один якийсь штрих чи то в психологічному стані окремої особи, чи дати оцінку будь-якій події в житті» відзначає Т. Кметюк [137, с. 69]. Жанр гуцульської коломийки творчо переосмислений у хорових творах з репертуару Гуцульського ансамблю пісні і танцю: М. Магдій – «Коломийки», «Моя гуцулочка»; А. Гнатишин – «Коломийки», «Верховинські переспівки»; В. Якуб'як – «Гуцульські весільні наспіви»; П. Князевич – «Коломийки мої любі», «Дві смерічки»; М. Дремлюга – «Гей, піду я на Говерлу»; І. Легкий – «Де висока Черногора»; М. Лисенко – «Верховино, світку ти наш»; І. Фіцалович – «Радісні Карпати»; М. Гринишин – «Вівці мої, вівці»; А. Кос-Анатольський – «Гей, браття-опришки»; М. Заставецький – «Ой коли я в свої мамки» [137, с. 70]. Характерною ознакою коломийок є синкретизм музики, слова, хореографії та міміки, що відкриває широкі інтерпретаційні можливості. Динаміка та енергійність цього жанру надають театральній рельєфності художньому образу і, використовуючи засоби виразності виконавського фольклоризму, дозволяють створити яскраву стилізацію гуцульського фольклору. Т. Кметюк відзначає, що «при всій різноманітності

хореографічних варіантів у сучасній формі вихідною позицією коломийки-танцю є коло, а основним композиційним елементом – коло, яке поволі розпадається на менші кола, доходячи до пари. Поєднання жвавого темпераментного танцю, темп якого під час виконання зростає, зі співами справляє неабияке враження на глядача. Найпопулярнішими танцями з репертуару Гуцульського ансамблю пісні і танцю, де використовуються коломийкові мелодії, є: «Верховинська святкова гуцулка», «Танець старого гуцула», «Візитка», «На зарінку», «Карпатські візерунки», «Долинський дрібонький» та ін» [137, с. 72].

Коломийка виступає тематичною та музично-образною основою таких вокально-хореографічних композицій Гуцульського ансамблю: «Свято на полонині», «Ой піду я межі гори», «Гуцульське весілля», «Опришки Олекси Довбуша». Ці композиції репрезентують різнохарактерність жанру та його чисельні темпово-агогічні варіанти. Перелічені вокально-хореографічні твори Гуцульського ансамблю яскраво репрезентують синкретичність мистецтва, що органічно поєднує поетичний текст, інструментальну музику, вокал, танець, де спільним знаменником виступає коломийка, як символ національного фольклору. Також коломийки виконуються оркестровою групою Гуцульського ансамблю як самостійні інструментальні номери. Коломийковий жанр, у контексті інструментального виконавства, представляє значну трансформацію та видозміни мелодичного контуру композицій. Це значною мірою пов'язане із імпровізаційністю, що є невід'ємною компонентою виконавської стилізації фольклору: виконавці видозмінюють кожне наступне проведення теми, використовуючи цілий спектр виразових засобів, характерних для гуцульського фольклору, серед яких особливе місце належить орнаментиці мелодичної лінії. Інструментальні твори з репертуару Гуцульського ансамблю, які містять коломийкові мотиви: П. Терпелюк – «Радуйся, гуцуліє»; В. Попадюк – «Буковинські мелодії», «Гуцульська рапсодія»; В. Курцеба – «Верховинські награвання» [137, с. 72-73].



С. Хащеватська відзначає, що «характерною ознакою оркестру українських народних інструментів є те, що інструменти використовуються в складі родин і розподіляються за групами на основі художньо-виразальних, темброво-динамічних якостей, а також загальних принципів звуковидобування та особливостей їх конструкції» [293, с. 41]. Народний колорит звучання оркестру досягається не лише завдяки специфічним інструментальним тембрам, а також важливу роль відіграє традиційна манера гри на таких мелодичних інструментах, як скрипка, сопілка, що значною мірою увиразнює виконання жанрів інструментального фольклору. Окрім обробок народних пісень і танців, найчастіше до репертуару українських оркестрів народної музики входять твори видатних вітчизняних та європейських композиторів: М. Лисенка, Л. Ревуцького, М. Леонтовича, М. Вербицького, М. Калачевського, М. Завадського, С. Гулака-Артемівського, А. Дворжака, Й. Брамса, Ф. Ліста. Також в репертуарі оркестрів виконуються твори сучасних вітчизняних композиторів – В. Шумейка, Я. Губанова, В. Рунчака, О. Левицького, В. Пацукевича, О. Яворика, Є. Станковича, М. Скорика, В. Степурка [293, с. 41]. Підкреслимо, що вибір репертуару – важливий аспект у творчій діяльності оркестру народних інструментів. Вдало підібраний репертуар дає змогу ширше розкрити художньо-виразові, технічні, фактурні, тембральні, динамічні та артикуляційні особливості, які характерні для жанрів гуцульського фольклору. Адже оркестр народних інструментів вирізняється широкими інтерпретаційними можливостями у розкритті національної семантики та образності завдяки притаманним йому технічно-виконавським та тембрально-колористичним характеристикам.

### **Висновки до Розділу III**

Підсумовуючи вищенаведене, вказуємо на наступне:

Виконавський фольклоризм – мистецьке явище другої половини ХХ століття, що яскраво репрезентує інструментальну, вокальну та вокально-

інструментальну традицію на високому професійному рівні. Для виконавського фольклоризму притаманна стильова парадигма, що кристалізувалася в процесі вибору самобутніх жанрів національного фольклору, комплексу виразових засобів, автентичних виконавських прийомів, що вдало поєднані в авторських композиціях, зокрема стилізаціях гуцульського фольклору, як одного з найяскравіших регіональних музичних діалектів України. Стилізація гуцульського фольклору в українській музиці виразно простежується в межах жанрової палітри виконавського фольклоризму. Особливо яскраво риси гуцульської стилістики екстраполюються в межах інструментального фольклоризму, що репрезентований у виконавській діяльності М. Ковцуняка, Р. Кумлика, С. Орла, П. Терпелюка та у створених ними ансамблях й оркестрах народної музики.

Виконавський фольклоризм – це художній симбіоз високопрофесійного музичного виконавства та традиційних технічно-виразових засобів, що утворили нове мистецьке явище, покликане утверджувати національний фольклор у його регіональній різноманітності на рівні професійного музичного мистецтва. Це явище вплинуло на увиразнення народної домінанти у контексті музично-виконавського стилю, що яскраво спостерігається на прикладі відповідного репертуару для колективів за участю українських народних музичних інструментів. Вагома роль у створенні репертуару, в межах мистецького явища виконавського фольклоризму, належить П. Терпелюку, талановитому скрипалю-віртуозу та композитору. Поряд з інструментальним фольклоризмом, в національному музично-виконавському процесі другої половини ХХ століття, яскраво спостерігаємо вокальне та вокально-інструментальне мистецтво, що глибоко оперте на національний фольклор, як у виборі засобів музичної виразності та технічно-виконавських прийомів, так і стосовно репертуару, що репрезентує багатство національних образів Гуцульщини, самобутню пісенну інтонаційність та ритміку, своєрідні ладо-гармонічні характеристики.

## ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження зроблено наступні висновки:

1. Метод композиторської стилізації фольклору розширив стильові, жанрові та художньо-виразові характеристики української музичної культури. Характерною рисою стилізації є моделювання етнохарактерного звукового цілого, використовуючи комплекс специфічних фольклорних ознак відповідно до індивідуальної композиторської концепції. Переосмислення гуцульського фольклору у контексті української музики ХХ століття мало значний вплив як на композиторський, так і на виконавський зміст музичного мистецтва. Стилізація, як процес композиторського переосмислення характерних ознак фольклорної традиції, відкрила нові шляхи для функціонування народного першоджерела у вигляді авторських композицій, підкреслюючи інтерпретаційне багатство традиції.

2. Філософсько-естетичні засади переосмислення народного першоджерела є важливою компонентою мистецької концепції стилізації гуцульського фольклору в українській музиці. Національні архетипи, символи та образи, що зосереджені в гуцульській музиці, є важливими складовими у створенні художньо-естетичного стержня авторських творів у межах композиторського фольклоризму та інтерпретацій виконавського фольклоризму.

3. Гуцульський фольклор у професійному музичному мистецтві України збагатив семантичні та жанрово-стильові параметри музики, також відіграв значний формотворчий вплив на структурно-композиційні основи композиторської творчості, наповнивши їх своєрідними ритмо-інтонаційними, ладовими та тембрально-кolorистичними рисами. Огляд наукових концепцій переосмислення фольклору в композиторській діяльності вказує на значну кількість методів та прийомів обробки елементів народного першоджерела, також детальне вивчення методів композиторської роботи з фольклорним матеріалом підкреслює невичерпність ідей, семантики, яскравої образності та контрастного тематизму, що їх містить у

собі національний фольклор. Простежено також наукові підходи до використання фольклорних елементів у контексті виконавського фольклоризму, а саме – агогіки, штрихів, артикуляції, принципів звукоутворення та звуковидобування, манери гри, динамічні нюанси, що притаманні автентичному музикуванню. Виявлено їх значний вплив на збагачення інтерпретаційних та виконавсько-технічних можливостей у сучасному музичному просторі України.

4. Звернення композиторів до гуцульського фольклору наприкінці XIX – початку XX століття пов'язане із творчістю С. Воробкевича, О. Нижанківського, С. Людкевича, Б. Лятошинського. Значне тематичне, семантичне та художньо-технічне переосмислення гуцульського фольклору простежено у фортепіанній творчості В. Барвінського, Н. Нижанківського та М. Колесси. Фортепіанні композиції вказаних композиторів, написані на основі трансформації рис коломийкового жанру, репрезентують мистецький потенціал фольклорного первня, що простежується у жанрових стилізаціях: «Прелюдія» № 3 g-moll В. Барвінського, «Прелюдія» fis-moll Н. Нижанківського та цикл «Три коломийки» М. Колесси та ін. Перелічені композиції вказують на становлення національного стилю в українській музиці кінця XIX – початку XX століття.

5. Перцепція архаїчних структур гуцульського фольклору виразно простежується у творчості композиторів «нової фольклорної хвилі»: Л. Дичко, О. Козаренка, Л. Колодуба, А. Кос-Анатольського, М. Скорика, Є. Станковича, Б. Фільц. Використання гуцульських архаїчних структур на прикладі композиторської творчості вказує на урізноманітнення семантичної, художньо-образної та технічно-виразової компонент музичних творів. Унікальність та своєрідність ознак гуцульського фольклору, таких як – гостра ритміка, генамісотонічний лад, специфічна інтонаційність, жанрове багатоманіття, рясна мелізматика та орнаментика, імпровізаційний та варіантно-варіаційний принципи розвитку музичної тканини, значною мірою простежуються в органічному мистецькому симбіозі із композиційними

техніками модерну, що визначали художньо-естетичні параметри музичного мистецтва ХХ століття і були яскраво втілені в національній музичній мові другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

6. Значним мистецьким явищем другої половини ХХ століття є виконавський фольклоризм, а його стильова парадигма репрезентує мистецький симбіоз музичних засобів та технічно-виконавських прийомів автентичного фольклору із сучасними принципами професійного музичного мистецтва України.

7. Важливу роль в утвердженні явища виконавського фольклоризму відіграли ансамблі та оркестри української народно-інструментальної музики, завдяки яким був створений відповідний репертуар з фольклорною домінантою. А виконання стилізацій гуцульського фольклору вітчизняними оркестрами народних інструментів набуло рельєфних технічних, художньо-виразових та тембрально-кolorистичних характеристик, зумовлене специфічним карпатським інструментарієм, жанровими, тембрально-фактурними можливостями та комплексом виконавських засобів, які впливають з автентичного гуцульського музикування. Українські композитори Д. Біланюк, А. Білошицький, Б. Буєвський, В. Степурко, К. М'ясков, Я. Лапинський, В. Пацукевич, В. Попадюк, Л. Никорак, С. Орел, П. Терпелюк, В. Шумейко, Ю. Щуровський та ін., вивчивши специфіку оркестрової та ансамблевої народно-інструментальної музики, його інструментарій, тембрально-кolorистичні та технічно-виконавські можливості, значно урізноманітнили жанрові та стильові характеристики музичних композицій симфонічними принципами розвитку музичної тканини, створивши відповідний репертуар для оркестрів та ансамблів народної музики. Великого значення у створенні яскраво-народного репертуару для оркестрів народної музики мали жанри гуцульського музичного фольклору: коломийка, гуцулка, верховина, козачок, аркан, метелиця, півторак, що репрезентують широку жанрово-стильову та художньо-виразову палітру для мистецького переосмислення.

8. Вокальна та вокально-інструментальна музика в контексті виконавського фольклоризму другої половини ХХ століття вказує на багатство тем, образів, інтонаційних, ритмічних, ладових та колористичних характеристик національного першоджерела. Великий вплив на процес утвердження національної музичної мови та образності укаїнського вокального мистецтва мала творча позиція геніальних диригентів ХХ століття: А. Авдієвського, Л. Венедиктова, П. Муравського. Адже їх високоякісна професійна інтерпретація музики з яскравим національним характером передбачає глибинне проникнення і вивчення особливостей народно-пісенної творчості, що стала невичерпним джерелом художньо-образних та технічно-виконавських засобів.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. Избранное: социология музыки. М.–СПб., 1999. 443 с.
2. Алексеев А. Д. Советская фортепианная музыка 1917-1945 гг. / ред. И. Мацкевич. М.: Музыка, 1974. 248 с.
3. Альшванг А. Произведения К. Дебюсси и М. Равеля. М.: Музгиз, 1963. 176 с.
4. Антонюк В. Г. Етнологія вокальної педагогіки в контексті народно-інструментального виконавства. Часопис НМАУ ім. П. Чайковського, 2010. № 1 (6). С. 120–126.
5. Апатський В. Динаміка і тембр як засоби виразності музичного мистецтва. Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Виконавське музикознавство. Книга дванадцята, 2006. Вип. 58. С. 239–245.
6. Архімович Л. Микола Віталійович Лисенко. К.: Мистецтво, 1963. 354 с.
7. Асаф'єв Б. Книга о Стравинском. Л.: Советский композитор, 1977. 218 с.
8. Асаф'єв Б. Музыкальная форма как процесс. Книга первая и вторая. Л.: Госмузиздат, 1963. 379 с.
9. Асаф'єв Б. О народной музыке. Л.: Музыка, 1987. 248 с.
10. Атаманчук В. Орнаментика в музично-інструментальній традиції гуцулів. Студії мистецтвознавчі. Сучасність, 2009. № 4. С. 95–105.
11. Барвінський В. З музично-письменницької спадщини: дослідження, публіцистика, листи. / В. Грабовський. Дрогобич, Коло, 2004. 256 с.
12. Барток Б.: Сборник статей. М.: Музыка, 1977. 250 с.
13. Бенч О. Г. Дидактичні засади хорового співу (на прикладі творчої діяльності Павла Муравського). Хорове мистецтво України та його подвижники. Дрогобич, 2016. С. 5–16.
14. Бенч О. Дидактичні принципи музичного виконавства: методика репетиційної роботи Павла Муравського. Науковий збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції «Мистецтво Прикарпаття в

соціокультурному просторі України (на пошанування 90-ї річниці від дня народження Михайла Фіголя)». Книга друга. Івано-Франківськ, 2017. С. 10–17.

15. Бенч-Шокало О. Український хорівий спів: актуалізація звичаєвої традиції: навчальний посібник. Київ: ред. журн. «Український світ», 2002. 440 с.

16. Бенч О. Хоровая культура Украины в аспекте исполнительского фольклоризма (70–80-е годы): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Київ, 1990. 142 с.

17. Бергсон А. Творческая эволюция. М. – СПб., 1915. 113 с.

18. Берегова О. Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість? Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2006. 388 с.

19. Белікова В. Фортепіанні твори для дітей у творчості Б. Фільц. Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2012. № 3. С. 12–19.

20. Біла К. Жанрово-стильова модель як універсальна аналітична система. Студії мистецтвознавчі. 2009. № 2 (26). С. 107–109.

21. Богдашина О. М. Джерелознавство історії України: питання теорії, методики, історії. Х.: Сага, 2009. 214 с.

22. Бреславець Г. М. Культуротворча специфіка мистецької реконструкції фольклорного тексту в контексті загальних тенденцій фольклоризму в музичному мистецтві межі ХХ-ХХІ ст. *Мистецтво у міждисциплінарних дослідженнях*. 2011. № 2. С. 81–87.

23. Бреславець Г. М. Реконструкція фольклорного тексту в музиці та її роль у сучасному культурному просторі. *Мистецтво в міждисциплінарних дослідженнях. Вісник ХДАДМ*. Вип. 3, 2014. С. 64–69

24. Булат Т. Николай Лысенко. К.: Музична Україна, 1981. 118 с.

25. Булат Т. П. Український романс. Київ: Наук. думка, 1979. 320 с.

26. Булка Ю. Нестор Нижанківський. К.: Музична Україна, 1972. 29 с.

27. Булка Ю. Нестор Нижанківський. Життя і творчість. Львів – Нью-Йорк: видавництво «М. П. Коць», 1997. 60 с.



28. Бурбан М. Українські хори та диригенти: монографія. Дрогобич: Посвіт, 2006. 640 с.
29. Вавренчук І. Українська музична сецесія: генеза та типологія втілень: дис. ... кандидата мистецтвознавства: 17.00.03. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2015. 215 с.
30. Вакуленко М. О. Методологічні засади вивчення наукової термінології. Термінологічний вісник. 2013 Вип. (2). С. 16–21.
31. Власов В. Г. Стили в искусстве. СПб: Лита, 1998. 672 с.
32. Волинський Й. А. Кос-Анатольський. К.: Мистецтво, 1965. 59 с.
33. Волинський Й. Композитор Микола Колесса. Львів, 1954. 55 с.
34. Волощук Ю. Народно-ансамблеве інструментальне виконавство Прикарпаття: сучасні тенденції функціонування. *Галичина. Мистецтвознавство*. 2013. Ч. 22-23. С. 530–533.
35. Волощук Ю. Професійна реконструкція фольклору у творчості скрипаля Сергія Орла. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ, 2007. Вип. X-XI. С. 242–248.
36. Волощук Ю. Романтичні чинники у розвитку української скрипкової музики Галичини другої половини ХІХ – пчату ХХ століття. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ: «Плай», 2002. Вип. IV. С. 12–18.
37. Волощук Ю. Трансформація традиційних та академічних форм у сучасному народно-ансамблевому виконавстві Гуцульщини. *Карпатський край*. Вип. 1 (3). С. 218–224.
38. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы филос. герменевтики. М.: Прогресс, 1988. 704 с.
39. Гапон Л. Виконавський фольклоризм у музичній культурі України. *Релікти народномузичної спадщини Полісся: наук.-практ. конференція до 133- річчя з дня народження К. В. Квітки*. Рівне, 2010. С. 48–52.

40. Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества. (Сер. «Памятники исторической мысли»). М.: Наука, 1977. 705 с.
41. Гердер Й. Г. Мова і національна індивідуальність. Націоналізм. Антологія. / упоряд. О. Проценко, В. Лісовий. К.: Смолоскип, 2000. С. 37–45.
42. Гнатишин О. Є. Основні методологічні засади історії музикології (про ідентичність наукового напрямку). *Українське музикознавство*. 2019. Вип. 45. С. 19–30.
43. Головинский Г. Композитор и фольклор. Из опыта мастеров XIX – XX веков: очерки. М.: Музыка, 1981. 270 с.
44. Голубець М. Мистецтво: Історія української культури. / заг. ред. І. Крип'якевича. К.: Либідь, 1994. 336 с.
45. Голубець М. Начерк історії українського мистецтва. Ч. 1. Львів. 1992. 262 с.
46. Гончаров А. Неофольклор як художньо-естетичне явище в музичному мистецтві. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського: Музичне виконавство*. 2001. Вип. 18, кн. 7. С. 37–47.
47. Горак Я. Р. Виступи європейських музикантів в першому сезоні львівської філармонії (1902/1903 рр.) в музично-критичній оцінці Анатолія Вахнянина. *Українське музикознавство*. 2004. Вип. 33. С. 27–39.
48. Гордійчук М. Музика і час: розвідки й статті. / під ред. В. М. Кордун, худож. Є. В. Попов. К.: Музична Україна, 1984. 326 с.
49. Горюхіна Н. Постановка проблеми творчого методу в теоретичному музикознавстві. *Укр. музикознавство*. Вип. 15. К.: Муз. Україна, 1980. С. 14–21.
50. Горюхіна Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. К.: Муз. Україна, 1985. 111 с.
51. Гошовський В. Музична фольклористика в системі людознавства. *Фольклор у духовному житті українського народу: тези регіональних наукових читань*. Львів, 24–25 січня 1991 р. Львів, 1991. С. 12–15.

52. Гошовский В. У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению. М.: Советский композитор, 1971. 302 с.
53. Грабченко А. І., Федорович В. О., Гаращенко Я. М. Методи наукових досліджень: Навч. посібник. Х.: НТУ «ХПІ», 2009. 142 с.
54. Грица С. Мелос української народної епіки. К.: Наукова думка, 1979. 245 с.
55. Грица С. Новое в современном народном творчестве. *Музыкальная культура Украинской ССР*. М.: Музыка, 1979. С. 396–415.
56. Грица С. Семантика народного мелосу і конкретне середовище його побутування. *Народна творчість та етнографія*. 1976. № 3. С. 40–49.
57. Грица С. Й. Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки. Київ–Тернопіль: «Астон», 2002. 236 с.
58. Грица С. Українська фольклористика ХІХ – початку ХХ століття і музичний фольклор. Київ–Тернопіль: Астон, 2007. 152 с.
59. Грица С. Фольклор у просторі і часі. Тернопіль: Астон, 2000. 228 с.
60. Грінченко М. Історія української музики. Київ: Спілка, 1922. 278 с.
61. Гулянич Ю. М. Композитор Богдан Котюк. Грані творчої особистості: монографія. Львів: ТзОВ ВФ «Афіша», 2008. 159 с.
62. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. К.: Наукова думка, 1967. 224 с.
63. Гуменюк А. Українські народні танці. К.: Наукова думка, 1969. 616 с.
64. Гундер Л. Вплив музики Фридеріка Шопена в контексті польської культури на фортепіанну творчість Анатолія Кос-Анатольського. *На пограниччі культур і народів*. 2018. Том 10, С. 93–110.
65. Гундер Л. Фортепіанні школи Станіславова-Івано-Франківська в контексті розвитку професійного музичного мистецтва. *Науковий збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції «Мистецтво Прикарпаття в соціокультурному просторі України (на пошанування 90- і*

річниці від дня народження Михайла Фіголя)». Книга друга. Івано-Франківськ, 2017. С. 71–79.

66. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. 2-ге вид., допов. К.: Часопис «Критика», 2009. 447 с.

67. Гурченко А. И. Исполнительский фольклоризм Беларуси на рубеже XX – XXI вв.: основные тенденции и особенности развития : автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.09. Минск, 2013. 27 с.

68. Гусев В. Эстетика фольклора. Л.: Наука, 1967. 319 с.

69. Данилець В. Використання гуцульського фольклору в музиці українського кінематографу. *Науковий збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції «Мистецтво Прикарпаття в соціокультурному просторі України (на пошанування 90-ї річниці від дня народження Михайла Фіголя)»*. Книга друга. 2017. С. 80 – 84.

70. Данилець В. Гуцульська музична сецесія в фортепіанній творчості А. Кос-Анатольського. Актуальні питання гуманітарних наук: *Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка*. 2018. Вип. 20, том 2. С. 29–33.

71. Данилець В. Гуцульська тематика і фольклор у творчості Миколи Колесси. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2018. Вип. 33. С. 375–381.

72. Данилець В. Жанри гуцульського фольклору в музиці українських композиторів. *Музичне мистецтво XXI століття – історія, теорія, практика: збірник наукових праць інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка*. 2018. Вип. 4. С. 243– 247.

73. Данилець В. Карпатський фольклор як вагомий формотворчий фактор в українській музиці XX століття. *Seria: Na pograniczach Kultur i Narodów. Instytucje i ludzie pogranicza*. Red. naukowa – R. Lipelt, PWSZ im. Jana Grodka, Respublika Polska, Sanok, 2019. Tom XIV. С. 203–211.

74. Данилець В. Композиторський та виконавський фольклоризм: термінологічний зміст поняття. *Наукові записки Тернопільського*

національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Сер.: Мистецтвознавство. 2018. № 1 (Вип. 38). С. 87–95.

75. Данилець В. Міри і критерії опрацювання фольклору в композиторській творчості. *Музичне мистецтво ХХІ століття – історія, теорія, практика: збірник наукових праць інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка*. 2017. Вип. 3. С. 181–186.

76. Данилець В. Семантика гуцульської музики у творчості українських композиторів другої половини ХХ століття. *Наукова думка сучасності і майбутнього*. 2018. С. 11–14.

77. Данилець В. Творчість О. Козаренка крізь призму гуцульської стилістики та архетипів. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ, 2018. Вип. II (11). С. 205–210.

78. Данилець В. В. Фольклор в симфонической музыке К. Шимановского и М. Скорика. *Пытанны мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі*. Минск, 2018. Вип. 24. С. 162–167.

79. Данилець В. В. Риси гуцульської музики у структурно-стильовому контексті виконавського фольклоризму. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2020. Вип. 57. С. 77–88.

80. Данилець В. В. Стильові та жанрові елементи гуцульського й гуральського фольклору в творчості українських і польських композиторів. *Вісник КНУКіМ. Серія мистецтвознавство*. Київ, 2020. Вип. 43. С. 82–87.

81. Дейнега В. Логіка та особливості музичного мислення процесу перекладання симфонічних творів для оркестру народних інструментів. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Виконавське музикознавство*. Книга дванадцята, 2006. Вип. 58. С. 215–220.

82. Дейнега В. М. Темброва палітра оркестру народних інструментів. *Часопис НМАУ ім. П. Чайковського*, 2010. № 1 (6). С. 51–56.

83. Дейчук О. Темброва драматургія у системі композиційного ритму камерних симфоній Є. Станковича. *Українське музикознавство*. К., 2006. Вип. 35. С. 225–236.
84. Демочко К. М. Мистецька Буковина: Нариси з минулого. Чернівці: Книги – XXI, 2008. 336 с.
85. Дерев'янченко О. О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. К., 2005. 26 с.
86. Дзюпина Є. Деякі принципи втілення карпатського фольклору в струнних ансамблях Л. Дичко, М. Скорика, Є. Станковича. *Українське музикознавство*. К.: Музична Україна, 1982. Вип. 17. С. 82–91.
87. Драч О. О. Сучасні історико-освітні дослідження: традиції та новації методології. *Вісник Черкаського університету*. 2014. № 9 (302). С. 5–11.
88. Дрозда П. В. Феномен колективного народно-інструментального музикування західно-українського регіону: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Ів.-Франківськ: ПНУ ім. В. Стефаника, 2010. 212 с.
89. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – ХХІ століття: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. 488 с.
90. Дяченко В. М. В. Лисенко. 2-ге вид. К.: Музична Україна, 1968. 119 с.
91. Єфремов Є. В. Дослідження локальної народнопісенної традиції як основа діяльності вторинного фольклорного ансамблю. *Українське музикознавство: респ. міжвід. наук.-метод. зб.*, 1989. Вип. 24. С. 3–16.
92. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст: франківський період. 2-ге вид. К.: Факт, 2009. 156 с.
93. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. 5-те вид. К.: Видавничий Дім «КОМОРА», 2017. 304 с.
94. Завьялова А. Культурные основания стиля модерн: дис. ... кандидата культурологии: 24.00.01. Новосибирск, 2003. 155 с.

95. Загайкевич М. Богдана Фільц. Творчий портрет. Київ–Тернопіль: Астон, 2003. 142 с.
96. Загайкевич М. П. Левко Колодуб. Творчі портрети українських композиторів. К.: Муз. Україна, 1973. 57 с.
97. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст.: монографія. К.: Видавництво АН УРСР, 1960. 190 с.
98. Задерацкий В. Музыкальная форма: учебное пособие. Вып. 1. М.: Музыка, 1995. 544 с.
99. Земцовский И. Жизнь фольклорной традиции: преувеличения и парадоксы. *Механизм передачи фольклорной традиции: материалы ХХІ Международ. молодеж. конф. памяти А. Горковенко*, апр. 2001 г. СПб.: РИИИ, 2004. С. 5–25.
100. Земцовский Й. Композитор и фольклор. Л.: Советский композитор, 1982. 230 с.
101. Земцовский И. Музыка и этногенез (исследовательские предпосылки, задачи, пути). *Советская этнография*. 1988. № 2. С. 15–24.
102. Земцовский И. Народная музыка и современность (к проблеме определения фольклора). *Современность и фольклор*. Ленинград, 1977. С. 28–75.
103. Земцовский И. О современном фольклоризме. Традиционный фольклор в современной художественной жизни. *Фольклор и фольклоризм*. Ленинград, 1984. С. 4–15.
104. Земцовский И. От народной песни к народному хору: игра слов или проблема? *Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли*. Ленинград, 1989. С. 6–19.
105. Земцовский И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды. Л.; М.: Советский композитор, 1978. 172 с.
106. Зінків І. Коломийка у творчості Василя Барвінського. Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. Зб. наук. пр. 2009. Вип. 9. С. 99–106.

107. Зінків І. Трансформація одного ритмічного архетипу у творчості Станіслава Людкевича: до становлення раннього стилю. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*, 2019. Вип. 126. С. 1728.

108. Зінків І. Трансформація ритмоструктури коломийки. *Народна творчість та етнографія*, 1984. Вип. 1. С. 57–63.

109. Злотник О. Комунікативний простір музичного мистецтва України кінця ХХ початку ХХІ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. К., 2019. 24 с.

110. Золочевський В. Н. Ладогармонічні основи української радянської музики (деякі питання народності). Київ: Наукова думка, 1964. 162 с.

111. Іваницький А. І. Історичний синтаксис фольклору. Проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики. Вінниця: НОВА КНИГА, 2009. 404 с.

112. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість: посібн. для вищ. та сер. учб. закладів. К.: Музична Україна, 1990. 334 с.

113. Іваницький А. І. Хрестоматія з українського музичного фольклору (з поясненнями та коментарями): навч. посібник. Вінниця: Нова книга, 2008. 520 с.

114. Іванов П. Оркестр українських народних інструментів. К.: Муз. Україна, 1981. 112 с.

115. Івановська О. Роль фольклорної трансмісії в самоорганізації фольклору. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика*, 2011. Вип. 22. С. 49–51.

116. Івановська О. Типи трансмісійних механізмів у фольклорі. URL: <http://philology.knu.ua/files/library/folklore/35/3.pdf> (дата звернення: 10.09.2018).

117. Історичне джерелознавство: підручник / упор. Я. Калакура. Київ: Либідь, 2002. 488 с.



118. Калениченко А. Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музичній культурі. *Музична україністика: сучасний вимір: зб. статей на пошану доктора мистецтвознавства, проф. Л. Пархоменко*. К., 2005. Вип. 1. С. 106–113.

119. Кальмучин-Дранчук Т. Фортепіанна творчість М. Колесси в контексті проблем виконавства та інтерпретацій. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтво*. Івано-Франківськ: Плай, 2005. Вип. VIII. С. 73–79.

120. Кальмучин-Дранчук Т. Фортепіанна творчість Н. Нижанківського в контексті професійного розвитку музичного мистецтва Галичини першої половини ХХ століття. *Наукові записки. Серія Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2004. № 1 (2). С. 23–30.

121. Каравацька Л. І. Майстер оперного хору: стильові риси творчості Л. М. Венедиктова. *Вісник КНУКІМ*, 2014. Вип. 31. С. 55–63.

122. Каргин А. С. Еще раз о фольклоре на сцене. *Народное творчество*. 1998. № 6, С. 2–3, 9–10.

123. Карчова Ю. І. Українське народнопісенне виконавство в професійній музичній практиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків: ХДАК, 2016. 229 с.

124. Карась Г. Хорові обробки гуцульського фольклору композиторів діаспори як джерело пізнання рідної культури у навчально-виховному процесі гірських шкіл. *Гірська школа українських Карпат*. 2013. № 10. С. 124–127.

125. Катрич О. Музично-виконавський архетип як стильове підґрунтя явищ музично-виконавської творчості. *Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство*. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 37. К., 2004. С. 177–183.

126. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя: підручник. Тернопіль: АСТОН, 2006. 608 с.

127. Кашкадамова Н. Фортеп'янне мистецтво у Львові. Тернопіль: Астон, 2001. 400 с.
128. Квітка К. Вступні уваги до музично-етнографічних студій. *Записки етнографічного товариства*. 1925. Кн. 1. С. 8–27.
129. Квітка К. Потреби в справі дослідження народної музики на Україні. *Музика*, 1925. № 2–3. С. 67–73, 115–121 (окрема відбитка с. 1–12).
130. Кияновська Л. Культурологічний контекст творчості Миколи Колесси 20-30-років ХХ століття. *Мистецтвознавство України. Збірник наукових праць*. /ред.-упоряд. Іванченко Ю. К., 2004. Вип. 4 С. 103–112.
131. Кияновська Л. Син століття Микола Колесса в українській культурі ХХ віку: Сім новел з життя артиста. Львів, 2003. 293 с.
132. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст. Тернопіль: Астон, 2000. 339 с.
133. Кияновська Л. Стилль сецесії в українській музиці першої третини ХХ-го сторіччя. *Musica Galiciana*. Rzeszów, 1999. Т. 3. С. 225–237.
134. Кияновська Л. Українська музична культура: навч. посібник. Тернопіль: Астон, 2000. 184 с.
135. Кіндратюк Б. Музичні інструменти в музеях Коломі. *Науковий збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції «Мистецтво Прикарпаття в соціокультурному просторі України (на пошанування 90-ї річниці від дня народження Михайла Фіголя)»*. Книга друга. 2017. С. 144–151.
136. Клинь В. Л. Ревуцький – композитор-піаніст. К.: Наукова думка, 1972. 240 с.
137. Кметюк Т. Специфіка коломийкового жанру у творчості Гуцульського ансамблю пісні і танцю. *Вісник Львівського університету. Серія мист-во*. 2013. Вип. 12. С. 6875.
138. Когоутек Ц. Техніка композиції в музиці ХХ века. М.: Музыка, 1976. 337 с.

139. Козаренко О. В. Гуцульська музична сецесія: національний відгук на європейський виклик. *Музична україністика: сучасний вимір: зб. статей на пошану доктора мистецтвознавства А. Терещенко* / ред.- упоряд. М. Ржевська. Київ – І.-Франківськ, 2008. Вип. 2. С. 146– 152.

140. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. / ред. І. Пяковський, О. Купчинський. Львів: НТШ, 2000. 284 с.

141. Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. К.: НМАУ ім. П. Чайковського, 2001. 36 с.

142. Колесса Ф. Наверствування і характеристичні признаки українських народних мелодій. *Музикознавчі праці*. Київ: Наукова думка, 1970. С. 248– 269.

143. Колесса Ф. Погляд на теперішній стан пісенної творчості українського народу. *Музикознавчі праці*. Київ: Наукова думка, 1970. С. 237– 247.

144. Колесса Ф. Українська народна пісня у найновішій фазі свого розвитку. *Фольклористичні праці*. Київ: Наукова думка, 1970. С. 34–59.

145. Колісник О. В. Мовно-стильова самобутність камерно-інструментальної музики Євгена Станковича: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів: Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, 2017. 245 с.

146. Коменда О. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю. *Музична україністика: сучасний вимір: Зб. статей на пошану доктора мистецтвознавства, проф. Л. Пархоменко*. К., 2005. Вип. 1. С. 113–118.

147. Коменда О. І. Олександр Козаренко – піаніст, композитор, музикознавець: монографія. Луцьк: Вежа, 2017. 248 с.

148. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. Вип. 3. URL: <http://dspace.nbuiv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/39411/11Komenda.pdf?sequence=1> (дата звернення: 1.06.2018).

149. Консон Г. Р. Целостный анализ как универсальный метод научного познания художественных текстов (на материале музыкального искусства): монография. М.: Композитор, 2010. 352 с.

150. Коновалова І. Ю. Національно-стильові виміри сучасного буття композиторської інтерпретації (на матеріалі творчості Є. Карпенко). *Культура України*. 2012. Вип. 38. С. 1–9.

151. Коновалова І. Ю. Феноменологія музичної обробки (на матеріалі хорових творів українських композиторів ХІХ–ХХ ст.): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Харків, 2007. 314 с.

152. Кононенко П. Українознавство. К.: Наукова думка, 1996. 353 с.

153. Конькова Г. Традиції і новаторство в розвитку жанрів сучасної української музики. К.: Муз. Україна, 1985. 80 с.

154. Копиця М. Епістологія в лабіринтах музичної історії: монографія. К.: Автограф, 2008. 528 с.

155. Корній Л. Історія української музики. Частина третя. ХІХ ст.: підручник. Київ – Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць, 2001. 480 с.

156. Костіна Л. М. Значення методу музичних розробок у процесі творчої діяльності. *Актуальні проблеми державного управління, педагогіки та психології*. 2013. Вип. 2. С. 90–296.  
URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/apdyupr\\_2013\\_2\\_62](http://nbuv.gov.ua/UJRN/apdyupr_2013_2_62). (дата звернення: 12.08.2018).

157. Краткий курс лекций по дисциплине «История искусств» URL: [http://studme.org/1691041013552/kulturologiya/istoriya\\_iskusstv\\_](http://studme.org/1691041013552/kulturologiya/istoriya_iskusstv_). (дата звернення: 23.08.2018).

158. Крушельницька М. Спогади. Статті. Матеріали. Львів, 2008. 224 с.

159. Кудриницький С. Коломийка у фортепіанній творчості Остапа та Нестора Нижанківських. *Наукові записки Тернопільського Національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Сер. Мистецтво*. № 1. 2010. С. 19–24.

160. Кузнецов Ю. Б. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX століття. Проблеми естетики і поетики. К.: Зодіак-ЕКО, 1995. 304 с.
161. Лазаревич Є. Візантійський хор М. Антоновича в контексті європейського хорового виконавства другої половини XX століття: дис. ... кандидата мистецтвознавства. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2018. 226 с.
162. Легенький Ю. Український модерн. К., 2004. 304 с.
163. Лесик Д. Розвиток жанру коломийки у фортепіанній музиці західноукраїнських композиторів. *Вісник Прикарпатського Університету. Мистецтвознавство*. Вип. IV. Івано-Франківськ: «Плай», 2002. с. 81–90.
164. Лисенко О. Категорія виконання у призмі мовленнєвої парадигми музично-виконавської діяльності. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2014, № 2. С. 212–218.
165. Лисенко О. Музичне виконавство як системне утворення. *Дослідження, досвід, спогади. Наук.-метод. видання*. 2003, Вип. 4 С. 211–217.
166. Лисько З. Народна музика. Енциклопедія українознавства: Словникова частина. Париж; Нью-Йорк: Молоде життя, 1966. Т. 5. С. 1686–1687.
167. Лисько З. Тетрахордові елементи в українській народній мелодиці. *Вісті*. Міннеаполіс, 1965. Ч. 4 (15). С. 9–14.
168. Лисько З. Формальна побудова українських народних пісень. *Українська музика*. Львів; Стрий, 1939. С. 2–4.
169. Лігус В. Українське академічне народно-інструментальне виконавство XX –XXI століття у світлі проблеми діалогу культур. *Музичне мистецтво XXI століття – історія, теорія, практика: збірник наукових праць інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка*, 2018. Вип. 4. С. 99–103.
170. Ліманська О. Сучасні мистецькі колективи як осередки розвитку обрядової культури Слобожанщини. *Вісник ХДАДМ*. 2008, № 10. С. 59–66.

171. Лісецький С. Лев Ревуцький. / ред. М. М. Гордійчук. К.: Наукова думка, 1989. 182 с.
172. Лісецький С. Риси стилю творчості К. Стеценка. К.: Музична Україна, 1977. 124 с.
173. Лобановський Б. Б. Українське мистецтво: нариси з історії українського мистецтва другої половини ХІХ – початку ХХ століття. К.: Мистецтво, 1989. 209 с.
174. Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. К.: Радуга, 1994. 248 с.
175. Луканюк Б. Климент Квітка про виконавський фольклоризм. Науково-практична конференція до 125-річчя з дня народження К. В. Квітки: тези доповідей. Рівне, 2005. С. 5–8.
176. Луканюк Б. Курс лекцій з музичного фольклору. Львів, б. д. Рукопис.
177. Луканюк Б. Станіслав Людкевич як зачинатель типологічної школи в українській фольклористиці. *Пам'яті Яреми Якубяка (1942– 2002): збірка статей та матеріалів* / упор. М. Кушнір. Львів, 2007. С. 140–161.
178. Луканюк Б. Ходовицька збірка Івана Колесси. Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця ХІХ – початку ХХ століття: *збірник наукових праць та матеріалів* / упор. А. Вовчак, І. Довгалюк. Львів, 2005. С. 261–290.
179. Людкевич С. Дослідження і листи. К., 1974. 179 с.
180. Людкевич С. Загальні основи музики (Теорія музики): підручник. Коломия, 1921. 94 с.
181. Ляшенко І. Етнологічні основи українського художнього культурознавства. Українська художня культура: навч. посібник / за ред. І. Ф. Ляшенка. Київ: Либідь, 1996. С. 12–32.
182. Ляшенко І. Народність і національна характерність музики. К.: Вид-во Академії наук УРСР, 1957. 92 с.

183. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес. К.: Муз. Україна, 1973. 328 с.
184. Мазель Л. Строеие музыкальных произведений: учеб. пособие. 2-е изд. доп. и перераб. М.: Музыка, 1979. 536 с.
185. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. М.: Сов.композитор, 1991. 276 с.
186. Макаренко Л. Постать Л. Колодуба в контексті української музичної культури. *Українська музична культура на сучасному етапі: трансформація традиційних і академічних форм: зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конференції*. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. С. 112–116.
187. Макаренко Л. П. Трансформація фольклору в оркестровій творчості Л. М. Колодуба: дис. ... канд. мистец-ва: 17.00.03. К., 2012. 224 с.
188. Малишев Ю. Солоспіви: нариси та нотатки про українську вокальну лірику. К.: Музична Україна, 1968. 219 с.
189. Мартынов И. Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века. М.: Музыка, 1970. 504 с.
190. Матасова Ю. Р. Архетип у романістиці Ф. С. Фіцджеральда та В. Домонтовича: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : 10.01.05. Київ, 2005. 15 с.
191. Мацієвський І. До вивчення народної музики української діаспори. *Проблеми вивчення і пропаганди народної творчості як складової частини української національної культури: тези доп. Респ. наук.-теор. конф.* Ровно: РДИК, 1990. С. 77–79.
192. Мацієвський І. Ігри та співголосся. Контонація Музикологічні розвідки. Тернопіль: Астон, 2002. 172 с.
193. Мацієвський І. Музичні інструменти гуцулів: монографія. Вінниця: НОВА КНИГА, 2012, 463 с.
194. Мацієвський І. Пролегомени дослідження етнічної музики українського зарубіжжя. *Ігри й співголосся. Контонація: музикологічні розвідки*. Тернопіль: Астон, 2002. С. 132–137.

195. Мацієвський І. «Троїста музика» (До питання про традиційні інструментальні ансамблі). *Ігри та співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки*. Тернопіль: Астон, 2002. С. 95–111.
196. Мельник Л. О. Необарокові тенденції в музиці ХХ ст.: дис. ... кандидата мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2003. 208 с.
197. Мидан Ж.-П. Модерн. Франція-Москва: Магма, 1999. 171 с.
198. Мильштейн Я. Вопросы теории и истории исполнительства. М. : Сов. композитор, 1983. 266 с.
199. Мистецько-освітні обрії творчості Анатолія Авдієвського: навчально-методичний посібник. Нотна хрестоматія. Київ: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2017. 185 с.
200. Михайленко Л. Стиль модерн и творчество русских композиторов начала ХХ века: дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. М., 2005. 151 с.
201. Михайлов М. К. Стиль в музыке. Л.: Музыка, 1981. 261 с.
202. Молчко У. Фортепіанна творчість Н. Нижанківського. Дрогобич: Коло, 2001. 66 с.
203. Москаленко В. Про виражальну функцію цитування народних мелодій у сучасному симфонізмі. *Сучасна музика: Зб. ст.* Вип. 1. К.: Муз. Україна, 1973. С. 25–59.
204. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство.*, 1998. Вип. 1. С. 87–93.
205. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. Москва: Музыка, 1988. 254 с.
206. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
207. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. Москва: Владос, 2003. 248 с.
208. Наливайко Д. С. Искусство: направления, стили, течения. К.: Мистецтво, 1985. 365 с.



209. Немкович О. Передумови формування науково-дослідної галузі українського музикознавства у другій половині ХІХ – ХХ століття. *Українське музикознавство: науково-метод. зб.* К., 2002. Вип. 31. С. 67 – 81.
210. Немкович О. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін: монографія. Київ, 2006. 534 с.
211. Нижанківський Н. Народні музичні інструменти. Енциклопедія українознавства. Перевидання в Україні. Київ: Віпол, 1994. Т. 1. С. 279– 282.
212. Никорак Н. Збірники музичних творів «Моя Гуцулія» Петра Терпелюка: навчально-методичний аспект. *Гірська школа українських Карпат*. 2015. № 12-13. С. 270–275.
213. Ніколаєва Л. Основи науково-дослідницької роботи: навчальний посібник. Львів: Сполом, 2003. 172 с.
214. Німилевич О. Фортепіанна творчість Василя Барвінського. Дрогобич: Коло, 2001. 78 с.
215. Новакович М. Канон українського музичного модернізму (на прикладі творчості Б. Лятошинського). Луцьк, 2012. 167 с.
216. Новий словник іншомовних слів / за ред. Л. І. Шевченко. Київ: АРІЙ, 2008. 672 с.
217. Новійчук В. І. Народно-професіональні зв'язки та тенденції розвитку фольклорних форм творчості. Українська художня культура: навч. посібник. Київ: Либідь, 1996. С. 314–332.
218. Новосядла І. Фортепіанний репертуар для дітей у творчості композиторів українського зарубіжжя: національно-виховний та дидактично-пізнавальний аспект. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*, 2009. Вип. XV–XVI. С. 115–124.
219. Олексюк А., Олексюк М. Дослідження народно-інструментального мистецтва України у наукових студіях ХХІ століття. *Музичне мистецтво ХХІ століття – історія, теорія, практика: збірник наукових праць інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка*, 2018. Вип. 4. С. 111–120.

220. Олійник О. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. К.: Наукова думка, 1977. 150 с.
221. Опарик Л. До визначення поняття «Музичне спілкування». *Музикознавчі студії: збірник статей*. Львів, 2004. Вип. 9. С. 143–153.
222. Опарик Л. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*, 2003. Вип. 26, кн. 9. С. 215–225.
223. Осадча В. М. Народнопісенна культура Слобожанщини: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтва: 17.00.01. Харк. держ. акад. культури, 2000. 21 с.
224. Осипенко В. В., Шишкіна О. А. Творчість дівочого гурту «Слобожаночка» Харківського вищого коледжу мистецтв у контексті сучасного виконавського фольклоризму. *Вісник ХДАДМ. Мистецтво в міждисциплінарних дослідженнях*. Харків, 2016. № 5. С. 90–95.
225. Павленко І. Вокальні ансамблі сучасного побутування (жанрові особливості). *Народознавчі зошити*. 2013. № 4 (112). С. 722–726. URL: <http://nz.ethnology.lviv.ua/archiv/2013-4/25.pdf> (дата звернення: 07.09.2017).
226. Павленко І. Я. Хрестоматія з українського народнопісенного виконавства (з методичними поясненнями і коментарями): навч. посіб. Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2013. 286 с.
227. Павлишин С. Василь Барвінський. К.: Музична Україна, 1990. 88 с.
228. Павлишин С. Зарубежна музика ХХ века. Пути развития. Тенденции. К.: Музична Україна, 1980. 212 с.
229. Павлишин С. Музыка двадцатого століття: Навчальний посібник. Львів: БаК, 2005. 232 с.
230. Павлов Д. Н. Стилизация в творчестве Игоря Стравинского – феноменальное явление в искусстве ХХ века. *Альманах современной науки и образования*, 2012. № 12 (67). Ч. II. С. 118–121.
231. Паламарчук О. М. Колесса. К.: Музична Україна, 1989. 72 с.

232. Пархоменко Л. Кирило Григорович Стеценко. К.: Мистецтво, 1963. 231 с.

233. Пасічняк Л. Оркестр «Рапсодія»: виконавський феномен народно-інструментального мистецтва Прикарпаття. *Вісник Прикарпатського Університету. Мистецтвознавство*. Вип. 15-16. Івано-Франківськ, 2009. С. 153–162.

234. Пасічняк Л. Симбіоз фольклорних і академічних традицій у народно-інструментальному виконавстві на сучасному етапі (на прикладі творчої діяльності професійних колективів Прикарпаття). *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. 2010. Вип. 19-20. С. 159–166.

235. Пасічняк Л. Традиційна народно-інструментальна ансамблева культура України: тенденції формування, збереження та перспективи розвитку. *Українська музична культура на сучасному етапі: трансформація традиційних і академічних форм: зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конференції*. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. С. 169–175.

236. Пасічняк Л. Троїста музика в народно-інструментальному мистецтві України ХХ століття. *Вісник Прикарпатського Університету. Мистецтвознавство*. Вип. IV. Івано-Франківськ: «Плай», 2002. С. 133–144.

237. Пасічняк Л. Троїста музика як форма народно-інструментального музикування на Прикарпатті: традиції і сучасність. *Науковий збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції «Мистецтво Прикарпаття в соціокультурному просторі України (на пошанування 90-ї річниці від дня народження Михайла Фіголя)»*. Книга друга. Івано-Франківськ, 2017. С. 218–225.

238. Паславський А. Природа сучасного побутування української автентичної музики. Проблема реконструкції. URL: <http://philology.knu.ua/files/library/folklore/39/39.pdf> (дата звернення: 5.09.2018).

239. Пиж'янова Н. В. Виконавський хоровий фольклоризм як історичне регіональне явище (на прикладі творчої діяльності П. Демущького) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2017. 200 с.
240. Пискач А. Фольклорні вокально-інструментальні колективи як самобутнє мистецьке явище в соціокультурному просторі сучасної України. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА ім. А. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2012. Вип. 16. С. 120–128.
241. Польська І. І. Методологічна проблематика в сучасному музикознавстві. *Культура України*. 2014. Вип. 46. С. 1–8.
242. Поставна А. Становлення творчого методу Л. Ревуцького. К.: Музична Україна, 1978. 101 с.
243. Правдюк О. Українська музична фольклористика. Київ: Наукова думка, 1978. 328 с.
244. Протопопова О. Поставангардний діалог «композитор – фольклор»: до постановки проблеми. URL: <http://glierinstitute.org/ukr/digests/041/17.pdf> (дата звернення: 15.08.2018).
245. Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. СПб.: Наука, 1994. 239 с.
246. Пясковський І. Пояснювальна записка до курсу «Сучасна гармонія». *Дослідження, досвід, спогади: наук.-метод. видання*. Вип. 4. К, 2003. С. 33–64.
247. Редя В. Музыка в культурной композиции. К.: ДАКККіМ, 2006. 276 с.
248. Ржевська М. Категорія національного та процеси самоутвердження і самопізнання української музичної культури (перша третина ХХ століття). *Українське музикознавство. Музична україністика в контексті світової культури*. К., 1998. Вип. 28. С. 80–90.
249. Роговська Є. В., Рутецький В. В. Оркестр народних інструментів: навч.-метод. посіб. Житомир: ЖДУ ім. І. Франка, 2014. 220 с.

250. Романюк Л. Панорама мистецько-освітнього життя Станиславова в контексті культури Прикарпаття (кінець XIX – перша третина XX ст.). *Науковий збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції «Мистецтво Прикарпаття в соціокультурному просторі України (на пошанування 90-ї річниці від дня народження Михайла Фіголя)»*. Книга друга. Івано-Франківськ, 2017. С. 232–241.

251. Рудницький А. Українська музика: історико-критичний огляд. Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.

252. Руснак І. Є. Український фольклор: навч. посібник. Київ: ВЦ «Академія», 2012. 304 с.

253. Савицька Н. Хронос композиторської життєтворчості. Львів: Сполом, 2008. 320 с.

254. Савка А. Перший сезон Львівської філармонії (1902-1903 рр.) у контексті філармонічного руху: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2010. 21 с.

255. Садова Л. Жанр коломийки в фортепіанній творчості В. Барвінського. *В. Барвінський: статті та матеріали*. Дрогобич, 2000. С. 5–8.

256. Садова Л. І. Фортепіанна школа Вілема Курца: наукове видання. Дрогобич: Посвіт, 2009. 272 с.

257. Садовенко С. М. Сутність неофольклоризму в контексті еволюції музичної культури. *Культурна політика у контексті етнокультурного різноманіття України: зб. матеріалів Всеукраїнської наук.- практи. конф.* К.: НАКККіМ, 2011. С. 190–194.

258. Салдан С. Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості львівських композиторів XX століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2006. 17 с.

259. Салдан С. Фортепіанна мініатюра в творчості львівських композиторів XX століття. *Українське музикознавство*. К.: НМАУ ім. П. Чайковського, 2004. Вип. 33. С. 287–296.

260. Сарабьянов Д. Стиль модерн. М.: Искусство, 1989. 294 с.
261. Серганюк Л. Стилістика української акапельної хорової опери (на матеріалі творчості Л. Дичко) : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2004. 204 с.
262. Сивохіп В. Визначне досягнення української музичної фольклористики ХХ століття. *Народна творчість та етнографія*, 1998. № 1 (260). С. 3–11.
263. Сивохіп В. П. Діяльність Зиновія Лиська в контексті професіоналізації української музичної культури Галичини: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Львів, 2010. 16 с.
264. Скворцова И. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX – XX веков. М.: Композитор, 2009. 354 с.
265. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 446 с.
266. Соколов А. К проблеме типологии музыкальных жанров. *Проблемы музыки XX века: Сб. ст.* Горький: Волговятское книжное изд-во, 1977. С. 4–32.
267. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. *Вопросы социологии и эстетики музыки*. Ч. II.: Ст. и исследов. Л.: Сов. Композитор, 1981. С. 231–239.
268. Станкович-Спольська Р. «Цвіт папороті» Євгена Станковича: проблема жанру: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2005. 29 с.
269. Стахнів Р., Душний А. Технічно-виконавські тенденції твору Романа Стахніва «Коло.Мийка». *Музичне мистецтво ХХІ століття – історія, теорія, практика: збірник наукових праць інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка*. 2017. Вип. 3. С. 236–241.
270. Степанченко Г. Я. Степовий і становлення української радянської музики. К.: Наукова думка, 1979. 115 с.

271. Стецюк Р. Віктор Косенко. К.: Музична Україна, 1974. 55 с.
272. Терещенко А. Анатолій Кос-Анатольський. Творчі портрети. К.: Музична Україна, 1986. 80 с.
273. Терещенко А. Традиційне та інноваційне в умовах сучасного стилеутворення. *Українська музична культура на сучасному етапі: трансформація традиційних і академічних форм: зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конференції*. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. С. 3–7.
274. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: автореф. дис. канд. мистецтв. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2007. – 17 с.
275. Тормахова В. М. Фольклорні музичні традиції у World music (на прикладі групи «DAT»). *Вісник НАКККіМ*. К., 2014. № 4, С. 102–107.
276. Трофимчук О. І. Народно-інструментальне виконавство на тлі глобальних тенденцій розвитку європейської культури. *Часопис НМАУ ім. П. Чайковського*. К., 2010. № 1 (6). С. 18–22.
277. Трофимчук О. Темброва еволюція у звучанні оркестрів народних інструментів 20-50 років ХХ століття. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Виконавське музикознавство*. Книга дванадцята. Київ, 2006. Вип. 58. С. 278–291.
278. Тушева В. В. Основи наукових досліджень: Навчальний посібник УМО НАПН України. Харків: «Федорко», 2014. 408 с.
279. Українська фольклористика. Словник-довідник. Тернопіль: Підручники і посібники, 2008. 448 с.
280. Фабрика-Процька О. Р. Пісенна культура лемків України (XX-XXI ст.): монографія. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2013. 328 с.
281. Федорняк Н. Музичний фольклор в сучасному виконавстві: до проблеми термінології і функціонування. *Музичне мистецтво ХХІ століття – історія, теорія, практика: збірник наукових праць інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного*

*університету імені Івана Франка* / заг. ред. та упор. А. Душного. Дрогобич; Кельце; Каунас; Алмати; Баку: Посвіт, 2019. Вип. 5. С. 144–150.

282. Федорняк-Савчук Н. Б. Український фольклор і його трансформація у виконавській творчості Василя Попадюка (Канада). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. пр.: Наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту*. Рівне: РДГУ, 2014. Вип. 20. Т. 1. С. 230–235.

283. Философский энциклопедический словарь. М.: Инфра, 2001. 576 с.

284. Фільц Б. Український радянський романс. К.: Наукова думка, 1970. 123 с.

285. Фільц Б. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. К.: Мистецтво, 1965. 70 с.

286. Фольклор: Проблемы сохранения, изучения и пропаганды. Всесоюзная научно-практическая конф. (тезисы в двух частях). М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1988. Ч. I. 225 с.

287. Фурдичко А. О. Пісенна народна культура як засіб збереження національної ідентичності. *Культура і мистецтво у сучасному світі: наукові записки КНУКіМ*, 2015. Вип. 16. С. 68–74.

288. Фурдичко А. О. Український фольк-рок кінця ХХ – початку ХХІ ст.: музичні етнопроекти Скрябіна й Тараса Чубая. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*. 2017. № 35. С. 150–165.

289. Хай М. Епічна традиція України: від реалій до міготворчості і кічу. *Актуальні питання сучасного виконавства на традиційних кобзарських інструментах: матеріали науково-практичної конференції (26–27 червня 2017 року)* / упор. К. Черемський. Харків: видавець Олександр Савчук; НЦНК «Музей Івана Гончара», 2018. С. 148–166.

290. Хай М. Музика Бойківщини. Київ: Родовід, 2002. 303 с.

291. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). Київ; Дрогобич, 2007. 538 с.



292. Хащеватська С. Становлення виконавського стилю Національного оркестру народних інструментів України. *Вісник Прикарпатського Університету. Мистецтвознавство*. Вип. 15-16. Івано-Франківськ, 2009. С. 167–174.
293. Хащеватська С. С. Інструментознавство: підручник. Вінниця: НОВА КНИГА, 2008. 256 с.
294. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Друга редакція. Харків: Видавець О. Савчук. 2018. 512 с.
295. Чабан Т. Стильові засади композиторської творчості Миколи Колесси (на прикладі сонатини для фортепіано). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. / ред. О. С. Смоляка. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2018. № 1 (вип. 38). С. 133–140.
296. Шаповалова Л. В. Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2008. 34 с.
297. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харків: «Скорпион», 2007. 292 с.
298. Шамина Л. Основы народно-певческой педагогики: учебное пособие. М., 2010. 202 с.
299. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навч. посібник. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
300. Шпенглер О. Закат Европы. М.: Эксмо, 2006. 800 с.
301. Шульгіна В. Д. Музична україніка. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2000. 232 с.
302. Шульгіна В. Д. Нариси з історії української музичної культури: джерелознавчий пошук. Київ: ДАККІМ, 2007. 276 с.
303. Шумська І. П. Народна інструментальна музика. Історія української музики в 6 т. АН УРСР. Ін-т мист-ва, фолькл. та етногр. ім. М. Т. Рильського. Т. 1. 1989. 448 с.

304. Юдкін І. Загальні та специфічні методики етномистецтвознавчого аналізу культури. Українська художня культура: навч. посібник / за ред. І. Ф. Ляшенка. Київ: Либідь, 1996. С. 93–110.
305. Юцевич Ю. Є. Музика: словник-довідник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2009. 352 с.
306. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів (Музичні форми). Тернопіль: Астон, 1999. 207 с.
307. Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич. Львів: ЛДМА ім. М. Лисенка, НТШ, 2003. 263 с.
308. Яремко Б. Етноінструментознавство: навч. посібник. Рівне: РДГУ, 2003. 187 с.
309. Яремко Б. Сопілкова музика гуцулів. Львів: Сполом, 2014. 180 с.
310. Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века Кн. 1. М.: Музыка, 1971. 78 с.
311. Яцків Н. Народна пісня як жанровий пан-знак української музичної культури. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. 2014. Вип. 14. С. 219–222.
312. Chybiński A. Melodie podhalańskie. O polskiej muzyce ludowej. *Wybór prac etnograficznych*. / przygotował do druku Ludwik Bielawski. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1961. S. 427–536.
313. Dahlig P. Music Tradition in Individual interpretation: a Case Study of Resettled Dulcimer Players in Poland. *European seminar in Ethnomusicology*. S. 128–142.
314. Dahlig P. Uwagi o znaczeniu zbiorów muzycznych Oskara Kolberga dla etnomuzykologii. *Biuletyn Kwartalny Radomskiego Towarzystwa Naukowego*, 1987. № 1-4. S. 11–17.
315. Kolberg O. Pokucie. Obraz etnograficzny. Kraków: Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1882. T. I. 360 s.
316. Kondracki M. Muzyka Huculszczyzny. *Muzyka Polska*. Warszawa: Drukarnia F. Wyszyńskiego, 1935. № 7. S. 186–202.

317. Kondracki M. Współczesna muzyka góralska na Podhalu i Zywiecczyźnie. *Kwartalnik Muzyczny*. 1932. № 14-15. S. 565–573.

318. Mierczynski S. Muzyka Huculszczyzny: monografia. Kraków, 1965. 200 s.

319. Szyndler M. Specyfika polskiego folkloru muzycznego ze szczególnym uwzględnieniem beskidu śląskiego. *Музичне мистецтво XXI століття – історія, теорія, практика: збірник наукових праць інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка*. Дрогобич: Посвіт, 2018. Вип. 4. С. 24–34.

320. Wallis Mieczysław. Secesja. Warszawa: Arkady, 1967. 343 s.

## Додаток А

### Перелік музичних творів, які репрезентують метод композиторської стилізації гуцульського фольклору в українській музиці:

- Авдієвський А. Обробка гуцульської щедрівки «Павочка»
- Барвінський В. «Гуцульські колядки»
- Барвінський В. Прелюдія № 3, соль мінор
- Барвінський В. Тріо ля-мінор для фортепіано, скрипки і віолончелі
- Барвінський В. «Коломийка» з циклу дитячих п'єс для фортепіано  
«Наше сонечко грає на фортеп'яні»
- Барвінський В. «Український танець» з циклу «Шість мініатюр на українські народні теми»
- Барвінський В. «Коломийка» з «Української сюїти»
- Воробкевич С. «Думка і чотири коломийки» для фортепіано
- Дичко Л. «Карпатська» кантата (1974)
- Дичко Л. «Українські писанки» (1972) – поліфонічні варіації для фортепіано
- Дичко Л. «Карпатські фрески» (1993) – фортепіанний цикл у семи частинах
- Коваль Ю. «Візерунки коваля» – фантазія на буковинські теми
- Коваль Ю. «Карпатська мозаїка» – обробка
- Коваль Ю. «Фантазія на теми народних мелодій карпатського краю»
- Козаренко О. «Писанки» для фортепіано
- Колесса М. Цикл «Три коломийки» для фортепіано
- Колесса М. Сонатина для фортепіано
- Колесса М. Сюїта «Картинки Гуцульщини» для фортепіано
- Колесса М. «Гуцульський» прелюд для фортепіано
- Колесса М. оркестрова сюїта «В горах»
- Колодуб Л. «Дві українські карпатські рапсодії»
- Колодуб Л. «Гуцульські картинки»
- Колодуб Л. «Гуцульські старосвітські награвання» для гобоя (або саксофона) solo
- Колодуб Л. Симфонічна п'єса «Троїста музика»
- Колодуб Л. «Аркан» та «Троїсті музики» для фортепіано (1961)
- Колодуб Л. «Верховинська рапсодія» для оркестру українських народних інструментів (1972)
- Колодуб Л. Музика до кінофільму «Карпати – краса моя» (1962)
- Кос-Анатольський А. «Карпатське танго»
- Кос-Анатольський А. «Дума про Довбуша»
- Кос-Анатольський А. «Гуцульський вальс»
- Кос-Анатольський А. «Гуцульська токата» для фортепіано
- Кос-Анатольський А. Фортепіанний цикл «Сині гори»

- Кос-Анатольський А. «Коломийка» з «Буковинської сюїти» для фортепіано
- Кос-Анатольський А. «Гірська легенда» для фортепіано
- Кос-Анатольський А. «Гомін Верховини» для фортепіано
- Котюк Б. Співанка-хроніка «Про Довбуша»
- Кушнірук С. «Гуцульський диптих» для цимбал соло у супроводі фортепіано
- Левицький Д. «Буковинські мелодії»
- Легкий А. Інструментування А. Дейчаківського. Музична картинка для оркестру народних інструментів
- Людкевич С. «Симфонічний тенець» (1906)
- Лятошинський Б. Опера «Золотий обруч»
- Матвейчук В. «Ватра» для сопілки соло у супроводі фортепіано
- Міський І. «Буковинські народні мелодії»
- Нижанківський Н. Коломийка фа-дієз мінор
- Нижанківський Н. «Прелюдія і fuga на українську тему»
- Нижанківський О. «Вітрогони»
- Никорак Л. «В'язанка гуцульських мелодій»
- Никорак Л. «Фантазія на гуцульські народні теми»
- Павліковський В. «Гуцульська балада-плач»
- Павліковський В. Інструментальна сюїта «Опришки»
- Павлюченко С. «Ой де ти ідеш» Обробка української народної пісні
- Попадюк В. «Карпатські візерунки»
- Попадюк В. «Коломийки на дводенцівці»
- Попадюк В. «Українська фантазія» для сопілки з оркестром
- Попадюк В. «Фантазія на гуцульські теми» для сопілки соло у супроводі фортепіано
- Попічук Д. «Гуцулки» для соло цимбал у супроводі фортепіано
- Попічук Д. «Старовинний буковинський козачок»
- Сімович С. «Вівці ж мої, вівці» Обробка української народної пісні
- Скорик М. «В Карпатах» (1959) – цикл п'єс для фортепіано
- Скорик М. «Карпатський концерт» для симфонічного оркестру
- Скорик М. «Гуцульський триптих»
- Станкович Є. Фольк-опера «Коли цвіте папороть»
- Станкович Є. «Сумної дрімби звуки» п'єса для віолончелі та фортепіано
- Станкович Є. Триптих для скрипки та фортепіано «На Верховині»
- Терпелюк П. «Радуйся, Гуцуліє!»
- Устиянович І. Чотири коломийки «Гафія», «Катерина», «Оленка», «Марта» для фортепіано
- Фільц Б. «Верховинська рапсодія»
- Фільц Б. Романс «Ой по горі ромен цвіте» на слова Т. Шевченка
- Фільц Б. «Карпатський» етюд
- Фільц Б. «Карпатські наспіви» для двох фортепіано
- Фільц Б. «Коломийка»

## Додаток Б

**Гуцульські інструменти фольклорної традиції, що використовуються в ансамблях та оркестрах народної музики для підсилення національного колориту:**

Сопілка – поширений народний інструмент в гуцульському традиційному музикуванні. Сопілка має чотири темброві різновиди: прима, альт, тенор, бас. «На темброві характеристики впливає порода дерева, з якої виготовлено інструмент. Прима (денцівка) має тембр, схожий на флейтовий, а прийоми гри та способи звуковидобування аналогічні з музичними інструментами дерев'яної духової групи. Усі інші види сопілок (альт, тенор, бас) відрізняються тільки теситурними можливостями та розмірами, але мають хроматичний звукоряд, однакову аплікатуру і способи звуковидобування» [82, с. 52-53]. «На основі денцівки були створені різновиди сопілки – півтораденцівку та дводенцівку» [82, с. 53]. «До різновидів сопілок належить і теленка (зубівка) та її різновид – флюяра. Теленка відрізняється від сопілки іншим способом звуковидобування (за допомогою губів та зубів). Цей інструмент має необмежені технічні можливості і певною мірою переважає сопілку в інтонаційній виразності звучання – при виконанні більш чітко фіксуються інтервальні стрибки. Однак вона має лише один тембровий відтінок, який нагадує звучання флейти» [82, с. 53]. «Флюяра є різновидом басової теленки, у якій зберігається принцип звуковидобування, але великі розміри інструмента (довжина близько метра) створюють технічні незручності для виконання» [82, с. 53]. «Трембіта в оркестровому виконавстві застосовується епізодично і є збільшеним рогом прямої форми з дерева. Цей інструмент не має стабільного діапазону, обсяг натурального звукоряду залежить від його розміру. Отримуваний звук має динамічну силу, яскраве темброве забарвлення з великою кількістю обертонів. Звучання трембіти застосовується в оркестровці як окремий колористичний, динамічний ефект» [82, с. 53].

«Сурма (різновид дерев'яної труби) – це діатонічний інструмент. Джерелом звукоутворення тут є подвійна тростина. Сурма має характерне темброве забарвлення і застосовується так само, як і труба» [82, с. 53].

«Най (кувиця) – це один зі старовинних музичних інструментів, який походить від грецької багатоствольної флейти і має свої різновиди у європейських (слов'янських) народів. Він складається з ряду дерев'яних трубок однакового діаметра, але різної довжини, які закріплюються дугоподібно (18– 24 дерев'яні трубки), має діатонічний звукоряд з діапазоном близько трьох октав. На цьому інструменті легко виконуються штрихи *portamento*, *glissando*, *legato*, *staccato*, *staccatissimo* у дуже швидких темпах; мелізматики набуває віртуозного характеру» [82, с. 53].

«Ріжок використовується в окремих випадках як темброва барва. Діапазон його звучання обмежений, а діатонічний звукоряд дає можливість

виконувати лише окремі ноти звукоряду. За тембром його звучання подібне до гобоя, основні штрихи – *legato, non legato, staccato*» [82, с. 53].

«Волинка (коза) використовується в оркестрі народних інструментів як епізодичний музичний інструмент для сольного виконання, або для доповнення групи дерев'яних духових та народних духових інструментів. Особливістю його звукоутворення є діатонічний звукоряд основної ігрової трубки та квінтовий органний пункт (бурдон) двох допоміжних ігрових трубок, який звучить одночасно з виконанням мелодії; можливе й відключення допоміжних трубок» [82, с. 53].

«До епізодичних українських народних інструментів належать колісна ліра, окарина, дримба, бугай. Колісна ліра має три жильні струни: мелодичну – «співаницю» та дві бурдонні – басок і тенор, або підбасок. ... Звук утворюється внаслідок обертання колеса, яке торкається струн. ... В оркестровці для оркестру народних інструментів колісна ліра використовується для створення певного колориту звучання і досягнення темброво-динамічного ефекту» [82, с. 54].

«Окарина (свистун) – це керамічна свистуля, яка буває різних форм та розмірів. На цьому інструменті можна виконувати прості мелодичні побудови в діапазоні кварта. В оркестровому виконавстві використовується для окремих колористичних ефектів» [82, с. 54].

«Дримбу за способом звукоутворення можна віднести до язичкових духових інструментів. Вона має один постійний звук, який виконавець може змінювати за звуковисотністю і тембром. Під час виконання чітко прослуховуються особливості ритмічної будови музичного матеріалу. Якість і висота звука залежить від розмірів дримби, товщини та особливостей металевої платівки. В оркестровці застосовується як яскравий колористичний ефект» [82, С. 54].

«Бугай – це барабан у вигляді конусовидної кадки, один бік якого стягнутий шкіряною мембраною із закріпленням на ній жмутом кінського волосся. Звук утворюється ковзним дотиком долоні до волосся. Застосовується як окремий оркестровий ефект комічного характеру» [82, с. 54].

## Додаток В

### Семантична та жанрова структура коломийки

Коломийка – розповсюджений жанр карпатської автентичної музичної традиції. Розмежують танцювальний та пісенний жанрові різновиди коломийки. Коломийка-танець має набагато архаїчнішу природу, ніж коломийка-пісня, що є пісенним жанром «коломийкової форми, яка відрізняється від свого танцювального джерела розвиненішою мелодикою, розмаїттям ритмічних фігурацій, помірним темпом, а інколи – розширеною мелодичною формою» [52, с. 131]. Коломийковий архетип, як складна семантично-семіотична конструкція мав широкий ареал розповсюдження, а в його основі «лежить двічі повторений двовірш 4+4+6 однорідної (АА) або контрастної (АВ) будови» [107, с. 99]. В. Гошовський розглядав загальні ознаки коломийки, характерні для слов'янських етносів, а саме – 14-тискладова структура та ритмічна модель. «Загальноєвропейське поширення коломийки серед народів різних мовних груп індоєвропейської мовної сім'ї – слов'янської (українці, білоруси, росіяни, словаки, поляки, чехи), германської (німці, норвежці), кельтської (ірландці), угро-фінської (фіни, угорці), балтської (литовці) – свідчить про дуже давнє походження цього архетипу, який може сягати корінням доби індоєвропейської спільноти» [107, с. 100]. В. Гошовський у праці «Коло витоків народної музики слов'ян» підкреслив двокореневість лексеми «коломийка», звернувши увагу на її давньослов'янське походження. Перший корінь «кола» він виводить як похідний від давньослов'янського слова «колесо», що означає «круг», а другий – від дієслова «микати», що зберегло давню етимологію в словенській мові й означає «ходити», «рухатися», тобто «рухатися по колу» [52, с. 145].



Додаток Д  
Світлини гуцульських народних інструментів  
Трембіта



Цимбали



## Скрипки з музею народних інструментів Романа Кумлика



## Сопілки



**Ріжок****Дримба**

**Світлина ансамблів та оркестрів українських народних  
інструментів**





Додаток Ж

ПРЕЛЮДИЯ № 3

В. Барвінський

Moderato

poco rit.

*p*

*poco cresc.*

*dim.*

Allegro

*pp*

rall. assai

*cresc.*

a tempo

*p*

*poco a poco cresc.*

ДВІ ЧАСТИНИ З ТРИПТИХА  
«НА ВЕРХОВИНІ»

для скрипки та фортепіано  
(1972)

Є. СТАНКОВИЧ

Перекладення М. Чайковської

КОЛІСАНКА

LA BERCEUSE

**Your House** Oleg Rozhek  
 35-G11 Rzeszów, ul. Kas. J. Bondaja 2  
 № Р. 123162485 • REGON 363589851



Andante con moto

rit. 1 a tempo

Andante con moto

rit. pp a tempo

p

pp

rit. 2 a tempo

mp

mf

p

a tempo

ВЕСІЛЛЯ  
LE MARIAGE

Allegro assai  $\text{♩} = 144$   
*ff*

Allegro assai  $\text{♩} = 144$   
*ff* *gritando*

*rit.*

*dim. poco a poco*

*dim. poco a poco*

*p*

*pp* *rit.* **2** *a tempo molto ritmato*

*ppp* *rit.* *a tempo molto ritmato*  
*ppp* *trist. poco a poco.*

The musical score is written for violin and piano. It begins with a tempo marking of 'Allegro assai' and a metronome marking of 144 quarter notes per minute. The piano part starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and includes the instruction 'gritando' (screaming). The violin part also starts with *ff*. The score includes several dynamic changes, such as *rit.* (ritardando), *dim. poco a poco* (diminuendo poco a poco), and *p* (piano). A first ending bracket is present in the third system. The second ending bracket is marked with a '2' and leads to a section marked 'a tempo molto ritmato'. The final section of the score is marked *ppp* (pianissimo) and includes the instruction 'trist. poco a poco.' (tristemente poco a poco).



## М. Скорик Три українські весільні пісні

46  
2. Шуміла ліщина...

*Allegretto*

*p* Шу-мі-ла ліщи-на, як ся

*mp*

*p* роз-ви-ва-ла, плакала дівчи-на, як ся віддава-ла.

*mp*

*p* Що дру-гі дівча-та це бу-

### Додаток 3

#### Список опублікованих праць за темою дисертації

##### Статті в українських та зарубіжних наукових фахових виданнях

1. Данилець В. Композиторський та виконавський фольклоризм: термінологічний зміст понять. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: мистецтвознавство. Тернопіль, 2018. Вип. 38. С. 87–95.
2. Данилець В. Гуцульська тематика і фольклор у творчості Миколи Колесси. Мистецтвознавчі записки. Київ, 2018. Вип. 33. С. 375–381.
3. Данилець В. Творчість О. Козаренка крізь призму гуцульської стилістики та архетипів. Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. Київ, 2018. Вип. II (11). С. 205–210.
4. Данилець В. В. Риси гуцульської музики у структурно-стильовому контексті виконавського фольклоризму. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 2020. Вип. 57. С. 77–88.
5. Данилець В. В. Стильові та жанрові елементи гуцульського й гуральського фольклору у творчості українських та польських композиторів. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство. Київ, 2020. Вип. 43. С. 82–87.

##### Стаття у зарубіжному періодичному науковому виданні

6. Данилець В. В. Фольклор в симфонической музыке К. Шимановского и М. Скорика. «Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі». Минск, 2018. Вип. 24. С. 162–167.

##### Розділи у міжнародних колективних монографія

7. Данилець В. Карпатський фольклор як вагомий формотворчий фактор в українській музиці ХХ століття. Seria: Na pograniczach Kultur i Narodów. Instytucje i ludzie pogranicza. Red. naukowa – R. Lipelt, PWSZ im. Jana Grodka, Polska, Sanok, 2019. Tom XIV. С. 203–211.

### Статті в інших виданнях і збірниках матеріалів конференцій

8. Данилець В. Використання гуцульського фольклору в музиці українського кінематографу. Науковий збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції «Мистецтво Прикарпаття в соціокультурному просторі України (на пошанування 90-ї річниці від дня народження Михайла Фіголя)». Книга друга. Івано-Франківськ, 2017. С. 80–84.

9. Данилець В. Жанри гуцульського фольклору в музиці українських композиторів. Музичне мистецтво ХХІ століття – історія, теорія, практика: збірник наукових праць інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка. Дрогобич, 2018. Вип. 4. С. 243–247.

10. Данилець В. Міри і критерії опрацювання фольклору в композиторській творчості. Музичне мистецтво ХХІ століття – історія, теорія, практика: збірник наукових праць інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка. Дрогобич, 2017. Вип. 3. С. 181–186.

11. Данилець В. Семантика гуцульської музики у творчості українських композиторів другої половини ХХ століття. Наукова думка сучасності і майбутнього. Дніпро, 2018. С. 11–14.

12. Данилець В. Гуцульська музична сецесія в фортепіанній творчості А. Кос-Анатольського. Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2018. Вип. 20. С. 29–33.

### Конференції

1. «Музичне мистецтво ХХІ ст.: історія, теорія, практика». (м. Дрогобич, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, 27–29 квітня 2017 р.);

2. «Музичне мистецтво ХХІ ст.: історія, теорія, практика». (м. Дрогобич, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, 27–29 квітня 2018 р.);
3. «Na pograniczach kultur i narodów» (Республіка Польща, м. Сянок, Uczelnia Państwowa im. Jana Grodka, 14–16 вересня 2017 р.);
4. «Na pograniczach kultur i narodów» (Республіка Польща, м. Сянок, Uczelnia Państwowa im. Jana Grodka, 13–15 вересня 2018 р.);
5. «Na pograniczach kultur i narodów» (Республіка Польща, м. Сянок, Uczelnia Państwowa im. Jana Grodka, 12–14 вересня 2019 р.);
6. «Мистецтво Прикарпаття в соціокультурному просторі України (на пошанування 90-ї річниці від дня народження Михайла Фіголя)» (м. Івано-Франківськ, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 18–19 жовтня 2017 р.);
7. «Наукова думка сучасності і майбутнього» (м. Дніпро, 3–11 травня 2018 р.).