

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування  
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ  
СИМФОНІЧНОЇ ТВОРЧОСТІ МИРОСЛАВА СКОРИКА:  
СПЕЦИФІКА ДИРИГЕНТСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Магістерська робота  
**Номировської Єлизавети Вікторівни**  
Науковий керівник:  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
**Плужніков Віктор Миколайович**

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

Номировська Є. В.

ХАРКІВ – 2024

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. ПОСТАТЬ М. СКОРИКА В ІСТОРИЧНОМУ ОПИСІ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА</b>	
<b>1.1. Етапи становлення музичної культури України. Історичний опис</b> .....	8
<b>1.2. Особистість М. Скорика в контексті розвитку українського музичного мистецтва XX-XXI століть</b> .....	12
<b>Висновки до розділу 1</b> .....	16
<b>РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ СИМФОНІЧНОЇ ТВОРЧОСТІ М. СКОРИКА</b>	
<b>2.1. Жанрово-стильові особливості симфонічної творчості М. Скорика</b> .....	18
<b>2.2. Інтонційно-драматургічний аналіз Сюїти для симфонічного оркестру «Гуцульський триптих»</b> .....	23
<b>Висновки до розділу 2</b> .....	32
<b>РОЗДІЛ 3. АНАЛІЗ ВИКОНАВСЬКИХ ПРОЧИТАНЬ СИМФОНІЧНИХ ТВОРІВ М. СКОРИКА</b>	
<b>3.1. Теорія диригентської інтерпретації</b> .....	34
<b>3.2 Особливості інтерпретаційних версій диригентів Х. Ерла та О. Линів на матеріалі Сюїти для симфонічного оркестру «Гуцульський триптих» М. Скорика</b> .....	40
<b>Висновки до розділу 3</b> .....	48
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	50
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	53

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** У світлі суспільно-політичних подій останніх років у світовій спільноті безпрецедентно зросла увага до української культури, зокрема, музичного мистецтва. Все частіше твори українських композиторів, отримують визнання від іноземної спільноти. Проте, за нашим спостереженням, у репертуарі вітчизняних симфонічних оркестрів вони виконуються нечасто. Формування такої репертуарної політики, на нашу думку, зумовлене сприйняттям публікою нової музики. Вважаємо за необхідне більш активно популяризувати творчість українських композиторів, надто тих, які взаємодіяли з фольклорною музичною традицією, а також висвітлювати особливості їх виконавського аспекту. Усе вищезазначене складає один з чинників актуальності напрямку даного дослідження.

Наступний чинник полягає у необхідності поповнення кількості науково-дослідницьких робіт, присвячених: вивченню специфіки сучасного симфонічного виконавства, питанням оркестрового диригування та проблемам диригентської інтерпретації, адже деякі аспекти даного напрямку висвітлені недостатньо. Зокрема, існує нагальна потреба у тлумаченні виконавського аспекту мистецтва симфонічного диригування на прикладі класиків української музики.

На нашу думку, у творчих доробках видатного українського композитора – Мирослава Михайловича Скорика, відтворена питома вага автентичної традиції музикування, а його симфонічна творчість є цінним матеріалом для висвітлення проблем та вивчення специфіки диригентської інтерпретації.

Отже, *актуальність* теми магістерської роботи зумовлена:

- особливим значенням дослідження нематеріальної культурної спадщини України;

- необхідністю глибокого вивчення творчих надбань вітчизняних композиторів та їх взаємодії з українською фольклорною музичною традицією;

- важливим значенням висвітлення виконавського аспекту мистецтва симфонічного диригування на прикладі творчості українських композиторів;

- відсутністю наукових досліджень, присвячених специфіці диригентської інтерпретації симфонічних творів М. Скорика.

**Мета дослідження** – обґрунтувати жанрово-стильову специфіку симфонічної творчості Мирослава Скорика у світлі диригентської інтерпретації.

Це обумовлює наступні **наукові завдання** дослідження:

- здійснити огляд наукової літератури, яка: висвітлює особливості українського музичного мистецтва; описує життєтворчу діяльність композитора; всебічно роз'яснює поняття інтерпретації;

- висвітлити життєвий та творчий шлях М. Скорика;

- виявити жанрово-стильові особливості симфонічної творчості композитора;

- роз'яснити особливості застосування та взаємодії композитора з фольклорною музичною традицією на прикладі обраного симфонічного твору;

- виконати інтонаційно-драматургічний аналіз вибраного симфонічного твору композитора;

- розтлумачити питання теорії диригентської інтерпретації;

- порівняти інтерпретаційні версії видатних диригентів на прикладі обраного симфонічного твору М. Скорика та визначити їх виконавську специфіку.

**Об'єктом дослідження** є мистецтво симфонічного диригування, **предметом** – жанрово-стильова специфіка симфонічної творчості М. Скорика як об'єкт диригентської інтерпретації.

**Матеріалом дослідження** обрано симфонічний твір Мирослава Скорика: Сюїту для симфонічного оркестру «Гуцульський триптих» 1965 року (партитури та відео та аудіоматеріали).

**Методи дослідження** поєднують загальнонаукові та спеціальні музикознавчі підходи до вивчення теми:

- *історичний* – необхідний при дослідженні історії диригентського виконавства та українського музичного мистецтва;

- *метод жанрово-стильового аналізу* необхідний для виявлення композиційних та драматургічних особливостей вибраних симфонічних творів М. Скорика;

- *інтонаційно-драматургічний* – використовується для тлумачення змісту твору, що втілює художній задум автора;

- *інтерпретаційний* – спрямований на визначення специфіки виконавського прочитання симфонічних творів М. Скорика обраними диригентами;

- *онтологічний* – дозволяє висвітлити смисл Буття виконавської рефлексії обраних диригентів;

- *порівняльний* – дає змогу здійснити порівняння інтерпретаційних версій видатних диригентів для створення власної оригінальної концепції;

- *системний* – використовується для дослідження жанрово-стильової специфіки симфонічної творчості М. Скорика в світлі диригентської інтерпретації.

**Теоретичною базою** досліджень є фундаментальні розділи сучасного музикознавства з таких напрямків:

- *історії українського музичного мистецтва* – Л. Архімович, О. Афоніна, О. Берегова, Л. Білозуб, О. Верещагіна, А. Гладишко, А. Гнатишин, В. Данилець, А. Іваницький, О. Козаренко, Л. Кияновська, Ф. Колесса, Л. Корній, Б. Сюта;

- *теорії жанру та теорії стилю* – О. Афоніна, К. Біла, О. Берегова, Н. Вакула, В. Данилець, А. Калениченко, В. Клименко, Л. Кияновська, І. Ляшенко, В. Ракочі, М. Хай, А. Chernoiivanenko, W. Piston;

- *історії та теорії диригентського виконавства* – М. Канерштейн, Р. Кофман, Ю. Лошков, Г. Макаренко, В. Плужніков, Н. Berlioz; R. Wagner.

- *аналізу виконавської інтерпретації та диригентського стилю* – М. Давидов, К. Івахова, О. Катрич, О. Котляревська, В. Москаленко, С. Мурза, Ю. Ніколаєвська, Т. Сирятська, Л. Шаповалова, М. Biasutti;

- *життєтворчості Мирослава Скорика* – О. Берегова, О. Волох, М. Загайкевич, Т. Кумеда, О. Коменда, М. Копиця, Л. Кияновська, О. Шевчук;

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає у ґрунтовному дослідженні жанрово-стильових особливостей та специфіки диригентської інтерпретації на прикладі симфонічних творів українського композитора Мирослава Скорика.

**Практичне значення отриманих результатів.** Матеріали та висновки даного дослідження можуть бути використані у подальших наукових розвідках присвячених: творчості українських диригентів; вивченню специфіки сучасного симфонічного виконавства; питанням оркестрового диригування та проблемам диригентської інтерпретації; виконавському аспекту мистецтва симфонічного диригування на прикладі класиків української музики. А також у навчальних курсах: «Аналіз музичних творів»; «Читання оперно-симфонічних партитур»; «Музична інтерпретація»; педагогічній та концертній практиці.

**Апробація результатів дослідження.** Окремі наукові положення та результати роботи були викладені у доповідях на студентській конференції «Магістерські читання» (Харків, 14-15 квітня 2024 р.); П'ятій міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука у сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 18-19 травня 2024 р.).

**Структура дослідження.** Дослідження складається зі Вступу, трьох Розділів з підрозділами та висновками до них, загальних Висновків, Списку використаних джерел, що містить 59 найменувань, та Додатків. Обсяг основного тексту – 50 сторінок, загальний обсяг – 58 сторінок.

## РОЗДІЛ 1

### ПОСТАТЬ М. СКОРИКА В ІСТОРИЧНОМУ ОПИСІ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

#### **1.1. Етапи становлення музичної культури України. Історичний опис**

Для нашого дослідження важливо здійснити огляд наукової літератури, що висвітлює особливості українського музичного мистецтва, описати ключові етапи в становленні української музичної культури. У ґрунтовній праці музикознавців Л. П. Корній та Б. О. Сюті [24] виконано історичний опис від «архаїки» до часів незалежності України. Автори справедливо вважають, що Україна – найбагатша на фольклорну спадщину країна Європи та зазначають, що наші пращури створювали народні пісні ще з дохристиянських часів. За ствердженням вказаних авторів, дослідники-етнографи нараховують до п'ятисот тисяч українських народних пісень різних жанрів, серед яких можна зустріти: календарно-обрядові; епічні; лірико-епічні; ліричні; танцювальні. Окрім пісень, широко представлена інструментальна танцювальна музика, інструментальні награвання [24, с. 7]. Пісенна народна творчість довгий час поширювалась та зберігалась завдяки усній традиції. Нажаль, до нашого часу дійшли лише найбільш вживані пісні, адже проводити етнографічні експедиції та здійснювати систематичний збір фольклорних матеріалів почали значно пізніше.

У фундаментальній праці засновника українського етнографічного музикознавства – Філарета Колеси вказано, що «Найдавніший запис української народної пісні походить із половини XVI. в.» [27, с. 8]. Проте, більш значну кількість рукописних записів можемо спостерігати лише від XVII століття. Період розквіту української етнографії, намагання дослідити, зберегти й активно поширювати фольклорні надбання, розпочався з XIX століття. Ті часи відзначились цілою низкою дослідників, які систематично збирали та видавали віднайдений матеріал у збірках. Зокрема, науковці,

етнографи вважають, що зародження жанру думи та історичних пісень, почалось з XV - початку XVI століття, а розквіт розпочався з XVII століття. Проте, їх записи можемо бачити лише з XIX століття. Тогочасні здобутки значно вплинули на подальший розвиток у цьому напрямку та сприяли появі нових дослідницьких праць. Варто також зауважити, що музичний фольклор безпосередньо пов'язаний з історичними подіями, традиціями та обрядовими діями наших предків. Також казки, міфи, «є узагальненням досвіду наших предків» [10, с. 34], які теж були об'єктом вивчення.

Становлення українського професійного музичного мистецтва почалось після прийняття християнства, з церковного одноголосного співу – монодій, що успішно використовувався при створенні церковної музики та кантів, які склали вагоме стилеутворююче значення для розвитку вітчизняного хорового мистецтва [35]. Зазначимо, що «Християнство вплинуло на фольклор і давні традиції досить помітно» [17, с. 56], проте прийняття християнства позначилось на традиціях не одразу, довгий час співіснувало з язичництвом, завдяки чому нам нині відомі деякі дохристиянські традиції та обрядовий фольклор. Активний розвиток церковної музики розпочався з часів розквіту українського бароко (XVII-XVIII ст.) композитори створювали партесні концерти, які за ствердженням авторитетних музикознавців, не поступалися тогочасній духовній західноєвропейській музиці. Варто відзначити партесні концерти С. Пекалицького та М. Дилецького.

Наприкінці XVIII ст., за епохи класицизму, розвинулись та ствердились нові норми стилю й музичного мислення, на які у подальшому спирались митці у XIX столітті. Цей період відзначився плеядою видатних українських композиторів, серед яких: М. Березовський, А. Ведель, Д. Бортнянський.

Характерною рисою українського музичного мистецтва епохи Романтизму була активна взаємодія митців з музичною фольклорною традицією та прагнення надати творам кольоритних національних рис. Варто зазначити, що це стосувалося усіх жанрів музики. Вагоме значення має

постать Миколи Лисенка (1842-1912), в професійній творчості якого вперше в Україні яскраво відзначається поєднання автентичної традиції музикування з професійною високою музикою. Це спричинило певний поштовх у мистецькій спільноті та сприяло появі цілої плеяди його послідовників. Автори наголошують: «У творчості М. Лисенка повною мірою розвинувся національно-романтичний стильовий напрям, якого дотримувалися також і його послідовники» [24, с. 9]. Серед композиторів цієї епохи також яскраво відзначилась творчість Я. Степового, К. Стеценка та С. Людкевича. Зазначимо, що однією з рис традицій хорової творчості вищезазначених композиторів, є ліричні та інтимно-побутові складові інтонації канта [35]. Також варто відмітити, що М. Вербицький (1815-1870) вперше переосмислив жанр коломийки саме у симфонічній музиці. У ХХ столітті активний інтерес до фольклорної спадщини також зберігається, проте набуває сучасних рис, з'являються нові стильові напрямки – неоромантизм та неофольклоризм. Більш детально, особливості даного напрямку, розглянемо у наступному підрозділі.

У праці музикознавці В. Данилець вичерпно розглядається взаємодія композиторів кінця ХІХ – початку ХХ століття з гуцульською фольклорною традицією музикування. Запровадження нових методів опрацювання фольклору, за думкою авторки «пов'язане з історичними подіями – творенням української державності, які, в свою чергу, відобразилися на культурномистецькому житті та вплинули на становлення національної свідомості» [12, с. 93]. Зазначено, що саме гуцульський фольклор зайняв особливе місце у творчості українських композиторів. Зокрема, активно взаємодіяти з жанром коломийки композитори почали ще з другої половини ХІХ століття. Цікавий факт знаходимо у дисертації В. Данилець: «У 60-ті роки ХІХ століття вперше в історії української музики жанр коломийки в своїй творчості використав Сидір Воробкевич» [12, с. 94]. Варто відзначити творчість М. Колеси та його вагомий внесок у розвиток вітчизняного музичного мистецтва. Також серед видатних композиторів цього періоду

відмітимо: Л. Ревуцького, С. Людкевича, С. Воробкевича, Б. Лятошинського, Н. Нижаківського та інших. Необхідно зазначити, що фольклорні матеріали використовуються шляхом переосмислення та трансформації певних елементів, а не прямим його цитуванням. Підкріплення даним судженням можемо бачити в доробку А. Іваницького [17], який розкриває поняття української музичної фольклористики в методологічному та методичному аспектах.

У ХХ-ХХІ столітті більшість композиторів також звертались до фольклору, проте, використовуючи його у поєднанні з сучасною технікою письма, що призвело до створення нового стильового напрямку – неофольклоризму<sup>1</sup>. Яскравим представником другої хвилі якого вважають Мирослава Скорика (1938-2020) [31]. Відома українська музикознавиця Л. Кияновська зазначає, що «важливою прикметою естетики нового напрямку була її «відкритість», можливість індивідуально підійти до синтезу «старого і нового», розставити акценти відповідно до конкретного задуму й стилю того чи іншого композитора» [31, с. 246].

Музикознавиця Л. М. Білозуб у своїй праці, говорить про національну музичну стилістику: «На її становлення вплинула специфіка філософсько-мистецького світосприйняття, стереотипи українського музичного фольклору, стилістика західноєвропейської й української духовно-церковної музики» [7, с. 70]. За авторкою визначаємо, що для культури національної музичної мови є характерними певні особливості. Такими постають: надання ідейно-патріотичного змісту твору; наявність певних мелодико-інтонаційних та метро-ритмічних особливостей; застосування характерних ладо-гармонічних зворотів [7].

На нашу думку, в рамках даного дослідження варто висвітлити явище культурного коду, його проблематику та використання «подвійного кодування» у мистецтві, що ґрунтовно було роз'яснено у дисертації

---

<sup>1</sup> За визначенням А. Калениченко, **неофольклоризм** – неостиль в музиці ХХ століття, що походить від «фольклоризму» ХІХ століття, представляє співвідношення академічної та народної культур [19].

О. Афоніної [1]. Авторка виявляє природу, функції та закономірності «кодування», та вказує, що «Фольклорний код є системою передачі історично накопиченої інформації в музиці, танцях, казках, прислів'ях та інших видах народного мистецтва» [1, с. 127]. У науковій статті музикознавці бачимо наступне визначення даного поняття: «Фольккоди виступають сукупністю вербальних або вербально-невербальних структур, які функціонують у побуті, різних видах мистецтва» [2, с. 48]. У наступному підрозділі ми продовжуємо здійснення історичного огляду розвитку українського музичного мистецтва, проте більш детально у даному контексті розглянемо особистість М. Скорика.

## **1.2. Особистість М. Скорика в контексті розвитку українського музичного мистецтва XX-XXI століть**

В короткому історичному описі ключових етапів становлення українського музичного мистецтва варто більш детально висвітлити постать Мирослава Скорика у світлі подій XX-XXI століття, адже мова, художній напрям, стильові та жанрові особливості музичного мистецтва формуються у поступовому процесі творчого розвитку митців, покоління за поколінням. Це обумовлює важливість розгляду даного напрямку та сприятиме подальшому, більш розгорнутому дослідженню постаті композитора в аспекті жанрово-стильових особливостей симфонічної творчості, композиторського мислення та специфіки його стилю.

В наслідок політичних подій, у 60-х роках XX століття, за вдалим висловом Л. Кияновської, відбувся «містично плідний «зоряний» час нашої духовності, коли раптом і одразу розкрилися численні таланти буквально у всіх сферах мистецтва і науки» [31, с. 228]. Авжеж, серед них спалахнула плеяда українських композиторів, головними творчими напрямками яких був авангард та «нова фольклорна хвиля» (термін музикознавця, фольклориста Л. Христіансена).

Серед видатних композиторів того часу, окрім М. Скорика, відмітимо також: Л. Дичко, В. Сильвестрова, Є. Станковича, Л. Колодуба, І. Карабиця, Г. Ляшенка та Л. Грабовського. Поява нових електронних інструментів, звукозаписуючих та звуковідтворюючих приладів також сприяла створенню сучасних напрямків у тогочасному музичному мистецтві. Усе вищевказане вплинуло на художній світогляд митців тих часів та знайшла індивідуальне відображення у їх творчості [31]. Також, окрім музичного мистецтва, ті часи відзначились плеядою видатних митців й інших видів мистецтв, зокрема, відзначимо письменників: Л. Костенко, І. Драча та М. Вінграновського, а також художників: А. Горську, І. Марчука та Л. Медвідь. Цей плідний проміжок часу став великим поштовхом до переоцінки духовних цінностей та пошуку нових способів їх вираження. Необхідно зазначити, що ті часи відзначились складними соціальними умовами та історичними подіями, які створювали перешкоди для молодих та амбітних митців. Вони склали певну опозицію для устрою. Варто віддати належне їх стійкості та непохитному бажанню втілювати власні переконання у творчості та рухати вітчизняне мистецтво вперед, у супереч подіям.

Шістдесяті роки стали яскравим плацдармом для, на той час, молодого композитора зі Львова, який тільки-но завершив навчання, але вже ствердив своє обдарування в різних спрямуваннях музичного мистецтва. За Л. Кияновською: «Крім суто «класичного» спрямування, молодий музикант цікавився й естрадою, перший вніс в українську «легку» музику, ритми джазу і рок-музики» [31, с. 246]. Мирослав Скорик є одним з корифеїв українського сучасного музичного мистецтва, що підтверджують авторитетні музикознавці. Мав такі почесні звання: Герой України; Народний артист України; лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка; також був співголовою Спілки композиторів України.

Майбутній композитор, педагог, музикознавець та диригент народився 13 липня 1938 року у місті Львів. Зростав у інтелігентній та творчій родині, що сприяло його потягу до мистецтва з ранніх років. Михайло Скорик –

батько композитора, був етнографом, педагогом та істориком, до того ж, володів грою на скрипці. Дідусь – Володимир Охримович був відомим фольклористом, громадським та політичним діячем. За порадою та заохоченням відомої української співачки Соломії Крушельницької, яка є родичкою композитора, Мирослав Скорик почав вивчати музичне мистецтво у музичній школі при Львівській консерваторії.

Перебуваючи у засланні в 1948-1955 роках родина Скориків, в супереч подіям, знайшла хороших вчителів для Мирослава. Завдяки таланту, високому професіоналізму його викладачів та власним прагненням, він швидко опанував гру на фортепіано та скрипці, а також створив декілька власних творів.

Повернувшись до Львова 1955 року Мирослав Скорик вступив до Львівської державної консерваторії імені М. Лисенка, до класу композиції. Навчався під орудою видатного музиканта – Станіслава Людкевича, а також згодом у класі Романа Симовича та Адама Солтіса. Мирослав Скорик є яскравим представником традицій української, а саме галицької композиторської школи. В 1966-2020 роках М. Скорик викладав клас композиції у Київській консерваторії, а від 1987 року очолював катедру композиції Львівської консерваторії [9; 16; 23; 25; 32].

Творча спадщина композитора охоплює: симфонічне, хорове, фортепіанне, вокальне та музично-театральне мистецтво, також вагоме місце творчої спадщини композитора займає музика до кінофільмів. Важливе значення для національної культури мала його редакторська та організаторська діяльність. Музикознавиця Л. Кияновська, стверджує, що завдяки старанням М. Скорика були поставлені вітчизняні опери «Нарусалчин Великдень» М. Леонтовича, «Купало» А. Вахнянина, «Роксоляна» Д. Січинського, прозвучала «Юнацька симфонія» М. Лисенка» [31, с. 248].

За співучасті М. Скорика були організовані важливі для популяризації української музичної культури міжнародні фестивалі: «Пам'яті жертв Голодомору – композитори України»; «Музика українського зарубіжжя»;

«Контрасти»; «Дні американської й української музики у Львові». Великим досягненням для національної культури є благословення Папи Римського Іоанна Павла II опери М. Скорика «Мойсей» за поемою Івана Франка, та її фінансування [31].

На нашу думку, музикознавці справедливо вважають М. Скорика прихильником та послідовником творчості: Б. Бартока, А. Шенберга, П. Хіндеміта, І. Стравінського, М. Равеля та інших. Вони також говорять про особливий вплив естетики Ігоря Стравінського на, зокрема, балетну творчість М. Скорика, а також відмічають певну схожість їх композиторського мислення.

Необхідно зазначити, що М. Скорик не був прихильником лише одного напрямку, він застосовував різні прийоми письма, які були притаманними для композиторів ХХ століття [26]. Композитор належить до плеяди митців «шістдесятників» 1960-1970 років. Проте, слід зауважити, що М. Скорик дещо відокремлювався від мистецьких течій того часу та прагнув до власного індивідуального стилю, з пріоритетним нахилом на національну фольклорну спадщину, про це говорив і сам митець. Музикознавиця М. Копиця вказує, що Мирослав Скорик – «свідомо відчував, що феномен нового українського шістдесятництва повинен мати виразно національний характер» [24, с. 409].

Підсумовуючи, варто наголосити, що автентичні форми народного музикування, активно використовувались композиторами впродовж усього шляху становлення українського музичного мистецтва. Проте, важливо підкреслити, що саме гуцульський фольклор мав вагомий формотворчий вплив на творчість українських композиторів ХХ-ХХІ століття. За працею В. Данилець: «Архетипальна роль належить жанру коломийки, як головного символу карпатського фольклору» [12, с. 113]. Зазначено, що жанр коломийки, з яким активно взаємодіяв композитор, символізує певну циклічність природних та життєвих явищ, що нас оточують. Засоби виразності даного жанру є досить вагомим за об'ємом матеріалом для його переосмислення та перетворення для застосування у сучасних техніках

письма. Недарма взаємодія з гуцульським музичним фольклором відзначилась у творчості цілої плеяди композиторів України.

Виключенням не став й Мирослав Скорик, який також звертався до гуцульської традиції музикування, зокрема, найбільш активно, за нашим спостереженням, композитор взаємодіяв з жанром коломийки. Трактуював їх у неофольклорному стилі. Вважаємо, що йому вдалося не тільки зберегти, а й вдало підкреслити унікальний карпатський кольорит. За доробком музикознавиці О. Берегової: «Глибоке проникнення в стильові особливості західноукраїнського фольклору, монологічність, що йде від думного жанру, вільне опанування ладоритмічних формул народної пісні поставили М. Скорика в ряд найяскравіших композиторів неофольклорного напрямку» [4, с. 77].

У наступних розділах здійснено інтонаційно-драматургічний аналіз доробку композитора, зможемо ближче ознайомитись з його симфонічною творчістю. Це був лиш загальний огляд постаті композитора в дзеркалі тогочасного музичного мистецтва, детальному дослідженню специфіки його стилю буде присвячено наступний розділ.

*Висновки до Розділу 1.* У даному розділі був здійснений: огляд наукової літератури; короткий історичний опис, що висвітлює основні етапи становлення українського музичного мистецтва. За допомогою якого ми виявили, що Україна є однією з найбагатших на фольклорну спадщину країною Європи. Упродовж усього шляху становлення вітчизняного музичного мистецтва композитори зверталися до музичної фольклорної традиції, яка почала активно формуватись ще з дохристиянських часів. Нажаль, довгий час передавалась та зберігалась лише в усній формі, від покоління до покоління.

Особливого значення для митців фольклор набув за епохи Романтизму, композитори того часу прагнули надати своїм творам національних рис, активно звертались до фольклорної традиції музикування. Це обумовлено

певною зміною у свідомості, прагненням підкреслити національну самобутність музичного мистецтва.

У даному розділі, ми здійснили також огляд біографічних відомостей про Мирослава Михайловича Скорика, розглянули його життєвий та творчий шлях, в межах загального огляду історії становлення українського музичного мистецтва. Музикознавці відносять його творчі доробки до багатьох течій ХХ-ХХІ століття, проте, слід зауважити, що композитор дещо відокремлювався від мистецьких течій того часу та прагнув до власного індивідуального стилю, з пріоритетним нахилом до національної фольклорної спадщини.

Аналізуючи висновки музикознавців та власні спостереження, можемо узагальнити, що композитор крокував в ногу з часом та активно взаємодіяв з тогочасними новими стильовими напрямками, майстерно поєднуючи сучасні техніки письма з фольклорною традицією музикування.

## РОЗДІЛ 2

### ОСОБЛИВОСТІ АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ СИМФОНІЧНОЇ ТВОРЧОСТІ М. СКОРИКА

#### **Жанрово-стильові особливості симфонічної творчості М. Скорика**

У попередньому розділі ми виявили, що Мирослав Скорик є представником львівської композиторської школи, у своїй музичній творчості взаємодіяв з різними жанрами та стильовими напрямками. Серед жанрів симфонічної музики, яскраво вирізняються твори у яких він звертався до фольклорної музичної традиції, зокрема, найбільшу увагу отримала саме гуцульська традиція музикування. Музикознавці визначають М. Скорика, як одного з засновників «нової фольклорної хвилі». За словами О. Берегової, «у творчості М. Скорика помітною є неокласична тенденція, йому близькі блискуча віртуозність, концертність, тип мислення короткими яскравими епізодами і образно-інтонаційними комплексами» [4, с. 77].

Науковці також говорять про вплив естетики І. Стравінського на балетну творчість композитора. Як приклад, розглянемо балет «Каменярі», який створено за однойменною поемою І. Франка. Музикознавці вбачають у даному доробку певну невідповідність стилю балетної музики, зокрема, даний твір відповідає структурі сонатної форми. Також, вплив І. Стравінського вирізняється: «широким використанням динаміки напористого, карбованого ритму, нагнітанням драматичної напруги за допомогою ритмічної та гармонічної остинатності, зіставлення різних оркестрових тембрів» [16, с. 32]. Варто позначити, що на рівні з даним твором композитора, на новий шлях розвитку балетної творчості в Україні вплинули: балет за поемою Лесі Українки «Досвітні вогні» Л. Дичко; балет «Камінний господар» В. Губаренка [16]. Також зазначимо, що стиль М. Скорика також тяжів до подібного у творчості композиторів фольклорного напрямку – Б. Бартока та К. Шимановського [5].

Розглянемо поняття стилізації фольклорних матеріалів. За дослідженням В. Данилець [12] можемо бачити, що опрацювання фольклору, яке відбувається в процесі інтерпретації та переосмислення композиторами автентичного матеріалу, допомогло у творенні таких жанрових систем як: перекладення, транскрипція, аранжування, обробка, фантазія, варіації, симфонія, кантата, тощо.

Одними з найяскравіших прикладів такої стилізації беззаперечно вважаємо шедеври симфонічної творчості М. Скорика – Сюїта для симфонічного оркестру «Гуцульський триптих» та Концерт для великого симфонічного оркестру «Карпатський». У даних доробках відтворені найбільш виразні стильові особливості та кольорит гуцульського фольклору. Визначаємо за наявністю у нотному тексті: гострої синкопованої ритміки, акцентів, щедрим оздобленням мелодії, характерних тембрів та штрихів, які є притаманними для автентичних форм народної, а в даному випадку, гуцульської музичної традиції. Виразні ознаки нефольклорного стильового напрямку вбачаємо також у Концерті для скрипки з оркестром № 1 (1969), відмічаємо за використанням: гуцульського та лідійського ладів, коломийковості, сонорної техніки письма та певної імпровізаційності [8]. Взаємодія з фольклорним матеріалом грає значну роль у становленні індивідуального композиторського стилю та постає непростим завданням для митця.

Розглянемо більш детально жанрово-стильові тенденції симфонічної творчості композитора на прикладі Концерту «Карпатський». Музикознавиця К. Івахова у своїй праці розглядає поєднання фольклорних матеріалів з академічним стилем на прикладі доробку для фортепіано «Коломийка». Використання цих прийомів спостерігаємо також у Концерті «Карпатський», проте, завдяки багатому різноманіттю оркестрових тембрів, є більш об'ємними, а саме:

- застосування речитативних форм (інструментальні, фольклорні речитативні інтонації у поєднанні з народною обрядовістю);

- використання сонорних ефектів, за допомогою яких можна створити «фонічну палітру художньо-тематичного образу» [18, с. 76];

Зазначимо, що композитор часто звертався до сонорної техніки письма, за В. Данилець, застосування музичних фольклорних матеріалів «посилює роль сонористики в творчому методі Скорика» [14, с. 13]. Сонористичні прийоми у його симфонічній творчості є важливим способом музичної виразності.

Цікавим є дослідження В. Ракочі, який розглядає три рівні синтезуючої ролі оркестру у даному творі [44]. По-перше – звук, використання певних груп інструментів та тембрових барв, щоб детально передати бажану атмосферу. У фольклорних симфонічних доробках митця спостерігаємо широке застосування групи ударних інструментів, «слід визначити їх здатність до звуковідтворення народних інструментів: цимбали, бубон, дерев'яний барабан» [44, с. 185], які дозволяють яскраво підкреслити автентичність. По-друге – доволі тривалі епізоди використання унісонної фактури, що для симфонічного твору радше є виключенням. Безперечно, включення такого прийому пов'язане з втіленням певних художніх ефектів. По-третє – поєднання двох жанрів, такими у даному доробку постають: інструментальний концерт та *concerto grosso* («жанровий різновид інструментального концерту заснований на протиставленні всього виконавського складу та групи солістів» [6, с. 77]).

Зауважимо, що композиторська стилізація щільно відображена у творах, в яких яскраво змальовані пейзажі, зокрема природа Карпат, яка надихала багатьох митців до опрацювання гуцульських фольклорних матеріалів. Такими постають вищезазначені твори композитора: Сюїта «Гуцульський триптих» та Концерт «Карпатський». У даних доробках, композитор взаємодіяв з жанром коломийки, які він влучно поєднав з елементами джазу.

Як ми вже з'ясували у попередньому розділі, творча діяльність М. Скорика охоплює різні напрямки, зокрема, у своїй композиторській

діяльності митець взаємодіяв з багатьма жанрами, використовуючи різні стильові напрямки. Музикознавиця М. Копиця розрізняє стиль М. Скорика, як універсальний, що, на нашу думку, є досить влучним визначенням. Також авторка говорить про стильовий символізм у його творчості. Стосовно концертності його творів зазначає, що для композитора є притаманним: «особливий тип мислення, котрий на асоціативному векторі включає як естрадно-джазові, так і неокласичні, необарочні, фольклорні та інші інтонаційні смисли» [26, с. 14]. Л. Кияновська виокремлює барокову традицію, яка мала вплив не тільки на жанровий аспект його доробків (маємо на увазі: концерт «Карпатський», який є зверненням до жанру *Concerto grosso*; Перша партита; рондальність та використання характерних інтонаційних зворотів для жанру *lamento*), а також на семантичний. Також варто зазначити, що поліфонія для композитора є способом «точніше передати образно-асоціативний задум» [30, с. 297]. Це проявляється у вигляді застосування у творчих доробках: прийомів канонічної імітації, поступового нагромадження фактури, тощо. Полістилістичний напрям та поставангардні тенденції позначились на таких творах композитора: симфонічна поема «Спогад про Батьківщину» (1994); «Мелодія ля-мінор» (1982); «Диптих» для камерного оркестру (1993), тощо [30].

Метод композиторської стилізації, за В. Данилець, є знаковим для плеяди вітчизняних митців. Оригінальний фольклорний матеріал вони переосмислювали у відповідності до модерних композиторських прийомів та технік ХХ століття. Такими постають: алеаторика, сонористика, пуантилізм та інші. До стильових напрямків того часу входять: символізм, імпресіонізм, неоромантизм, неофольклоризм. За ствердженням авторки, осередком творчого методу обробки постає заглиблення митця в підоснову та зміст фольклорного матеріалу. Даний метод позначається як вирішальний, у процесі створення музичного твору з виразним національним нахилом. У цьому методі сприйняття композитором народного тематизму та, безпосередньо, фольклорних матеріалів утворюють об'єднану, органічну

образно-композиційну систему, яка знаходить втілення у новому композиторському творі, що будується на фольклорній основі. Важливо зазначити, що музикознавиця А. Черноіваненко говорить про збереження символічної пам'яті, яка накопичувалась упродовж декількох століть, а також сприяє цілісності певної інструментальної культури. Вона є відкритою для індивідуального виконавського та композиторського стилю [55] (переклад мій).

Така кількість варіантів музичної обробки фольклорних матеріалів вказує на певні складові композиторського методу, що спирається на автентичний оригінальний матеріал. Зазначимо, що такими методами є: художньо-образний, жанрово-стильовий та деякі структурні складові вищевказаного композиторського методу. У процесі створення композиторської інтерпретації матеріалів чи елементів народної творчості, на першому плані спостерігаємо семантичний та художньо-естетичний підхід, якими керується митець у створенні нової концепції [13; 14].

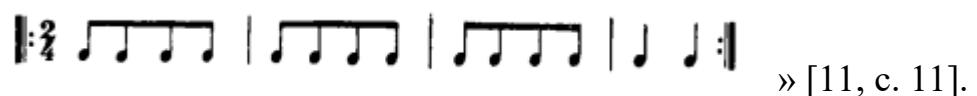
Влучним вважаємо визначення Т. Кумеди щодо композиторського стилю митця: «М. Скорикові вдалося віднайти стильову формулу психологізації національної інтонації, включення її в систему полістильових пошуків, звертаючись до барокового та фольклорного мислення» [33, с. 203]. За авторкою, йому властиві: чіткий та логічний виклад матеріалу, певна стислість структури. Отже, підсумовуємо, що характерною жанрово-стильовою ознакою симфонічної творчості М. Скорика є тяжіння до синтезу, також варто виділити взаємодію з фольклорною традицією, яка є досить визначальною ознакою його стилю. У його творчості бачимо синтез: академічної музики (у вигляді пуантилізму, особливостей оркестрування, застосування звукових кластерів); фольклорної музичної традиції (має прояв у вигляді: вибору певного складу оркестру, імітування українських народних інструментів, за допомогою тембрів та характерного стилю гри, поступове щільне наростання динаміки, імпровізаційність); елементів джазу (мають найбільш яскраве втілення у взаємодії з жанром коломийки) [44; 52].

## 2.2. Інтонційно-драматургічний аналіз Сюїти для симфонічного оркестру «Гуцульський триптих».

«Гуцульська симфонієтта», саме такою була початкова назва одного з найбільш виконуваних та всесвітньовідомих творів Мирослава Скорика, який при виданні, що відбулося 1965 року, отримав назву «Гуцульський триптих». Твір було створено на основі музики з екранізації кінорежисера С. Параджанова повісті «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського. Композитор ознайомився з героями повісті створюючи музику до кінофільму, згодом композитор самостійно переосмислив сюжет й створив тричастинну Сюїту для симфонічного оркестру «Гуцульський триптих» На мою думку, повість «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського справедливо можна вважати українською версією трагедії «Ромео та Джульєтта» англійського письменника Вільяма Шекспіра [9; 31; 32]. Сюїта написана для потрібного складу великого симфонічного оркестру з додаванням: арфи та фортепіано.

Перша частина має назву «Дитинство», композитором вказано темп – **Vivace**, тональність ля-мінор. Драматургія усього твору будується на трагічній історії кохання. Початок даної частини будується на простому танцювальному матеріалі – коломийці. Вважаємо, що дана частина змальовує спогади з дитинства головних дійових осіб повісті – закоханих Івана та Марічки, адже вона звучить у фільмі під час епізоду-ремінісценції. Тому, можемо стверджувати, що твір є програмним.

Основою музичного матеріалу твору є тема коломийкового характеру, про що свідчить метро-ритмічна схема в якій її викладено. За підручником А. Гнатишина «Закарпатські народні пісні»: «Коломийковий вірш завжди вкладається в таку метро-ритмічну схему:



Зазначимо, що у повісті «Тіні забутих предків» прописані коломийкові вірші, вони зустрічаються досить часто, до того ж дія відбувається на

Гуцульщині, тож задіяння композитором тематизму на даному матеріалі є досить слухним.

Коломийка – традиційна українська співанка або дводольний танець з приспівками, невелика за розміром, зустрічається, переважно, у рухливих темпах, слугує певною основою для текстової імпровізації. Є одним з найхарактерніших жанрів українського музичного фольклору, зокрема Закарпатського та суміжних з ним областей. Текст чотирнадцятискладового коломийкового вірша, має таку ритмічну формулу – (4+4+6)+(4+4+6) та цезуру після восьмого складу. За доробком відомого українського етнографа, фольклориста, композитора та музикознавця Філарета Колесси, існують також відмінності від вказаної вище ритмічної формули – (4+3+6) та, рідше, (3+3+6). Авжеж, зустрічаються також незначні відхилення від даної схеми. Варто зазначити, що коломийки зазвичай викладені в різних мінорних ладах, проте, хоч і значно рідше, зустрічаються й у мажорних [3; 11; 27; 48;].

За слуховим сприйняттям початок твору викликає асоціації дитячої наївності, грайливості та безтурботності. Відкриває триптих струнно-смичкова група, головна тема звучить у перших скрипок на *p*, другим скрипкам доручено характерний коломийковий акомпанемент, який викладено *pizzicato* (щипком) на *pp*. Бачимо з прикладу нижче, що в даній темі прослідковується коломийкова ритмічна віршована формула (4+4+6)+(4+4+6). Можемо спостерігати, що коломийковий чотирнадцятискладовий вірш відтворено у семи тактах, які повторюються два рази, отже вбачаємо у основній темі на якій будується матеріал даної частини коломийковий характер.

The image shows a musical score for two violins. The top staff is labeled 'Violini I' and the bottom staff is 'Violini II'. The tempo is marked 'Vivace'. The first violin part starts with a dynamic of *p* and features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second violin part starts with a dynamic of *pp* and features a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked 'div. pizz.'. The score is divided into two identical seven-measure phrases by a double bar line. The first phrase ends with a repeat sign. The second phrase ends with a final cadence. The time signature is 2/4.

Виконавці автентичних форм народного музикування розділяють коломийкові мелодії на коломийки «до танцю» й «до співу». Вважаємо, що у цій частині композитор тяжіє саме до другого виду, адже зазвичай

коломийки «до танцю» покладені на сталу симетричну будову періоду, в той час як «співані» мають більш імпровізаційний характер та можуть мати ненормативну, тобто несиметричну кількість тактів, хоча при цьому зберігається типовий склад вірша. Другий вид зазвичай передбачає сольне виконання, але їх іноді виконують хором чи групою виконавців.

Відмінними рисами також є використання другого голосу, багатоголосся та, часто, імпровізаційності, найчастіше зустрічаються в помірних темпах, проте більш рухливий темп не є виключенням. Часто використовується змінний метр, тематичний матеріал можна зустріти у різних метричних розмірах. Окрім стандартного 2/4, зустрічаються 3/4, 5/4, 6/8 тощо. Проте, зауважимо, що використання фольклорного музичного матеріалу передбачає певні його перетворення, а не пряме його цитування. За характером мелодії, наявності коломийкових віршів у повісті, дитячої пісеньки – «З гори на гору...», яка дуже точно описує характер саме цієї теми, можемо знайти, як ознаки співаної, так і ознаки танцювальної коломийки. Дослідивши тільки одну тему з обраного твору, можемо спостерігати, як талановито й філігранно композитор взаємодіяв з музичним фольклорним матеріалом у даному доробку.

З шостого такту першої цифри на *mf* вступають флейти, які грають нову тему, яка триває 5 тактів, до акомпанементу в цей час додаються перші скрипки і знов тема повертається до них. З 5 такту 3 цифри попередню тему виконують гобої, до струнно-смичкової групи додаються альти, які виконують функцію басу також *pizzicato* на *mf*.

Один такт до четвертої цифри обидва гобої грають головну коломийкову тему, перший кларнет виконує другий голос. Ненормативна кількість тактів (7+7) лишається.

З шостої цифри відбувається зміна метру з дводольного (2/4) на тридольний (3/8). З'являються акцентовані акорди, функція акомпанементу залишається у струнно-смичкової групи, до якої долучаються віолончелі, які звучать в першій октаві. Певне відчуття настороженості викликає звучання

квінтового тону: чергування – фа-дієз, фа-бекар. З п'ятого такту сьомої цифри відбувається зміна характеру музики. Прослідковуємо вальсові тридольні мотиви, група перших скрипок *arco* (тобто смичком), решта струнно-смичкової групи виконує функцію вальсового акомпанементу на *pizz.* (щипком), що додає музичній фактурі граційності, навіть примхливості. Згідно з висновком про програмність музики, вбачаємо у цьому епізоді образ Марічки. Для того, щоб повною мірою передати цей особливий, програмний образ, важливо чітко дотримуватись ремарок композитора, щодо позначень темпу, характеру, штрихів, динаміки. Присутня контрастність: окрім вказівки виконання *dolce*, трапляються акцентовані мотиви на *f*, що тривають один такт (тут важливо підкреслити ефект раптовості). Цей епізод асоціюється також з дещо грубим, незграбним, прямолінійним чоловічим образом, який поступово набуває мужності. Тут органічно поєднуються зміна метру (3/8, 2/8, 5/8) та певна ритмічна одноманітність. У цифрі 10 фактура стає більш щільною, динаміка зростає до *f*, розширюється діапазон, що логічно призводить до вступу початкової теми, яку виконує уся група дерев'яних духових, другий голос звучить у валторн, до струнно-смичкового акомпанементу додається група контрабасів та литаври. Далі вступає друга коротка тема, яку попередньо виконувати дерев'яні духові інструменти, цього разу вона звучить у струнних *arco* на *f*. Після проведення валторнами коломийкової мелодії у 14 цифрі вступає головна тема, яку проводить струнно-смичковий квінтет.

У середній частині – (154 такт) музика набуває ліричного характеру, вбачаємо у даному епізоді образ Марічки. Наспівну мелодію у виконанні флейти-пікколо, двох флейт та гобою супроводжує остинатний акомпанемент струнних інструментів, який має танцювальний характер. Такий виклад тематичного матеріалу у поєднанні з вибором інструментального складу викликає відчуття завороження, асоціюється з весільними традиційними обрядами, які нагадують магічне дійство. У репризі сприймається, як відголос від попереднього ідентичного матеріалу, проте варто не буквально

виконувати повтори, а дещо тихіше чи менш виразно. Цей епізод асоціюється з народними флейтово-сопілковими награшами, звучать у флейти-пікколо, флейт та гобою. Вбачаємо у даному епізоді взаємодію композитора з традиційними весільними піснями. Вони відзначаються ліричним характером та виконуються, переважно, жінками [3]. Отже, можемо вважати, що середня частина ілюструє жіноче начало.

З 175 такту використовується схожий тематичний матеріал, проте він більш яскраво виражений, виконання потребує більшої емоційності. Динаміка зросла до *mf*, у флейт з'являються октави, додаються акцентовані інтервали у фаготів. Даний епізод будується на динамічних співставленнях.

У 207 такті тема проводиться у групи дерев'яних духових інструментів вже на *f*, додаються труби та валторни з сурдиною, акомпанемент у струнних інструментів викладено чотириголосними акордами *pizz*, двоголосні баси у віолончелей та контрабасів *arco* (смичком). При повторюванні важливо залишити рівень динаміки на попередньому рівні, адже музика набула неабиякої масштабності та могутності.

В 214 такті, дещо змінюється характер, який викликає відчуття простору (пейзажності). Далі відбувається перехід до контрастної репризи. Звучить «прозора» тема сопілкового награшу, яка цього разу викладена у фортепіано, першої флейти та флейти-пікколо на *pp*, далі додається гобой. Після цієї теми звучить семитактова вставка акомпанементу у струнних. Цікавий прийом, який підводить до контрастного такту 3/4 на неочікуване *f*, акцентоване у литаври та контрабасів, які яскраво підкреслюють контрастний однотактовий вступ до репризи, перехід до головної теми. У цьому такті мідні інструменти (валторни й труби) застосовуються без сурдини (*senza sord*). Вона повністю трансформована, характер протилежний попереднім викладам цієї теми. Дитячу безтурботність, грайливість та легкість буквально зносить бурхлива сила, що проходить у всіх інструментів на *f*. Допомагають підтримувати цей характер навальні звучання басів, які викладені у групах віолончелей та контрабасів в октаву.

Завершується дана частина другим елементом теми коломийки, матеріал викладено *tutti* на *ff*. Даний епізод викликає відчуття стихійної невинної сили, поєднання буйства природи у суміші з людським гомоном. Доволі масштабний, розгорнений твір, що поєднує в собі динамічні контрастні зіставлення та навпаки, поступове нарощування звуку до її найвищої точки, знов спад й новий розвиток – характерний, впізнаваний прийом композиторського стилю М. Скорика. На цьому, вважаємо, будується драматургія твору, яка також ставить перед виконавцем проблему побудови форми.

Перша частина триптиху має варіаційну форму, адже головна коломийкова тема, її другий елемент та підголоски представлені в різних їх варіаціях та перетвореннях. Вона є яскравим прикладом фольклорної стилізації музики, про що свідчить гостра синкопована ритміка, акценти, використання тембрів та штрихів, які є характерними для гуцульського фольклору. В процесі аналізу даного твору ми знайшли підтвердження визначенню відомих музикознавців, що Мирослав Скорик є одним з найяскравіших представників неофольклорного стилю.

Друга частина триптиху має назву «Іван і Марічка». Твір викладений у тричастинній репризній формі, висвітлює найліричніші сторінки повісті, на якій базується музичний матеріал. Щодо драматургії твору, вважаємо, що вона побудована на протиставленні двох протилежних та водночас міцно взаємопов'язаних образів – кохання та смерті. Композитор створює образ, картину стану закоханості молодих героїв, висвітлює особисті переживання та перешкоди на їх шляху. Дана частина продовжує ілюструвати сторінки повісті, адже у фільмі підчас епізодів за участю головних героїв, де ілюструється історія їх кохання, а також дійових осіб та подій, які цьому перешкоджали, звучить даний твір. Композитором вказано темп **Allegretto**, розмір 3/4.

Відкриває дану частину вступ з п'яти тактів, який викладений у фаготів та групи струнного квартету на *p*, перші скрипки вступають з шостого такту.

Звучить остинато восьмими нотами, що побудоване на одному мелодико-гармонійному звороті. Скрипки, альти й віолончелі *con sord.* (з сурдиною). Квінта (соль-дієз - до-дієз) у контрабасів на *pizz.* (щипком), налаштовують на тривожний й похмурий настрій. Музика даного епізоду точно передає краєвид карпатських гір у похмуру, грозову погоду. У фільмі під час звучання даної частини ілюструється саме така картина. Надалі, фагот виконує функцію фону, який підтримує запропонований на початку настрій. Важливо залишати звучання цих вісімок рівним, адже така «застиглість» тримає відчуття слухача у похмуро-тривожній атмосфері, яку доповнюють квінти у контрабасів. Група струнних інструментів виразно виконує схвильовану, романтичну мелодію на *mf* – ліричну складову драматургії твору. У даному епізоді звучить широка, витончена мелодія, яка за жанровими ознаками дещо нагадує ноктюрн. Тема почуттів Івана й Марічки – ліричний центр повісті. У музиці контрастує висока лірична емоційність з тривожною статикою грозових карпатських гір, які водночас нерозривно поєднані. На нашу думку, це одна з найкращих ліричних мелодій М. Скорика. З 30 такту на декілька тактів застигає у перших скрипок ля, наступні 2 такти підхоплюють флейти й гобой. У 32-33 тактах образ доповнює звучання трикутника. У 36 такті метр змінюється на 4/4, на *mf* фігурацію грає перший кларнет зміна триває один такт, який вносить зміни у попередню гармонію, після чого повертається знов на 3/4. Від цього такту починає розвиватися акомпанемент, змінюється гармонія, на декілька тактів на ноті ля застигли флейти й гобой, знов чуємо дзвін трикутника.

У 42-у такті мелодію грає валторна. Зникає супровід контрабасу. Неочікуваний тембр валторни, яскраве вкраплення, яке підкріплює загальний загадково-ліричний настрій, підхоплюють перші скрипки в октавному викладі *divisi*. Далі тема звучить у першого кларнету, флейт та знов повертається до валторни. Відчутний певний діалог мелодії й акомпанементу, співставлення *mp* з *mf*, яке приводить до кульмінації першої частини – 66 такт, чуємо гучний дзвін, який триває 4 такти. З сьомої цифри

попередній матеріал повертається. Мелодія набуває більш похмурого й елегійного характеру. Перша скрипка застигла на ноті сі другої октави, решта струнних інструментів грають гармонічні акорди на тремоло.

Наступний розділ відокремлюється ферматою над тактовою рисою, що вказує на необхідність відокремити їх цезурою. Починається друга частина – **Meno mosso** на *f*, змінюється образ й драматургія твору. Альти виконують пунктирну тему з треллю на сильні й відносно сильні долі (восьму з крапкою ноту), до них, поступово збільшуючи наполегливість, масштаб й гучність, доєднується уся група струнного квартету. Звучить велика кульмінація на *ff*. Важливо грати їх гостро, проте не скорочуючи тривалість трелі. Також необхідно слідкувати за грою в ансамблі, одночасно починати й завершувати кожен звук, особливо важливо разом «знімати» трелі, щоб не перетворити яскравий, тривожний заклик трембіт на одноманітний фон. У даному епізоді спостерігаємо відтворення прийомів гри та звучання українського інструменту – цимбали [50]. У третьому такті 13-ї цифри гучні заклики, плач трембіт порушує ліричний настрій, *ritenuto* (сповільнення), на *sfp* вступає перша флейта, далі метр змінюється з 4/4 на 3/4. Повертається попередній ліричний матеріал у **Tempo I (Allegretto)**, реприза. Реприза дещо скорочена, вбачаємо у останньому епізоді певне відлуння, закоханих чекає довга розлука, Іван змушений піти у найми в полонину. Кульмінація має бути менш яскрава ніж у першому розділі. Музика поступово згасає, немовби тане. Виконавцям необхідно дотримати звук на *pp* до самого кінця й, навіть, завмерти не знімаючи його, дослухати до останнього обертону.

Третя частина триптиху **Andante**, розмір 4/4, має назву «Смерть Івана». Відкриває частину мелодія у кларнетів, фаготу та двох валторн. З четвертого такту розмір змінюється на 5/4. Від першої цифри – **Piu mosso** вступає труба з сурдиною, яка виконує триольні мотиви, за декілька тактів додається друга труба. Драматургія твору будується на образі смерті, за сюжетом повісті Марічка трагічно загинула, не дочекалась Івана. Він після шести років

відсторонення від людей повертається до життя й навіть одружується, та доля його склалась трагічно, невдовзі він також загинув.

Вважаємо, що матеріалом на якому будується частина слугують народні плачі та голосіння. За доробком Л. Архімовича, для даного жанру характерна декламаційна імпровізаційність в поєднанні з елементами мелодії. Зауважимо, що «Виконуються плачі ритмічно вільно, наближаючись до імпровізації, вони не мають сталих інтонаційних та метро-ритмічних схем» [3, 31 с.]. Авжеж, такі події супроводжуються плачами та голосіннями. Тому, застосування композитором даного фольклорного матеріалу є досить органічним.

Епізоди з даної частини звучать у кінофільмі під час трагічної загибелі Марічки, а згодом, той самий матеріал звучить на тлі картини загибелі Івана. Цей епізод починається з третьої цифри **Allegro**, відкривають цю тривожну частину ксилофон, перші, другі скрипки та віолончелі. Далі вступає мелодія побудована на триолях, яка проходить у валторни. Поступово наростає напруга, аж до кульмінації *fff* у дев'ятій цифрі. Третя частина постає драматичним центром триптиху. Чуються звуки таємничого, тривожного лісу, крізь який Іван слідує за нявкою (мавкою) вбачаючи в ній Марічку. З третього такту цифри 9, оркестр раптово замовкає. Залишається дзенькіт ксилофону, стукіт литаври, матеріал з початкової теми останній раз звучить у кларнетів. Останні шість тактів залишаються лиш ксилофон та литаври. Асоціюється з брязкання монет, які люди кидають на тарілку, що стоїть на грудях у покійного Івана. На заході України існував такий звичай. Стукіт литаври асоціюється із забиванням цвяхів у домовину. Третя частина триптиху – трагічна розв'язка усієї повісті.

У даному доробку композитор плідно взаємодіяв з гуцульським фольклором. Основним фольклорним матеріалом є: коломийки; весільні пісні; плачі та голосіння; в музиці до фільму також – колядки й щедрівки, весільні награвання, співанки; чуємо імітацію традиційних музичних

українських інструментів – денцівка, дуда, дримба, трембіта, цимбали, колісна ліра.

### Висновки до розділу 2

У другому розділі нашого дослідження ми здійснили огляд літератури та виявили жанрово-стильові особливості симфонічної творчості композитора. Визначаємо його стиль як універсальний, з тяжінням до синтезу. Ми виявили, що симфонічна творчість композитора вирізняється поєднанням різних жанрів, прийомів, технік письма та стильових напрямків, проте, митець прагнув підкреслити індивідуальність власного композиторського стилю.

Також окремо варто виділити його взаємодію з фольклорною музичною традицією, яка має такі ознаки: вибір певного складу оркестру (з широким застосуванням групи ударних інструментів); імітування українських народних інструментів (денцівки, дуди, дримби, трембіти, цимбалів, тощо), щільне наростання динаміки; а також імпровізаційність.

Необхідно виокремити його взаємодію з гуцульською традицією музикування, надто з жанром коломийки, яку композитор поєднує з елементами джазу. Даний висновок було зроблено на прикладі аналізу шедеврів його симфонічної творчості – Концерту для великого симфонічного оркестру «Карпатський» та Сюїти для симфонічного оркестру «Гуцульський триптих». У даних зразках можемо бачити яскраве втілення специфічних рис його композиторського стилю.

У другому підрозділі було здійснено інтонаційно-драматургічний аналіз обраного для нашого дослідження доробку – Сюїта для симфонічного оркестру «Гуцульський триптих» (1965). Твір створено на основі музики з екранізації С. Параджановим повісті «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського, яку справедливо можна вважати українською версією трагедії «Ромео та Джульєтта» англійського письменника Вільяма Шекспіра. Драматургія усього твору будується на трагічній історії кохання.

Перша частина «Дитинство», будується на матеріалах жанру коломийки. Вважаємо, що драматургія будується навколо спогадів з дитинства та зародження кохання головних дійових осіб повісті – Івана та Марічки. У даній частині спостерігаємо взаємодію з традиційними весільними піснями, імітацію флейтово-сопілкових награвань. Друга частина триптиху має назву «Іван і Марічка». Драматургія твору побудована на протиставленні двох образів – кохання та смерті. Дана частина постає ліричним центром усього твору. Яскраво змальований ландшафт та атмосфера Карпат. Третя частина триптиху – «Смерть Івана». Драматургія твору будується на образі смерті. Фольклорним музичним матеріалом слугують народні плачі та голосіння. Даний доробок яскраво ілюструє жанрово-стильову специфіку симфонічної творчості композитора та є цікавим матеріалом для розгляду в аспекті диригентської інтерпретації.

## РОЗДІЛ 3

### АНАЛІЗ ВИКОНАВСЬКИХ ПРОЧИТАНЬ СИМФОНІЧНИХ ТВОРІВ М. СКОРИКА

#### 3.1. Теорія диригентської інтерпретації

Важливою складовою для досягнення мети даного дослідження є тлумачення поняття «інтерпретація». На нашу думку, інтерпретація, у загальному значенні, це осмислення, надання оцінки й сенсу оточуючим явищам, спираючись на власний досвід, упередження, переконання та сприйняття світу. Шляхом інтерпретування відбувається процес самопізнання. Є складовою будь-якого процесу, що включає комунікацію (як людську так і мистецьку).

За дисертацією музикознавиці С. Мурзи, поняття «комунікація» розуміємо як діяльність, метою якої є досягнення у розумінні один одного, а також спосіб обміну інформацією будь-якого виду. Зміст виконавської комунікації – «необхідно розглядати як цілісний процес, що складається з декількох послідовних ланок: сприйняття – подальше усвідомлення – розуміння і передача музично-художньої інформації» [38, с. 60].

Художня інтерпретація знаходиться на іншій площині, комунікація відбувається завдяки наявності ініціатора, тобто автора, композитора та стороні, яка має намір сприйняти та інтерпретувати надану інформацію. Коло учасників художньої комунікації включає низку людей, що приймають безпосередню участь у втіленні творчої інтерпретації. Ціллю, у даному випадку, постає створення індивідуальної виконавської концепції обраного твору [39; 41].

За працею професорки Л. В. Шаповалової, на трьох суб'єктах музичної комунікації базується виконавська рефлексія: «композиторська свідомість означена наявністю авторського тексту, що має свого адресата; слухацька рефлексія базується на віддзеркаленні (структурному ізоморфізмі) авторської

свідомості у процесі спілкування з авторським текстом» [51, с. 218]; а також творча діяльність інтерпретатора.

Смисл поняття «музична інтерпретація» вичерпно розкривають вітчизняні музикознавці. Наприклад, В. Москаленко вважає: «Якщо йдеться про *музичну інтерпретацію*, то цим терміном позначаються будь-які види творчої діяльності, що націлена на тлумачення музичного висловлювання» [39, с. 7]. Музикознавиця Т. Сирятська дотримується думки, що «Інтерпретація – це структурований у виконавському часопросторі спосіб творчого спілкування особистості (Я) з *Іншим-у-собі* (з автором)» [45, с. 7]. Інтерпретуюча особистість, за її думкою, має певні психологічні ознаки та властивості, що знаходять відображення у творчості. За працею музикознавиці О. Котляревської, інтерпретування визначаємо, як особливу форму «культурної діяльності, яка спрямована на виявлення смислу музичного твору» [29, с. 4], отже, за авторкою, розуміємо, що поняття інтерпретація «може трактуватись як результат особливої духовної діяльності, що визначається через своєрідний переклад не тільки в іншу систему мови (знаково-сміслову систему), але й в іншу систему мислення» [29, с. 4]. Можемо зробити висновок, що специфічні риси музичної інтерпретації визначаються: особливостями та певними властивостями матеріалу (нотного тексту), який ми інтерпретуємо; кінцевою метою (ціллю) та завданнями, вирішення яких допоможе до неї прийти.

Професор В. Москаленко, у своїй праці присвяченій даному напрямку, дає цілком конкретне визначення цьому поняттю: «музичне інтерпретування – це організована інтелектом творча діяльність музичного мислення, яка спрямована на розкриття виразово-сміслових можливостей музичного твору» [39, с. 8]. За доробком музикознавця, можемо виокремити такі варіанти інтерпретації як: «слухацьку, редакторську, виконавську, композиторську, режисерську, технологічну та музикознавчу», а також «виконавське перекладення» [39, с. 8]. Для даного дослідження актуальними

постають наступні різновиди інтерпретації, яким автор надав чітке формулювання:

«1. Слухачька інтерпретація. У даному різновиді версія музичного твору живе лише у слухових уявленнях» [39, с. 8]. За автором, у музиканта такі уявлення стають підставою до розвитку й інших варіантів музичної інтерпретації;

«2. Редакторська інтерпретація. У цьому різновиді підсумком інтерпретування є адаптований до завдань текстологічного, виконавського або педагогічного характеру варіант нотного запису музичного твору» [39, с. 8-9];

3. Щодо виконавської інтерпретації, автор зазначає: «виражається творчим прочитанням та озвучуванням музичного твору без порушення внутрішньої структури і заміни задуманого композитором інструментарію» [39, с. 9].

Вважаємо, що не слід оминати й різновид «музикознавчої інтерпретації», яку автор визначає як єдиний вид інтерпретації, який виражається словесно, а також умовними символами, графіками, тощо. Музикознавець виділяє тут наукову та художню тенденції, які співіснують у єдності, проте одна, зазвичай, переважає [39].

Харківська музикознавиця Ю. В. Ніколаєвська у фундаментальній праці – «Номо interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть» – глибинно досліджує напрямок інтерпретології, розглядає та складає у систему всеосяжні переконання у розумінні поняття «інтерпретація» [41]. Вважаємо, що дана праця є обов'язковою до вивчення для виконавців.

За авторкою, виділяємо описання можливих стратегій у роботі над музичним текстом, подібний підхід є характерним й для диригентської комунікації:

- «стратегія творення – композиція – організація інтонаційної (звукової) форми та адекватне відбиття її у тексті написанні;

- стратегія відтворення – виконання – вибудовування звукової форми у тексті-звучанні;
- стратегія спілкування / сприйняття – інтуїтивне виявлення в собі подій, закладених у тексті-написанні й озвучених у процесі виконання (тексті-звучанні);
- герменевтична стратегія – інтерпретування / як тлумачення – розуміння, тобто смислове дешифрування закладених у творі смислів» [41, с. 143].

Для розкриття поняття диригентської інтерпретації розглянемо праці харківської музикознавиці Л. В. Шаповалової, яка надає, на нашу думку, влучну, вичерпну тезу стосовно виконавського аспекту інтерпретації. За авторкою: «вищим рівнем є *стиль виконання*, який має бути *адекватним авторському тексту*, з одного боку; з іншого – вміщувати нову психологічну реальність – особистість виконавця(-ів), без феноменальності якого унеможлиблюється художнє відкриття інтерпретації» [50, с. 17]. Далі необхідно розтлумачити смисл поняття диригентської інтерпретації.

Диригування – мистецтво світогляду. Від рівня професійних якостей, духовного розвитку, глибини сприйняття й розуміння буття, тощо, залежить кінцевий результат, який відображається й закріплюється у публічному виступі, відео чи аудіо записі. Однак, первинно, виконавцю необхідно з'ясувати та врахувати: характерні риси епохи, в яку був створений твір; авторські позначки темпу, артикуляції; особливості використання та виконання мелізмів, адже вони мають загальноприйняті сталі норми, відхилення від яких може свідчити про недостатні професійні якості музиканта. А також на власний розсуд диригент може трактувати: штрихи, колористичні ефекти, темп, агогіку, динамічні відтінки, тривалість цезур та пауз. Важливо зазначити, що виконання агогіки, штрихів та динамічних відтінків, значною мірою залежать, безпосередньо, від художнього смаку та відчуття інтерпретатором композиторського стилю. За доробком О. Катрич «Переконливим свідченням того, що виконавська інтерпретація

композиторського стилю відбулась, є ефект *художнього відкриття*» [21, с. 64].

Загально відомо, що нотний текст не є досконалим та не може вповні розкрити тонкощі глибинного художнього задуму композитора. Проте, він містить певні вказівки, прочитання яких допоможе його розтлумачити, авжеж завдяки власному світогляду та професійному досвіду. За допомогою авторських ремарок, які є в нотному тексті, інтерпретатор може поставити конкретні завдання, які допоможуть прийти до цілі. Виконавець може: здійснити аналіз музичної форми; визначитися з темпом та динамічними відтінками; визначити місця кульмінації; окреслити головну думку твору; врешті, означити власну виконавську концепцію. За фундаментальною працею диригента та педагога М. М. Канерштейна: «робота над партитурою — один з найважливіших аспектів діяльності диригента. Вона потребує напруженої праці, великого терпіння, допитливості й уміння» [20, с. 22].

Одним з основних завдань що постають перед диригентом – створити найбільш художньо-довершене трактування музичного твору. Для досягнення даної мети диригент повинен спиратись на знання з: історії музики, теорії музики, історії мистецтва, історії оркестрових стилів, гармонії, тощо. За вдалим висловом музикознавця М. А. Давидова: «Тільки здатність проникнути в образний світ композитора дозволяє інтерпретатору піднятися у своєму мистецтві до рівня загальнолюдських духовних цінностей» [15, с. 96].

Основним зрозумілим й загальноприйнятим засобом «спілкування» з виконавським колективом для диригента є мануальна техніка, також комунікація відбувається вербально та шляхом демонстрації. Іноді, під час процесу роботи над твором, можуть виникати дискусії чи навіть істотні розбіжності у поглядах між диригентом та артистами оркестру. Важливим є рівень емоційно-вольового впливу диригента, його артистичної незалежності, індивідуального диригентського стилю.

Зауважимо, що диригент та учасники виконавського колективу повинні мати однакову ціль та спільно працювати над її досягненням під час репетицій. Керівник (диригент) художнього колективу зобов'язаний чітко окреслити бажану ціль, щоб художній вклад кожного виконавця працював на її досягнення [54]. Ще одна вагома складова диригентської інтерпретації – формування художнього образу, процес якого має певні відмінності від подібного у виконавців інших напрямків музичного мистецтва. За вдалим визначенням Г. Макаренка: «Створення музичного образу диригентом відбувається на інтуїтивному, емоційно-чуттєвому рівні в неопізнаних глибинах підсвідомості» [37, с. 205]

У стислому описі, процес створення диригентської інтерпретації має таку послідовність дій:

- Перш за все – «аналіз», який являє собою міцне підґрунтя для створення власної трактовки, розуміння і втілення особистого бачення. Отож, виконавцю необхідно: здійснити структурно-функціональний аналіз твору; визначити стилістику; традиції епохи за якої був створений твір; розтлумачити композиторський задум; виявити особливості композиторського стилю; проаналізувати наявні лейтмотиви, штрихи; продумати агогіку, темп, динамічний план, тощо;
- Наступний етап – репетиційний процес, робота з виконавським колективом. Включає роботу над забезпеченням дотримання авторських ремарок, створення, а згодом й, можливо, внесення правок та змін до власної концепції;
- Останній етап, власне – концертне виконання. Публічний виступ, створення відео чи аудіо запису. Підсумок виконаної роботи, закріплення створеної виконавської інтерпретації.

Диригент, музикознавець Г. Макаренко у своїй праці досліджує естетико-мистецтвознавчі виміри диригентської професії та зазначає, що

«Процес диригентської творчості – специфічне явище, труднощі аналізу якого пов'язані передусім з його багатовимірністю та поліфункціональністю» [36, с. 30].

Підсумовуємо, що диригентська інтерпретація передбачає: здатність до рефлексії; вміння передати виконавському колективу (оркестру) власне світобачення, розкриття особистого пізнання Буття, рівня богоспілкування; відчуття внутрішнього переконання у вірності рішень щодо трактовки; емоційно-вольовий вплив на колектив. Також, обов'язково необхідно враховувати, що жодне виконання неможливе без творчого внеску кожного виконавця.

### **3.2. Особливості інтерпретаційних версій диригентів Х. Ерла та О. Линів на матеріалі Сюїти для симфонічного оркестру «Гуцульський триптих» М. Скорика**

Для даного дослідження ми обрали такий симфонічний твір композитора – Сюїта для симфонічного оркестру «Гуцульський триптих» (1965 р.), яка складається з трьох частин, кожна з яких має назву: I «Дитинство»; II «Іван та Марічка»; III «Смерть Івана» [46]. Матеріалами для визначення та порівняння специфіки інтерпретаційних версій даних творів слугують: партитури, відео та аудіо матеріали (використана платформа відеохостингу YouTube).

На нашу думку, «Гуцульський триптих» найбільш переконливо виконали: українська диригентка Оксана Линів та диригент американського походження Хобарт Ерл. Для кращого розуміння диригентського стилю виконавців варто більш детально ознайомитись з біографічними відомостями про виконавців.

Оксана Линів (1978 р.) – всесвітньовідома українська диригентка. Вищу музичну освіту здобула у Львівській державній музичній академії імені Миколи Лисенка, зі спеціалізації «Оперно-симфонічне диригування». Навчалася у класі викладача Львівської державної музичної академії імені

М. Лисенка, доцента кафедри диригування – Богдана Дашака. Ще під час навчання в музичній академії вона стала його асистенткою. У 2004 році взяла участь у першому конкурсі диригентів імені Густава Малера, де здобула третє місце. Продовжила навчання у Вищій школі музики імені Карла Марії фон Вебера. Відвідувала майстер-класи видатних диригентів – Курта Мазура, Гартмута Генхена, Георга Фріча та Роланда Зайфарта.

Виконавиця співпрацює з численними провідними симфонічними оркестрами та оперними театрами світу. У 2021 році Оксана Линів стала першою жінкою диригенткою в історії Байройтського фестивалю де вона представила прем'єрну постановку опери «Летючий голландець». Від 2022 року О. Линів є першою жінкою музичною директоркою Teatro Comunale Bologna.

Видатна диригентка нагороджена також численними міжнародними титулами і преміями, такими як: Фестивальна премія Баварської державної опери та Міжнародна премія TREBBIA. У 2020 році в м. Берлін (Німеччина) їй було присвоєно престижну нагороду «Oper!Awards» у категорії «Найкраща диригентка 2020 року», яка присуджується митцям у галузі оперного мистецтва. У 2021 році вона була відзначена українським Орденом княгині Ольги, а в 2023 році отримала спеціальну нагороду «Opera!Awards» за «Видатний внесок» [40; 57].

Хобарт Ерл (1960 р.) – диригент американського походження, художній керівник та головний диригент Національного одеського філармонійного оркестру, Народний артист України. Вищу освіту здобув як композитор та диригент у Принстонському університеті (США). Продовжив навчання у Віденській вищій школі музики та виконавського мистецтва з диригування у класі професора Карла Естерайхера. Стажувався на міжнародних диригентських майстер-класах під керівництвом Фердинанда Ляйтнера (Зальцбург, Австрія), Отта-Вернера Мюллера (США), Леонарда Бернстайна і Сейджі Озави (Тенглвуд, США). Також отримав диплом кларнетиста у Лондонському музичному Триніті-коледжі. Був засновником та керівником

колективу «Віденський ансамбль американської музики», «Нью-Йоркський ансамбль віденської музики», з якими виконував твори композиторів XIX – XX століть, здійснив понад 10 світових прем'єр творів сучасних композиторів у Відні, Нью-Йорку, Лос-Анджелесі, Вашингтоні та записав 2 компакт-диски з творами американських композиторів Джорджа Вайтфілда Чедвіка, Генрі Гілберта та Мігеля дель Аквіли.

Від 1991 року є художнім керівником і головним диригентом симфонічного оркестру Одеської державної обласної філармонії. З цим творчим колективом він гастролював у Києві та інших містах України та за кордоном, зокрема, у таких залах як, Wiener Musikverein (Відень, Австрія), Кельнська Філармонія (Німеччина), Карнегі-хол та Зала Генеральної асамблеї ООН (Нью-Йорк, США), Кеннеді-центр (Вашингтон, США). Здійснив чимало прем'єр творів всесвітньо відомих композиторів в Україні.

Хобарт Ерл співпрацював з чисельними провідними симфонічними оркестрами та виконавцями світу. Здійснив фондові записи творів таких українських композиторів як: Микола Колесса; Мирослав Скорик; Євген Станкович. Запис творів Мирослава Скорика обрав засновник і керівник компанії звукозапису «Naxos» – Клаус Гейманн у «Chairman's Choice 2014 – Klaus Neumann's Favorite Naxos Releases» [47; 49; 56].

«Гуцульський триптих» був виконаний симфонічним оркестром Neue Philharmonie München під орудою Оксани Линів (відеозапис з концерту на платформі відеохостингу YouTube датується 4 листопада 2021 роком). Твір є програмним, отже вміло та влучно передати образи та характери «героїв» даного твору є однією з найважливіших завдань для виконавця.

У першій частині композитором вказано темп **vivace** (жваво, швидко), який за позначенням метроному має приблизну шкалу від 140 до 176 ударів за хвилину, розмір **2/4**. За нашим спостереженням виконавиця розпочинає твір з визначеного автором темпу, швидкість змінюється приблизно від 148 до 156 ударів, проте відповідає шкалі вказаного автором темпу. Загалом, досить важко слідкувати за темповою точністю, адже швидкість доволі

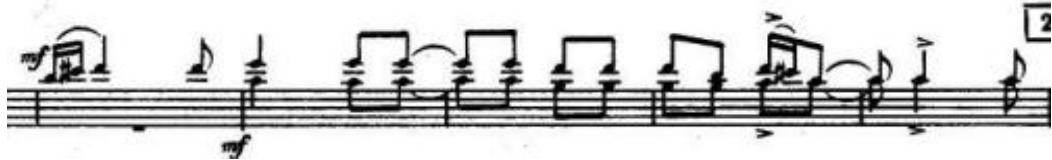
нестабільна (постійно пришвидшується чи сповільнюється), проте на спільне враження це не впливає та для слухового сприйняття не є дискомфортом. Навпаки, певним чином підкреслюються характер, образність який композитор певними штрихами чи динамічними відтінками прагнув відтворити. Цікаве спостереження, що зі зміною штрихів, ритмічних малюнків та динаміки з гострих, синкопованих, гучних на протилежні (легато, співуча мелодія, піано) – темп дещо сповільнюється і навпаки. Варто зауважити, що виконавці можуть виконувати твір з агогікою, проте цілком співпадають з вказаними диригентом метричними вказівками. В даному випадку такі відхилення від основного темпу викликають відчуття «живого», народного виконання, що цілком відповідає задуму композитора, адже музичний доробок побудований на фольклорному матеріалі, зокрема перша частина на гуцульському фольклорі – коломийках.

Виконавська версія О. Линів відповідно до авторського тексту є досить точною. Чітко відтворені вказані: динамічні відтінки, штрихи, акценти, зміни розміру. Проте, від третього такту 22 цифри звучать дзвоники, яких за партитурними позначеннями в даній частині немає, вони дублюють партію фортепіано та дерев'яних духових інструментів (флейта, флейта-пікколо). У даному епізоді виконавська редакція є дуже доречною, надає певного кольориту. Також відхиленням від авторських позначень є неочікуване виконання *subito piano* (раптово тихо) – три такти до кінця (частина I), триває три доли. Після такої раптової зміни нюансу, завершується твір на *ff*, що за нашою думкою, є певним перебільшенням.

Диригентка цілком дотримується авторських текстових вказівок, точно відтворюються динамічні відтінки, штрихи, акценти. Цікавим є проведення першої та останньої теми (мова про штрихи, акценти). В першій появі цієї теми є акценти у четвертому такті на другу долю та п'ятому синкопованому такті. Таких акцентів немає в останньому проведенні теми, до того ж, їх виконує увесь оркестр і це стає більш помітним. О. Линів виконує останнє проведення теми з акцентами, як в першому варіанті. Проте варто зауважити,

що такий ефект міг з'явитися після *subito piano* у прикладі 2, після якого може здатися ніби повернення до оригінальної динаміки *ff* виконується більш акцентовано, до того ж на останню восьму ноту також припадає певне навантаження.

Приклад 1.



Приклад 2.



«Гуцульський триптих» під керівництвом Х. Ерла був виконаний Національним одеським філармонійним оркестром (аудіозапис на платформі відеохостингу YouTube датується 28 липня 2018 р.). Запис відбувався у професійній звукозаписувальній студії (запис надано для YouTube компанією Universal Music Group, 1995 ASV Ltd., випущено на: 1995-01-01, персонал студії, звукорежисер: Петро Кондрашин).

Темп першої частини – *vivace* виконавець відтворює за авторською вказівкою, швидкість змінюється приблизно від 154 до 162 ударів за хвилину, що відповідає метрономічній шкалі вказаного темпу. Під керівництвом Х. Ерла оркестр досить чітко тримає один темп впродовж усієї частини, звісно присутні певні агогічні відхилення. Жодним чином мова не йде про «пласке» й одноманітне виконання. Дотримуючись основного темпу, виконавець зміг показати усе різноманіття образів та настроїв музики.

Бачимо, що виконавець чітко слідує текстовим вказівкам, відтворює усі наявні в тексті акценти, штрихи, динамічні відтінки. Справляє враження легкість та граційність їх виконання. Це зовсім не псує чи видозмінює сприйняття конкретного образу чи характеру, навпаки надає характерних рис та національного колориту притаманного народному танцю чи пісні, у

даному випадку коломийки. Переконливо втілюються образи природи, головних героїв Івана та Марічки. Мова йде не про виконання конкретних акцентів чи синкопованого ритму, гострого чи сухого *staccato*, чи зв'язного *legato*, це відбувається ніби невимушено. Таке виконання викликає відчуття присутності чи, навіть, участі у виконанні коломийки та процесії традиційних народних гулянь.

Завдяки студійному звукозапису можемо почути кожен інструмент який хотів виділити композитор, імітуючи традиційні народні інструменти. Різноманіття та контрастність динамічних відтінків точно відтворена виконавцем, навіть за допомогою тільки цього прийому можна передати концепцію, втілити драматургічний зміст твору, що й вдалося зробити Хобарту Ерлу.

У прикладі 1 та 2, який ми аналізували у виконанні О. Линів, Х. Ерл навпаки, слідує авторським вказівкам та точно відтворює дану тему. Останнє проведення звучить не менш яскраво та захоплююче ніж у попередньої інтерпретаторки.

У інтерпретаційних версіях диригентів другої та третьої частин спостерігаємо певну схожість трактування. Проте, зауважимо, що диригентський стиль О. Линів вирізняється певною грубістю, різкістю та перенапруженням, яке наочно відображене на мануальній техніці, поставі та міміці. Це чітко простежується у ліричних епізодах, весільних піснях, де композитор прагнув відтворити жіноче начало. На приклад, емоційне та драматургічне перенавантаження спостерігаємо у виконанні диригенткою кульмінаційних епізодів, відтворенні образного чоловічого начала, а також під час втілення характерного для композитору прийому щільного динамічного зростання, яке за текстом відбувається філігранно, поступово набуваючи сили.

У виконанні другої частини – «Іван і Марічка», спостерігаємо відмінність у трактуванні темпу (*Allegretto*). Версія О. Линів значно швидша. Вважаємо, що певною мірою, це завадило без перебільшення виразно й

водночас лірично, загадково відтворити мелодію. Динамічні відтінки вказані автором виконуються гучніше. Атмосфера грозової погоди Карпат майже невідчутна. Композитор створив звуковий фон, який проходить у фаготу на *p*. Вважаємо, що він має звучати дещо тихіше, щоб налаштувати на певний настрій. В даному випадку, повільний темп, лаконічне виконання мелодії групою струнно-смичкових інструментів на *p*, філігранне застосування фонові партії фаготу дозволило Х. Ерлу якнайтонше відтворити художню концепцію та задум композитора.

Зауважимо, що у подальшому виконанні даної частини (від третьої цифри), спостерігаємо схожість у трактуванні. У виконавській версії О. Линів досить виразно й точно втілений задум композитора. Диригентці вдалося відчувати, філігранно підкреслити індивідуальний стиль композитора. Зокрема, варто наголосити, що притаманна стилю диригентки різкість, зі зміною драматургії (цифра 9), є дуже доречною, а також часте застосування *subito piano*, якнайкраще підкреслює характер даного епізоду. Натомість у виконанні Х. Ерла такої гостроти дещо не вистачає.

У третій частині триптиху – «Смерть Івана», також спостерігаємо певну схожість у трактуванні, проте у першій цифрі виконання мелодії, яке проходить у мідних інструментів є більш виразним у версії Х. Ерла. Драматургія твору будується на образі смерті, матеріалом слугують народні плачі та голосіння, для яких, однією з характерних ознак є імпровізаційність. Виконавці чітко слідують авторським вказівкам щодо фразування та динамічних змін. Зауважимо, що у даному епізоді, безпосередній вплив має художнє сприйняття матеріалу та рівень професійної підготовки виконавців. Від третьої цифри (**Allegro**) тривога та напруга збільшується, починається підготовка до кульмінації *fff*. Трактування О. Линів, на нашу думку, хоч і відповідає авторським ремаркам, є досить прямолінійним. Відсутня бажана гострота у акцентах та штрихах. Загальний тривожний настрій сприймається метушливо. Під час виходу на кульмінацію, диригентка застосовує відсутнє у тексті *subito piano*, що на нашу думку, знижує яскравість ефекту поступового

нагнітання. Перериває вихід на кульмінацію та робить її менш напруженою. Втрачається трагічна атмосфера, колорит. Проте виконання самого кульмінаційного епізоду (цифри 8-9) є не менш яскравими ніж у трактуванні Х. Ерла.

Завершення твору, поховальна процесія, похмурий епізод найбільш точно відображений у виконанні Х. Ерла. До останньої ноти, найтихішого звуку тримає у напрузі, драматургія твору витримана до самого кінця.

Виконання Хобарта Ерла відзначаємо точним відтворенням композиторського задуму, драматургія твору зрозуміла з кожною її найменшою зміною. Вважаємо, що даний диригент найтонше відчув композиторську індивідуальність М. Скорика, а також ґрунтовно осмислив український музичний фольклор.

Вищевказане жодним чином не позбавляє інтерпретаційну версію Х. Ерла його особистого індивідуального внеску у прочитання «Гуцульського триптиху». Робимо висновок, що повністю слідуючи авторському тексту, можна створити власну неповторну виконавську трактовку, яка матиме неабиякий вплив на виконавців та, особливо, слухачів, якими ми постаємо у даному випадку, аналізуючи виконання цього диригента.

Зазначимо, що загальне враження від виконавської версії О. Линів досить яскраве, відчувається кожен образ та характер створений композитором. Впізнавані гуцульські коломийки, настрої народних танцю й пісні, образ Марічки та Івана. За нашим спостереженням, емоційний та сугестивний вплив диригентки на виконавців й слухачів доволі вагомий, хоч і не варто забувати, що значна частина художніх досягнень залежить від творчого внеску кожного виконавця.

У процесі аналізу даної інтерпретації спостерігаємо деякі відхилення від тексту, які у загальному значенні не псують враження, проте у порівнянні з іншим виконанням, відчувається наявне перенасичення та перенавантаження. Це походить від мануальної техніки виконавиці, її міміки

та постановки диригентського апарату, яку ми можемо бачити на відеозаписі. Такі неточності та відхилення у виконавській версії О. Линів, пов'язуємо з походженням виконавиці, адже диригентка близько знайома з фольклорною традицією ще з дитинства. У відтворенні авторського тексту та побудові власної трактовки, побудованого на знайомому фольклорному матеріалі, керувалась власним сприйняттям та досвідом. Хоч дана інтерпретація також є досить точною та художньо цілісною, на нашу думку, твори, що побудовані на автентичному фольклорному матеріалі варто виконувати згідно з авторськими вказівками. Адже фольклорна традиція формувалась впродовж декількох століть, має сталі принципи та традиції виконання, яких необхідно дотримуватись, щоб зберегти унікальний національний колорит твору.

У порівнянні двох найбільш переконливих виконавських версій обраних диригентів, еталонним вважаємо виконання Хобарта Ерла. Адже даному диригенту вдалось вповні відтворити художній задум митця, тонко передати й відчувати його композиторський стиль, переконливо відтворити образний зміст твору.

### *Висновки до розділу 3*

У даному розділі ми роз'яснили питання теорії диригентської інтерпретації, здійснили огляд наукової літератури, присвячену вивченню поняття інтерпретація, а також виконавському аспекту мистецтва диригування. Склали власні судження щодо проблем та завдань, що постають перед диригентом у процесі роботи: з нотним текстом; з виконавським колективом; над створенням оригінальної художньої концепції; тощо.

У другому підрозділі здійснили порівняння інтерпретаційних версій диригентів Х. Ерла та О. Линів обраного для нашого дослідження симфонічного твору М. Скорика – Сюїта для симфонічного оркестру «Гуцульський триптих». Визначили їх виконавські особливості, обрали,

найбільш довершену, еталонну виконавську інтерпретацію, яка, на нашу думку, належить диригенту американського походження Х. Ерлу.

У процесі порівняння виконавських версій даних диригентів нам вдалося виявити, що у процесі створення оригінальної диригентської трактовки та втілення художньої концепції твору, який побудований на фольклорному матеріалі, варто враховувати, що формування музичного фольклору поступово відбувалось упродовж декількох століть, має сталі традиції та принципи виконання, яких необхідно дотримуватися.

## ВИСНОВКИ

У першому розділі нашого дослідження здійснено огляд наукової літератури, присвяченої висвітленню особливостей українського музичного мистецтва, що описані в короткому історичному нарисі. Ми виявили, що митці українського музичного мистецтва упродовж майже усього періоду його існування активно зверталися до автентичної традиції музикування. Актуальність даного напрямку збереглася й дотепер. Окрема увага приділяється особистості М. Скорика, його життю, творчості, становленню як композитора, організатора, педагога.

Постать митця висвітлено в контексті загального розвитку вітчизняного музичного мистецтва. Композитор активно взаємодіяв з тогочасними новими стильовими напрямками, майстерно поєднуючи сучасні техніки письма з фольклорною традицією музикування.

Другий розділ дослідження стосується тлумачення жанрово-стильової специфіки авторського стилю симфонічної творчості М. Скорика. Вагому її частку займають надбання, що побудовані на фольклорному матеріалі, зокрема, саме гуцульській автентичній традиції музикування. Визначаємо його стиль як універсальний з тяжінням до синтезу. Симфонічна творчість композитора вирізняється поєднанням різних жанрів, прийомів, технік письма та стильових напрямків, проте з тяжінням до створення індивідуального стилю. Його взаємодія з фольклорною музичною традицією має такі ознаки: вибір певного складу оркестру (з широким застосуванням групи ударних інструментів); імітування українських народних інструментів, щільне наростання динаміки; імпровізаційність.

У цьому розділі також здійснено інтонаційно-драматургічний аналіз, обраного для нашого дослідження, симфонічного твору композитора – Сюїта для симфонічного оркестру «Гуцульський триптих», який був виданий у 1965 році. Сюїта «Гуцульський триптих» є програмним твором, складається з трьох частин: «Дитинство», «Іван і Марічка», «Смерть Івана». Кожна з

частин має назву та ілюструє події повісті, передає образи та характери головних героїв, підкреслює національний колорит. У даному доробку основним фольклорним матеріалом є: коломийки; весільні пісні; плачі та голосіння; в музиці до фільму також – колядки й щедрівки, весільні награвання, співанки; спостерігаємо імітацію традиційних музичних українських інструментів. Даний твір є яскравим прикладом фольклорної стилізації, яка є визначною ознакою його стилю.

Третій розділ присвячений тлумаченню питання диригентської інтерпретації та виконавському аспекту мистецтва диригування. Здійснено огляд літератури, присвяченої поняттю інтерпретація. Також здійснили опис проблем та завдань, що постають перед диригентом у процесі роботи: з нотним текстом; з виконавським колективом; над створенням оригінальної художньої концепції; тощо.

Ключовим етапом нашої розвідки є висвітлення інтерпретаційних версій обраних диригентів на прикладі симфонічного твору М. Скорика. Для порівняння було обрано два виконання, на нашу думку, найбільш переконливих, видатних диригентів – всесвітньовідомої української диригентки Оксани Линів та видатного диригента американського походження Хобарта Ерла.

Українська диригентка вповні відтворила авторський задум. У даній виконавській трактовці спостерігаємо певні відхилення від тексту. Хоч вони й звучать досить органічно, пов'язуємо певну невідповідність авторським ремаркам, вільне трактування твору з походженням виконавиці. Впізнавані гуцульські коломийки, настрої народних танцю й пісні, образи Марічки та Івана. Виконавська версія О. Линів цілком відповідає композиторському стилю М. Скорика, проте вважаємо, що диригентка виконує наявні в тексті авторські ремарки більш напружено, з певним перебільшенням.

Інтерпретаційну версію Х. Ерла вважаємо еталонною. Його диригентський стиль має неабиякий емоційно-вольовий вплив на виконавців та слухачів. Відчувається кожен образ, характер та, головне, зберігається

унікальний карпатський колорит. Присутні усі наявні в тексті акценти, штрихи, динамічні відтінки, справляє враження легкість та граційність їх виконання, яке втілюється ніби невимушено. Таке виконання викликає відчуття присутності чи, навіть, участі у процесіях так вдало відображених композитором у нотному тексті. Авторські ремарки допомогли диригенту знайти шлях до втілення художньої концепції твору, зберігаючи при цьому неповторне звучання гуцульського музичного фольклору.

Творчі доробки Мирослава Скорика, без перебільшення – неоціненний внесок у національну культурну спадщину, виконавський аспект яких потребує подальших наукових досліджень.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Афоніна О. Культурний код і «подвійне кодування» в мистецтві : дис. ... док. Мистецтвознавства. Київ, 2018. 445 с.
2. Афоніна О. С. Код і культурно-історичні традиції «подвійного кодування» у фольклорі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2016. Вип. 3. С. 45–49.
3. Архімович Л. Нариси з історії української музики. Київ : Мистецтво, 1964. Ч.І. 309 с.
4. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ–ХХІ століть : монографія. Київ : Інститут культурології НАМУ, 2013. 232 с.
5. Берегова О. Зміна світоглядних архетипів в останніх творах М. Скорика. *Мирослав Скорик: збірник наукових праць, присвячений 60-річчю від дня народження М. М. Скорика. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 10. С. 42–45.
6. Біла К. Особливості сучасного етапу розвитку жанру інструментального концерту та його різновидів. *Українське музикознавство*. Київ, 2010. Випуск 36. С. 76-83.
7. Білозуб Л. М. Національна музична мова українських композиторів ХХ – ХХІ ст. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету* : у 2 т. Випуск 18. Рівне, 2012. Т. 1. С. 70–74.
8. Вакула Н. Інструментальні концерти львівських композиторів у ментальному просторі Галичини (1970-2000 рр.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2007. 19 с.
9. Волох О. М. Скорик – Мойсей української музики. *Молодь і ринок: Щомісячний науково-педагогічний журнал Дрогобицького державного університету імені І. Франка*. Дрогобич, серпень 2011. №8 (79). С. 133– 136.
10. Гладишко А. Архетип в музичній культурі як дискурс сучасної української музикології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії*

*і практики. КОГНІТИВНЕ МУЗИКОЗНАВСТВО*: зб. наук. праць. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2017. Вип. 47. С. 31–43.

11. Гнатишин А. Закарпатські народні пісні / упорядник З. І. Василенко. Київ : Видавництво АН УРСР, 1962. 371 с.

12. Данилець В. В. Стилізація гуцульського фольклору в українській музиці кінця ХІХ – початку ХХІ століття: композиторський і виконавський аспекти : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2021. 220 с.

13. 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 імені Івана Франка*. Дрогобич, 2018. Випуск 4. С. 243–247.

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

15. Давидов М. А. Інтерпретаційні аспекти виконавської майстерності. *Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, Випуск 2. Київ, 1999. С. 88–98.

16. Загайкевич М. Мирослав Скорик: традиції і новаторство. *Мирослав Скорик: збірник наукових праць, присвячений 60-річчю від дня народження М. М. Скорика. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Випуск 10. Київ, 2000. С. 30–35.

17. Іваницький А. І. Українська музична фольклористика (методологія і методика) : навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1997. 392 с.

18. Івахова К. П. Особливості виконання фольклорних творів Мирослава Скорика. *Студії мистецтвознавчі*. Київ : ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 2012. №1. С. 71–79.

19. Калениченко А. Неофольклоризм. *Українська музична енциклопедія*. Київ : Вид-во ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 2016. Т. 4. С. 227–229

20. Канерштейн М. Питання диригентської майстерності. Київ : Музична Україна, 1980. 184 с.
21. Катрич О. Стильові аспекти музично-виконавської інтерпретації. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Кн. 4. С. 59–65
22. Кофман Р. Виховання диригента: психологічні особливості. Київ : Музична Україна, 1986. 40 с.
23. Коменда О. В. Феномен Мирослава Скорика в світлі ідей творчого універсалізму. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: зб. наук. праць. Київ, 2019. Випуск 1. С. 342–346.
24. Корній Л. П., Сюта Б. О. Історія української музичної культури : підручник для студентів вищих навчальних закладів. До 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 736 с.
25. Копиця М. Творчість М. Скорика в дзеркалі сучасності. *Мирослав Скорик: збірник наукових праць, присвячений 60-річчю від дня народження М. М. Скорика*. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Випуск 10. Київ, 2000. С. 9–14.
26. Копиця М. Мирослав Скорик і Київ епохи шістдесятих. Митець і соціум. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. До 100-річчя Київської консерваторії. Історія в особистостях*. Київ, 2013. Випуск 86. С. 407–418.
27. Колесса Ф. Українська усна словесність. Львів : Науково-популярна бібліотека товариства «Просвіта», 1938. 643 с.
28. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. 284 с.
29. Котляревська О. І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ : НМА України ім. П. І. Чайковського, 1996. 16 с.
30. Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. : монографія. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.

31. Кияновська Л. О. Українська музична культура : навчальний посібник. Львів : «Тріада плюс», 2008. 344 с.
32. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи : монографія. Львів : Сполом, 1998. 216 с.
33. Кумеда Т. А. Особистість Мирослава Скорика в історії української музичної культури ХХ століття. *Культура і сучасність : альманах. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ : Міленіум, 2010. Випуск 2. С. 200–205.
34. Лошков Ю. І. Генеза та становлення диригентського виконавства в Україні : монографія. Харків : ХДАК, 2007. 221 с.
35. Ляшенко І. Взаємодія фольклорних і професійних традицій у процесі становлення національного стилю української музики. Національні традиції в музиці як історичний процес. Київ : Музична Україна, 1973. С.143-170.
36. Макаренко Г. Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри : монографія. Київ : Факт, 2005. 328 с.
37. Макаренко Г. Творчі аспекти формування художнього образу в діяльності оперного диригента. *Музичний твір як творчий процес. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Випуск 21 / автор-укладач В. Москаленко. Київ, 2002. С. 204–213.
38. Мурза С. А. Диригентський жест як інструментально-виконавський феномен: компаративно-технологічний підхід : дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса : ОНМА імені А. В. Нежданової, 2021. 196 с.
39. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації : навчальний посібник. Київ : Національна музична академія України імені І. П. Чайковського, 2013. 134 с.
40. Нейчева Л. В. Линів Оксана Ярославівна. *Енциклопедія Сучасної України* Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. 2016. URL: <https://esu.com.ua/article-54677> (accessed: 04.05.2024).
41. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. Харків, 2020. 572 с.

42. Плужніков В. М. Професія диригента та шляхи її формування в західноєвропейській театральній-концертній практиці ХІХ століття / автор-укладач Давидов М. Виконавське музикознавство. *Енциклопедичний довідник*. Луцьк, 2010. С. 255-256.

43. Плужніков В. М. Професія диригента та шляхи її формування в західноєвропейській театральній-концертній практиці ХІХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2006. 26 с.

44. Ракочі В. Оркестрування як засіб синтезу в концерті для оркестру «карпатський» Мирослава Скорика. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Київ, 2020. Т. 5. Випуск 29. С. 182-189.

45. Сирятська Т. О. Виконавська інтерпретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста : автореф. дис... канд. мистецтвознавства. Харків, 2008. 18 с.

46. Скорик М. Гуцульський триптих. За мотивами повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків». Для симфонічного оркестру [Ноти]. Київ : Музична Україна, 1968. 60 с.

47. Солодова А. Ерл Хобарт. *Енциклопедія Сучасної України* Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. 2009. URL: <https://www.hobartearle.com/bio>

48. Хай М. Коломийка. *Українська музична енциклопедія*. Київ : Вид-во ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України, 2008. Т. 2. С. 504-505

49. Хобарт Ерл – диригент. Офіційний сайт Львівської національної філармонії. 2023. URL: <https://philharmonia.lviv.ua/collective/khobart-erl-dyryhent/> (accessed: 06.05.2024).

50. Шаповалова Л.В. Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології. *Modern culture and art history: an experience of Ukraine and EU* : collective monograph. Riga : Izdevnieciba "Baltija Publishing", 2020. P. 1-20.

51. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. праць. Харків : ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 2007. С. 218-228.
52. Шевчук О. Особливості відбиття фольклору в інструментальних творах М.Скорика. *Українське музикознавство*. Київ : Музична Україна, 1979. Випуск 2. С. 93-102.
53. Berlioz H. *Treatise on Instrumentation* : Edwin F. Kalmus. New York, 1991. 435 p.
54. Biasutti M. Orchestra rehearsal strategies: Conductor and performer views. *Musicae Scientiae*. 17(1), 2013. P. 57-71. URL: <https://www.researchgate.net/publication/258173330> (accessed: 04.05.2024).
55. Chernoiivanenko A. D. Instrument-images in musical science and practice. *Music semiology: categories and methods* : collective monograph. Lviv–Torun : Liha-Pres, 2020. P. 113–131.
56. Hobart Earle. 2022. URL: <https://www.hobartearle.com/bio> (accessed: 06.05.2024).
57. Oksana Lyniv. Диригентка. 2024. URL: <https://oksanalyniv.com/uk/bio> (accessed: 06.05.2024).
58. Piston W. *Orchestration*. London : Victor Gollancz LTD, 1969. 477 p.
59. Wagner R. *Wagner on conducting* (translated by Edward Dannreuther). New York : Dover publications, 1989. 118 p.