

8. Lysov P., Sapin, M. (2010), *Anatomiya (s osnovami sportivnoy morfologii)* [Anatomy (with the basics of sports morphology)], A textbook, Moscow, Academy, Vol. 2. (in Russian).
9. Fomin, N. and Vavilov Yu. (1991), *Fiziologicheskie osnovy dvigate'noy aktivnosti* [Physiological basis of motor activity], Moscow, Physical Education and Sports. (in Russian).
10. Tsvietkova, L. (2007). *Metodyka vykladannia klasychnoho tantsiu* [Technique of teaching classical dance], Textbook, 2 ed., Kyiv, Alterpres. (in Ukrainian).

УДК 398:78:7.071.1

**Вікторія Данилець**

### **КОМПОЗИТОРСЬКИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ ФОЛЬКЛОРИЗМ: ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ ЗМІСТ ПОНЯТТЯ**

*У статті проаналізовано термінологічний зміст поняття “фольклоризм” у контексті сучасної етномузикознавчої науки, розглянуто важливі аспекти функціонування фольклоризму в творчості зарубіжних та українських композиторів. Охарактеризовано риси композиторського і виконавського фольклоризму у вітчизняній музичній культурі. Зіставлено зарубіжні методи композиторського фольклоризму в музиці Б. Бартока та І. Стравінського з методами переосмислення національного фольклору в творчості Є. Станковича.*

**Ключові слова:** фольклор, фольклоризм, композиторська творчість, музичне мистецтво, народна традиція, виконавство.

**Викторія Данилець**

### **КОМПОЗИТОРСКИЙ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ФОЛЬКЛОРИЗМ: ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ ПОНЯТИЯ**

*В статье проанализировано терминологическое содержание понятия “фольклоризм” в контексте современной этномузыкологической науки, рассмотрены важные аспекты функционирования фольклоризма в творчестве зарубежных и украинских композиторов. Проводится анализ композиторского и исполнительского фольклоризма в зарубежной и украинской музыкальной культуре. Сопоставляются зарубежные методы композиторского фольклоризма в творчестве Б. Бартока и И. Стравинского с отечественными методами переосмысления фольклора в творчестве Е. Станковича.*

**Ключевые слова:** фольклор, фольклоризм, композиторское творчество, музыкальное искусство, народная традиция, исполнительство.

**Viktoria Danylets**

### **COMPOSER AND PERFORMING FOLKLORISM: TERMINOLOGICAL CONTENT OF THE CONCEPT**

*The article tasked to identify terminological meaning of folklorism in the context of modern ethnomusicology, to consider important aspects of operation folklorism in the foreign and Ukrainian composers art. In the article is analyzed the composer and performing folklorism in the Ukrainian music culture. In the research were analysed foreign methods of composing folklorism in B. Bartok and I. Stravinsky music and Ukrainian methods of folk rethinking in Ye. Stankovych music style.*

*The research found a need of a new methodology of analyzes folklorism because layering of term. In the article outlines levels of performing folklorism and actual problems of modern music culture in the context of preservation the folk tradition in the process of performing interpretation.*

*In the article are given already existing definitions of performing folklorism and, as a result, appears my own characteristic of term “performing folklorism”. This research describes the important role of the folk singing manner and its regional features, outlines important meaning of the folk song. Because the folk song is a basis of composing and performing art.*

*In this article is analyzed music style of famous artists, which actively used melodic features of folk songs in their music art. Paying attention to the diversity of musical expression of their music: melody, harmony, timbre, texture, structure.*

*In this research are characterized the lines of a musical language: genre, style, modal and colour. The folklore by artists depict a new semantic, artistic and imaginative potential of the composer folklorism.*

*The folklore theme expressed in the musical masterpieces of famous foreign and Ukrainian composers in the XX century. The folk traditions enriched artistically-vivid and musical expression maintenance of composer’s art.*

*Despite the fact that they belong to different national composers schools, each of other has own unique composer style. All of these artists used the elements of folk music and transform them in their masterpieces.*

*Also the research outlines deep spiritual and intellectual potential of national tradition, which the scientists are actively investigating. Because the folklore is universal ethnic code which needs knowledges of archeology, geography, psychology, history, linguistics, ethnology, religious, philosophy, computer science, cybernetics, musicology and folklore to understand it.*

*The process of rethinking folk elements in a music is the main measure of development individual composer style. It process combines the tradition and the innovation. These elements characterize neofolklorism as important music style in XX century.*

*The review of Bela Bartok opera style presents combination of Hungarian folklore intonations with the modern composer’s tendencies. This intercommunication gives to the opera music novelty and freshness, attributing the opera “Blue Beard’s Castle” to the best masterpieces of the world neofolklorism.*

*Also neofolklorism distinguishes the individual music style of Ihor Stravinsky. In the ballet “Rite of Spring” composer has used archaic layers of Slavic folklore. The innovation of the ballet mainly appears in a rhythmic factor that plays conceptual position in the music of Stravinsky.*

*Stankovich Folk opera “When the fern blooms” presents neofolklorism features in the Ukrainian opera’s genre. It is a new stage of the Ukrainian music art development through rethinking national traditions. Stankovich innovations appear in folklorism of the musically-poetic opera’s material. For the underlining folk colour of opera the composer entered the authentic singing of choir, and in the orchestral score entered the timbres of folk instruments. Besides Folk opera “When the fern blooms” belongs to the vertex phenomena of the Ukrainian neofolklorism, deservedly written into the context of the European modern tendencies.*

**Key words:** *folklore, folklorism, composing art, music art, folk tradition, performing.*

Поняття “фольклоризм” надзвичайно містке та об’ємне, тому потребує чіткої і логічної теоретичної визначеності. Велике значення фольклоризму в композиторській творчості та його безпосередній вплив на виконавську діяльність підтверджують актуальність обраної тематики дослідження. Окреслення фольклоризму – композиторського та виконавського – дає змогу проаналізувати глибинну сутність народного першоджерела в усій його художній невичерпності.

Багато зарубіжних та вітчизняних фольклористів й етномузикознавців вивчали питання використання, переосмислення і трансформації фольклорних джерел у композиторській та виконавській діяльності. Об’ємність поняття “композиторський та виконавський фольклоризм” передбачає ґрунтовне вивчення й аналіз згаданого явища у музикознавчих працях. Фундаментальна монографія А. Іваницького “Історичний синтаксис фольклору” окреслює роль мислення, мови та музики, зокрема тісної взаємодії цих інтелектуальних процесів у історичному становленні музичного фольклору. Автор цієї праці розробив методологію аналізу

фольклорних наспівів через їх обумовленість логічними функціями мислення і мовним синтаксисом у хронологічному порядку розвитку, становлення та координації цих процесів [8].

Монографії С. Грици “Трансмiсія фольклорної традиції” та “Фольклор у просторі та часі”, висвітлюють питання розшифрування генетичного коду українського фольклору [4].

У монографії “Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції” О. Бенч-Шокало вказала на важливу роль виконавського фольклоризму, який є основою національно зорієнтованої музичної культури, зокрема, хорової. Автор звернула увагу на значення звукового ідеалу національної культури, досягнення якого можливе через глибоке опанування народної пісенної традиції з її великою регіональною розмаїтістю [3].

Дослідження І. Мацієвського “Музичні інструменти гуцулів” свідчить про великий арсенал інструментальних виконавських засобів Гуцульщини як унікального фольклорного регіону, тим самим акцентуючи увагу на стильовій, жанровій і ладовій різноманітності музичного фольклору Західної України [9].

Мета статті – охарактеризувати поняття “фольклоризм”, розмежувати фольклоризм композиторський і виконавський, проаналізувати мистецькі процеси, пов’язані з фольклоризмом, та їх функціонування в зарубіжній і вітчизняній творчій практиці.

До фольклорної тематики зверталися багато зарубіжних та вітчизняних композиторів. Фольклорна складова є визначальною ознакою видатних національних композиторських шкіл. Щодо цього українська музична традиція відзначається багатством народних тем і образів та їх широкою інтерпретацією у творчості митців.

Фольклор виступає узагальненою естетико-філософською категорією з притаманними для народного мистецтва метафорами та символами, що характерно для неофольклористичного типу музичного мислення.

На думку О. Дерев’янченко, суть згаданого явища полягає в “діалогічній взаємодії професійно-академічних та природно-етнологічних принципів відбору й організації звукового матеріалу” [6, с. 11].

Фольклор у галузі семантики, за словами І. Земцовського, є історично перевіреною грандіозною школою всього мистецтва. Творчість композитора ґрунтується на засвоєнні семантичних ознак фольклору, можна простежити як пряме цитування, так і творче переінтонування й трансформацію народного мелосу. Ці принципи можуть бути застосовані як почергово, так і взаємодіяти в рамках одного твору [7, с. 12].

Видатний російський фольклорист В. Гусєв, аналізуючи генезу поняття “фольклор”, зазначив, що цей термін вживали для окреслення елементів давнини й археології, а згодом виокремили в самостійну науку [5, с. 49].

Із плином часу змінювалися аспекти вивчення фольклору: археологічний, історичний, психологічний, соціологічний, етнографічний, літературознавчий, музикознавчий. Поступово значення терміну розширювалося.

Видатний український фольклорист А. Іваницький стверджує: “фольклор – мистецтво комплексне (а точніше – окремих, найдавніший вид людської культури). Наука шукає глибинні механізми взаємодії компонентів цієї культури, і насамперед – у слові й наспіві головний історичний “об’єкт” – людина” [8, с. 114]. “Музичний фольклор є чинником історії, географії та біології, оскільки він – складова природної сутності етносу і біосфери” – зазначив А. Іваницький [8, с. 380].

Фольклоризм як першоджерело – необхідна передумова творчого процесу. Часто цей термін використовували у надто вузькому та обмеженому значенні, і він містив низку суперечностей.

Український музикознавець О. Бенч-Шокало визначила фольклоризм як процес засвоєння традиційного виконавства різними сферами музичної культури. Поняття фольклору охоплює складні реалії використання, адаптації і трансформації традиційного виконавства у різних напрямках музичного мистецтва [3].

Частина дослідників вбачають у терміні “фольклоризм” передусім негативні форми його вияву: псевдонародні стилізації, надмірну модернізацію традиції, що призводить до нівелювання національних першоджерел.

На противагу окресленому вище ставленню є інший, позитивніший підхід до осмислення фольклоризму, який спрямований на пізнання та оцінку його фундаментальної основи, на визначення його семантичної та формотворчої функції в контексті композиторської та виконавської творчості.

“Протиріччя в поглядах науковців на фольклоризм у сучасному музикознавчому просторі вимагають нової методики аналізу цього складного феномену культури” – відмічає О. Бенч-Шокало [3, с. 47].

В. Гусев окреслює фольклоризм як “вторинне побутування автентичного фольклору”. “... помітно посилюється фольклоризм в сучасному професійному мистецтві – композиторській музиці, літературі, театрі, кіно, однак звернення до народних традицій має тепер не зовнішній, зображальний характер, а дедалі більшого значення набувають риси органічного засвоєння законів народного художнього мислення” [5, с. 14].

У другій половині ХХ століття погляди теоретиків на це питання змінилися. Причина обмеженості поняття “фольклоризму” простежувалася від початку ХХ століття, а саме це зумовлювалося застарілим розумінням сутності “фольклоризму” в категоріях ХІХ століття, тобто, як безпосереднього відтворення рис народної музичної мови і, насамперед, мелодики. Звідси випливають думки про недостатній потенціал розвитку народної теми в масштабному симфонічному розгортанні.

Та вузькість і обмеженість терміну “фольклоризм” яскраво заперечує творчість видатних композиторів ХХ століття, самотність та неповторність яких ознаменувала фольклорна складова їх творчого стилю. Особливо переконливо виглядає застосування нових композиційних систем і технік у поєднанні з фольклорним чинником. Це підтверджується, зокрема, творчістю західноєвропейських композиторів – Б. Бартока та К. Орфа.

Скажімо, видатний угорський композитор і фольклорист Б. Барток, творив у нерозривному зв'язку з народною традицією. Цей митець зазначав, що переробка певної теми сама собою є джерелом великої праці, а творчість на основі народних пісень – найскладніше завдання [2, с. 36]. Зауважимо, що митець у своїх творах не лише використовує музичні елементи національного фольклору, а й звертається до народної угорської мови. Це яскраво відображено в єдиній опері композитора “Замок герцога Синя борода”.

“Замок герцога Синя борода” Б. Бартока – самотній новаторський твір у контексті оперного мистецтва ХХ століття. Твір є унікальним явищем у жанровому та стильовому розуміннях. Згадана опера – перехідний етап від імпресіоністичного стилю до експресіонізму, тут наявні стильові тенденції як імпресіонізму, так і експресіонізму. Новаторською рисою опери Б. Бартока є використання характерної манери угорської народної говірки (“*parlando rubato*” зі слів автора).

Музична мова опери Б. Бартока – виразна та своєрідна. У творчому стилі композитора інтонації угорського фольклору майстерно поєднані з виразовими засобами авангардної музики, що вплинуло на новизну і свіжість звучання як вокальної, так й інструментальної палітри твору.

Вокальна лінія опери “Замок герцога Синя борода” побудована у формі експресивного діалогу, де переважають напружені речитативи. Оркестрова партія опери є фоном, на якому розгортається похмурий середньовічний сюжет, вона вирізняється гострою альтерованою гармонією, неабияка увага приділена тут колористиці звучання.

Загалом опера Б. Бартока “Замок герцога Синя борода” – це оригінальне й самотнє явище в історії світової музичної культури ХХ століття, яке не втрачає актуальності й сьогодні, зачаровуючи національним угорським колоритом і багатством музичної палітри.

Продовжимо огляд композиторів, які по-новому застосували фольклорні елементи у творчості, піднявшись на вищий мистецький рівень. У російській музиці фольклоризм яскраво репрезентований у творчому стилі І. Стравінського, його новаторське трактування народного першоджерела дало поштовх українському стильовому напрямку “нова фольклорна хвиля”. Яскравим взірцем переосмислення архаїчного фольклору в творчості І. Стравінського став балет “Весна священна”.

Цей твір – геніальне явище в історії музичного мистецтва. Для балетів І. Стравінського (“Весна священна”, “Жар-птиця”, “Весіллячко”) можна застосувати тезу про їх тотальну фольклоризацію, яка вирізняється новаторським підходом.

Створюючи балет “Весна священна”, композитор опирався на архаїчні пласти старослов’янського фольклору, де головна думка була зосереджена на відображенні єдності людини з природою.

Найвиразнішим формотворчим чинником балету є ритмічна організація музичного матеріалу, що ознаменувало новаторство балету “Весна священна” і поставило його в один ряд з яскравими полотнами видатних композиторів початку ХХ століття – А. Шенберга, Б. Бартока, К. Орфа та ін.

Жанр балету “Весна священна” – сюїта, в якій порядок номерів розгортається за єдиною концепцією. Увесь цикл пронизують наростаюча напруга і драматизм. Сюїтна побудова балету характерна наскрізним симфонічним розвитком усього твору та кожної картини зокрема.

Тематизм “Весни священної” охоплює інтонаційні елементи веснянок, колядок та весільних пісень. Загалом для Стравінського характерний творчий принцип, в основі якого – типізація наспівів, їх формульність.

Образні сфери балету представлені в чотирьох лініях: 1) природа яскраво відображена у розділі “Поцілунок землі”; 2) чоловіча сфера, втілена у І частині, в номерах “Весняні гадання”, “Гра двох міст”, відзначається активним пульсуючим ритмом, туттійними акордами, наростаючою динамікою та тембрами мідних духових; 3) жіноча лінія характеризується ліричними мотивами; 4) праотці символізують згасання життєвої сили, смерть.

Ритм у балеті “Весна священна” є першорядним, визначальним фактором розгортання музичного матеріалу, він також служить конструктивним та змістовним “ядром” симфонічної концепції. Ритм, у поєднанні з тембром, інтонацією, гармонією і фактурою, виконує образно-тематичні функції [1, с. 183].

Ігор Стравінський значно збагатив жанрову структуру балету, використовуючи напористу динаміку; збагатив оркестр новими метро-ритмічними та колористичними засобами виразності. Саме І. Стравінський увів у музичну термінологію поняття “тембр-інтонація”, “тембровий ритм”.

Творчість Ігоря Стравінського безпосередньо вплинула на український балет. Естетико-філософські засади та новаторські технічні прийоми І. Стравінського були майстерно втілені в балетній творчості видатних українських митців – М. Скорика (“Каменярі”), Л. Дичко (“Досвітні вогні”), Є. Станковича (“Ольга”) та ін.

Виразні паралелі можна провести між балетом “Весна священна” І. Стравінського та балетом “Ольга” (1982) Є. Станковича, починаючи від давньоруської тематики до інтонаційної сфери, базованої на архаїчних пластах українського фольклору. Адже наспіви українських веснянок стали формотворчими в побудові партитури окреслених балетів.

Ряд засобів виразності, притаманних почерку І. Стравінського, – симфонічність мислення, темброво-сонорний тематизм, енергію руху, поліритміку, – Станкович задіяв у своїх балетах “Прометей”, “Майська ніч”, “Ніч перед Різдом”, “Вікінги”.

Перейдемо до явища фольклоризму в творчості видатного українського композитора, представника “нової фольклорної хвилі” – Євгена Станковича.

Яскравою сторінкою в історії вітчизняного оперного мистецтва є його новаторський твір – фольк-опера “Коли цвіте папороть”.

Музична мова опери Є. Станковича проста й зрозуміла, адже побудована на народних піснях, різних за жанром і характером: думи, плачі, історичні, ліричні, танцювальні, жартівливі та обрядові пісні; також тут використані елементи народних танців – козачка і гопака.

Фольклорним мелодіям композитор надав індивідуального авторського звучання, збагативши народну поліфонію модерновою гармонією. Опера “Коли цвіте папороть” – це не просто контрастне зіставлення народних пісень, а цілісне оперно-фольклорне полотно на три дії, чітко продумане і скомпоноване з пісенних блоків із вкрапленням авторських музичних епізодів.

Три дії опери змальовують різні сфери життя українського народу: I і III дії – історичні події, зокрема період Запорізької Січі (I д.) та сучасність (III д.); II дія відображає таємничий світ русалок і відьом. Центральним епізодом опери є дійство уночі на Івана Купала.

Музична мова опери вирізняється вдало підібраними засобами виразності. Яскрава мелодична лінія твору приємно вражає цілісністю народно-авторського музичного матеріалу. Вишукана гармонічна сфера зачаровує поєднанням простоти з терпкими модерновими співзвуччями.

Особливої уваги заслуговує колористика опери, яка є унікальним сплавом симфонічно-інструментальних барв із вкрапленням вокально-хорових тембрів. Усе це утворює єдине монолітне звукове полотно, яке сприймається на одному подихові.

Унікальність опери “Коли цвіте папороть” полягає у глибокій опорі на фольклорні традиції музичної та поетичної ліній твору. Опері притаманна тришаровість сюжету (“меніпейний” простір), а через співіснування трьох світів – “земного”, “потойбічного” та “небесного”, проходить основна ідея твору.

Як стверджує Р. Станкович-Спольська, “показовою для постмодерного мистецтва є розширеність змісту: дія опери відбувається в кількох різних і зміщених у хронологічному розумінні культурно-часових площинах, котрі ніяк сюжетно між собою не перетинаються, а координуються на ідейно-символічному та композиційно-інтонаційному рівнях” [10, с. 184].

Як і в більшості творів Є. Станковича, в опері “Коли цвіте папороть” втілена філософська концепція взаємодії Часу і Простору, яка певним чином детермінує структуру твору.

Згаданій опері Є. Станковича притаманні, зокрема, такі новаторські елементи:

- 1) поєднання звучання симфонічного оркестру з автентичним співом народного хору;
- 2) фольклорний музичний матеріал поєднаний з модерновими засобами виразності;
- 3) введення в оркестрову партитуру народних інструментів.

У творі Є. Станковича відображена ідея символізації оперних структур, яка, на думку дослідників, впливає з особливостей української народної пісні.

Фольк-опера Є. Станковича “Коли цвіте папороть” – яскравий приклад неофольклоризму в оперному жанрі, це новий етап розвитку українського мистецтва через переосмислення фольклорного першоджерела. Твір Є. Станковича належить до шедеврів української оперної музики другої половини XX століття.

Повертаючись до наукового підходу до визначення терміна “фольклоризм”, зазначимо, що серед дослідників є ряд суперечностей.

Так, С. Грица обережно підходить до сучасного визначення “фольклоризму”, не погоджуючись на його універсальність: “Усі форми (поза усною) побутування фольклору в природному середовищі прийнято сьогодні називати “фольклоризмом” [4, с. 37].

Як уже зазначено, музична культура потребує формування нової методики аналізу фольклоризму в багатьох його проявах, у тому числі таких напрямів, як композиторський фольклоризм та виконавський фольклоризм.

Видатний російський фольклорист І. Земцовський виокремив п’ять основних сфер існування фольклору:

- 1) фольклор у професійній художній творчості всіх видів;
- 2) фольклор у науці та педагогіці;
- 3) фольклор на сцені;
- 4) фольклор на фестивалях і святах;
- 5) фольклор і засоби масової комунікації [7, с. 7].

Українські музикознавці ґрунтовніше вивчали та досліджували композиторський фольклоризм у різних жанрах музичного мистецтва (Б. Фільц, Л. Кияновська, М. Загайкевич, Л. Пархоменко та ін.), стверджуючи що він є універсальним методом збереження народної пісні, зокрема, через академічне хорове виконавство. Адже народна пісенна традиція – це глибинна першооснова справжньої творчості, високоякісний показник змістовної наповненості музики різних форм, стилів та жанрів.

У даному контексті актуальна позиція видатного угорського композитора і музикознавця-фольклориста Б. Бартока – найяскравішого представника неофольклоризму, який вбачав у народній пісні висхідний пункт та основу для збагачення професійної музичної творчості.

Твори композиторів “нової фольклорної хвилі” відкрили нові пласти застосування національної тематики, розвинувши і поглибивши народно-жанрову основу; впровадили нові музично-виражальні прийоми та принципи розгортання фольклорного матеріалу.

В українській музиці видатним представником “нової фольклорної хвилі” є М. Скорик, який синтезував традиції професійної музики, фольклору зі сучасними композиторськими стилями і техніками. Творчість М. Скорика, а також Г. Гаврилець, Є. Станковича, Л. Дичко, Л. Колодуба є доказом того, що фольклорна основа творчого стилю композитора – це універсальна тенденція розвитку індивідуального духовного стержня митця.

Форми засвоєння живого етнотрадиційного інтонування у творчій діяльності різних колективів, які функціонують у професійній та непрофесійній сферах музичного виконавства, отримали назву виконавський фольклоризм.

Термін “українське народно-пісенне виконавство” виник у той час, коли фольклор поступово переходив із форми усної в писемно-зафіксовану форму, так званий виконавський фольклоризм у різних градаціях.

Ітиметься не тільки про автентичне виконання, “первинний” фольклор, яке широко представлене в музичному мистецтві, а про вторинне виконавство, перейняте з писемних джерел.

Виконавський фольклоризм розкриває багатопланову інтонаційну сутність народної традиції. “Концепція виконавського фольклоризму спрямована проти абстрактно-узагальненого тлумачення і трансформації традиційного виконавства як уніфікованого та однакового для всіх, у результаті якого ігнорується диференційний підхід до його конкретних виявів у місцевих співочих стилях”, наголосила О. Бенч-Шокало [3, с. 52].

Відзначимо неабияку значущість згаданої концепції, адже регіональна різноманітність традиції, що яскраво представлена в українській народній музиці, є важливою рисою для розвитку та функціонування виконавського фольклоризму. Глибоке вивчення конкретної фольклорно-етнографічної виконавської традиції дає змогу осягнути її специфіку. З дослідження І. Мацієвського випливає, що на Гуцульщині практично нема вокальних жанрів, але дуже широко представлені жанри інструментальної музики, адже вона є важливою у житті та мистецтві гуцулів. “Можна навіть говорити про наявність на Гуцульщині свого роду “інструментального епосу” (термін, що запропонував авторові І. Земцовський)” [9, с. 29–30].

Інноваційне осмислення концепції виконавського фольклоризму уможливило виявлення методів засвоєння традиційного співу з боку академічних і народних колективів, визначає роль аматорських колективів.

У сучасному етномузикознавстві окреслено п'ять рівнів виконавського фольклоризму:

- 1) первинний традиційний спів автентичних гуртів;
- 2) репродуктивний спів як відтворення первинного виконавства науково-експериментальними фольклорними ансамблями, які функціонують в умовах міста;
- 3) вибіркове ставлення до традиційного співу в мистецькій діяльності академічних хорових колективів;
- 4) стилізація народнопісенних традицій у творчій діяльності народних хорів і ансамблів пісні й танцю;
- 5) імітація пісенної традиції з орієнтацією на усереднену модель фольклоризму в різних сферах хорової культури.

Рівні виконавського фольклоризму визначають різні форми організації хорових колективів та віддзеркалюють суть осягнення первинного традиційного співу через виконавську інтерпретацію.

Зазначимо актуальні проблеми, що характеризують сучасну музичну культуру в контексті збереження та функціонування у ній традиційних елементів народної вокальної музики:

- 1) відсутність діалогу між академічним і традиційним співом;
- 2) класифікація традиційного співу як нижчого щабля у культурній ієрархії порівняно з академічним як вищим рівнем культури;
- 3) традиційне виконавство не усвідомлюють як самостійну сферу культури.

Таким чином, ми зуміли створити нову методологію аналізу фольклоризму, зважаючи на багатшаровість цього терміна. Також окреслити рівні виконавського фольклоризму й актуальні проблеми сучасної музичної культури в контексті збереження народної складової у процесі виконавської інтерпретації.

Фольклоризм розподіляється на композиторський і виконавський, кожен з окреслених аспектів віддзеркалює риси існування, сприйняття та відтворення музичного матеріалу принципово різними засобами виразності.

Композиторський фольклоризм – це переосмислення композиторами народного першоджерела у творчості, риса, що притаманна видатним митцям різних національних шкіл. Проаналізовані у статті взірці композиторського фольклоризму свідчать про високий рівень майстерності митців, які опираються на національні традиції.

Виконавський фольклоризм є способом існування живого етнотрадиційного інтонування в межах професійного й аматорського музикування. Концептуальна основа виконавського фольклоризму – збереження регіональної автентичної традиції в контексті виконавського мистецтва.

Розглядаючи фольклоризм, можна відзначити широке зацікавлення цією тематикою з боку музикознавців, які вбачають у фольклорній традиції джерело самопізнання, високої духовності й національної самоідентифікації; це яскраво представлено у творчості видатних зарубіжних та вітчизняних митців. Ґрунтовне вивчення явища фольклоризму, що здійснюють науковці, свідчить про його актуальність у контексті музичного мистецтва.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Асаф'єв Б. Игорь Стравинский и его балеты / Б. Асаф'єв // Асаф'єв Б. Критические статьи, очерки и рецензии. Из наследия конца 10-х – начала 30-х годов. – М.–Л., 1967. – С. 179–201.
2. Барток Б. Сборник статей / [Под ред. Е. И. Чигаревой]. – М. : Музыка, 1977. – 250 с.
3. Бенч-Шокало О. Український хорівий спів: Актуалізація звичаєвої традиції / Ольга Бенч-Шокало – К. : Ред. журналу “Укр. світ”, 2002. – 440 с.
4. Грица С. Й. Фольклор у просторі та часі: вибрані статті / С. Й. Грица. – Тернопіль : Астон, 2000. – 228 с.
5. Гусев В. Е. Русская народная художественная культура: теоретические очерки. – Санкт-Петербург, 1993. – 110 с.
6. Деревянченко А. А. Неофольклоризм в музыкальном искусстве: статика и динамика развития в первой половине XX века : дисс. на соискание науч. степ. канд. искусствоведения: специальность 17.00.03 “Музыкальное искусство” / А. Деревянченко. – Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского, Министерство культуры и искусств Украины, Киев, 2005. – 23 с.
7. Земцовский И. И. О современном фольклоризме / И. И. Земцовский // Традиционный фольклор в современной художественной жизни: сб. ст. – Л. : Музыка, 1984. – 174 с.
8. Іваницький А. І. Історичний синтаксис фольклору. Проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики. – Вінниця : Нова Книга, 2009. – 404 с.
9. Мацієвський І. В. Музичні інструменти гуцулів. – Вінниця : Нова Книга, 2012. – 464 с.
10. Станкович-Спольська Р. Фольк-опера Є.Станковича “Цвіт папороті” як факт національної історії // Київське музикознавство. Вип. 8. – К. : КДВМУ, 2002. – С. 180–188.

#### REFERENCES

1. Asaf'ev, B. (1967), Igor Stravinsky and his ballets, *Asaf'ev B. Kriticheskie stat'i, ocherki i reitsenzii. Iz naslediya kontsa 10-kh nachala 30-kh godov* [Asafiev B. Critical articles, essays and reviews. From the heritage of the late 10s early 30s], Moscow–Leningrad, pp. 179–201. (in Russian).



2. Bartok, B. (1977), *Sbornik statey* [Collection of articles], Mosvow, Muzyka. (in Russian).
3. Bench-Shokalo, O. (2002), *Ukrainskyi khorovyi spiv: Aktualizatsiia zvychaievoi tradytsii* [Ukrainian choral singing: Actualization of the customary tradition], Kyiv, Editorial Board of the magazine "Ukrainian World". (in Ukrainian).
4. Hrytsa, S. (2000), *Folklor u prostori ta chasi. Vybrani statyi* [Folklore in space and time. Selected Articles], Ternopil, "ASTON". (in Ukrainian).
5. Gusev, V. E. (1993), *Russkaya narodnaya khudozhestvennaya kul'tura (teroreticheskie ocherki)* [Russian folk art culture (theoretical essays).], Sankt-Petersburg. (in Russian).
6. Derevyanchenko, A. A. (2005), "Neo-folklorism in musical art: statics and dynamics of development in the first half of the twentieth century", The dissertation of the candidate of Art Studies. Specials 17.00.03. "Musical Art", P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture and Arts of Ukraine, Kyiv, 23 p. (in Russian).
7. Zemtsovskiy, I. I. (1984), About modern folklore *Traditsionnyy fol'klor v sovremennoy khudozhestvennoy zhizni: sb. st.* [Traditional folklore in contemporary art life: a collection of articles], Leningrad, Muzyka. (in Russian).
8. Ivanytskyi, A. I. (2009), *Istorychnyi syntaksys folkloru. Problemy pokhodzhennia, khronolohizatsii ta dekoduvannia narodnoi muzyky* [Historical syntax of folklore. Problems of origin, chronology and decoding of folk music], Vinnytsia, Nova Knyha. (in Ukrainian).
9. Matsiievskiy, I. V. (2012), *Muzychni instrumenty hutsuliv* [Musical Instruments of Hutsuls], Vinnytsia, Nova Knyha. (in Ukrainian).
10. Stankovych-Spolska, R. (2002), Folk Opera by E. Stankovich "Bloom of ferns" as a fact of national history, *Kyivske muzykoznavstvo* [Kyiv Musicology], Iss. 8, Kyiv, KDVMU, pp. 180–188.

УДК 78.1.6 : 84.75

**Віктор Скоромний**  
**Євген Коваленко**  
**Назар Якобенчук**

### **СПЕЦИФІКА ВОКАЛЬНОЇ МАНЕРИ СОУЛ**

*У статті визначено, що вокальна манера соул пов'язана з високою майстерністю співака і створює поле для розвитку його індивідуального стилю. Наголошено на значній ролі імпровізаційності при співі соул. Окреслено такі риси манери соул, як використання мелізматика, орнаментальне оздоблення мелодичної лінії, тонке нюансування динаміки, намагання поєднувати різні вокальні прийоми. Підкреслено велике значення для розвитку естрадної музики потенціалу співу у вокальній манері соул, яка демонструє можливість синтезу з різними явищами музичного світу.*

**Ключові слова:** соул, естрада, вокальна манера, імпровізація, інтерпретація.

**Виктор Скоромний**  
**Евгений Коваленко**  
**Назар Якобенчук**

### **СПЕЦИФИКА ВОКАЛЬНОЙ МАНЕРЫ СОУЛ**

*В статье определено, что вокальная манера соул связана со значительным мастерством певца и создает поле для развития его индивидуального стиля. Отмечена значительная роль импровизационности при пении соул. Определены такие черты манеры соул, как использование мелізматика, орнаментальное обрамление мелодической линии,*