

Міністерство культури та стратегічних комунікацій
Міністерство освіти та науки
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет фортепіано, джазу та популярної музики
Кафедра спеціального фортепіано № 2

ПАВЛЮК Соломія Валентинівна

**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ АРХЕТИПУ ПРИРОДИ
У ФОРТЕПІАННИХ ЦИКЛАХ
УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 025 - Музичне мистецтво

Профілізація – Фортепіано

Магістерська робота

Науковий керівник –

Басса О. М.,
кандидат мистецтвознавства,
доцент

Рецензент –

Липецька М. Л.,
кандидат мистецтвознавства,
доцент

Львів -2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. АРХЕТИП ПРИРОДИ: ФІЛОСОФСЬКИЙ СЕНС ТА МУЗИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ.....	7
1.1. Музична інтерпретація як передумова втілення семантики явищ: герменевтичний та звукозображальний аспекти.....	7
1.2. Поняття архетипу: від психоаналізу до музикознавства.....	16
1.3. Архетип Природи у картині української ментальності.....	25
РОЗДІЛ 2. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ АРХЕТИПУ ПРИРОДИ У ФОРТЕПІАННИХ ЦИКЛАХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТОЛІТТЯ: СЕМАНТИКА ТА СТИЛІСТИКА.....	32
2.1. Фортепіанний звукопис як засіб художнього відображення архетипу Природи: історичні витoki.....	32
2.2. Інтерпретація архетипу Природи: конкретно-образна модель («Кримські ескізи» С. Борткевича, «Картинки Гуцульщини» М. Колесси, «В Карпатах» М. Скорика).....	37
2.3. Інтерпретація архетипу Природи засобами емоційно-чуттєвої моделі («Гравітації» Г. Гаврилець, «Писанки» О. Козаренка).....	58
ВИСНОВКИ.....	67
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	72

ВСТУП

Актуальність теми. Соціокультурна ситуація у сучасному глобалізованому світовому суспільстві характеризується активним і стрімким розвитком акультураційних тенденцій, одним із результатів дії яких є деформація національних архетипів, в яких виражені головні психоментальні характеристики націй та їхніх культур.

Аналіз історичної ретроспективи української культури, яка протягом століть розвивалася в умовах бездержавності, дає підстави стверджувати, що музичне мистецтво стало одним із найбільш глибинних чинників вираження національного способу мислення і, водночас, засобом формування національної самосвідомості та ідентичності. Сучасні мистецтвознавці стверджують, що «національне мислення як міфотворення функціонує на основі архетипів, які є знаками укладеної упродовж тисячоліть кодової системи і реалізують ментальні програми спільноти. У процесі тривалого функціонування в інформаційному середовищі... той чи інший архетип набуває ролі могутнього психічного прототипу-символу» (Вікторія Драганчук-Кашаюк) [29, 65]. Відображення того чи іншого способу мислення проявляється і «в окремих інтонаціях-лексемах, і... в комплексних утвореннях – патернах, тембрових, жанрових та інших характеристиках, які відображають архетипи колективного безсвідомого як універсалії національної культури» (Христина Охітва) [89, 189]. Таким чином, втілення національних архетипів в музичному мистецтві є вагомим засобом творення інкультурації, важливої для подальшого гармонійного розвитку світового суспільства.

Серед базових архетипів української культури, визначених провідним дослідником цього феномену Сергієм Кримським, є архетипи Серця, Слова, Софії, а також Природи – Рідної Землі [59–61]. Останній із вказаних архетипів викликає особливу цікавість з огляду на те, що він особливо

яскраво представлений в українській фортепіанній музиці, проявляючись на безпосередньо-сюжетному та опосередкованому рівнях у низці програмних творів. Серед таких прикладів – фортепіанні цикли М. Лисенка, В. Косенка, І. Воробкевича, С. Борткевича, Л. Ревуцького, Н. Нижанківського, В. Барвінського, Б. Лятошинського, А. Кос-Анатольського, Ф. Колесси, С. Туркевич-Лукіянович, І. Шамо, Б. Фільц, М. Скорика, Л. Дичко, Г. Гаврилець, О. Козаренка, М. Шведа та ін. Таким чином, дослідження цієї теми є надзвичайно важливим та актуальним завданням сучасного музикознавства.

Мета дослідження – обґрунтувати концепцію інтерпретації архетипу Природи у фортепіанних циклах українських композиторів ХХ століття.

У відповідності до задекларованої мети поставили такі **завдання дослідження**:

- 1) проаналізувати сутність музичної інтерпретації;
- 2) показати сенс поняття архетипу крізь призму гуманітарних наук;
- 3) виокремити основні засади української ментальності та висвітлити специфіку дослідження архетипів у музиці;
- 4) показати витоки звукозображальності в історії фортепіанного мистецтва;
- 5) провести аналіз семантики архетипу та його стилістичного вирішення на прикладі вибраних циклів українських композиторів ХХ століття, інтерпретованих на основі двох головних моделей – конкретно-образної та емоційно-чуттєвої;
- 6) концептуалізувати риси інтерпретації архетипу Природи у фортепіанних циклах українських композиторів ХХ століття.

Об’єктом дослідження є розвиток жанру фортепіанного циклу у творчості українських композиторів ХХ століття.

Предмет дослідження – характерні риси інтерпретації архетипу Природи у фортепіанних циклах українських композиторів ХХ століття.

Матеріалом дослідження є нотні тексти фортепіанних циклів українських композиторів ХХ століття.

Методи дослідження. У роботі застосовано комплекс взаємодоповнюючих методів.

Завдяки **системному методу** маємо можливість дослідити трактування понять «інтерпретація», «ментальність», «архетип» у філософських, психологічних, культурологічних і музикознавчих дослідженнях та подати, на цій основі, характеристику архетипу Природи.

Культурологічний метод застосуватимемо при вивченні семантики архетипу Природи у світовій та національній культурах, окресленні головних рис вказаного архетипу у множинності його інтерпретаційних версій.

Аналітичний метод пропонуємо застосовувати при встановленні специфіки втілення архетипів в українській фортепіанній музиці ХХ століття у циклічних жанрах.

Теоретична база дослідження представлена працями з таких головних напрямків дослідження:

- проблеми національного у мистецтві, що підіймалися у працях Н. Горюхіної [20], С. Людкевича [72], І. Ляшенка [73] та інших вчених;
- архетипів, ментальності та визначального для цього феномену архетипного (міфологічного) мислення – у теоріях К. Г. Юнга [126; 135] і послідовників, дослідженнях Л. Леві-Брюля [136], М. Еліаде [131], С. Кримського [58–61] та школи філософа; у музикознавчих і культурологічних дослідженнях О. Бенч [4], Н. Гречухи [23], В. Драганчук-Кашаюк [29–31; 42–43], Н. Завісько [36], Х. Казимирів [40], О. Рощенко [103], М. Севериної [110–111] та ін.;
- національної ідентичності та характерності – у Н. Герасимової-Персидської [16], М. Новакович [86], Х. Охітви [89], М. Ярмо [128] та ін.;
- інтерпретації – Е. Бетті [129], у культурі – Л. Архипової [3], музичної інтерпретації – теорія В. Москаленка [77–79] та праці послідовників

вченого, у т.ч. Н. Жукової [35], Н. Зеленіної [37], О. Котляревської [56] та ін., семіотичного аналізу музичного твору – І. Пясковського [100], інтерпретології на прикладі фортепіанного виконавства – К. Тимофєєвої [114] та ін.;

- загальним тенденціям розвитку та окремим постатям української музичної культури – Ю. Булки [12], С. Павлишин [90–91], Л. Кияновської [45–51], О. Козаренка [53–54] та ін.;

- фортепіанної музики крізь призму звукозображальності, архетипності, виконавського та інших аспектів – у працях таких дослідників, як Д. Андросова [1–2], Д. Боднар [8–11], Т. Дубровний [33], Кашкадамова [44], В. Клин [52], І. Коханик [57], О. Кушнірук [64], Є. Левкулич [66], О. Лігус [67], Н. Лукашенко [69], О. Маркова [75], Н. Мартинова [76], Л. Назар-Шевчук [81–82], О. Німилович [85], Н. Пастеляк [92], А. Плоткіна [95], Н. Посікіра-Омельчук [99], Н. Ревенко [101], О. Рижова [102], Т. Рощина [104], О. Рудницький [105], Н. Рябуха [106], Л. Свірідовська [109], О. Стрілецька [113], О. Фрайт [115–118], О. Чередниченко [120] та ін.

Наукова новизна дослідження визначається тим, що у роботі:

- *вперше* обґрунтовано концепцію інтерпретації архетипу Природи у фортепіанних циклах українських композиторів ХХ століття, яка ґрунтується на взаємодоповненні двох головних інтерпретаційних моделей – конкретно-образної та емоційно-чуттєвої;

- *уточнено* бачення історичної ретроспективи української фортепіанної музики крізь призму відповідної образності;

- *набули подальшого розвитку* уявлення про характерні риси архетипного мислення в його музичному відображенні.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел і додатків. Список використаних джерел містить 137 позицій. Загальний обсяг роботи – 86 сторінок, із них 71 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1.

АРХЕТИП ПРИРОДИ:

ФІЛОСОФСЬКИЙ СЕНС ТА МУЗИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

Звернення до скарбниці української фортепіанної музики крізь призму вияву певних тенденцій, образності тощо потребує осмислення низки понять, дотичних до теми магістерської роботи. Відтак, у першому розділі буде проаналізовано сенс явища музичної інтерпретації, феномену архетипу та його втілення в українській ментальності у вигляді архетипу Природи.

1.1. Музична інтерпретація як передумова втілення семантики явищ: герменевтичний та звукозображальний аспекти

Філософською та методологічною основою поняття інтерпретації є герменевтика, яка дозволяє аналізувати явища в динаміці їх історичного розвитку, враховуючи вплив соціокультурних змін і трансформацій у світоглядній орієнтації людини. Цей напрямок у філософії, пов'язаний із тлумаченням і поясненням, виник як концепція алегоричного та символічного прочитання священних писань, літературних текстів та творів мистецтва, його метою було формування принципів і методів інтерпретації різних культурних феноменів для забезпечення їх адекватного осмислення [18]. Таким чином, у межах герменевтичного підходу розуміння трактується як поступовий багаторівневий процес проникнення у зміст – від буквального тлумачення до глибинних значень.

Таким чином, кінцевим результатом інтерпретаційного процесу є досягнення розуміння. З цієї позиції інтерпретація постає як творчий акт засвоєння на чуттєвому та інтелектуальному рівнях, спрямований на виявлення сенсу мистецького творіння за допомогою «репрезентативної форми», яка відіграє посередницьку роль між автором і реципієнтом у

процесі передавання й вираження смислу, запропонованої італійським теоретиком інтерпретації Еміліо Бетті, відіграє «репрезентативна форма» [129].

Герменевтика як філософське та методологічне вчення про тлумачення текстів має глибокі історичні корені, що сягають античності, проте її наукове обґрунтування набуло системного характеру в епоху Просвітництва. З того часу герменевтика перетворилася на провідну концепцію в осмисленні культурних текстів і стала основою філософської рефлексії щодо природи розуміння. Досліджуючи теорію та історіографію явища герменевтичної інтерпретації, В. Головей та В. Кашаюк укладають історичний огляд формування уявлень про вказаний феномен, в якому наголошують на внеску І. Хладеніуса, Т. Майєра, Ф. Шлеєрмахера, В. Дільтея, М. Гайдеггера та Г.-Г. Гадамера та акцентують наступні віхи історичної ретроспективи герменевтичної інтерпретації [18].

У XVIII столітті, коли на основі історичного підходу було закладено підвалини наукової герменевтики, І. Хладеніус, Т. Майєр та інші дослідники визначили центральним принципом інтерпретації реконструкцію історичного контексту, в якому створено культурний текст. Такий підхід був спрямований на подолання часової дистанції між автором і сучасним реципієнтом, завдяки чому інтерпретатор виступає медіатором між різними епохами та культурами [18]. Натомість Ф. Шлеєрмахер у герменевтичній концепції підкреслює значущість як історичного, так і духовного підходів до розуміння тексту. На його думку, мистецтво інтерпретації не може бути універсальним або механістичним: воно має ґрунтуватися на зануренні в суб'єктивний світ автора. Автор, за Ф. Шлеєрмахером, «кодує» смисл у художній формі, а інтерпретатор має здійснити його «розшифрування» через співпереживання й реконструкцію внутрішнього змісту твору [137].

Ідеї Ф. Шлеєрмахера розвиває В. Дільтей, зосереджуючи увагу на інтуїтивному та психологічному аспектах інтерпретації. Для нього розуміння

– це процес, що спирається на особистий психологічний досвід інтерпретатора, який дозволяє реконструювати духовний світ автора. Він вважає, що найглибше людська суб'єктивність виражається в творах мистецтва, отже, саме мистецтво стає основним об'єктом герменевтичного аналізу. У зв'язку з цим В. Дільтей формулює концепцію «герменевтичного мистецтва», що є центральним методологічним принципом гуманітарного знання [26].

Значно розширив горизонти інтерпретації, включивши в неї не лише культурні, а й екзистенційні виміри засновник онтологічної герменевтики М. Гайдеггер. Згідно з поглядами філософа, справжнє мистецтво відкриває істину буття. Воно несе в собі багатозначні сенси, які можуть бути осмислені лише через герменевтичне занурення в текст як вияв буттєвої істини. Системну теоретичну модель філософської герменевтики розробив Г.Г. Гадамер, котрий у концепції праці «Істина і метод» обґрунтовує універсальний характер інтерпретації як засобу розуміння будь-яких культурних феноменів – від поетичних текстів до музичних чи образотворчих творів. Г.Г. Гадамер підкреслює, що герменевтика виходить за межі вузьконаукового підходу і є фундаментальною формою пізнання світу. Особливе місце в концепції філософа посідає поняття традиції, яка лише тоді зберігає свою життєздатність, коли піддається постійному осмисленню. Інтерпретація, за Г.Г. Гадамером, є способом взаємодії з традицією, її творчим оновленням. Такий процес здійснюється в кожному епоху, що дозволяє культурним текстам залишатися актуальними. У цьому контексті філософ особливо акцентує на виконавському мистецтві, де інтерпретація традиції не обмежує творчість виконавця, а навпаки – сприяє її реалізації [24].

Таким чином, герменевтика як теорія інтерпретації є не лише методологічною основою гуманітарного знання, а й філософською практикою, що сприяє глибшому розумінню культурної спадщини. Розглянуті концепції Ф. Шлеєрмахера, В. Дільтея, М. Гайдеггера та Г.Г.

Гадамера демонструють еволюцію підходів до інтерпретації – від історико-контекстуальної реконструкції до онтологічного та екзистенційного розуміння. Усі ці підходи розкривають герменевтику як живий процес, у якому традиція, текст і читач вступають у продуктивний діалог.

Феномен музичної інтерпретації ґрунтується на описаному явищі інтерпретаційної герменевтики, а відтак, має глибинний культурологічний сенс – як в аспекті музичної творчості особистості (Н. Жукова [35]), так і потенційно-варіативної природи музичного твору (О. Котляревська) [56].

Питання інтерпретації музичного твору постає в сучасному музикознавстві як одне з центральних у контексті розуміння специфіки музичного мистецтва як комунікативної, інтонаційно-сислової та історико-культурної практики. Вихідною точкою для дослідження цього феномену є концепція У. Еко, який визначає мистецький твір як «відкритий текст». У цьому контексті твір мистецтва розглядається не лише як завершена форма, наділена внутрішньою логікою та єдністю, але й як феномен, відкритий до множинності інтерпретацій, які не руйнують, а навпаки – поглиблюють його сутнісну самототожність [18].

Музичне мистецтво, як одна з найменш предметно-фіксованих форм художньої діяльності, особливо чутливе до такої відкритості. За визначенням В. Москаленка, музичний твір слід розглядати як самостійну інтонаційну концепцію, що виявляє себе у соціальній художній практиці як цілісний організм, в якому поєднано інваріантність жанрової структури з відкритістю до безлічі інтерпретаційних варіантів – індивідуальних або колективно-усупільнених [79].

Функціонування музичного твору визначається, насамперед, процесом його становлення – так званою «жанро-творчою ситуацією» (В. Москаленко) [78]. Вона охоплює як композиторський, так і виконавський рівні художнього процесу. У цьому контексті музичне мислення постає як діалектична взаємодія між усталеним жанровим інваріантом і творчим, стильовим

новаторством, що виявляється в конкретному акті музичного творення. Така ситуація передбачає актуалізацію «надособистісного» інтонаційного потенціалу, що функціонує в культурній пам'яті, як джерела натхнення для конкретного композитора чи виконавця: «музикант-інтерпретатор, спираючись на властиві даному музичному твору формотворчі ресурси, переходить до пошуку та апробації виразових можливостей музичного матеріалу і, на підставі цього, створює власну інтерпретаційну версію твору» [77, 6–7].

В. Москаленко пропонує розрізнення первинної та вторинної жанро-творчої ситуації, які відповідають створенню твору (первинне інтонування) та його подальшій виконавській інтерпретації (вторинне інтонування). Первинна ситуація пов'язана із процесом кристалізації інтонаційних уявлень композитора, який, використовуючи потенціал певного жанрового середовища, втілює його у тематичному матеріалі твору. Вторинна ж ситуація характеризується проникненням інтерпретатора у структуру вже створеного твору, в якому його музичне мислення вступає у взаємодію з композиторською ідеєю, відкриваючи нові смислові горизонти [78].

У контексті осмислення процесу музичної інтерпретації важливою є запропонована музикознавцем концепція «рухомого інваріанту». Учений розглядає її як специфічну інтерпретаційну основу, що формується у процесі інтонаційно-репродуктивного руху музичної думки – від множинності індивідуальних виконавських версій або вербальних характеристик музичного твору до його узагальненого смислового ядра [79, 24]. У межах даного магістерського дослідження це поняття доцільно означити як інтерпретаційний інваріант – смислова константа, яка утворюється в результаті систематичного відтворення музичного тексту і зберігає його художню ідентичність крізь призму різних виконавських реалізацій.

Водночас, концепція В. Москаленка передбачає існування процесу, протилежного за вектором руху – інтонаційно-продуктивного, який

характеризується спрямуванням від загального до одиничного, тобто від інтерпретаційного інваріанту до конкретного способу його реалізації в окремому виконавському акті. Такий вектор уможливорює виникнення інтерпретаційного варіанта – індивідуального трактування музичного твору, що базується на персоналізованому художньому баченні виконавця, у межах допущеної інтерпретаційної свободи [79, 25].

Таким чином, динаміка музичної інтерпретації постає як напружений взаємозв'язок двох векторів: інтонаційно-репродуктивного, що спрямований до смислового узагальнення, та інтонаційно-продуктивного, орієнтованого на творче конкретизування. Цей дуалістичний підхід уможливорює цілісне розуміння феномена музичної інтерпретації як процесу, в якому поєднуються стабільність інваріанта і варіативність художніх втілень.

Підводячи підсумок наведеному вище тлумаченню феномену інтерпретації, наголосимо, що він є актом мислення, заснованим на роз'ясненні й тлумаченні, і виступає фундаментальною ланкою в системі музичної комунікації. Цей процес варіюється за ступенем інтенсивності – від точного відтворення історичного контексту до інтерпретації із високим рівнем авторської свободи, що іноді навіть межує з композиторством, коли межі дозволеної інтерпретації не завжди є чітко визначеними. У цілому, в інтерпретаційному процесі важливими є всі ланки відомого семіотичного трикутника Ф. де Соссюра – композитор, виконавець і слухач, кожен з яких уявляє свою версію образності та передачі її у звуках.

Аналізуючи проблему музичної інтерпретації у контексті представленого дослідження інтерпретації архетипу Природи, важливо маркувати важливі властивості музичної інтерпретації – **плернерність і звукозображальність**, що в українському музикознавстві беруть початок від дослідження С. Людкевича «Два причинки до питання розвитку звукозображальності» [71].

Окрему дослідницьку площину у вивченні феномену інтерпретації явищ Природи становить поняття музичного пленеру, яке отримало концептуальне осмислення у дисертації І. Довжинець [27]. Авторка укладає висновки щодо формування у процесі історичного розвитку музики специфічної жанрової системи, орієнтованої на відтворення семантики відкритого простору (у творчості К. Дебюссі та ін.). Дослідниця класифікує ці жанри на первинні та вторинні. До первинних вона відносить альбу, серенаду, ноктюрн – жанрові форми, в яких категорія відкритого простору реалізується як провідний семантичний компонент. До вторинних жанрів віднесені качча, мадригал, пастораль, баркарола, де просторові характеристики функціонують як художній прийом [27]. Ці положення є принципово важливими у контексті нашого дослідження, оскільки дозволяють простежити еволюцію засобів фортепіанного звукозображення у тісному зв'язку з формуванням просторих образів у музичному мистецтві.

Проблематика фортепіанної звукозображальності відображена у працях окремих сучасних дослідників, серед яких особливе місце посідають наукові ідеї Н. Рябухи [106]. Авторка здійснює комплексний аналіз еволюції звукового образу у фортепіанній культурі, охоплюючи широкий історичний спектр – від кінця XVIII до початку XXI століття. Н. Рябуха розглядає процеси трансформації звукового образу крізь призму онто-сонологічного підходу, що дозволяє простежити закономірності становлення звукозображальних моделей у контексті різних історико-стильових і мовленнєвих парадигм. У межах цього дослідження авторка пропонує типологію моделей відтворення дійсності у фортепіанних творах, створених у різних історико-стильових та мовленнєвих контекстах, визначаючи такі основні типи, як зображальний, жанрово-семантичний, антропоморфічний, синтетичний, символічний, синестезійний та онто-сонологічний. Зображальний тип, на думку Н. Рябухи, є одним із ключових у формуванні звукозображальності у фортепіанній музиці. Його структура охоплює два

підтипи: звуконаслідування та звукопис. Звуконаслідування, як зазначає дослідниця, включає імітаційне відтворення звучання різних об'єктів та явищ природи, що набуває особливої значущості в програмних композиціях. Натомість звукопис характеризується здатністю передавати звукову картинність через живописні засоби музичної виразності. Це охоплює такі категорії, як звукова пейзажність, пластичність музичних образів, їхня структурна «зримість», що розгортається у темброво-гармонічних та фактурних рішеннях [106].

Звукозображальність як феномен фортепіанної інтерпретації дійсності осмислена у дисертації Н. Посікіри-Омельчук [99]. Авторка стверджує, що концептуальні засади вивчення феномену звукопису у фортепіанній музиці ґрунтуються на методологічних підходах музичної знаковості, що передбачає глибокий аналіз семантичних смислів. Такий підхід дозволяє розкрити багатогранність фортепіанного звукопису, яка виявляється у широкому спектрі виразових засобів: зображальності, звуконаслідуванні, імітації, картинності, образності, просторовості, площинності, фактурності, світлотіньових ефектах, колористичності, ритмічній організації композиційної структури, а також у розширенні звукового поля.

Здійснюючи історичний огляд, Н. Посікіра-Омельчук доводить, що історично звукозображальність у різних її ракурсах була притаманна інструментальній музиці ще від зародження європейської культурної традиції. Однак, починаючи з доби романтизму у XIX столітті, її роль та художнє навантаження суттєво зростають. Зміни у розумінні та застосуванні звукозображальності чітко простежуються у процесі історико-стилістичної еволюції, особливо на межі XIX–XX століть, коли відбуваються значні художні зрушення, пов'язані з естетикою імпресіонізму, символізму, сецесії, неофольклоризму та інших стильових напрямів. Це спричинило суттєве розширення музичних виражальних можливостей за рахунок трансформації принципів живопису у музичній тканині. До основних художніх відкриттів

цього періоду можна віднести переосмислення таких живописних категорій, як колористика, просторово-площинні та світлотіньові ефекти, а також принципів композиційної, динамічної та ритмічної організації. Відповідно, у музичному мистецтві відбулося своєрідне «перенесення» жанрових структур живопису: билинного, побутового, капріччо, пейзажу, портрету, а також малих форм – ескізу та етюд. Окрім того, у музичну тканину були інтегровані елементи декоративно-прикладного мистецтва, орнаментальні, пластичні та графічні прийоми, що суттєво збагатило палітру музичної виразності. Ці новації спричинили виникнення в музиці таких категорій, як «простір», «глибина», «світлотінь», «повітря», які до цього часу асоціювалися переважно з візуальними мистецтвами. З огляду на це, звукопис постає не лише як засіб композиторського музичного вираження, але і як стимул для виконавської інтерпретації, відкриваючи нові перспективи для синестезійних асоціацій у слухача. Таким чином, авторка вводить поняття «звукописна модель», що дозволяє концептуалізувати описані процеси, виокремивши специфічні риси образної звукової репрезентації у фортепіанній музиці [99].

Таким чином, твір в його інтерпретаційному бутті постає як частина складного мета-текстуального простору, який можна означити терміном «текст-континуум» музики, що функціонує як динамічна структура і поєднує інваріантність жанрової моделі з багатоманітністю її варіативних втілень. Інтерпретаційність, отже, виступає не лише похідною ознакою, але й провідним жанроутворювальним принципом, який дозволяє музичному твору зберігати смислову цілісність, залишаючись водночас відкритим до нових смислів, актуальних у кожную конкретну історичну епоху, при цьому зберігаючи суть інтерпретації.

Розмірковуючи над викладеними вище науковими положеннями, можемо узагальнити, що інтерпретація, з одного боку, є центральною характеристикою «життя» музичного твору – від мінімального до глибинного

переосмислення першотвору, з іншого – сутністю процесу передачі музикою явищ Природи та інших сфер оточуючого світу, що розглянемо у главі 2.1. «Фортепіанний звукопис як засіб художнього відображення архетипу Природи: історичні витоки».

1.1. Поняття архетипу: від психоаналізу до музикознавства

Архетипи, відповідно до концепції автора теорії колективного несвідомого К. Г. Юнга, становлять фундаментальні одиниці цього несвідомого та відіграють визначальну роль у процесах художнього мислення. Увиразняючи сенс архетипу як явища, близького до платонівського вічно існуючого «праобразу» [89, 293], вчений підкреслював, що саме архетипічні образи є ключем до розуміння феномена мистецької дії, оскільки, звертаючись до них, мистець висловлюється від імені універсального досвіду, який резонує зі свідомістю багатьох поколінь. Мовлення архетипами, за К. Г. Юнгом, набуває багатоголосого характеру, що підносить індивідуальне повідомлення до рівня загальнолюдського змісту, актуалізуючи смисли, які долають часові та культурні межі: «той, хто говорить архетипами, промовляє немовби тисячею голосів...» [135, 63], – стверджував психоаналітик. Таким чином, архетипи виконують не лише когнітивну, а й екзистенційну функцію, оскільки здатні активізувати внутрішні ресурси особистості, що упродовж історії сприяли подоланню кризових періодів та збереженню життєстійкості людства.

Відповідно до психоаналітичного підходу, колективне несвідоме становить такий компонент психіки, який принципово відрізняється від особистісного несвідомого тим, що не базується на індивідуальному досвіді та, відповідно, не є його похідним. Особистісне несвідоме, за К. Г. Юнгом [135], формується в результаті витіснення або забуття раніше свідомих психічних змістів, тоді як колективне несвідоме містить універсальні

структури, що ніколи не набували індивідуального досвіду і передаються спадково.

Обґрунтована вченим модель психіки передбачає трирівневу структуру, побудовану на дихотоміях «індивідуальне – колективне» та «свідоме – несвідоме», в якій виокремлюються такі компоненти: свідоме – найвищий рівень, у центрі якого перебуває Еґо як осередок самосвідомості, пов'язаний як з усвідомленими, так і з частково несвідомими аспектами психіки, цей рівень відповідає за процеси рефлексії, самооцінки та саморозуміння; індивідуальне несвідоме – проміжний рівень, що акумулює психічний досвід суб'єкта, сформований шляхом витіснення переживань, образів чи думок упродовж життя особистості; колективне несвідоме – глибинний рівень психіки, який репрезентує спадковий пласт свідомості, обумовлений передачею архетипічних структур через механізми культурної пам'яті, міграції та генетичної успадкованості [135].

Таким чином, згідно з положеннями аналітичної психології, архетипи виступають базовими структуротворчими одиницями колективного несвідомого, які мають декілька принципових характеристик. По-перше, архетипи можна інтерпретувати як психологічні аналоги платонівських ейдосів, тобто первісних форм, у яких втілено універсальні змісти, притаманні людству, вони функціонують як афективно забарвлені комплекси, що формують індивідуальний простір душевного життя індивіда. По-друге, архетипічні структури репрезентують моделі сприйняття, поведінки та уявлення, передані за допомогою колективної культурно-історичної пам'яті. І нарешті, у процесі індивідуалізації архетипи зринають із глибин несвідомого, трансформуючись у межах конкретного свідомого досвіду [126, 12–14].

Архетипи реалізуються у колективній свідомості, різновидами якої є міфологічна і мистецька, що є взаємопов'язаними між собою, і які цікавлять нас у контексті представленої магістерської роботи. У мистецькій свідомості,

подібно як і в міфологічній, функціонує складна ієрархія символічних структур і значень, що зумовлює наявність в її змістовій організації сталої міфологічної або міфопоетичної складової. Власне, така структура і дозволяє говорити про спорідненість художньої свідомості з міфологічним мисленням. У цьому контексті доцільним видається звернення до концепції «дологічного мислення», притаманного для архаїчних культур, розробленої французьким дослідником Л. Леві-Брюлем [136]. Вчений стверджує, що у світогляді первісних спільнот не існує явищ, позбавлених містичного змісту: жодне сприйняття не існує поза межами символічно-магічної інтерпретації, жоден знак не сприймається як самодостатній або суто формальний, натомість усе – від словесної форми до пластичного образу чи графічного зображення – наділене містичними властивостями та функціонує як елемент сакрального смислового поля [136].

Одна із найбільш широко визнаних концепцій архетипу належить досліднику М. Еліаде [131], який спирається на міфологічну традицію давніх культур і на її основі формулює власне розуміння даного феномену. Згідно з позицією дослідника, колективні уявлення або пам'яттєві наративи, що зберігаються в колективній свідомості, мають тривалу життєздатність лише за умови їхньої відповідності міфологічній моделі. Тобто, історична подія чи певна форма поведінки зберігаються в культурній пам'яті лише в тій мірі, в якій вони є репрезентацією архетипної первообразної схеми. Саме в контексті наслідування «первинної моделі» дії набувають смислової наповненості, що, врешті, й вказує на архетипне підґрунтя мислення архаїчної свідомості. У зв'язку з цим М. Еліаде стверджує, що архаїчна людина є значно більшою мірою творцем, аніж людина модерної доби, оскільки саме вона бере участь у сакралізованому повторенні космогонічного акту, який у своїй суті вже є актом творення [131].

Усі зазначені підходи відіграють важливу роль у дослідженні природи архетипів, оскільки дозволяють розглядати їх не лише як універсальні

структури колективного безсвідомого, а й як активні засоби психокультурного впливу. Архетипи чинять безпосередній вплив на особистісну сферу, сприяючи активації внутрішніх потенціалів шляхом їх резонування зі структурами колективної пам'яті, у якій у концентрованій формі зберігаються базові культурні смисли. Таким чином, колективна пам'ять постає як своєрідне сховище культурно обумовлених смислотворчих одиниць, що формують основу соціокультурного коду нації і структурують її ціннісно-змістовий тезаурус.

У результаті, можна стверджувати, що архетипи виступають чинниками формування колективного мислення, відіграючи визначальну роль у становленні колективної, у тому числі національної, ментальності. Відповідно, характер архетипів, їх система та специфіка в межах тієї чи іншої культури безпосередньо впливають на процеси формування національної ідентичності, визначаючи образ нації, її уявлення про саму себе, систему символічних асоціацій та культурних маркерів.

Окреслене вище поняття архетипу, що має ключове значення для даного магістерського дослідження, було екстрапольовано у сфері музикознавства, де набуло нового змістового наповнення та специфічного термінологічного забарвлення. Інтерпретація архетипу в контексті музичного мистецтва дозволяє розширити межі його традиційного розуміння, адаптуючи його до аналітичних інструментів і категоріального апарату сучасної музикознавчої науки. Звернемося до окремих трактувань поняття архетипу у музикознавчому дискурсі.

В. Драганчук-Кашаюк, зауважуючи, що «національне мислення як міфотворення функціонує на основі архетипів, які є знаками укладеної упродовж тисячоліть кодової системи і реалізують ментальні програми спільноти» [29, 65], визначає архетипи як «могутні психічні прототипи-символи» [29, 65], які набувають відповідної ролі у процесі тривалого функціонування в інформаційному середовищі зі стійким семантичним

навантаженням. Аналізуючи феномен архетипного мислення та специфіку прояву архетипів у культурному просторі, дослідниця пропонує диференціацію понять «архетипні первні» (або ж «інваріантні архетипи») та «варіантні символи-архетипи». Під першими музикознавиця розуміє фундаментальні, незмінні смислові структури, що функціонують як універсальні матриці колективного безсвідомого, вони є носіями глибинного культурного коду, позбавленого конкретної візуалізації чи предметної означеності, проте, здатного активізувати потужну асоціативну й емоційну реакцію. Натомість «варіантні символи-архетипи» розглядаються як конкретизовані втілення цих інваріантів у вигляді множинних культурних форм – символів, образів, сюжетів, інтонаційних формул тощо, – які виникають у результаті взаємодії архетипної матриці з певною культурно-історичною, етнічною або соціальною традицією. Такі символи-архетипи, зберігаючи глибинну спорідненість з архетипними першоосновами, водночас, демонструють варіативність, обумовлену конкретним історико-культурним контекстом їх репрезентації [29]. Описана диференціація є важливою для музикознавчого аналізу, оскільки дозволяє осмислити музичні елементи не лише як знакові одиниці стилю чи жанру, а як потенційні носії символічного архетипного компендіуму, що реалізуються через індивідуально-авторське чи національно-зумовлене музичне висловлювання.

Продовжуючи думки дослідниці, Х. Охітва приходить до висновку, що архетипи є структурними одиницями колективного мислення, відповідно, «визначають його характер та особливості і впливають на національне самосприйняття й усвідомлення, а відтак – і творення, через самоідентифікацію, національної ідентичності» [89, 190]. Авторка стверджує, що експлікація поняття архетипу у музикознавчий дискурс засвідчила його глибоку внутрішню спорідненість із феноменом музичної інтонації, що дозволяє розглядати обидва явища як культурні коди, що втілюють смисли, закорінені в колективній пам'яті. У цьому контексті авторка бачить архетип як

глибинну семіотичну структуру, що у музичному мистецтві реалізується через інтонаційні моделі, які мають стійкий характер і зберігають свою символічну значущість упродовж тривалого культурного часу. Сукупність подібних «архетипних першоінтонацій» формує універсальні семантично навантажені комплекси, які можуть бути осмислені як своєрідні музичні лексеми – елементарні одиниці музичного висловлювання, що володіють виразовими, жанрово-стильовими та національно маркованими ознаками [89, 190–191]. Таким чином, оскільки у континуумі музичної мови такі лексеми формують систему значень, це дозволяє не лише реконструювати смисловий горизонт музичного тексту, але й простежити специфіку ментального, культурного та ідентифікаційного пласту, репрезентованого через інтонаційну тканину твору.

Певне узагальнююче значення у контексті задекларованої проблеми має твердження М. Севериної [111], котра зауважує, що на сучасному етапі розвитку гуманітарного знання поняття архетипу як універсалії культури суттєво розширило своє значеннєве поле і вже давно вийшло за межі не лише античних або середньовічних інтерпретацій, але й класичного юнгіанського підходу. У цьому контексті дослідники вказують на необхідність переосмислення архетипу як динамічної, поліфункціональної структури, що інтегрує як міфологічні першообрази, так і культурно-історичні коди, зумовлені соціокультурним контекстом конкретної епохи. Таким чином, архетип постає не стільки як статичний елемент колективного несвідомого, скільки як універсальна семіотична форма, що здатна адаптуватися до нових культурних реалій, зберігаючи при цьому свою глибинну символічну природу. У результаті, дослідниця стверджує: «Отож, візьмемо на себе сміливість і скажемо, що будь-який текст, у тому числі й музичний, є свого роду архетипом, першоосною, взірцем для тих, хто намагається його інтерпретувати, особливо якщо це стосується постмодерністів, оскільки для них «ВСЕ Є ТЕКСТ» (Р. Барт, Ж. Делез, Ж. Дерріда, М. Фуко)» [111, 85].

У контексті дослідження архетипного мислення в музичному мистецтві М. Северинова [110] пропонує ієрархічну модель, що складається із рівнів архетипного втілення, яка дає змогу простежити шляхи актуалізації колективно-несвідомих структур у музичному творі. Відповідна система охоплює три взаємопов'язані рівні, що формують своєрідну архетипну вертикаль – від універсального до індивідуального :

1) абстрактний рівень, що є найбільш глибинним і перебуває у тісному зв'язку з колективним несвідомим, охоплює всю множинність культурних архетипів людства; цей рівень постає як універсальний культурно-ментальний пласт, на якому функціонують первісні архетипні матриці – позачасові та позаісторичні структури, спільні для всіх культур і епох;

2) позасвідомий рівень, пов'язаний з культурною специфікою конкретної традиції, що уособлює трансляцію універсальних архетипів крізь призму етнічного чи національного культурного коду; саме на цьому рівні архетип набуває ознак національної ідентичності, виявляючись у характерних інтонаційних формулах, мелодиці, ритміці, тембрових особливостях тощо;

3) рівень культурного коду, який функціонує у площині свідомого авторського висловлювання; на цьому рівні архетип осмислюється композитором як творча категорія й інтерпретується у вигляді особистісно-модифікованих смислових структур – кенотипів, що репрезентують індивідуальне осмислення універсального [110].

Таким чином, запропонована М. Севериною модель розкриває процес трансформації архетипу – від його абстрактної первинності до конкретного авторського втілення – як динамічний рух у межах культурно-комунікативного простору. Такий підхід є особливо продуктивним у музикознавстві, адже дозволяє не лише ідентифікувати архетипні компоненти у музичному тексті, а й осмислити їхню роль у формуванні художнього образу та глибинного смислового шару твору.

Важливим напрямком досліджень проблеми, піднятої у магістерській роботі, є звернення до феномену *музичної* ментальності. Так, наприклад, Г. Джулай у праці «Музична ментальність: соціально-філософський аналіз» [25] робить спробу визначити сутнісні характеристики цього поняття у проекції на різні суб'єктні рівні – етнічний, національний, соціальний, особистісний. У межах цього підходу музична ментальність розглядається не лише як специфічна форма культурного мислення, що формується в процесі музичного сприйняття й осмислення, а й як результат впливу соціокультурних обставин, що супроводжують функціонування музичного мистецтва в певному соціумі. Авторка обґрунтовує зміст і структуру феномену музичної ментальності через взаємодію музичного мислення, сприйняття та відповідних стереотипів, які виробляються на ґрунті таких процесів. Згідно з концептуальними положеннями дослідження, музична ментальність є складною, високоорганізованою динамічною системою, що ґрунтується на таких засадничих параметрах: соціальні умови існування суспільства, які відображають риси певної епохи й мають здатність до трансформації; музичні стереотипи та якісні характеристики музичного мислення й сприйняття, які впливають на процеси музичної комунікації; синтез загальнолюдських і національних рис культури, групових і індивідуальних особливостей світоглядного досвіду; здатність до адаптації та переосмислення цих рис відповідно до нових викликів часу, соціальних змін і культурних трансформацій [25, 3–4].

Таким чином, авторка підкреслює системний і, водночас, еволюційний характер музичної ментальності, наголошуючи на її ролі як чинника формування соціокультурної ідентичності та каталізатора змін у межах музично-художньої свідомості суспільства.

На сучасному етапі розвитку науки музикознавці стверджують, що відображення архетипного мислення у музиці здійснюється на різних рівнях – від найбільш конкретного до узагальненого, а саме [30]:

1) первинно-синкретичний рівень, на якому формується базовий фонд національно-ментальної музичної виразності, що пов'язаний насамперед із фольклорним мисленням та включає пісенний і інструментальний фольклор, їхню лексику, жанрову приналежність, семантичну наповненість, тематику, а також регіональні стилістичні відмінності; на цьому рівні закладаються основні типи інтонацій, які згодом слугують структурними елементами музичного архетипу;

2) конкретно-мовний рівень, який, своєю чергою, поділяється на два підрівні – з вербальним компонентом (вокальні жанри, де текст є носієм семантики) та без вербального компонента (інструментальна музика, де зміст виводиться з інтонаційної та формальної організації твору); на обох підрівнях відображаються кодові мовні одиниці, властиві певній ментальності, у вигляді характерних лексем, інтонаційних формул, стилістичних моделей, на основі яких формуються ментальні концепти, специфічні для даної культури;

3) узагальнено-концептуальний рівень, на якому «працюють» іманентні, глибинно закодовані національно-ментальні ознаки, приховані у жанрово-стильовому розмаїтті музичної культури, – це риси, що не мають прямого вербального вираження, проте, репрезентуються у композиційних структурах, стилістиці, характері музичної виразності, що свідчить про специфіку національного музичного мислення, на цьому рівні національно-ментальна парадигма постає у вигляді цілісного концептуального утворення, яке проявляється у художній практиці незалежно від жанрової належності твору [30].

Зазначена трирівнева модель є аналітичним інструментом, який дозволяє простежити риси національної ментальності та її архетипи, виявити як явні, так і приховані форми їх втілення у музичному тексті.

1.2. Архетип Природи у картині української ментальності

Архетип Природи є одним з наріжних основ специфіки української національної ментальності – феномену, що характеризує спосіб мислення та «склад колективної душі». Один із найбільш видатних світових вчених, що опрацьовували теорію ментальності – Л. Леві-Брюль на основі вивчення первісного мислення прийшов до висновку, що найголовнішими ознаками ментальних уявлень є наступні: передавання уявлень із покоління в покоління; нав'язування тих чи інших уявлень окремим особистостям, які перебувають у межах певної соціальної групи, зумовлене впливом таких чинників, як почуття поваги, страху, поклоніння тощо; незалежність від окремої особистості в межах власного існування, оскільки належать до сфери колективного розуму [136].

Вивчення сутності ментальності певного народу, аналіз архетипів як мисленнєвих одиниць, закодovаних у його колективному безсвідомому, формує підґрунтя для розгортання цілісного уявлення про способи мислення, моделі світосприйняття та культурну парадигму нації. На думку теоретиків ментальності, «дослідження архетипів і ментальних структур конкретної етнонаціональної спільноти дозволить створити реальні прогнози її майбутнього, певним чином вималювати унікальне обличчя нації на тлі історії» [22], що не лише дозволить глибше осмислити її минуле й сучасне, а й створює умови для прогнозування можливих векторів її історико-культурного поступу. Зокрема, усвідомлення специфіки національного способу світовідчуття сприяє глибшому розумінню механізмів національного самоусвідомлення, ідентифікації, а також детермінації ціннісних орієнтирів, що виявляються у всіх сферах суспільного й культурного життя. У цьому контексті вивчення музичного мистецтва як проекції ментальних структур набуває особливої ваги, оскільки саме музика, будучи універсальною мовою культури, здатна безпосередньо репрезентувати як глибинні архетипні

структури, так і динаміку змін у національній свідомості.

Архетипи, які дослідники розглядають як феномени амбівалентної природи – одночасно як архаїчні міфологічні структури та як джерела для сучасного культурного продукування, – демонструють широке функціональне розмаїття на усіх етапах історико-культурного розвитку. Особливої інтенсивності процес їх актуалізації в академічному мистецтві набув упродовж XX–XXI століть, що пов’язано з пошуками європейською культурою втрачених зв’язків із первісними світоглядними моделями. У цьому контексті звернення до архетипів, зокрема до архетипу Природи, постає не лише як форма культурної рефлексії, а й як глибинна потреба реконструювання національної ідентичності через повернення до фундаментальних смислових констант.

У ширшому культурно-філософському контексті осмислення Природи як сакральної категорії нерозривно пов’язане з традицією натурфілософії (від лат. *natura* – «природа»), яка постає як філософія Природи, що прагне досягнути світ як цілісне явище. Натурфілософія, яка упродовж своєї історії перебувала на межі між філософією та природознавством, у давнину фактично зливалася з останнім, становлячи початкову форму філософського осмислення світу.

Особливу роль в осмисленні Природи відіграли вчені епохи Відродження, що склало фундамент для усіх подальших розвідок у цьому напрямку. Це Леонардо да Вінчі, котрий, підкреслював «мудрість Природи», Миколай Коперник, що визначив положення Землі у сонячній системі, Галілео Галілей, який висловив ідею про незалежне від Бога життя Природи та ін. Згодом натурфілософські ідеї стали основою для формування фізики як науки, але водночас залишилися важливою складовою в системі філософських уявлень про світ як єдине, впорядковане та духовно насичене ціле [41].

У цьому сенсі архетип Природи в українській ментальності також

можна розглядати як своєрідне втілення натурфілософського підходу – не як суто емпіричного образу, а як філософсько-естетичного явища, що формує глибокі ментальні смисли, закорінені в колективному світогляді. Таке розуміння дозволяє простежити безперервність зв'язку між міфопоетичним мисленням, фольклорним образом природи, філософськими інтерпретаціями природного буття та їх музичною артикуляцією в культурній традиції.

Звернення до архетипу Природи здійснимо крізь призму теорії видатного українського філософа С. Кримського, котрий вирізняв такі чотири національно-ментальних архетипи, які, на його переконання, стали визначальними у формуванні національного мислення та слугують глибинними смисловими орієнтирами для самоусвідомлення у просторі культури [58–61]:

- архетип Софійності, що ґрунтується на символічному сприйнятті світу як «тексту Бога». У цій парадигмі кожна річ, явище чи подія набуває значення знаку, що репрезентує вищу мудрість – Софію. Такий підхід формує особливу здатність до смислового прочитання реальності, спонукаючи до філософського, цілісного її сприйняття;

- архетип Серця, який постає символом українського кордоцентризму. Цей архетип репрезентує ідею внутрішнього духовного центру особистості – серця як сакрального органу пізнання і комунікації з трансцендентним;

- архетип Слова, що постає в українському світогляді як носій духовного сенсу, символ рідної мови, засіб вияву національної ідеї. У цьому значенні Слово трактується як «духовна Батьківщина», як форма апостольського служіння та засіб захисту – «меч духовний», що утверджує цінність культурної традиції та її трансляції у часі;

- архетип Природи (Рідної Землі), що в українській традиції ототожнюється з життєдайним, материнським первнем. У національній культурі цей архетип зберігає винятково позитивну конотацію – як джерело сили, тепла, захисту й душевної єдності з довкіллям. Водночас у

давньослов'янському баченні Земля мала й амбівалентне трактування – як «мати сира земля», пов'язана також із похоронним ритуалом і ідеєю кінця. Натомість українська інтерпретація зосереджується на життєствердному потенціалі Землі як глибинної складової національної ідентичності.

Зазначені архетипи є не лише історично вкоріненими складниками колективного несвідомого, а й актуальними чинниками сучасного національного самовизначення, які реалізуються в різних формах мистецької творчості, зокрема й у музиці, забезпечуючи спадкоємність смислових парадигм у національному культурному дискурсі.

Формування архетипу Природи має глибинні витоки у національному мисленні. Це, насамперед, прадавні первинно-релігійні вірування, пов'язані з річним колом і владою Природи над людиною і її життям. Для українців, які здавна пов'язані зі своєю землею – родючими полями, лісами, степами – Природа набуває особливого, сакрального значення. «Українським міфам властива надзвичайна природність, пов'язаність із хліборобським або пастушим побутом наших Предків. Персонажами переважно є батько-господар, мати-господиня, їхні сини й дочки, худоба і поля. Міфологічні сюжети яскраво забарвлені родинним побутом» – стверджує дослідниця українського народознавства Г. Лозко [68].

Важливе філософське обґрунтування архетипу Природи надає Г. Сковорода, який протиставляє природу і цивілізацію, виражаючи неприйняття міста як осередку зла, нечистоти, протиставлення йому чистоти природи: «В город не піду багатий – у полях я буду жить, / Вік свій буду коротати там, де тихо час біжить. / О діброво, о зелена! Моя матінко свята! / Тут веселість лиш для мене щиру тишу розгорта! , Бо міста хоча й високі, в море розпачу штовхнуть, / А ворота і широкі у неволю заведуть» [6].

Як затишний український рай, сприймає Природу Т. Шевченко – це і «Садок вишневий коло хати...», й ряд інших поезій, зокрема остання: «...То

над самим Флегетоном / Або над Стіксом, у раю, / Неначе над Дніпром широким, / В гаю — предвічному гаю, / Поставлю хаточку, садочок / Кругом хатини насажу, / Прилинеш ти у холодочок, / Тебе, мов кралою, посажу. / Дніпро, Україну згадаєм, / Веселі селища в гаях, / Могили-гори на степах — / І веселенько заспіваєм...» [39]. Саме тісним взаємозв'язком із Природою зумовлений відомий український кордоцентризм. Тонкий зв'язок із Природою та замилювання нею зумовлює українську лагідну вдачу, особливу пісенність і музикальність.

Таким чином, архетип Природи у свідомості українців набув глибинного сакрального семантичного навантаження, що виявляється в низці змістових напрямків, кожен із яких формує окремий рівень символічного осмислення взаємодії людини з навколишнім світом. У цілому, в контексті національного мислення архетип Природи постав як багаторівневе явище, яке охоплює такі аспекти:

- Природа як рідна земля предків – сакралізований простір, насичений історичною пам'яттю та духовною енергією минулих поколінь. Земля, сповнена кров'ю, потом і тілами предків, постає не лише як фізична територія, а як осередок тяглості родової пам'яті, носій єдності роду, у якому втілено зв'язок між минулим, сучасним і майбутнім;

- Природа як плодюча, життєдайна земля – персоніфікований материнський образ здатної годувати, оберігати й надихати. У цьому вимірі вона виступає як свята земля-родителька, об'єкт найвищої поваги й любові, якій сповідувалися, на якій присягали, яку цілували на знак найглибшої вдячності та шани;

- Природа як оточуюче середовище – матеріальний ландшафт життя, що включає ліси, степи, гори, річки, озера, море. У такому розумінні вона уособлює простір щоденного буття, органічно вплетений у спосіб життя, побут і естетичне сприйняття українця;

- Природа як естетичний простір – світ краси, квітів та інших

«чарівних» рослин, який постає як джерело емоційного натхнення, поетичного образу і художнього узагальнення. Саме ця площина є особливо важливою у музичному мистецтві, де образ природи набуває символічно-ліричних відтінків, що апелюють до емоційної сфери та глибинного архетипного досвіду;

Усі ці напрямки функціонують у колективній свідомості як нерозривні складові єдиного архетипного комплексу, який формує специфіку національного світосприйняття, ментальної чуттєвості та художньої рефлексії українського народу, заковані у музичному мистецтві.

Висновки до першого розділу

Таким чином, інтерпретація як філософське та музикознавче поняття має витoki в герменевтиці – науці про розуміння та тлумачення. Від історичної реконструкції (І. Хладеніус, Т. Майєр) до екзистенційного осмислення (М. Гайдеггер, Г.-Г. Гадамер), герменевтика розглядає мистецтво як текст, відкритий до множинного прочитання. У музиці інтерпретація – це не лише виконання, а форма співтворчості між композитором, виконавцем і слухачем. За теорією В. Москаленка [77–79], твір постає як інтонаційна концепція, що реалізується у жанрово-зумовлених, але варіативних інтерпретаціях. Інтерпретація поєднує два вектори – від інваріанту до варіанту, забезпечуючи смислову тяглість твору. Таким чином, інтерпретаційність є жанроутворювальним принципом музичного мистецтва.

Архетипи, згідно з концепцією К. Г. Юнга, творця теорії колективного несвідомого, становлять фундаментальні одиниці останнього та відіграють визначальну роль у процесах художнього мислення. Визначаючи архетип як феномен, близький до платонівського «праобразу», учений підкреслював, що саме архетипічні образи є ключем до розуміння феномену мистецької дії. Звертаючись до них, митець висловлюється від імені універсального досвіду,

що резонує зі свідомістю багатьох поколінь. Архетипічне мовлення, за К. Г. Юнгом, набуває багатоголосого характеру, підносячи індивідуальне повідомлення до рівня загальнолюдського змісту та актуалізуючи сенси, що долають часові й культурні межі. Відтак, архетипи виконують не лише когнітивну, а й екзистенційну функцію, активізуючи внутрішні ресурси особистості, які історично сприяли подоланню кризових станів і збереженню життєстійкості людства.

Згідно з психоаналітичним підходом, колективне несвідоме – це специфічний компонент психіки, що принципово відрізняється від особистісного несвідомого: воно не ґрунтується на індивідуальному досвіді й не є його похідним. Особистісне несвідоме, за К. Г. Юнгом, формується внаслідок витіснення або забуття раніше свідомих змістів, тоді як колективне несвідоме містить універсальні структури, що ніколи не набували індивідуальної форми та передаються спадково.

Звернення до архетипу Природи здійснили крізь призму теорії видатного українського філософа С. Кримського, котрий вирізняв чотири національно-ментальних архетипи, які стали визначальними у формуванні національного мислення: Софії, Слова, Серця та Природи – Рідної землі.

У наступному розділі аналізуватимемо фортепіанні цикли українських композиторів крізь призму інтерпретації вказаного архетипу.

РОЗДІЛ 2.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ АРХЕТИПУ ПРИРОДИ У ФОРТЕПІАННИХ ЦИКЛАХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ XX СТОЛІТТЯ: СЕМАНТИКА ТА СТИЛІСТИКА

Історична ретроспектива показує, що фортепіанні цикли, в яких на образно-конкретному або опосередкованому рівнях інтерпретується архетип Природи, є досить розповсюдженим явищем в українській музиці. Серед найбільш показових опусів – «Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень» М. Лисенка, «11 етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка, «Кримські ескізи» С. Борткевича, «Сюїта на українські народні теми» В. Барвінського, «Картинки Гуцульщини», «Маленька сюїта» і «Три коломийки» Ф. Колесси, «Гірська сюїта» С. Туркевич-Лукіянович, «Українська сюїта» І. Шамо, «Українські народні пісні в записах П. Тичини» Г. Саська, «Буковинська сюїта» А. Кос-Анатольського, «Десять закарпатських новелет» і «Яворівські іграшки», «Три п'єси на тему лемківських народних пісень», «Шість візерунків», «Калейдоскоп настроїв» Б. Фільц, «Мозаїка» та «Тріада» В. Сильвестрова, «Гравітації» Г. Гаврилець, «Писанки» О. Козаренка, «Відзвуки» М. Шведа та ін.

У даному розділі пропонуємо аналізу вибраних циклів, які ілюструють два основоположних підходи до інтерпретації архетипу Природи, що, у свою чергу, склало засади для обґрунтування двох моделей такої інтерпретації – конкретно-образної та емоційно-чуттєвої.

2.1. Фортепіанний звукопис як засіб художнього відображення архетипу Природи: історичні витоки

У контексті виявлення архетипних структур у музичному мистецтві особливої уваги заслуговує фортепіанний звукопис, який виступає засобом

художнього відображення архетипу Природи в акустично-естетичній площині. Мистецька концептуалізація Природи як живого, одухотвореного первня, що пронизує буття людини, реалізується у фортепіанному викладі через низку композиторських прийомів, що виявляють сакралізоване сприйняття навколишнього світу. Це, зокрема, проявляється у специфічних фактурно-рельєфних рішеннях, гармонічних співвідношеннях, тембрових пошуках, які відтворюють образи води, вітру, землі, небесної сфери – традиційних елементів натурфілософської картини світу.

Архетип Природи, втілений у фортепіанному звукописі, виконує функцію смислового центру, що актуалізує глибинну ментальну структуру, притаманну українській культурі. Зокрема, таке звукове втілення набуває ознак сакрального жесту – як інструментального виявлення колективної пам'яті про землю-матір, життєдайний первінь, космічну гармонію та природну стихію як джерело емоційної рівноваги. Отже, структурна організація, тематичне розгортання та інтонаційна сфера фортепіанного звукопису можуть бути інтерпретовані як метафорична репрезентація архетипу Природи, вкоріненого у колективне несвідоме, а відтак – як форма музично-ментального самовираження національного «я».

Аналіз тих чи інших аспектів фортепіанного звукопису здійснений у працях таких дослідників, як Д. Андросова [1–2], І. Довжинець [27], Н. Кашкадамова [44], Н. Пастеляк [92], Н. Посікіра-Омельчук [99], Н. Рябуха [106], Т. Чабан [119] та ін. У даному контексті спробуємо означити основні витоки та засади розвитку звукозображальності, основууючись на історії фортепіанного мистецтва (Н. Кашкадамова [44]) та теорії звукозображальності (С. Людкевич [71], Н. Посікіра-Омельчук [99] та ін.).

Історичні витоки звукозображальної функції фортепіано беруть початок в епоху розквіту французького клавесинного мистецтва. Саме в межах європейського бароко-рококо інструментальна музика починає активно еволюціонувати у напрямку до жанрових форм, що

супроводжувалося зростанням уваги до деталізації художнього вислову, орнаментального багатства та декоративності. Подібні художні тенденції були характерними для всіх сфер мистецтва того часу – архітектури, скульптури, живопису, літератури – і проявлялися, зокрема, у мелізматичному збагаченні музичної мови, яке стало однією з ключових ознак барокового стилю.

У культурному просторі XVII століття спостерігалось співіснування сакральних традицій музикування з виникненням нових форм світського музичного побуту. Особливо активні процеси формування нових виражальних засобів інструментального музикування мали місце на ґрунті загального потягу до декоративності у контексті розвитку рококо – стильового відгалуження бароко, що тяжіє до витонченості, легкості й танцювальної пластики. Французька клавесинна традиція тяжіла до галантності й вишуканості, що найвиразніше виявлялось у танцювальних формах, нерозривно пов'язаних із музично-інструментальною сферою.

Передумовами для виникнення інструментальної звукозображальності у французькому мистецтві стало вокальне багатоголосся пізнього Ренесансу, насамперед – творчість Ж. Ф. Рамо, Ф. Куперена, Л.-К. Дакена, К. Жанекена та ін. Наприклад, яскравим пейзажним звукописом вирізняються «Очерет», «Метелик» Ф. Куперена, «Щебетання», «Пташиний гомін» Ж. Ф. Дандріє, «Зозуля», «Розгнівані вітри» Л.-К. Дакена, «Полювання», «Спів птахів» К. Жанекена та ряд ін. У творах вказаних композиторів виявляється прагнення до конкретного втілення архетипу Природи, що реалізується через використання інтонаційних та ритмічних елементів, що імітують звуки доквілля, передусім – природних шумів.

Засоби музичної образності в К. Жанекена пов'язані передусім із інтонаційно-виразовим арсеналом та тембровими особливостями хорового звучання. Так, у п'єсі «Спів птахів» композитор вдається до своєрідної «плутанини голосів» – поліфонічного нашарування, яке імітує хаотичний

пташиний спів. Виконання твору у змішаному хорі а *capella* сприяє посиленню образності завдяки контрасту чоловічих і жіночих тембрів. Художній ефект досягається через майстерне оперування імітаційною технікою, що формує яскраві слухові асоціації у свідомості слухача. Важливою складовою звукозображальної техніки К. Жанекена є застосування коротких, ритмічно виразних мотивів із повторенням, які формують в уяві слухача впізнавані звукові картини. Подібне композиційне рішення ґрунтується на спостереженні за природою, де певні звуки повторюються у сталій послідовності. Вказаний прийом стає своєрідною основою нової звукозображальної парадигми [44; 99].

У творчості Ф. Куперена представлено значний масив клавесинних п'єс, що відзначаються виразною звукозображальністю. У численних клавесинних мініатюрах композитора фіксується розмаїття образних сфер, серед яких виокремлюються як ліричні образи-портрети («Сором'язлива», «Сутінкова»), так і зразки витонченого звукового живопису («Очерет», «Метелик»), у т.ч. побудованого за принципом інтонаційного звуконаслідування («Будильник»). Окрім того, значну частину становлять жанрово-побутові, іноді й гумористичні замальовки, що розкривають авторське ставлення до реальності крізь призму персоналізованої інтерпретації. Однією з визначальних рис композиторської мови Ф. Куперена є притаманна його стилю «образна конкретність» – установка на чітке, виразне формулювання художнього задуму через максимально диференційоване використання засобів музичної виразності. Такий підхід простежується упродовж усього творчого шляху митця та свідчить про домінування у його естетичній парадигмі прагнення до деталізованого музичного втілення конкретного образного змісту [44; 99]. У цілому, у творчості Ф. Куперена Природа втілюється в різноманітних образних варіаціях, у кожній п'єсі композитор реалізує власну модель зображення природного світу, відштовхуючись або від типової характеристики

конкретного персонажа, що набуває алегоричного чи символічного значення, або ж від узагальненого образного концепту, що формує картинність звукової фактури. Це зумовлює широку палітру звукозображальних рішень, які надають кожній мініатюрі унікального характеру та художньої завершеності.

У доробку Ж. Ф. Дандріє зустрічаємо такі твори як, «Щебетання», «Пташиний гомін», в яких автор вміло застосовує принцип звукоімітації пташиного цвірінькання, що втілюється шляхом вплетення цих інтонацій у мелодичну лінію, багату на репетиційні звороти, які в певному ритмічному малюнку відіграють чи не основну роль у звуконаслідуванні (принцип репетиційності є своєрідною аналогією з декоративним віршування рококо).

У спадщині Л. К. Дакена виокремлюються програмні мініатюри «Зозуля» та «Ластівка», які демонструють різні підходи до інтерпретації природного образу. У п'єсі «Зозуля» ключовим засобом звукозображення виступає інтонаційна імітація пташиного поклику. Характерне «ку-ку» періодично з'являється то в верхньому, то в нижньому регістрах на тлі гармонічно-фігураційного супроводу іншого голосу. Така текстурна організація сприяє посиленню ефекту звукової об'ємності. У п'єсі «Ластівка» композитор вдається до іншої моделі звукової репрезентації образу: тут домінує не буквальне звуконаслідування, а картинність, створена за рахунок специфічного тембрового та ритмічного оформлення. Розкладені акордові фігурації, що імітують легкий, стрімкий політ птаха, виконують функцію фону, тоді як мелодична лінія, хоча й не відповідає співочим особливостям реального птаха, що не має розвиненої пісенної інтонації, все ж формує виразну тематичну канву, яка дозволяє слухачеві ідентифікувати художній задум [44; 99]. Таким чином, Л. К. Дакен демонструє багатогранне бачення природи як джерела музичного натхнення, що втілюється через різноманітні звукозображальні підходи – від безпосередньої імітації до символічної образності.

Описані засади розвитку фортепіанного звукопису у творчості французьких клавесиністів були трансформовані у творчості романтиків – Ф. Шуберта, Е. Гріга, К. Сен-Санса, Ф. Мендельсона, Ф. Ліста та багатьох інших, та імпресіоністів, насамперед, К. Дебюссі, чий пейзажні музичні картини стали прикладом для наслідування у багатьох національних культурах, у т.ч. в українській.

2.2. Інтерпретація архетипу Природи: конкретно-образна модель («Кримські ескізи» С. Борткевича, «Картинки Гуцульщини» М. Колесси, «В Карпатах» М. Скорика)

Аналізуючи конкретно-образну модель інтерпретації архетипу Природи, звернемося до фортепіанного циклу *«Кримські ескізи» оп. 8 (1906–1908) Сергія Борткевича*, що належить до раннього, першого берлінського періоду творчості композитора, позначеного становленням індивідуального стилю та активним формуванням жанрової палітри фортепіанної творчості композитора [8].

Початковий номер сюїти «Скелі Уч-Кош» (Andante) є прикладом програмного втілення архетипу Природи засобами змалювання кримського пейзажу, а саме – ущелини поблизу Ялти. Структура п'єси складається з послідовних епізодів Andante, Maestoso, Grandioso, Sempre pomposo, що формують своєрідну калейдоскопічну модель із наскрізною тематичною єдністю, яка забезпечує цілісність композиційного розвитку. Такий тип формотворення зумовлений прагненням автора відтворити складність і багатовимірність природного середовища, в якому вирізняються кам'яні формації, водоспадоподібні потоки, густий сосновий масив.

Вступна частина Andante побудована на акордовому матеріалі у нижньому регістрі, в тональному забарвленні b-moll із зниженими другим та шостим ступенями, динамічно вирішена на pianissimo. Таке звучання

викликає асоціації із темною, таємничою ущелиною, оточеною вершинами Кемаль-Егерек, Авінда та Демір-Капу. Подальше поступове розширення регістру, зростання динаміки та ускладнення фактури супроводжує поетапну зміну образів, які репрезентують різноманітні елементи пейзажу (приклад 1).

Приклад 1

The musical score is for a piano piece, marked 'Andante.' and 'Piano.' It consists of three systems of staves. The first system shows a bass line with a '2 Red.' marking and a 'pp' dynamic. The second system features a 'cresc.' marking and a 'f' dynamic. The third system includes 'ff' dynamics and 'Red.' markings. The score is written in a key with three flats and a common time signature.

У наступному розділі з'являється тема ліричного характеру, побудована на висхідному секстовому інтервалі (від V до повторного III ступеня) у Des-dur. Ця тема супроводжується обігруваннями та фігураціями, які поступово насичуються хроматичними альтераціями, що створюють ефект східного звучання. У подальшому розвитку мелодія переходить у площину лірико-патетичного вираження, постаючи у варіаціях у тональностях D-dur та Des-dur у частині Maestoso, а її інтонаційні формули завершують твір у Sempre pomproso, виконуючи роль епілогу.

Уся п'єса вирізняється насиченою гармонічною мовою з активним використанням мажоро-мінорних контрастів, оснований переважно на медіантових зв'язках і тональних зіставленнях. Особливо показовим є

перехід з бемольної у дієзну тональну сферу за рахунок енгармонічної підміни (перехід від «des» до «cis»), що підкреслює вишуканість тонального мислення композитора.

Наступна п'єса «Морський каприс» Allegro вирізняється витонченістю мелодичної лінії, фактурною віртуозністю з рисами арабесковості та багатством гармонічних засобів. Основна тема базується на семизвуковій фразі, яка розгортається на восьмих у розмірі 6/8 з паузою на початку (приклад 2). Її спадна траєкторія супроводжується тонкою орнаментикою та завершується затримкою з подальшим хроматичним розв'язанням. Фраза повторюється кілька разів на різних рівнях висотності з гармонічними варіаціями: починаючи з C-dur, проходить через e-moll, d-moll і c-moll. Після п'яти викладів вона стає основою фактурного розвитку.

Приклад 2

Quasi intrduzione. Serge Bortkiewicz, Op. 8. № 2.

Piano.

Allegro assai.

Згодом ця тема набуває форм складних гармонічних конструкцій на шістнадцятих із особливою внутрішньою подільністю (10, 16 нот на такт у 6/8). Поступово фактура «прояснюється», звучання стає світлішим, що

створює ілюзію гри світла на морській поверхні. Мелодія рухається вгору, подвоюється в октавах, варіюється, а зміна гармонійних основ і філігрань супроводу надають розвитку гнучкості. У кульмінації звучання піднімається у високий регістр, де домінують зменшені септакорди (двічі зменшені, малі зменшені, малі мінорні), які згодом змінюються на витончені двоголосні арабескові фігурації. Це відтворює гру світла на морських хвилях (*vivace, brillante*).

Реприза (*tempo I*) повертає початкову тему в *C-dur*, але з оновленою гармонічною палітрою: супровід розширюється, збагачуючись новими фігураціями. Композитор активно варіює гармонічні функції: поряд із тонікою і домінантою задіяно субмедіанту однойменного мінору й інші мажоро-мінорні побудови. Тематична лінія в октавному подвоєнні набуває особливої експресії, досягаючи кульмінації, – просвітленої, яскравої одичної апотеози, присвяченої Природі моря (*crescendo, scherzando*).

Три наступні п'єси згруповані під назвою «Прогулянки Алулкою». У п'єсі «Орієнтальна ідилія» *Allegretto* відразу створюється образ східного побуту в природному середовищі південного узбережжя (приклад 3). Вступна тема з'являється на тлі тонічного квінтового органного пункту в *e-moll*, мелодична лінія рухається з високого регістру донизу, перериваючись характерними паузами, трелями, гармонічними акцентами. Виникають послідовності типу *DDVII43–t*, *zmVII2–t*, побудовані на органному пункті з трелями, підкресленими *sfr*.

Друга тема, прозвучавши в *d-moll*, набуває виразного східного характеру як за фактурою, так і за ладовою організацією. Вона інтенсивно розвивається у високому регістрі на тлі широких супровідних фігурацій. Особливий ефект створює «прихована» гармонічна домінанта, яка з'являється лише у каденційних моментах. Особливо вирізняється каденція на фоні витриманого п'ятого ступеня, де звучать послідовності квінтсектакордів, що рухаються вгору хроматично й завершуються через *II₇*

на тоніці міноро-мажору з підвищеним терцієвим тоном.

Приклад 3

Allegretto.

Piano.

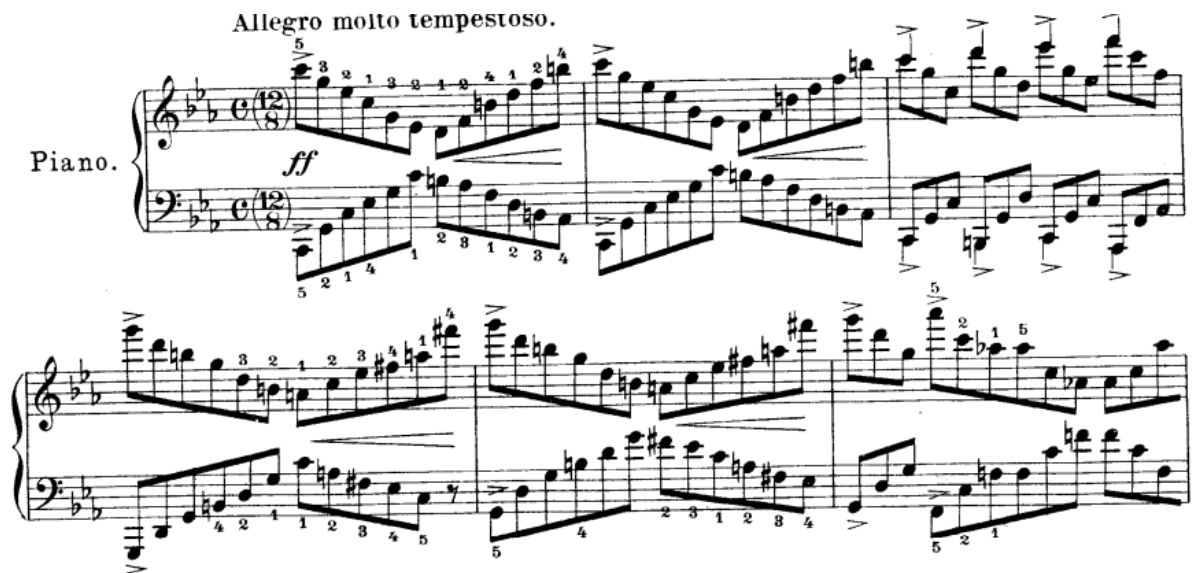
p *sf*

tr *tr* *sf*

tr *tr* *sf*

Фінальний розділ «Хаос» Allegro con Fuga відкривається прелюдією в c-moll (Allegro molto tempestoso), де звучать стрімкі пасажі з акцентами на крайніх регістрах, гармонічно насичені тонічними, домінантовими та неаполітанськими структурами. Це створює образ морської бурі, що асоціюється з хаосом, згідно з назвою (приклад 4).

Приклад 4



Тема fugи будується на висхідному стрибку великої сексти від V до III ступеня, зі *staccato* та акцентами, та далі заповнюється інтервалами, які охоплюють тоніку, домінанту й подвійну домінанту (приклад 5).

Приклад 5

Після двох проведень у *c-moll* тема звучить у домінантовій тональності, згодом у тональності II ступеня. Розвиток відбувається через секвенційність і варіаційність, включаючи колористичні епізоди з фігураціями та синкопованими октавами у басах. Кульмінацію формує поява теми в октавному подвоєнні на потужному звучанні з акордами у верхньому регістрі. Завершенням стає реприза матеріалу прелюдії та коротка кода з

темою фуги.

Отже, сюїта «Кримські ескізи» Сергія Борткевича втілює властивий композиторові романтичний світогляд, в якому поєднуються елементи західноєвропейського й східного музичного мислення, навіяного природним і культурним ландшафтом Криму. Серед стильових рис — програмність, емоційна піднесеність, мова, що перегукується з творчістю Мендельсона, Ліста, Шумана, Шопена. Найхарактернішими рисами фортепіанного стилю Борткевича є мелодійна пластичність, фактурна барвистість, складна гармонічна організація та тонке відчуття тембрового колориту.

Таким чином, архетип Природи реалізується у циклі через програмні образи пейзажів, а саме — таємничу ущелину, мерехтливе море, східну екзотику, енергетику природної стихії. «Кримські ескізи» є не лише однією з вершин у творчості С. Борткевича, а й вагомим внеском у національну культуру ХХ століття, а водночас — одним із вершинних втілень архетипу Природи в українській фортепіанній музиці.

Вагомою частиною фортепіанного репертуару, в якій інтерпретовано архетип Природи, є твори, присвячені образам Карпат. Серед таких — п'єси М. Колесси, зокрема, прелюди «Гуцульський», «Про Довбуша» та інші, а також цикли «Три коломийки» та «Картинки Гуцульщини», до якого звернемося у даному контексті. Вказана образність, домінуюча у творчості композитора, втілена й у низці оркестрових, хорових і вокальних творів, «знаковим» взірцем чого став оркестрово-хоровий цикл «Лемківське весілля», де одним із провідних чинників формування образного змісту є архетип Природи.

У циклі «Картинки Гуцульщини», написаному у 1934 році, за словами Н. Посікіри-Омельчук, «надзвичайно яскраво змальовано карпатські пейзажі, побутовий колорит, але сенс циклу є значно глибшим — через живописну колористичність, просторовість, «невловиме» відтворення енергії руху гуцулів композитор виходить за рамки звичайної побутової жанровості, в

передає сам дух Карпат, характер гір і їхніх мешканців. При цьому мистець не цитує реальних народних мелодій, а напрочуд майстерно втілює характерні ладовість та ритмоінтонаційні звороти гуцульського фольклору в авторському осмисленні» [99, 143].

Перша п'єси циклу – Прелюд a-moll, яка виконує функцію вступу, занурюючи слухача в характерний карпатський звуковий простір, що стилістично є близьким до пейзажного живопису. Тематика прелюду вирізняється витонченістю й варіативністю (приклад 6). Основна тема зростає з інтервального ядра у вигляді висхідної квінти, яка охоплює межі гексахорду. Її інтонаційна мова окреслюється завдяки акцентуванню характерних для гуцульської модальності ступенів, зокрема підвищеного IV, а також шляхом активного використання зменшених терцій та збільшених секунд. Така ладова палітра надає звучанню ефекту стилізованої автентики, яка водночас перегукується із сецесійною візуальною орнаментикою. Структурна логіка початкової фрази, побудованої на зіставленні квінтових співзвуч, що при повторенні утворюють півтоновий низхідний паралелізм, апелює до традиційних моделей народної пісенності, водночас їх переосмислюючи у дусі модернізму.

Приклад 6



Однією з визначальних рис цього твору є стилістична множинність, яка віддзеркалює орнаментальну складність гуцульської естетики, споріднену із сецесійними мистецькими практиками. Подібна варіативність досягається, зокрема, через гнучкість метричної організації: постійна змінність розмірів 6/8 і 3/4 у зовнішніх розділах зберігає спільний пульсаційний імпульс, тоді як центральна частина частково ґрунтується на 9/8, що створює ефект ритмічної нестабільності.

Виразова система твору активізується також через особливості піаністичної артикуляції. Зокрема, легке *staccato* у поєднанні з фразувальними лігами у початкових мотивах створює ефект невагомої розспівності, натомість завершальні інтонації виділені через *tenuto*, що репрезентує характерну для гуцульської інструментальної традиції виразову енергію.

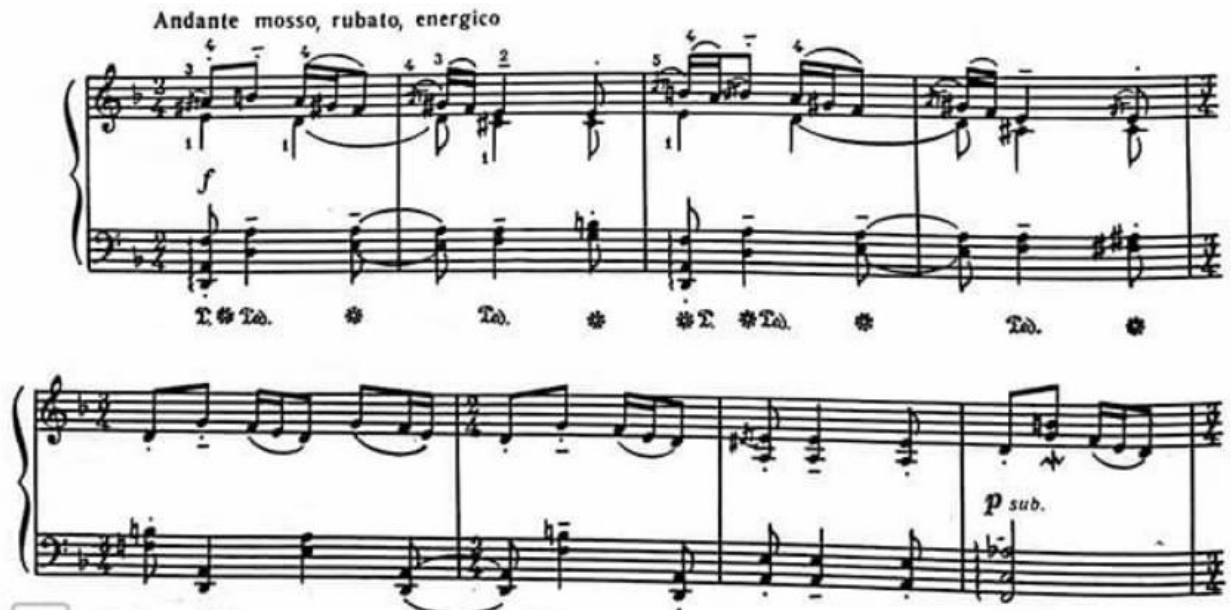
У процесі драматургічного розгортання зростає орнаментальний компонент музичного висловлювання. Це проявляється через поліфонізацію фактури: до початкової лінії приєднуються нові, з яскраво вираженими

імітаційними рисами; посилюється синкопованість, зокрема, у вступі до фраз; з'являються поліритмічні структури, особливо насичені в зоні кульмінації. Гармонічна мова при цьому набуває модерного звучання за рахунок густих вертикалей, зокрема секундових і септімових інтервалів, що нашаровуються на терцієвий контекст, утворюючи поліакордові структури. Вони відкривають простір для ладотонального розвитку, який передається через гру тональних барв і світлотіньових переходів.

Фінал твору формує враження поступового розчинення звучання. Тематичне ядро – мотив «a-e-e-dis» – у ритмічному розширенні залишається ніби завислим у повітряному просторі, тоді як синкоповане двоголосся створює ілюзію ледь відчутного резонансу. Підвищений IV ступінь, типовий для гуцульської модальності, утворює виразний тритон із основним тоном і, залишаючись у полігармонічному контексті, забезпечує завершення на тональній основі, збагаченій модальними барвами. Така завершальна точка є свідченням особливого художнього мислення М. Колесси, орієнтованого на органічне поєднання фольклорної інтонаційності з модерністською технікою композиції.

Друга п'єса циклу «Контрасти» d-moll репрезентує дихотомію двох першооснов, умовно означених як чоловічий і жіночий первні. Їхня взаємодія виявляється через танцювальну стихію: перший – у рельєфних, акцентованих рисах (*rubato*, *energico*), другий – у м'яких, витончених рисах, позначених виразовим *dolce*. Обидва елементи взаємно перетинаються, синтезуючись у єдиному імпульсивному русі, що становить емоційне ядро твору (приклад 7).

Приклад 7



Тематика композиції ґрунтується на характерній мелодичній формулі, яка починається з V ступеня та рухається у напрямку II, опираючись на гармонічну основу тоніки, що наслідую ритмічну пульсацію бубна. У мелодичну тканину інтегровані фольклорні ознаки: форшлагги, синкопи, типові для гуцульської танцювальної інтонаційності. Надалі тема зазнає транспозиційного і варіантного розвитку: з'являються фігурації, ускладнюється ритмічна організація, ущільнюється фактура.

Музична концепція твору близька до жанру сценічної мініатюри, що зображає народний танець. Через засоби фортепіанної імітації композитор майстерно моделює звучання традиційного гуцульського ансамблю – «троїстих музик»: кварто-квінтове акордове структурування, пасажні вислови, що нагадують сопілкові вигуки, перкусивні ритми, характерні для бубна, басові остінатні формули. Мелодика, збагачена орнаментикою з численними форшлаггами, хроматичними проходами та агогічною варіативністю, надає музиці імпровізаційного характеру.

Фінальний епізод вирізняється надзвичайно тонким поєднанням фактурної прозорості та гармонічної складності. На тлі полігармонічного співзвуччя (квінтово-квартові акорди у крайніх регістрах) звучить варіант головної теми в мажорному дієзному звучанні, яке створює враження

світлового прориву — метафоричного «оживлення» простору. Завершальний акорд, побудований на тонічній тризвуковій основі з додаванням нижнього хроматичного ступеня, у високому регістрі створює ефект «сопілкової» завершеності.

Етномузикологічна стилізація твору реалізується за допомогою таких прийомів, як використання гуцульських модальних структур, динамічне співставлення ладотональних площин, постійна метроритмічна варіативність, синкопування, імпровізаційна свобода, специфічна ритмоінтонаційність танцювальних жанрів (аркану, коломийки тощо), що функціонують у контексті модерністської гармонічної мови — з елементами поліладовості, політональності та поліакордовості.

Третя п'єса циклу — «Колискова» h-moll — переносить слухача у простір лірико-драматичної експресії, репрезентованої, насамперед, ладовістю двічі гармонічного мінору з фрагментарним залученням гуцульської модальності (приклад 8). У цій п'єсі не представлено безпосереднього втілення архетипу Природи, проте, він передається опосередковано через одвічний материнський первінь, пов'язаний, у тому числі, з архетипом Природи як Рідної землі.

Автор відмовляється від прямого наслідування фольклорної пісенності, натомість формує вишукану емоційно-чуттєву атмосферу, у якій інтонаційні алузії на ладканки поєднуються з м'якими секундовими співставленнями та спадними мелодичними формулами, що створюють ефект маятникового руху.

Смислове навантаження «Колискової» виходить за межі жанрового кліше, набуваючи символічного значення, пов'язаного з материнським піклуванням і внутрішнім тривожним відчуттям. Стосовно цього твору Н. Посікіра-Омельчук зазначає: «Можемо припустити, що М. Колесса створює портрет задуманої над долею дитини матері зі всіма її сподіваннями і переживаннями, і змальовує його надзвичайно тонким імпресіоністичним

звукописом, із використанням найновіших європейських засобів виразовості та, водночас, характерних гуцульських ступенів – як мелодично, так і гармонічно, в якості альтерованої субдомінанти та вводячи їх у саму структуру тоніки» [99, 147].

Приклад 8



Звукова картина формується за допомогою делікатно поліфонізованої фактури, де спостерігається своєрідне імпресіоністичне трактування звукового простору. У кульмінаційній зоні мелодико-ритмічний розвиток посилюється за рахунок щільності регістрового розміщення, гармонічної насиченості, модуляцій та альтерацій, зокрема з розщепленням звуків усередині ладових структур.

Кульмінаційна точка (*appassionato*) супроводжується тимчасовим згасанням звукового потоку, після чого виникає варіант провідної теми у верхньому регістрі, октавно подвоєний, що на тлі фігураційних візерунків, басових остинато-акордів та інтонацій середнього регістру створює ефект глибокого емоційного вдиху. Мотиви коливального характеру, що розгортаються у фактурному середовищі, алюзують рухи гойдання.

Завершальний розділ п'єси позначений поступовою трансформацією емоційного тону: темброве заглиблення в нижній регістр утворює атмосферу

приглушеного смутку, яка, однак, несподівано змінюється просвітленою дієзною сферою. Заклучні акорди втілюють своєрідне внутрішнє примирення й емоційне піднесення – на тлі тонічної опори виразно вирізняються характерні для гуцульської модальності підвищені IV та VI ступені, а завершальна каденція акцентує мрійливо-напружене співвідношення II–I ступенів у високому регістрі.

Фінальним твором циклу М. Колесси є «Веснянка» e-moll. Композитор представляє яскраву інтерпретацію архетипу Природи на прикладі картини весняного оновлення у Карпатах, сповненого свіжості, буяння квітів і зелені, розмаїття усього гірського різнобарв'я. Такий ефект створюється багаторазовим повторенням ємких мотивів, у результаті чого п'єса постає як своєрідна монолітна структура, сформована на єдиному диханні (приклад 9).

Приклад 9

The musical score is for a piece titled "Vivo con anima" in e-moll (E minor) and 3/4 time. It is divided into three systems. The first system begins with the tempo marking "Vivo con anima" and the dynamic "p ben marcato". It features a piano melody with triplets and a bass line with eighth notes. The second system is marked "poco a poco crescendo" and shows a gradual increase in volume. The third system is marked "pochetto rit." and "a tempo", featuring a piano melody with a crescendo and a bass line with eighth notes. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Музична тканина фіналу вибудовується на численних варіаціях і

повтореннях коротких мотивів, що, подібно до намиста в традиційному жіночому вбранні, утворюють безперервне коло руху. Така концепція весняної обрядовості має архаїчне походження і, таким чином, проникає до найглибших шарів інтерпретації архетипу Природи.

У цілому, п'єса постає як яскрава звукова картина весняного обрядового дійства, у якій провідними виразовими чинниками виступають варіантний розвиток початкової веснянкової поспівки з низхідним рухом, поступова поліфонізація фактури, а також активна інтонаційна й метроритмічна змінність (зокрема, метричні чергування 6/8, 5/8, 4/8, 3/8) та досить складні полігармонічні утворення.

Таким чином, М. Колесса яскраво та показово інтерпретує архетип Природи, створюючи особливі звукописні картини за допомогою модерністського стилю письма та тонкого використання виразовості фортепіано, чим створив приклад для наслідування для багатьох послідовників.

Серед таких творів – інший відомий цикл, що також став окрасою української фортепіанної музики – «В Карпатах» М. Скорика, написаний у 1959 році, до якого звернемося на даному етапі дослідження.

Перша п'єса циклу має назву «Пісня бойка» (*Andante, molto rubato*, $\frac{3}{4}$) демонструє вражаюче чуття колориту звуку. Мелодія виростає з інтонаційних та ритмічних особливостей місцевого фольклору, як того й вимагає задум твору (приклад 10).

Однак, інтонації народної пісні набувають несподіваного сучасного звучання, зокрема завдяки особливому підходу до гармонії і фактури. Через текстуру композиції композитор створює враження просторової картини карпатського ландшафту, ніби розташовуючи «героя» на вершині гори, а його пісня, відповідно, отримує розгалужене і багатоголосе звучання. Для того щоб передати «барвисті звукові плями», які символізують могутній вплив пісні, що розпадається на тисячі дрібних мотивів і захоплює слухача,

Скорик використовує елементи імпресіоністичного стильового мовлення: насичені вертикальні акорди, що розпадаються на мотиви і розташовуються в різних шарах фактури, ритмічні остигатні повтори, які нагадують архаїчні пісенні фрагменти, властиві гірським традиціям.

Приклад 10

Andante, molto rubato

The musical score consists of four systems of staves. The first system shows a dense texture of vertical chords in the right hand, marked *ppp* and *legato sempre*. The second system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, marked *mp* and *mf*. The third system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, marked *mp*. The fourth system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, marked *3* and *3*.

Наступна п'єса циклу «Спів у горах» (*Andante, molto rubato*, G-dur), не

тільки продовжує тематичні та образні лінії попередньої композиції, але й розвиває їх на глибшому рівні. Хоча програма цієї п'єси є варіантом попередньої («Пісня бойка»), вона надає нову перспективу, розширюючи змістовне і звукове трактування образів. «Спів у горах» не просто повторює мотиви попередньої п'єси, а поглиблює їх, вносячи нові аспекти, які стосуються як просторої колористики, так і модернізації фольклорного архетипу (приклад 11).

Важливо зазначити, що цього разу композитор прагне не лише передати ефект відлуння і просторовий характер гір, як це відображено в «Пісні бойка», але й додати нових емоційних та звукових відтінків, що робить пісню ще більш інтенсивною та багатогранною. У п'єсі «Спів у горах» фольклорні мотиви органічно поєднуються з інтонаційними засадами модернізму (передусім, секундовими і септімовими), що виражається через інноваційне трактування народних елементів і їх інтеграцію в сучасне композиторське письмо.

Приклад 11





Щодо колористичних аспектів, у п'єсі «Спів у горах» не тільки передається атмосфера простору гір, але й створюється особлива емоційна насиченість. Якщо в «Пісні бойка» основним ефектом був широкий просторовий відголосок, то у цій п'єсі композитор робить ці звуки більш інтенсивними і яскравими, «розмальовує» їх у більш деталізований та орнаментальний спосіб. Для цього використовуються складні ритмічні і текстурні техніки, що нагадують графічні лінії, які вирізняються непередбачуваними вигинами і змінами, створюючи у слухача враження художнього малюнка.

Мелодична лінія п'єси набуває імпровізаційного характеру, що дозволяє певну вільність у виконанні. Це музична імпровізація, яка в своїй структурі схожа на живописну орнаментику: кожен момент звучання змінюється і розвивається, додаючи нові відтінки та фактури. Враження від п'єси схоже на споглядання змінюваного пейзажу, де кожен елемент, навіть найменший, має свою виразну форму та колір. Водночас, використання арпеджійованих мотивів і складних поліритмічних накладень надає звукові текстури додаткової глибини, додаючи до пісні нові площини та виміри, які підсилюють відчуття руху і розвитку.

Дуже важливим аспектом для створення цілісного картинно-барвистого образу є використання специфічних виконавських прийомів, що притаманні фортепіанному звучанню. Один із таких прийомів полягає у майстерному застосуванні ефектів педальної техніки. У цілому, створюється враження певного «вібраційного» ефекту, коли звук, наче легка хмара, переміщається з однієї точки в іншу. Цей ефект підсилює відчуття простору і безмежності, що відповідає ідеї гірського ландшафту, надаючи музиці певної ефемерності та витонченості. Переходи, що поєднують різні звучання, дозволяють створювати гнучкі та мінливі кольорові ефекти, які зливаються та перетікають один в один, відображаючи природну динаміку і гармонійність карпатського пейзажу.

Колористично-просторовому відчуттю сприяє також особливий підхід до гармонічної мови. У цій п'єсі композитор свідомо уникає класичних автентичних зворотів і півтонових тяжінь, що зазвичай властиві традиційним гармонічним структурами. Натомість він робить вибір на користь самостійних вертикальних побудов, які формують нові гармонічні лінії, створюючи власну логіку звучання, вільну від усталених функціональних зв'язків. Це надає композиції певної свіжості та відкритості, а також сприяє створенню відчуття звукового простору, що не обмежений традиційними музичними канонами.

Алюзія до карпатської природи створюється у «Коломийці» – черговій п'єсі циклу. Тематичну основу твору складає мелодична лінія, що формується із двотактових фраз у колоритному гуцульському ладу із підвищеними IV та VI ступенями та з використанням пунктирних фігур. У супроводі акцентуються октавні та тритонові ходи, що надають звучанню модерністської гостроти сприйняття світу. Таким чином, архетип Природи у «Коломийці» інтерпретується крізь призму індивідуального світосприйняття автора (приклад 12).

Наступна п'єса циклу «У лісі» Allegretto органічно завершує весь цикл,

стаючи логічним і більш динамічним фіналом. Як це часто буває в заключних частинах музичних циклів, композиція більш концентровано і експресивно розкриває основну образну концепцію (приклад 13).

Приклад 12



Колористично-барвовий пласт цієї п'єси є яскравішим і насиченішим. Синестетичне відчуття простору та кольору створюється завдяки багатому використанню гармонічних елементів, що викликають асоціації з живописом, а також завдяки вдало застосованим просторовим ефектам фактури, таким як прийоми наближення та віддалення, графічному орнаменту мелізматики та динамічним змінам.

На відміну від попередніх частин циклу, де домінувала мелодична лінія, у цій п'єсі композитор експериментує з іншими можливостями фортепіанного вираження: тематизм, що розосереджений по регістрах, є сукупністю коротких мотивів, розміщених у різних частинах клавіатури. Це створює ефект розпорошеності та безперервного звукового руху. Замість класичного супроводу, який зазвичай підтримує основну мелодійну лінію, фактурні переливи стають самостійними змістовними елементами, перетворюючи кожен фактурну формулу в окреме висловлювання. Окрему

увагу заслуговує прийом імітації звуків птахів, що перегукуються в лісі, чим композитор втілює архетип Природи на дуже конкретному рівні. Цей звукозображальний ефект надає п'єсі додаткової живописної виразності, підсилюючи відчуття присутності в лісі, де звуки природи стають частиною музичної тканини.

Приклад 13

The musical score is titled "Allegretto" and is in 4/4 time. It consists of three systems of music. The first system is for piano, with a treble and bass staff. The piano part starts with a *ppp* dynamic and includes bird-like sound effects represented by "Tea" and "Ta" notes. The second system continues the piano part with a *mp* dynamic and includes more bird-like sound effects. The third system is for voice, with a treble staff and a piano accompaniment. The voice part starts with a *pp* dynamic and includes bird-like sound effects. The piano accompaniment in the third system includes a *pp* dynamic and includes bird-like sound effects. The score is marked with "Allegretto" and includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

В останній п'єсі циклу змінюються і деякі прийоми фактури, застосовані в попередніх частинах. Одним із них є арпеджіо, яке, підхоплене з попередньої п'єси, набуває нового образно-сміслового значення. Якщо раніше арпеджіо виконували роль відтворення простору для пісенного співу,

то тут вони стають засобом звукозображення. Цим прийомом зображаються такі природні явища, як шурхіт листя або дзюркотіння лісового струмка, створюється враження глибокого ландшафту, ніби в далекому просторовому віддаленні. Цей прийом, разом з іншими музичними ефектами, викликає асоціації з живописом карпатських пейзажів, які відзначаються складними орнаментами і яскравими кольорами, що уособлюють неповторну красу рідної Природи.

Таким чином, інтерпретація архетипу Природи у циклі «В Карпатах» базується на барвисто-колористичних та просторових засадах, що безпосередньо втілює гірську образність.

2.3. Інтерпретація архетипу Природи засобами емоційно-чуттєвої моделі («Гравітації» Г. Гаврилець, «Писанки» О. Козаренка)

Прикладом опосередкованої інтерпретації архетипу Природи є фортепіанний цикл *«Гравітації» (1999) Ганни Гаврилець* – мисткині, у творчості якої на глибинному рівні втілено українську національну ментальність. Тема Природи є важливою для творчості композиторки, зокрема, у фортепіанному доробку вирізняється «Елегія» на тему української народної пісні «Гаю, гаю, зелен розмаю...» (1998), що увійшла до циклу «Фортепіанні п'єси для юних піаністів» та ряд ін.

Цикл «Гравітації» має особливу програмну передісторію. Композиторка писала цикл, за її словами, «переживаючи певний стан, який був навіяний природою» [70, 102]. Авторка згадувала: «У 1998 році 7 листопада випав сніг. Так інколи буває: зміни кліматичних умов можуть пробудити фантазію. До того ж бажання написати «Гравітації» було настільки сильним, що мені довелося перервати роботу над іншим опусом» [70, 102–103]; «Задум твору... виник несподівано і був навіяний спогляданням снігу, що падає. Маленькі, невагомні сніжинки, проживаючи в

безкінечному космічному просторі своє коротке життя, тихо опускалися на землю, відчуваючи на собі силу її тяжіння» [57]. Таким чином, саме Природа стала тим імпульсом, який викликав до життя вказаний фортепіанний цикл, який проаналізуємо, спираючись на ідеї О. Полетаєвої [96], І. Коханик [57] та звучання циклу, водночас акцентуючи роль вказаного архетипу.

Цикл фортепіанних мініатюр Г. Гаврилець відкривається п'єсою *Moderato*, в якій провідним інтонаційним елементом виступає комбінування великої та малої септіми – символу модерністської інтервальної чуттєвості. На тлі нестабільної метроритмічної організації розгортається звукова фактура, що викликає асоціації з образом сніжинки – джерелом натхнення для композиторки. Мелодії, що розвиваються незалежно, формують щільне, але повітряне звучання, у якому простежуються відголоски східної декоративності. Розгортання малої секунди, яка постає тут як обернений вектор септіми, поступово досягає кластерного скупчення із п'яти звуків, спрямовуючи слухача до зупинки в часі та контемпляції. Це створює відчуття природної невловимості та крихкої рівноваги – відлуння архетипу Природи, який транслюється крізь призму сучасної музичної мови. У цьому контексті саме мелодичне мислення виявляється провідним.

Наступна п'єса, *Quasi Campana*, подана у вигляді витонченого скерцо, в якому інтервальні структури септіма й секунда набувають нового вираження через метод інтонаційного «проростання». Незважаючи на ритмічну насиченість, застосування кластерів, поліакордових комплексів і квартово-квінтових побудов, головним джерелом вертикальної організації залишається лінійний рух, створений мелодією, що формує гармонічне середовище зсередини.

Третя частина *Risolto* переносить слухача у простір різкого контрасту. Тут переважають жорсткі ритмічні фігури, інтервали з різким звучанням, напруга й гротеск. Саме через цей експресивний спосіб висловлення композиторка передає одну з ключових ідей циклу, що виражає стан крихкої

нестійкості, динамічної, постійно змінної рівноваги у Природі.

Завершальна п'єса *Misterioso* базується на остинатній темі, побудованій зі звуків «с–b–des–es–as», у якій септіма відіграє структурну й символічну роль. Імітаційні техніки, такі як ракохід, інверсія та інші, формують тонке мереживо звуків, подібне до кристалічної структури сніжинки. Такий музичний «візерунок» резонує з авторськими рефлексіями про природу, час і безмежність. Завершенням твору є зменшена терція, яка повільно згасає у тритактовій тиші, уособлюючи відчуття невизначеності, що перетинає межу матеріального й нематеріального. Це звучання ніби «розчиняється» у просторі, залишаючи по собі відголос екзистенційного про сенс Природи питання без відповіді.

Таким чином, увесь цикл розкриває архетип Природи як тонку, невловиму субстанцію, втілену через сонорні ефекти, плинність часу й витончену емоційність. Тут поєднується індивідуальне чуттєве переживання з універсальними культурними й природними кодами.

Звернемося до *циклу «Писанки» (1982–1989) Олександра Козаренка*, в якому втілено природній і сакральний водночас образ гуцульської писанки, що опосередковано інтерпретує одну із граней архетипу Природи в її взаємозв'язку з одвічними віруваннями людини та Карпатами як одним із символів рідної землі в архетипі Природи. Олександр Козаренко створює п'єси, у кожній з яких крізь призму символізму писанки передано духовно-емоційний стан людини. У цілому, вказаний цикл фортепіанних мініатюр доцільно осмислювати в руслі загальноестетичних тенденцій української музики другої половини ХХ століття, зокрема у межах становлення національного звукового орнаменталізму.

Розглянемо цикл крізь призму інтерпретацій архетипу Природи, спираючись, у тому числі, на дослідження Н. Швець-Савицької [122], О. Коменди [55], Д. Боднара [10] та ін.

У першій п'єсі циклу *Andante* мелодичний матеріал подано у вигляді

одноголосного орнаментального мотиву, що за стилем наближений до коломийки. Він звучить у нижньому регістрі, набуваючи функцій постійного остинато, навколо якого вибудовується фактурна структура (приклад 14).

Початковий секундовий жест сприймається ніби завиток, з якого розростається мелодійна лінія, він може трактуватися як символічне зображення нескінченності або центр композиційного візерунка. Лінійний розвиток реалізується через секвенції з транспозиціями (in C, A, E, D), які викликають алузії до алеаторичних прийомів. Згодом відбувається зростання регістрового плану, утворюючи багатоголосну поліфонію з нерівномірною тріольною пульсацією, що нагадує розгортання орнаменту на писанковій поверхні. Елементи звукового живопису доповнюються колористичними ефектами, створеними через сонорні прийоми: перепади регістрів, ефекти відлуння, glissand'ні акордові структури тощо.

Приклад 14

The musical score for 'Pysanka' (Example 14) is written in bass clef, 4/4 time, and is marked 'Andante' and 'pp'. It features a complex, ornamented melody in the bass register, characterized by frequent triplets and a pulsating triplet rhythm. The melody is written in a single staff, with the right hand playing a simple accompaniment. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 4. The title 'Pysanka' is written above the staff.

Друга частина циклу *Giocoso* вибудовується на основі ритмізованого ямбічного імпульсу, що включає висхідну тріоль із півтоновим завершенням. Цей мотив стає основою для розгортання образу, асоційованого з гуцульською побутовою естетикою. Колористична виразність досягається за рахунок ладової специфіки, багатогармонійного тла, пластичного рубато у мелодичній лінії й віртуозної токатності у супровідних голосах, які

формують своєрідну геометрію у вигляді канонічних імітацій. Такий тип музичного мислення перегукується з орнаментальним сприйняттям світу, властивим карпатській культурі (приклад 15).

Приклад 15



У третій п'єсі Andante використано фольклорний текст весільної пісні, записаної Оскаром Кольбергом. Цей цитатний матеріал інтегрується в контекст європейської музичної традиції з її гармонійною логікою, формою вальсу тощо. Проте, інтонаційна виразність, зокрема специфіка секундових зіставлень, колористика кластера та нетрадиційне акордове письмо трансформують традиційне звучання у постмодерну інтерпретацію. У результаті виникає поетичне світовідчуття, в якому класика переплітається з модерними чуттєвими імпульсами (приклад 16).

Приклад 16

Весільна пісня "Калинові квіти"
(з записів О. Кольберга)

Калинові квіти,
Калинові квіти,
Кланяються вам діти...

Andante

The musical score is written for piano in 3/4 time with an Andante tempo. It is in G major (one sharp). The first system contains six measures, and the second system begins at measure 7. The melody in the right hand is characterized by ornaments (mordents and triplets) and a gradual expansion in the horizontal plane. The bass line provides harmonic support with chords and moving lines. The dynamic marking *p* (piano) is indicated at the beginning.

Четверта частина *Tranquillo*, написана під враженням весільного інструментального фольклору села Мишин, демонструє розгорнутий тематичний розвиток на основі гуцульського звукоряду. Початкова мелодія, прикрашена орнаментальними елементами (мордентами й трелями), поступово розгортається у просторовому горизонтальному русі. Атмосфера імпровізаційної свободи, витримана упродовж усього твору, підсилює враження безперервного звукового плетива. У складній фактурі вчувається естетика гуцульської писанки, трансформована у звукову площину за допомогою динамічних переливів і гармонічних тіней (приклад 17).

Приклад 17

(З весільних інструментальних награвань с. Мишин)



П'ята частина Ritmico «вибухає» енергією, що виникає з коломийкової основи та підсилюється елементами джазової стилістики. Інтонаційний розвиток і ритмічна організація творять образ стихійної сили, алюзію на карпатську Природу. У такий спосіб композитор пропонує ще один варіант музичного втілення архетипу Природи, інтерпретований через синтез традиційної структури і сучасної мови (приклад 18).

Приклад 18

(З весільних інструментальних награвань с. Мишин)



Висновки до другого розділу

Аналізуючи варіанти інтерпретації архетипу Природи у фортепіанних циклах українських композиторів ХХ століття, виявили наступне.

Фортепіанна сюїта «Кримські ескізи» оп. 8 (1906–1908) С. Борткевича є яскравим прикладом конкретно-образного втілення архетипу Природи у фортепіанній музиці. Твір втілює романтичний світогляд, в якому поєднуються західноєвропейські традиції з елементами східної екзотики, зумовленої ландшафтом Криму. Композитор тяжіє до програмності, емоційної насиченості, фактурної барвистості та витонченого гармонічного мислення. Архетип Природи реалізується через образи ущелини, моря, східного побуту, стихійної енергії. Цикл посідає чільне місце в українській фортепіанній музиці початку ХХ століття.

Архетип Природи відіграє важливу роль і в циклі М. Колесси «Картинки Гуцульщини». Звернення до карпатських образів характерне для творчості композитора загалом – як у фортепіанних творах, так і в хорових, оркестрових та вокальних композиціях. Цикл побудований на принципі змалювання гуцульського побуту й пейзажу, що відзначаються яскравими ритмами, ладовою специфікою, колористичними гармоніями. Природа в образі Карпат постає джерелом сили, витокami традиції та звукового міфу.

Цикл «В Карпатах» М. Скорика є знаковим твором української фортепіанної музики, що розкриває архетип Природи крізь призму гірської образності. Музична мова композитора виростає з фольклорних інтонацій, але звучить по-сучасному завдяки оригінальній гармонії та фактурі. Через вертикальні акорди, остинатні ритми та імпресіоністичні прийоми створюється ілюзія широти простору. Композитор використовує арпеджіо, поліритмію та вишукану педальну техніку для створення ефектів просторовості, колористичної динаміки й вібраційного звучання. Особливу

роль відіграє гармонічна мова, позбавлена класичних тяжінь, де замість традиційних зворотів виникають самостійні вертикалі, що формують власну логіку звучання, що посилює атмосферу відкритості та простору, типову для карпатського пейзажу. У циклі використовується звуконаслідування – пташиний спів, дзюрчання струмка тощо. Таким чином, цикл «В Карпатах» репрезентує архетип Природи через колористику, просторовість і фольклорну модернізацію, створюючи враження живого, глибоко емоційного карпатського ландшафту.

Цикл фортепіанних п'єс «Гравітації» Г. Гаврилець є прикладом інтерпретації архетипу Природи через музичну мову композиторки, яка глибоко занурена в українську національну традицію. «Гравітації» були написані під враженням від природних явищ, зокрема, снігу, який, на думку композиторки, став стимулом для створення цього циклу. За словами композиторки, погодні зміни пробудили фантазію, і це натхнення призвело до виникнення «Гравітацій». Сніжинки, які падають на землю, ставали для авторки метафорою невловимої природної краси. Таким чином, цикл «Гравітації» розкриває архетип Природи через музичні техніки, що відображають її невловиму сутність, плинність часу та емоційну виразність. Водночас, у творі Г. Гаврилець поєднуються індивідуальні чуттєві переживання з універсальними культурними кодами.

Цикл «Писанки» О. Козаренка також інтерпретує архетип Природи, але через сприйняття автором образу гуцульської писанки, який переплітається з сакральними віруваннями та природними символами Карпат. Кожна частина циклу відображає духовний та емоційний стан людини через символізм писанки, зокрема в контексті українського звукового орнаменталізму. О. Козаренко поєднує народну музичну традицію з сучасною музичною мовою, створюючи звукову інтерпретацію архетипу Природи, що втілює ідеї природної енергії, духовності та зв'язку з рідною землею.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження, мета якого полягала в обґрунтуванні концепції інтерпретації архетипу Природи у фортепіанних циклах українських композиторів XX століття, дозволило укласти наступні висновки, відповідні до завдань дослідження.

1. Поняття інтерпретації має філософсько-методологічне підґрунтя, у межах герменевтичного підходу розуміння цього поняття трактується як поступове занурення в зміст, від буквального до глибинного сенсу. У музикознавстві інтерпретація розглядається як ключ до розуміння музичного твору, відкритого до множинних прочитань. Серед найважливіших аспектів дослідження інтерпретації вирізняємо те, що У. Еко визначає твір як «відкритий текст», що допускає множинність варіантів трактування. У музикознавстві В. Москаленко описує музичний твір як інтонаційну концепцію, що функціонує у культурному просторі, поєднуючи жанрову інваріантність із виконавською варіативністю. Учений виокремлює первинну (композиторську) та вторинну (виконавську) жанро-творчі ситуації. У цілому, приходимо до розуміння, що інтерпретація в музиці – це динамічний процес, у якому поєднуються інтонаційно-репродуктивний вектор (до узагальненого сенсу) та інтонаційно-продуктивний (до індивідуального втілення). Цей процес охоплює всі ланки семіотичного трикутника Ф. де Соссюра: композитора, виконавця й слухача. У підсумку зауважимо, що інтерпретація є не лише способом розуміння, а й основою буття музичного твору в мета-текстуальному просторі – як частини «текст-континууму» музики.

2. Архетипи, за концепцією К. Г. Юнга, є основними одиницями колективного несвідомого та важливими елементами, що «виринають» у процесі художнього мислення та представляють універсальний досвід багатьох поколінь.

Дослідження показало, що міфологічна та мистецька свідомість тісно пов'язані через символічні структури, що, як стверджує Л. Леві-Брюль, є спільними для архаїчних культур. Міфологічний зміст пронизує всі елементи сприйняття, надаючи їм сакральне значення. М. Еліаде зазначає, що архетипи зберігаються в культурній пам'яті тільки тоді, коли вони відповідають міфологічним моделям, що відображаються у мистецтві.

Архетипи є потужними моделями, які реалізують ментальні програми спільноти. Вони становлять універсальні структури колективного безсвідомого, що активізують емоційну реакцію через культурну взаємодію. У музикознавстві архетипи аналізуються як «могутні психічні прототипи-символи», що функціонують в культурному середовищі як стійкі семантичні одиниці, котрі можна диференціювати на «архетипні первні» та «варіантні символи-архетипи» (В. Драганчук-Кашаюк). Це дозволяє аналізувати музичні твори як носії глибинних архетипних смислів, що активізуються через культурний контекст.

3. Українська ментальність, за теорією С. Кримського, ґрунтується на поєднанні таких головних архетипів: Софії, Серця, Слова та Природи – Рідної землі. Їхня інтерпретація у мистецтві, з одного боку, наповнює художні твори особливим етнічним сенсом і колоритом, з іншого, у проєкції на реципієнта, – допомагає зберегти національну ідентичність у складних умовах сучасного глобалізованого суспільства.

4. Аналіз аспектів фортепіанного звукопису здійснено в працях дослідників, таких як Д. Андросова, І. Довжинець, Н. Кашкадамова, Н. Пастеляк, Н. Посікіра-Омельчук, Н. Рябуха, Т. Чабан та ін. У цьому контексті важливо виявити основні витоки та засади розвитку звукозображальності, спираючись на історію фортепіанного мистецтва (Н. Кашкадамова) та теорію звукозображальності (С. Людкевич, Н. Посікіра-Омельчук та ін.).

Історичні витоки звукозображальної функції фортепіано сягають епохи французького клавесинного мистецтва, де інструментальна музика почала активно еволюціонувати, зокрема в напрямку до жанрових форм, супроводжуваних увагою до деталізації художнього вислову, орнаментальності та декоративності. У XVII столітті спостерігалось співіснування сакральних традицій з виникненням нових форм світського музичного побуту, що активізувалось в розвитку рококо.

Передумовою для виникнення інструментальної звукозображальності стали вокальне багатоголосся пізнього Ренесансу та творчість французьких клавесиністів, серед яких – Ж. Ф. Рамо, Ф. Куперен, Л.-К. Дакен, К. Жанекен та ін. У творах вказаних мистців спостерігається прагнення до конкретного втілення архетипу Природи через інтонаційні та ритмічні елементи, які імітують звуки довкілля. Наприклад, у творах Ф. Куперена, таких як «Очерет» та «Метелик», використовується інтонаційне звуконаслідування природних шумів, а в «Співі птахів» К. Жанекена реалізовано поліфонічну імітацію хаотичного пташиного співу. У спадщині Л.-К. Дакена виокремлюються програмні мініатюри, як «Зозуля» та «Ластівка», що демонструють різні підходи до інтерпретації природних образів. У «Зозулі» застосовується інтонаційна імітація пташиного поклику, а в «Ластівці» – картинність через темброві й ритмічні елементи, що імітують політ птаха.

Описані засади фортепіанного звукопису, сформовані у добу рококо та трансформовані в романтичній музиці (Ф. Шуберт, Е. Гріг, К. Сен-Санс, Ф. Мендельсон, Ф. Ліст та ін.) та імпресіонізмі (К. Дебюссі та ін.), стали основою для музичних пейзажів, що стали поширеними в національних культурах у романтичну, модерну та постмодерну добу, що знайшло відображення в українській культурі.

5. Виявлення архетипних структур у фортепіанних циклах українських композиторів XX століття передбачає особливу увагу до фортепіанного звукопису, який, зокрема, є засобом художнього відображення

архетипу Природи. Мистецька концептуалізація Природи як живого, одухотвореного первня, що пронизує буття людини, реалізується через композиторські прийоми, які виявляють сакралізоване сприйняття навколишнього світу. Це проявляється у специфічних фактурно-рельєфних рішеннях, гармонічних співвідношеннях і тембрових пошуках, що відтворюють образи води, вітру, землі, небесної сфери – традиційних елементів натурфілософської картини світу.

У процесі дослідження було обґрунтовано дві головні моделі інтерпретації архетипу Природи у фортепіанних циклах українських композиторів ХХ століття. Такими моделями бачимо:

1) *конкретно-образну модель*, сутність якої полягає у передачі образності, яка безпосередньо відображає архетип Природи, усю множинність його яскравої образності. Вказана модель, на нашу думку, знайшла відображення у таких фортепіанних циклах: «Кримські ескізи» С. Борткевича, «Картинки Гуцульщини Ф. Колесси», «Гірська сюїта» С. Туркевич-Лукіянович, «Буковинська сюїта» А. Кос-Анатольського, «Десять закарпатських новелет» і «Яворівські іграшки» Б. Фільц та ін.;

2) *емоційно-чуттєву модель*, яка характеризується передачею не конкретного образу, а емоційного стану людини, викликаного вказаним образом, а також пов'язаним із ним жанром. Така модель втілена у великому числі фортепіанних циклічних творів – від «Української сюїти у формі старовинних танців на основі народних пісень» М. Лисенка, «11 етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка, «Сюїти на українські народні теми» В. Барвінського, «Маленької сюїти» і «Трьох коломийок» М. Колесси до циклів «Українська сюїта» І. Шамо, «Три п'єси на тему лемківських народних пісень», «Шість візерунків», «Калейдоскоп настроїв» Б. Фільц, «Мозаїка» та «Українські народні пісні в записах П. Тичини» Г. Саська, «Тріада» В. Сильвестрова, «Гравітації» Г. Гаврилець, «Писанки» О. Козаренка, «Відзвуки» М. Шведа та ін.

6. Таким чином, архетип Природи, втілений у фортепіанному звукописі, виконує функцію смислового центру, що актуалізує глибинну ментальну структуру української культури. Це звукове втілення набуває ознак сакрального жесту – інструментального виявлення колективної пам'яті про землю-матір, життєдайний первінь, космічну гармонію та природну стихію. Структурна організація, тематичне розгортання та інтонаційна сфера фортепіанного звукопису можуть бути інтерпретовані як метафорична репрезентація архетипу Природи, вкоріненого у колективне несвідоме, що є формою музично-ментального самовираження національного «Я».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андросова Д. Від модерного до постмодерного дискурсу фортепіанного мистецтва XX – початку XXI ст. : виконавська специфіка : автореф. дис. ... докт. мист. : 17.00.03. Київ, 2015. 36 с.
2. Андросова Д. Символізм и поликлавірность в фортепианном исполнительстве XX ст. Одесса : Астропринт, 2014. 398 с.
3. Архипова Л. Роль інтерпретації в культурі : автореф. дис... канд. філософ. наук : 09.00.04. Київ, 2002. 16 с.
4. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів : актуалізація звичаєвої традиції : навч. посібн. Київ : Український Світ, 2002. 440 с.
5. Бичко А. Українська ментальність. Джерела становлення : монографія. Київ : Освіта України, 2014. 195 с.
6. Бібліотека української літератури. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=23835> (19.08.2024).
7. Блажкевич-Чаплін Х. Передмова. *Фортепіанні твори львівських композиторів* / Ред.-упор. Х. Блажкевич-Чаплін. Львів : б/в, 2002. С. 3–4.
8. Боднар Д. «Кримські ескізи» Сергія Борткевича крізь призму семантики орієнталізму. *Fine Art and Culture Studies*. 2023. № 3. С. 18–25. DOI : <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-3> (11.01.2025).
9. Боднар Д. Орієнт та окцидент: що приховують «Маски» Кароля Шимановського. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне, 2024. Вип. 49. С. 212–217. DOI : <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.858> (11.01.2025)..
10. Боднар Д. Цикл «Писанки» Олександра Козаренка крізь призму «культурної зустрічі» окциденту та орієнту. *Актуальні питання гуманітарних наук*. / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика»,

2024. Вип. 81. Том 1. Дрогобич, 2024. С. 33–38. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/81-1-5> (16.03.2025).
11. Боднар Д. Культурна зустріч окциденту та орієнту та її проєкції в українській фортеп'яній музиці. *Spheres of Culture*. Lublin, 2019. Vol. XX. S. 196–203. URL : https://library.dspu.edu.ua/wp-content/uploads/2024/07/sphere_2019_v_20-3.pdf (12.07.2024).
 12. Булка Ю. Музична культура Західної України. Історія української музики. Київ, 1992. Т. 4 : 1917–1941. С. 568–569.
 13. Буяшенко В. Ментальність як парадигма співбуття : дис... канд. філос. наук : 09.00.04. Київ, 1997. 170 с.
 14. Гнатів Т. Мирослав Скорик. *Українське музикознавство*. Київ, 1968. Вип. 3. С. 142–150.
 15. Гадамер Г.-Г. Естетика і герменевтика. Г.-Г. Гадамер. Герменевтика і поетика / Пер. з нім. М. Кушнір. Київ : Юніверс, 2001. С. 7–15. 8. Гадамер Г.-Г. Істина і метод : у 2-х т. Т. 1. Герменевтика I : Основи філософської герменевтики / Пер. з нім. О. Мокровольського. Київ : Юніверс, 2000. 464 с.
 16. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство. Київ : Дух і літера, 2012. 408 с.
 17. Гнатів Т. Фортеп'янна творчість Миколи Колесси. *М. Колесса. Вибрані фортеп'янні твори* / ред. К. Колесса-Гелитович. Київ : Музична Україна, 1984. С. 5–8.
 18. Головей В., Кашаюк В. Теоретико-методологічне підґрунтя інтерпретації музики: дослідження, аналіз, перспективи. *Fine art and culture studies*. Луцьк, 2022. № 4. 2022. С. 12–20. <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-2> (12.09.2024).
 19. Гордієнко О. Фортеп'янні твори Б. Лятошинського. *Музика*. Київ, 1985. № 5. С. 2–3.
 20. Горюхина Н. Методика аналізу національного стилю. *Горюхина Н.*

- Очерки по вопросам музыкального стиля и формы.* Киев : Музична Україна, 1985. С. 81–99.
21. Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа. *Проблемы музыкальной культуры.* Киев : Музична Україна, 1989. С. 52–65.
 22. Грабовська І., Грабовський С. Ментальність. *Енциклопедія Сучасної України : електронна версія [онлайн]* / гол. редкол. : І. Дзюба, А. Жуковський, М. Железняк та ін. ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2018. URL : https://esu.com.ua/search_articles.php?id=66534 (17.03.2024).
 23. Гречуха Н. Неоміфологічні тенденції в хоровому мистецтві України 80-90-х років ХХ ст. : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Київ, 2007. 20 с.
 24. Гадамер Г.-Г. Істина і метод : у 2-х т. Т. 1. Герменевтика І : Основи філософської герменевтики / Пер. з нім. О. Мокровольського. Київ : Юніверс, 2000. 464 с.
 25. Джулай Г.А. Музична ментальність: соціально-філософський аналіз : автореф. дис... канд. філософ. наук: 09.00.03. О., 2003. 24 с.
 26. Дільтей В. Виникнення герменевтики / Пер. з нім. Я. Стратія, С. Кошарного. Сучасна зарубіжна філософія: течії і напрямки : хрестоматія. Київ : Ваклер, 1996. С. 33–60.
 27. Довжинець І. Відтворення плернерних ефектів у фортепіанній музиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2006. 18 с.
 28. Дорофєєва В. Полістилізм у творчості Євгена Станковича як семіотичний феномен: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2010. 20 с.
 29. Драганчук В. Архетип Ославленої Мадонни у музичному дискурсі: кордоцентризм української не-долі. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки.* 2015. Вип. 7. С. 65–74. URL :

http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=apmpmn_2015_7_11 (11.02.2024).

30. Драганчук В. Національна ментальність і рівні її відображення в музиці. *Музикознавчі студії : наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Львів : Сполом, 2008. Вип. 18. С. 11–18.
31. Драганчук В. Просторовість та синестезійність у музиці на прикладі «Карпатського концерту» М. Скорика. *Наукові збірки Львівської державної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Львів, 2001. Вип. 5. *Muzyka Galiciana*. Т. VI. С. 233–239.
32. Дубровний Т. Прояви естетики постмодернізму в українській фортепіанній музиці 60–90 рр. XX ст. *Вісник Львівського університету. Серія : мистецтвознавство*. Львів, 2004. № 4. С. 69–76.
33. Дубровний Т. Фортепіанна творчість А. Кос-Анатольського в проекції стилю доби. Львів : НТШ, 2007. 184 с.
34. Дюркгайм Е. Первісні форми релігійного життя: Тотемна система в Австралії. Київ : Юніверс, 2002. 423 с.
35. Жукова Н. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект : автореф. дис. ... канд. філософ. наук : 09.00.08. Київ, 2003. 14 с.
36. Завісько Н. Прояви кордоцентризму в українській музичній культурі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2013. 16 с.
37. Зеленіна Н. Підтекст музичного твору: формування і функціонування : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2004. 16 с.
38. Івахова К. Фортепіанна творчість Мирослава Скорика (художньо-дидактичний концепт). Хмельницький : ПП «Медобори–2006», 2013. 232 с.
39. Ізборник. URL : <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev2167.htm>

(19.08.2024).

40. Казимирів Х. Міфологема землі в українській професійній музиці: історико-культурологічний аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2018. 19 с.
41. Канак Ф. Натурфілософія. *Філософський енциклопедичний словник* / В. І. Шинкарук (гол. редкол.) та ін ; Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України. Київ : Абрис, 2002. С. 410.
42. Кашаюк В. Український Еґо-концепт як ідеал і національна проблема (підґрунтя для мистецтвознавчого осмислення). *Актуальні проблеми розвитку культури, мистецтва та освіти*. 24 грудня 2019 року: збірник матеріалів наукових читань. Луцьк, 2019. С. 27–28. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/20974> (12.11.2022).
43. Кашаюк В. Феномен ментальності в експлікаціях сучасного українського музикознавства. *Fine Art and Culture Studies*. 2021. №1. С. 50–58. Doi : <https://doi.org/10.32782/facs-2021-1-8> (21.03.2022).
44. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах: Навчальний посібник. Тернопіль : Астон, 1998. 300 с.
45. Кияновська Л. Вплив творчості Ігоря Стравінського на творчість М. Колесси та М. Скорика. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв ВНУ імені Лесі Українки та НМАУ імені П. І. Чайковського*. Луцьк, 2008. Вип. 2 : *Ігор Стравінський: дискурс творчості*. С. 120–132.
46. Кияновська Л. Галицька музична культура культури XIX–XX ст. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.
47. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів: вид-во журналу «І», 2008. 592 с.
48. Кияновська Л. *Музичні силуети сецесійного Львова*. *Art line*. 1998. № 4. С. 6–7.
49. Кияновська Л. Національний образ світу в українській професійній музиці. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*

- ОДМА ім. А.В.Нежданової. Одеса, 2010. Вип.11. С. 202–212.*
50. Кияновська Л. Син століття Микола Колесса в українській культурі ХХ віку : сім новел з життя артиста. Львів : ЛДМА ім. М.В. Лисенка, НТШ, 2003. 378 с.
 51. Кияновська Л. Українська музична культура : навч. посібн. Львів : Тріада плюс, 2009. 356 с.
 52. Клиш В. Українська радянська фортепіанна музика 1917–1977. Київ : Наукова думка, 1980. 315 с.
 53. Козаренко О. Творчість А. Кос-Анатольського в контексті становлення національного музичного стилю. *Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. Питання стилю і форми в музиці.* Львів, 2001. Вип. 4. С.123–130.
 54. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Вид-во НТШ, 2000. 284 с.
 55. Коменда О. Олександр Козаренко – піаніст, композитор, музикознавець. Луцьк : Вежа-друк, 2017. 252 с.
 56. Котляревська О. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 1996. 19 с.
 57. Коханік І. «Гравітації» для фортепіано Ганни Гаврилець: поле тяжіння індивідуального стилю композитора. *Київське музикознавство.* Київ, 2018. Вип. 57. С. 59–70.
 58. Кримський С. Архетипи. *Енциклопедія Сучасної України* : електронна версія / гол. редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2001. URL : https://esu.com.ua/search_articles.php?id=44787 (13.11.2024).
 59. Кримський С. Архетипи української культури. *Феномен української культури: методологічні засади осмислення.* Київ, 1996. С. 91–112.
 60. Кримський С. Архетипи української ментальності. *Проблеми теорії ментальності* / відп. ред. М. Попович. Київ : Наукова думка, 2006.

С. 272–301.

61. Кримський С. Під сигнатурою Софії. Київ : Києво-Могилянська академія, 2008. 367 с.
62. Кудриницький С. Коломийка у фортепіанній творчості Остапа та Нестора Нижанківських. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2010. №1. С. 19–25.
63. Кудриницький С. Коломийка у фортепіанній творчості Остапа та Нестора Нижанківських. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2010. №1. С. 19–25.
64. Кушнірук О. Риси імпресіонізму в українській музиці (джерела, прояви, тенденції розвитку) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 1996. 19 с.
65. Леві-Строс К. Первісне мислення / Пер. з фр., вступне слово та примітки С. Йосипенка. Київ : Український центр духовної культури, 2000. 324 с.
66. Левкулич Є. Фортепіанна спадщина Сергія Борткевича у актуальному просторі виконавського мистецтва XX – початку XXI століття : дис. ... канд. мистецтв. : 26.00.01. Київ, 2021. 367 с. URL : [levkulych-dysertatsiya.pdf \(knmau.com.ua\)](http://levkulych-dysertatsiya.pdf(knmau.com.ua)) (27.03.2024).
67. Лігус О. Українська фортепіанна музика XIX – початку XX ст. у контексті європейського романтизму (жанрово-стильова динаміка) : монографія. Київ : Видавництво Ліра-К, 2017. 224 с.
68. Лозко Г. Українське народознавство. Київ: АртЕк, 2004. 472 с. URL : http://evolv.ho.ua/Ukraine_History_and_Culture/Ukraine_Kultura/Lozko/index.htm (29.03.2024).
69. Лукашенко Н. Стильові основи фортепіанної поезиї В. П. Задерацького : дис. ... канд. мистецтв. : 26.00.01. Одеса, 2011. 243 с.

70. Лунина А. Е. Анна Гаврилец. Аутентика: глубинная почвенность, ментальная характерность, национальная своеобразность... — попытка понять «предел смысловой беспредельности»? // Лунина А. Е. Композитор в зеркале современности : в 2 т. Т. 1. Киев : Дух і літера, 2015. С. 85–166.
71. Людкевич С. Два причинки до питання розвитку звукозображальності. *Станіслав Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи. У 2-х тт. / упорядкув., ред. З. Штундер. Т. 1. Львів : Вид-во М. Коць, 1999. С. 62–149.*
72. Людкевич С. Націоналізм у музиці. С. Людкевич. *Дослідження, статті, рецензії, виступи / упорядкув., ред., вст. ст. і прим. З. Штундер. Львів : Вид-во М. Коць, 1999. Том I. С. 35–52.*
73. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ : Наук. думка, 1991. 269 с.
74. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес. Київ : Музична Україна, 1973. 326 с.
75. Маркова Е. Символика и семантика национального стиля в композиции и исполнительстве. *Музичне мистецтво і культура : науковий вісник Одеської держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2008. Вип. 9. С. 22–32.*
76. Мартинова Н. Звуковий універсум індустріального міста у фортепіанній творчості європейських композиторів першої третини ХХ сторіччя. : дис. ... канд. мистецтвознав. (докт. філ.) : 17.00.03. Львів, 2018. 199 с.
77. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ : Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2013. 134 с. URL : <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf> (15.09.2022) .
78. Москаленко В. Музичний твір як текст. *Київське музикознавство.*

- Текст музичного твору: практика і теорія. Київ, 2001. Вип. 7 : С. 3–10.
79. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (К проблеме анализа). Киев : Изд-во Киев. гос. конс., 1994. 157 с.
 80. Муха А. Композитори України та української діаспори : довідник. Київ : Музична Україна, 2004. 351 с.
 81. Назар-Шевчук Л. Символістичні тенденції в творчості Василя Барвінського. Твори на слова Богдана Лепкого. *Українська музика*. Львів, 2018. № 4 (30). С. 47–63.
 82. Назар-Шевчук Л. Феномен Василя Барвінського: комплементарний характер творчої діяльності (до 120-ліття від дня народження). *Українська культура: минуле, сучасність, шляхи розвитку. Наукові записки РДГУ*. Рівне, 2008. Вип. 13. С. 22–31.
 83. Ніколаєва Л. Особливості перетворення фольклору в камерно-інструментальній творчості Миколи Колесси. *Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX – початку XX століття (з нагоди 130-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси та 100-річчя від дня народження академіка Миколи Колесси) : зб. наук. праць та матеріалів*. Львів, 2005. С. 312-320.
 84. Ніколаєва Л. Особливості перетворення фольклору в камерно-інструментальній творчості Миколи Колесси. *Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX – початку XX століття (з нагоди 130-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси та 100-річчя від дня народження академіка Миколи Колесси) : зб. наук. праць та матеріалів*. Львів, 2005. С. 312-320.
 85. Німилевич О. Фортепіанна творчість Василя Барвінського. Дрогобич : Коло, 2001. 78 с
 86. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках української ідентичності. Львів : Тетюк Т. В, 2019. 367 с.
 87. Олійник Л. Фортепіанна творчість В. Косенка. Київ : Наукова думка,

1977. 152 с.
88. Охітва Х. Національна ментальність та ідентичність у музиці: дефініції та кореляція понять. *Українська культура: минула, сучасне, шляхи розвитку : науковий збірник. Напря́м : Мистецтвознавство. Вип. 38.* Рівне, 2021. С. 101–106. URL : <https://kulturologiya.rshu.edu.ua/index.php/component/content/article/28-zbirnyky/ukrayinska-kultura-mynule-suchasne-shlyakhy-rozvytku-napriam-mystetstvoznnavstvo/70-ukrainska-kultura-mynule-suchasne-shliakhy-rozvytku-vyp-38?Itemid=101> (12.02.2024).
 89. Охітва Х. Українська естрадна пісня Галичини 1930–1980-х років як засіб творення національної ідентичності : дис. ... д-ра філософії : 025. Київ, 2024. 237 с.
 90. Павлишин С. Василь Барвінський. Київ : Музична Україна, 1990. 88 с.
 91. Павлишин С. Музика двадцятого століття. Львів : БаК, 2005. 232 с.
 92. Пастеляк Н. Поємність в українській фортепіанній музиці першої половини ХХ ст. як принцип художнього мислення : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2009. 16 с.
 93. Пискач А. Неофольклоризм в художній культурі України кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури.* Київ : Міленіум, 2010. Вип. 26. С. 136-143.
 94. Плечелюк Г. Інтерпретація форм архетипу Переродження в українському музичному мистецтві (проекція теорії архетипів Карла Густава Юнга). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство.* 2016. № 2. С. 78–89. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2016_2_12 (12.09.2024).
 95. Плоткіна А. Імпрессионістично-символічна стилістика творчості К. Дебюссі. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали Всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 23–24 квіт.*

- 2009 р. Харків, 2009. С. 140–141.
96. Полетаєва О. Ганна Гаврилець: жанрово-стильові аспекти творчості : дис. ... доктора філософії : 025. Київ, 2022. 325 с.
 97. Попович М. Теорія ментальності. *Проблеми теорії ментальності* / відп. ред. М. Попович. Київ : Наукова думка, 2006. С. 3–28.
 98. Попович М. Українська національна ментальність. *Проблеми теорії ментальності* / відп. ред. М. Попович. Київ : Наукова думка, 2006. С. 232–272.
 99. Посікіра-Омельчук Н. М. Трансформація засад живопису у західноукраїнській фортепіанній музиці XX століття : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Львів, 2020. 241 с. URL : <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/%D0%BA%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%B8%D0%B4%D0%B0%D1%82%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0-%D0%9F%D0%BE%D1%81%D1%96%D0%BA%D1%96%D1%80%D0%B8-%D0%9E%D0%BC%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%87%D1%83%D0%BA.pdf> (15.09.2024).
 100. Пясковський І. До проблеми семіотичного аналізу музичного тексту. *Київське музикознавство*. Київ, 2001. Вип. 7 : Текст музичного твору: практика і теорія. С. 37–41.
 101. Ревенко Н. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80–90 роки XX століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Київ, 2004. 20 с.
 102. Рижова О. Український символізм та фортепіанна спадщина Б. Лятошинського : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2006. 18 с.
 103. Рощенко О. Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного

- романтизму : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Київ, 2006. 18 с.
104. Рощина Т. Исполнительская расшифровка авторской концепции фактурообразования на примере фортепианного творчества К. Дебюсси, М. Равеля, А. Мессиаана : автореф. дис. ... канд. искусствoved. : 17.00.03. Киев, 1991. 20 с.
 105. Рудницький О. Фортепіанна творчість Миколи Колесси в контексті стильових напрямків XX ст. : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2009. 171 с.
 106. Рябуха Н. Трансформація звукового образу світу у фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 26.00.01. Харків, 2017. 456 с.
 107. Савчук І. Екзистенційні мотиви світобачення модерністського майстра (на матеріалі камерної музики 20-х років XX століття в Україні) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2005. 20 с.
 108. Самохвалов В. К вопросу о проявлении красочно-колористического фактора в гармонии Б. Лятошинского. *Борис Николаевич Лятошинский*. Киев, 1987. С. 161–168.
 109. Свірідовська Л. Фортепіанна мініатюра в українській музичній культурі (кінець XIX – перша третина XX ст.) : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Київ, 2007. 18 с.
 110. Северинова М. Архетипи в культурі у проєкції на творчість сучасних українських композиторів : монографія. Київ : НАКККіМ, 2013. 299 с.
 111. Северинова М. Феномен "архетип" и его свойства в современной художественной культуре / М. Северинова. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової*. 2012. Вип. 16. С. 83–94. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mmik_2012_16_12 (11.05.2024).
 112. Стельмашук Р. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х – 30-х рр. XX ст.: естетичні та стильові

- ознаки в контексті епохи : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03. Київ, 2003. 20 с.
113. Стрілецька О. Концепт індивідуального композиторського стилю та його проєкція на творчість інших митців (на прикладі фортепіанної творчості Кароля Шимановського) : дис. ... доктора філософії : 025. Львів, 2023. 313 с. URL : https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/Dysertacia_Strileckoi_OI.pdf (11.05.2024).
 114. Тимофєєва К. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків, 2009. 163 с.
 115. Фрайт-Ковальська О. Сильова панорама української фортепіанної музики для дітей (XX ст.). *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ : ІМФЕ, 2011. Вип. 6. С. 266-275.
 116. Фрайт О. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.02. Київ, 2000. 18 с.
 117. Фрайт О. Принцип програмності в фортепіанній творчості Миколи Колесси. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В. Гнатюка : Серія: мистецтвознавство*. Тернопіль : ТДПУ ім. В. Гнатюка, 2003. №2 (11). С. 14-19.
 118. Фрайт О. Фортепіанні альбоми та цикли українських композиторів для дітей: історія і сучасність : навчально-методичний посібник. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2013. 100 с.
 119. Чабан Т. Сильові засади символізму в сонатах західноукраїнських композиторів кінця ХІХ – першої половини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03. Одеса, 2019. 200 с.
 120. Чередниченко О. Фортепіанна творчість С. Борткевича в світлі класико-романтичної традиції : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03.

Харків, 2008. 367 с.

121. Чорнобай М. Жанрово-стильові ознаки фортепіанної творчості композиторів української діаспори ХХ – початку ХХІ століття. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2015. Вип. 35. С. 139–147.
122. Швець-Савицька Н. У сорокаліття композитора, п'яніста і музиколога Олександра Козаренка. *Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка*. 2005. Вип. 10. С. 360–365.
123. Шевченко Л. Стильова парадигма української фортепіанної культури ХХ століття у світовому просторі : дис. ... доктора мистецтвознав. : 26.00.01. Одеса, 2020. 467 с.
124. Шевченко Л. Стильові характеристики української фортепіанної культури ХХ століття : монографія. Одеса : Астропринт, 2019. 336 с.
125. Щириця Ю. Мирослав Скорик. Київ : Музична Україна, 1979. 54 с.
126. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме / пер. з німецької К. Котюк, наук. ред. укр. видання О. Фешовець. 2-ге опрац. вид. Львів : Астролябія, 2018. 608 с.
127. Якуб'як Я. Колесса як композитор. *Микола Колесса – композитор, диригент, педагог : збірка статей* / ред. Я. Якуб'як. Львів 1997. С. 21–29.
128. Ярмо М. Парадигма етнонаціональної ідентичності української музичної творчості як пріоритетна дослідницька проблема сучасного вітчизняного музикознавства. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2013. № 2. С. 40–48. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2013_2_10 (12.04.2021).
129. Betti E. Hermeneutics as a General Methodology of the Sciences of the Spirit. Abingdon : Routledge, 2021. 104 pp. URL : <https://books.google.com.ua/books?id=HRYcEAAQBAJ&printsec>

[=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false](#) (23.05.2024).

130. Edinger E. Ego and Archetype. Boston ; London ; Shamphala, 1992. URL : https://www.academia.edu/8148769/Ego_and_Archetype_Edward_Edinger (26.09.2024).
131. Eliade M. The Myth of the Eternal Return: Cosmos and History / Translated by Willard R. Trask. Introduction by Jonathan Z. Smith. Princeton University Press, 2019. 232 pp.
132. Fraas H.-J. Archetype. *Religion Past and Present*. 2020. 25 April. URL : http://dx.doi.org/10.1163/1877-5888_rpp_SIM_01018 (15.08.2024).
133. Freud S. Group Psychology and The Analysis of The Ego. *South Carolina* : Create Space Independent Publishing Platform, 2014. 80 p.
134. Henderson J. L. The Archetype of Culture. 2. Internationaler Kongress für Analytische Psychologie, Zürich, 1962 : Verhandlungen 2nd International Congress for Analytical Psychology, Zurich 1962 : Proceedings. Basel, Karger, 1964. Pp. 3–15. URL : <https://doi.org/10.1159/000387656> (30.06.2024).
135. Jung C. The Archetypes and the Collective Unconscious. *Collected Works of C. G. Jung*. Princeton : Princeton University Press, 1959. V. 9. P. 1. 512 p.
136. Lévy-Bruhl L. La mentalité primitive. 4 éd. Paris : Félix Alcan, 1925. 537 p.
137. Schleiermacher F. Hermeneutik. Heidelberg : Heidelberger Akademie der Wissenschaften, 1974. 191 s.