

КОМУНАЛЬНИЙ ЗАКЛАД ВИЩОЇ ОСВІТИ  
КИЇВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ РАДИ  
«АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ ПАВЛА ЧУБИНСЬКОГО»  
КАФЕДРА ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА (ФОРТЕПІАНО)

## КУРСОВА РОБОТА

з навчальної дисципліни  
«Історія української музики»  
на тему:

**«Нова фольклорна хвиля»  
у творчості українських композиторів**

здобувачки 3-го курсу БІВ групи  
Спеціальності 025 «Музичне мистецтво»  
Ейсмонт Олени Володимирівни  
Науковий керівник: В. С. Криницький

Київ – 2026

## ЗМІСТ

|                                                                                                              |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| ВСТУП .....                                                                                                  | 3  |
| РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ФЕНОМЕНУ «НОВОЇ ФОЛЬКЛОРНОЇ ХВИЛІ»<br>В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ .....      | 6  |
| 1.1. Поняття та витoki «нової фольклорної хвилі» в контексті розвитку української<br>музики.....             | 6  |
| 1.2. Стилiстичні особливості та художні принципи осмислення фольклору у<br>творчості композиторів .....      | 9  |
| РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНЄ ВТІЛЕННЯ «НОВОЇ ФОЛЬКЛОРНОЇ ХВИЛІ» У ТВОРЧОСТІ<br>УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ.....            | 13 |
| 2.1. Інтерпретація фольклорних джерел у музиці українських композиторів                                      | 13 |
| 2.2. Індивідуальні композиторські стратегії та сучасні тенденції розвитку «нової<br>фольклорної хвилі» ..... | 17 |
| ВИСНОВКИ .....                                                                                               | 22 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....                                                                              | 23 |

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Формування «нової фольклорної хвилі» в українській музичній культурі постає як процес, у якому традиційна звукова матерія набуває нових смислових конфігурацій через складні механізми стилістичної трансформації, інтонаційного переосмислення та художнього узагальнення. Йдеться не про механічне відтворення народної пісенної чи інструментальної традиції, а про її включення у сучасний композиторський дискурс, де фольклор функціонує як джерело архетипних структур, інтонаційних моделей і ритмічних патернів, що проходять крізь призму індивідуального авторського мислення. У цьому середовищі народна музика перестає бути лише історичною спадщиною – вона трансформується у динамічний матеріал, здатний до постійного оновлення, де первинні смисли не зникають, а набувають нових форм існування. Теоретичне підґрунтя такого підходу пов'язане з уявленням про культуру як відкриту систему, у якій традиція і сучасність перебувають у стані безперервної взаємодії. У цьому процесі композитор виступає не як ретранслятор фольклору, а як інтерпретатор, який формує нову звукову реальність, спираючись на глибинні інтонаційні моделі. Саме тому «нова фольклорна хвиля» не обмежується стилізацією – вона передбачає складну роботу з матеріалом, де відбувається деконструкція традиційних форм і їх подальше переосмислення. У результаті виникає специфічна музична мова, що поєднує ознаки автентичності та сучасності, створюючи ефект культурної тяглості без прямого копіювання.

Особливість цього явища проявляється у різноманітності композиторських стратегій, де кожен автор формує власну модель взаємодії з фольклором. У межах цих стратегій народна мелодика може зберігатися у відносно впізнаваному вигляді або піддаватися глибокій трансформації, коли первинна структура стає лише імпульсом для створення нової звукової тканини. Це створює багаторівневу систему стилістичних рішень, у якій поєднуються архаїчні елементи, модерні техніки та індивідуальні інтонаційні знахідки.

Актуальність дослідження зумовлена також тим, що «нова фольклорна хвиля» формується у період активних культурних трансформацій, коли питання ідентичності набуває особливої інтенсивності. Музика у цьому процесі виконує функцію

символічного коду, через який відбувається осмислення національного досвіду. Саме тому, аналіз цього явища дозволяє вийти за межі суто музикознавчого опису і перейти до розуміння ширших культурних процесів, у яких фольклор виступає не як статичний елемент минулого, а як активний чинник сучасного художнього мислення.

Глибина осмислення проблеми забезпечується працями, у яких розглядається взаємодія фольклору і професійної музики, еволюція стилістичних підходів та особливості формування музичної мови. Г. Бреславець досліджує реконструктивні процеси у роботі з фольклорним матеріалом, зосереджуючи увагу на його адаптації до сучасних художніх умов. Н. Брояко аналізує неофольклористичні тенденції у творчості українських композиторів, підкреслюючи специфіку інтонаційного мислення. В. Даниленко розглядає стилізаційні процеси як складний механізм взаємодії традиції і сучасності. М. Загайкевич звертається до історичних передумов розвитку музичної культури, що дозволяє зрозуміти витоки сучасних тенденцій. Л. Кияновська досліджує стильову еволюцію української музики, акцентуючи увагу на процесах трансформації. О. Козаренко аналізує феномен музичної мови як систему знаків, що формують художню цілісність. У сукупності ці підходи дозволяють розглядати «нову фольклорну хвилю» як складне культурне явище, у якому поєднуються історичні традиції та сучасні форми художнього мислення.

**Мета дослідження.** дослідити особливості формування та художнього втілення «нової фольклорної хвилі» в українській музичній культурі.

**Завдання дослідження.**

- розкрити поняття та витоки «нової фольклорної хвилі» в контексті розвитку української музики;
- проаналізувати стилістичні особливості та художні принципи осмислення фольклору у творчості композиторів;
- дослідити інтерпретацію фольклорних джерел у музиці українських композиторів;
- визначити індивідуальні композиторські стратегії та сучасні тенденції розвитку «нової фольклорної хвилі»;
- узагальнити особливості художнього втілення фольклору у сучасній музичній культурі.

Об'єкт дослідження – українська музична культура сучасного періоду. Предмет дослідження – процеси художнього осмислення фольклору у межах «нової фольклорної хвилі».

**Методи дослідження.** Застосовано історико-культурний підхід для аналізу становлення музичних тенденцій, структурний метод для дослідження внутрішньої організації музичних творів, інтонаційний аналіз для виявлення специфіки фольклорних елементів у композиторському письмі, порівняльний метод для зіставлення різних авторських стратегій, а також аналітичний підхід для узагальнення отриманих результатів. Додатково використано метод стилістичного аналізу, що дозволяє простежити трансформацію традиційних форм у сучасному музичному мисленні, і метод контекстуалізації для розгляду творів у ширшому культурному середовищі.

**Структура роботи.** Робота складається з двох підрозділів, чотирьох параграфів, висновків і списку використаних джерел.

## РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ФЕНОМЕНУ «НОВОЇ ФОЛЬКЛОРНОЇ ХВИЛІ» В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

### 1.1. Поняття та витоки «нової фольклорної хвилі» в контексті розвитку української музики

«Нова фольклорна хвиля» в українській музиці постає як явище академічного мислення, сформоване на перетині композиторської техніки, етномузикологічного слуху й глибокого відчуття національної інтонаційності. Її поява пов'язана з тим моментом, коли фольклор перестав сприйматися лише як готовий мелодичний матеріал для обробки, гармонізації чи стилізації. Для композиторів академічної школи другої половини ХХ століття народна пісня, обрядовий наспів, давній ладовий зворот, ритмічна формула коломийкового чи веснянкового походження відкрилися як жива інтонаційна матерія, здатна породжувати нову музичну мову [3].

В цьому русі фольклорна основа переходить у сферу професійного композиційного конструювання: мелодика розщеплюється на інтервальні зерна, ладова структура стає джерелом гармонічної напруги, ритм набуває майже архітектонічної сили, а тембр перетворюється на носія пам'яті. Композитори-академісти працювали з народним першоджерелом не як із зовнішньою прикрасою, а як із внутрішнім кодом музичного мислення. Саме тому «нова фольклорна хвиля» пов'язана з оновленням самої природи музичного висловлювання: замість прямого цитування з'являється інтонаційна реконструкція, замість етнографічної ілюстративності виникає художня модель архаїчного світовідчуття. Українська музика в цьому русі отримала можливість говорити сучасною мовою, зберігаючи глибинну спорідненість із давніми пластами культури. У творах такого напрямку народне звучить не як музейний уламок минулого, а як енергія, що проходить крізь складні фактури, поліфонічні нашарування, дисонантні співзвуччя, сонористичні масиви й камерну інтонаційну напруженість.

Витоки «нової фольклорної хвилі» закорінені у ширшій історії української академічної музики, де звернення до народнопісенного матеріалу існувало задовго до ХХ століття. Микола Лисенко заклав професійну модель національної композиторської школи, у якій фольклор набув статусу художньої основи, здатної формувати оперну, хорову, фортепіанну й камерну тканину. Пізніше ця лінія пройшла через творчість

Кирила Стеценка, Миколи Леонтовича, Якова Степового, Левка Ревуцького, Бориса Лятошинського, кожен із яких по-своєму переосмислював народну інтонацію в межах академічної культури. Та «нова хвиля» виникла тоді, коли фольклорне джерело почали читати не як завершену пісенну форму, а як відкриту систему звукових знаків. Композиторський слух дедалі уважніше вслухався в нерівномірність народного ритму, в мікроладові відтінки, у природну асиметрію фрази, у своєрідну «шорсткість» архаїчного співу, яку неможливо звести до класичної гармонічної схеми. У цьому народна музика виявилася надзвичайно близькою до авангардних пошуків ХХ століття: вона давала матеріал для модальності, алеаторики, сонористики, поліметрії, тембрового експерименту. Українські композитори-академісти побачили у фольклорі не тільки національний знак, а й універсальний механізм музичного оновлення. Саме тому, витоки явища сягають і етнографічної традиції збирання пісенного матеріалу, і модерністського прагнення звільнити музику від надмірної залежності від класико-романтичної тональності. Народна інтонація стала не спрощенням, а шляхом до складнішої музичної організації, де архаїка вступає в контакт із сучасною композиційною технікою [25, с. 350].

У другій половині ХХ століття це явище набуло особливо виразних обрисів у творчості українських композиторів, для яких фольклорна стихія стала способом внутрішнього оновлення академічної мови. Мирослав Скорик, Леонід Грабовський, Валентин Сильвестров, Євген Станкович, Леся Дичко, Іван Карабиць, Ганна Гаврилець, Володимир Зубицький працювали з народною інтонацією по-різному, але в їхніх творах відчутне спільне прагнення: не повторити фольклор, а відкрити його приховану енергію в сучасній звуковій тканині. У М. Скорика гуцульська інтонаційність часто набуває гострої ритмічної пластики, барвистої ладової напруги, майже кінематографічної образності. У Є. Станковича архаїчне начало входить у драматургію великих симфонічних і сценічних форм, де обрядовість набуває трагедійного звучання. У Лесі Дичко хорова фактура спирається на давні пісенні інтонації, але вибудовується як професійно складна система тембрових шарів, гармонічних переливів і просторового звучання. У Г. Гаврилець фольклорна основа часто звучить камерно, з внутрішньою напругою, ніби голос пам'яті проходить крізь сучасну людину без етнографічної прямолінійності. Для академічної культури така робота означала розширення меж

композиторської техніки. Народний матеріал входив у партитуру через інтонаційні уламки, ладові тяжіння, фактурні імітації народного багатоголосся, ударно-ритмічні формули, темброві алюзії на трембіту, цимбали, сопілкове дихання, старовинний речитатив. У такій музиці фольклор не лежить на поверхні. Він працює глибше: у способі фразування, у внутрішній логіці розвитку, у характері звукової пам'яті, що тримає твір зсередини [6, с. 12].

Поняття «нової фольклорної хвилі» охоплює не тільки звернення до народної мелодики, а й особливий тип художнього мислення, у якому академічний композитор вступає в діалог із первісними формами музичної свідомості. Архаїчний наспів, обрядова формула, плач, закличка, колядкова інтонація, веснянковий ритм, думний речитатив у такому підході сприймаються як структури пам'яті, що зберігають спосіб давнього переживання часу, простору, спільноти, природи. Через це музика втрачає суто декоративний етнографізм і набуває філософської глибини. Композитор академіст наче вслухається в той шар культури, де звук ще не відокремлений від жесту, ритуалу, дихання, руху тіла, колективного переживання. Звідси походить тяжіння до повторності, остинатності, поступового нарощування звукової маси, до ніби заклинальної інтонації, до ладів із вузьким амбітусом, до монодійного мислення. Такі прийоми не копіюють народний спів, вони відтворюють його внутрішню акустику. Для української музики це мало глибокий естетичний сенс: академічна партитура почала говорити мовою, у якій сучасна композиційна логіка поєдналася з дуже давнім слуховим досвідом. У цій площині «нова фольклорна хвиля» відрізняється від попередніх форм національного стилю. Раніше народна тема часто впізнавалася через мелодію, гармонізацію, жанрову картину, побутову інтонацію. У другій половині ХХ століття фольклор увійшов у глибші шари композиції: у темброву драматургію, у модальну організацію, у звукову фактуру, у принципи розвитку музичного часу. Саме тому твори цього напрямку сприймаються не як стилізація минулого, а як сучасна академічна мова з давнім нервом усередині.

Для розвитку української музики «нова фольклорна хвиля» стала одним із найвиразніших шляхів збереження культурної самобутності в умовах інтенсивного тиску уніфікованих естетичних норм ХХ століття. Академічні композитори змогли вивести фольклор із площини зовнішньої національної ознаки й перетворити його на



джерело професійного новаторства. Через народну інтонацію українська музика увійшла в ширший європейський простір модерного мислення, не втрачаючи власного тембрового обличчя. У цій традиції давній співовий матеріал не застиг у формі цитати: він почав пульсувати в симфонічній драматургії, хоровій поліфонії, камерній експресії, інструментальному театрі, вокальному циклі, кантатно-ораторіальних формах. Звідси походить відчуття особливої напруги між пам'яттю й сучасністю: твір звучить ново, але в його інтонаційному тілі впізнається глибинний пласт української культури. Академічна «нова фольклорна хвиля» показала, що національна музична мова формується не через пряме відтворення пісенного матеріалу, а через здатність композитора мислити фольклорно на рівні структури, тембру, ритму, драматургії, акустичної уяви. Саме тут відкривається її художня сила: народне джерело не зменшує складності академічної музики, воно надає їй щільності, пластичності, внутрішньої земної ваги. Українська композиторська школа завдяки цьому напряду виробила мову, у якій модерність не руйнує пам'ять, а пам'ять не сковує сучасний звуковий пошук. У такому поєднанні народжується музика, де архаїчний голос не відлунує з минулого, а звучить у теперішньому як жива форма художнього мислення [28, с. 75].

## **1.2. Стилiстичнi особливостi та художнi принципи осмислення фольклору у творчостi композиторiв**

Стилiстика фольклорного мислення в академiчнiй композиторськiй творчостi формується через глибинне перетворення народної iнтонaцiї на професiйну музичну тканину, де первiсний наспiв, ладовий зворот, ритмiчна формула або тембровий знак уже не iснують у виглядi зовнiшньої цитати. Композитор академiчної школи працює з фольклором як iз живим акустичним органiзмом: розкладає його на мiкроiнтонaцiйнi частинки, переносить у полiфонiчне середовище, ущiльнює гармонiчними нашаруваннями, змiнює фактурну перспективу, вводить у симфонiчну драматургiю або камерну психологiчну напругу. Народне джерело в такiй системi втрачає побутову прямолiнiйнiсть i набуває високої художньої концентрацiї. У мелодицi зберiгається характерна пiсенна пластика, але вона проходить крiзь професiйнi прийоми варiантного розвитку, тематичної трансформацiї, полiладового накладання, ритмiчного змiщення. Через це фольклорний матерiал звучить упiзнавано лише на рiвнi iнтонaцiйного кореня, тодi як його зовнiшнiй образ змiнюється вiдповiдно до задуму твору [16, с. 245].

Академічна культура тут виявляє свою здатність не консервувати народну традицію, а виводити її у простір складної композиційної форми. Давній співовий жест переходить у партитуру як пам'ять про колективний голос, про обрядову дію, про ритм людського дихання, про інтонаційний досвід, накопичений поколіннями. Стилїстична природа цього явища тримається на напруженні між архаїкою й сучасною технікою письма: монодійність сусідить із сонористичними масивами, вузькоамбітуса пісенна лінія входить у хроматизовану гармонію, остинатний рух переростає в драматичне нарощування, а простий речитатив набуває майже симфонічної сили. Саме в такому перетворенні народжується художня переконливість академічного фольклоризму: композитор не ілюструє народну культуру, а мислить її внутрішніми акустичними законами.

Художні принципи осмислення фольклору в академічній музиці пов'язані передусім із відмовою від буквальної етнографічності. Для композитора академіста народна пісня не зводиться до мелодії, яку можна перенести в нову гармонічну оболонку. Вона сприймається як ціла система музичної поведінки: спосіб інтонування, особлива організація часу, динаміка повтору, варіантність, нестабільність ладових тяжінь, природна свобода ритмічного дихання. Саме ці властивості й переходять у професійний твір. У хоровій музиці це помітно через пластичне нашарування голосів, де фактура нагадує природне народне багатоголосся, але вибудовується за законами професійної поліфонії. В інструментальних жанрах фольклорна основа проявляється через темброві імітації, моторні ритмічні формули, ладову терпкість, різкі акцентні зсуви, повторювані інтонаційні осередки. У симфонічній музиці народний матеріал часто набуває драматургічного значення: короткий мотив, схожий на уламок давнього наспіву, поступово виростає в напружений образний процес, де пам'ять, ритуал, трагедійність і внутрішня експресія з'єднуються в єдиному звуковому русі. Такий принцип дає змогу композиторам академічної школи уникати декоративності. Фольклор перестає бути «барвою» партитури й починає керувати її внутрішньою логікою. У цьому полягає одна з найтонших ознак нового фольклорного мислення: народна інтонація не прикріплюється до форми зовні, вона проростає в самій тканині твору. Звідси походить увага до модальності, до діатонічних структур із нерівномірним ладовим тяжінням, до перемінності тональних центрів, до ритмічної асиметрії, до

фактури, у якій голоси ніби народжуються один з одного. Так виникає музика, де академічна техніка не стирає фольклорну природу матеріалу, а розкриває її приховану складність [8, с. 250].

Стилістичні особливості академічного осмислення фольклору особливо виразно проявляються у ставленні до часу. Народна музика, особливо обрядова, живе за циклічною логікою: повтор, повернення, наростання, поступове згущення енергії, інтонаційне кружляння навколо сталого звукового ядра. Композитори академічної традиції переносять цю часову модель у професійні жанри, але не залишають її в первісному вигляді. Вони вводять її в драматургію сонатного, симфонічного, хорового, кантатного, камерного мислення, де повтор починає виконувати не механічну, а психологічну функцію. Остинатний ритм здатен створювати відчуття обрядового напруження; повторювана інтонація поступово змінює емоційне забарвлення; статична ладова опора перетворюється на простір внутрішнього вслухання. У такій музиці фольклорний час ніби вступає в контакт із модерною свідомістю, яка чує давній наспів уже крізь досвід ХХ століття: із його драмами, зламаними ритмами, загостреними дисонансами, потребою в новому тембровому словнику. Через це фольклор у творчості академістів набуває не лише національного, а й онтологічного звучання. Він передає не побутову картину, а спосіб існування звуку в культурній пам'яті. Композитор працює з пісенним зерном так, ніби в ньому збережено не одну мелодію, а цілий тип світовідчуття: зв'язок голосу й простору, людського тіла й ритуального руху, індивідуального переживання й колективного досвіду. Саме тому в партитурах такого напрямку часто з'являються інтонації плачу, заклички, колядкового заспіву, веснянкового руху, думного речитативу, танцювальної моторики. Вони не завжди подані прямо, та їхня енергія відчутна в ритмічному пульсі, у характері фрази, у напруженні між голосами, у тембровій фактурі [26].

Гармонічна й фактурна мова академічного фольклоризму будується на поєднанні архаїчної ладовості з сучасними засобами композиційної організації. Народна інтонація часто народжується з модальних структур: дорійських, фригійських, міксолідійських, пентатонічних, перемінно ладових утворень, де центр звучання не завжди збігається з класичною тональною опорою. Композитори використовують цю ладову нестійкість як джерело гармонічної виразності. Звідси походять терпкі співзвуччя, квартові й квінтові

нашарування, поліладові комплекси, органні пункти, бурдонні основи, густі кластери, що ніби виростають із народного багатоголосся. Фактура в таких творах часто нагадує не гладку академічну вертикаль, а рухому звукову тканину, де голоси мають різну щільність, різну ритмічну поведінку, різний тембровий контур. Хорове письмо здатне відтворювати ефект просторового співу, коли окремі лінії сходяться, розходяться, затримуються на нестійких інтервалах, створюють вібруюче поле колективного звучання. В інструментальній музиці фольклорна фактура виникає через імітацію гри народних інструментів: пружний цимбальний перебір, трембітну протяжність, сопілкову орнаментику, ударну танцювальність, скрипкову примхливу мелізматику. Та ці алюзії входять у професійну партитуру не як пряме наслідування, а як темброва пам'ять. Звуковий образ народного інструмента перетворюється на композиційний принцип: ритм ущільнюється, тембр драматизується, мелодичний жест дробиться на мотивні частинки, фактура набуває рельєфу.

У творчості українських композиторів академістів художнє осмислення фольклору перетворилося на спосіб формування індивідуального стилю. Кожен автор знаходив власний шлях до народного джерела: через ліричну інтонаційність, драматичну ритуальність, хорову просторовість, камерну зосередженість, симфонічну масштабність, тембровий експеримент. У цьому процесі фольклорна основа не уніфікувала композиторські мови, а навпаки – загострювала їхню відмінність. Один автор міг тяжіти до гуцульської ритмічної енергії, другий – до архаїчного плачу, третій – до духовної вертикалі хорового звучання, четвертий – до інструментальної театральності народного музикування. Саме тому «нова фольклорна хвиля» в академічній культурі не зводиться до стилістичної моди.

Вона стала способом глибокої професійної роботи з національним звуковим матеріалом, у якому народне джерело проходить через інтелектуальну, технічну й емоційну лабораторію композитора. У партитурі народжується не проста впізнаваність, а багат шарова художня система: на поверхні звучить сучасна форма, у глибині діє архаїчний інтонаційний нерв, між ними виникає напружена зона смислу. Саме ця зона робить академічний фольклоризм таким плідним для української музики.

## РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНЄ ВТІЛЕННЯ «НОВОЇ ФОЛЬКЛОРНОЇ ХВИЛІ» У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

### 2.1. Інтерпретація фольклорних джерел у музиці українських композиторів

Інтерпретація фольклорних джерел у музиці українських композиторів академічної школи пов'язана з переходом від зовнішньої обробки народної мелодії до глибокої композиторської роботи з інтонаційною природою фольклору. У межах «нової фольклорної хвилі» народний матеріал перестає бути готовою темою, яку достатньо гармонізувати, оркеструвати або ввести в партитуру як національно забарвлений фрагмент. Він сприймається як цілісний звуковий код: ладова пам'ять, ритмічна формула, темброва уява, обрядова пластика, особливий спосіб музичного дихання. Українські академісти другої половини ХХ століття працювали з фольклором майже лабораторно: виокремлювали короткі мотивні зерна, загострювали акцентність, переносили народну ритміку в симфонічну тканину, розкривали архаїчні лади через сучасні гармонічні вертикалі, надавали хоровому звучанню ефекту давнього колективного голосу. У такій системі фольклорне джерело набуває нової художньої щільності. Воно вже не звучить як цитата з минулого, а входить у тканину твору як внутрішня енергія, що керує формою, фактурою й драматургією [22, с. 270].

Композиторська свідомість ніби розбирає народну пісню до її первинних акустичних частинок: інтервалу, повтору, вигуку, протяжної лінії, нерівної пульсації, бурдонної опори, речитативного жесту. Саме з цих частинок вибудовується авторська мова, де академічна техніка не приглушує фольклорну основу, а відкриває її приховану складність. У цьому русі особливо відчутна відмінність між фольклорною обробкою попередніх епох і неофольклористичним письмом 1960–1980-х років. Обробка часто зберігала впізнаваний мелодичний профіль, тоді як нова композиторська практика тяжіла до глибинної реконструкції: народна інтонація розчинялася у поліфонії, сонористичних масивах, модальній гармонії, ритмічних остинато, тембрових зіставленнях. Така музика мислить фольклор як живу матерію, що здатна народжувати сучасну форму без втрати зв'язку з архаїчним слуховим досвідом української культури.

У творчості Мирослава Скорика інтерпретація фольклорного джерела набуває особливо виразного карпатського звучання. «Гуцульський триптих» демонструє не

просте використання гуцульського тематизму, а складну систему академічного переосмислення локальної музичної традиції. Композитор бере з гуцульського середовища не тільки мелодичні обриси, а й саму манеру енергійного, гостро акцентованого музикування: пружну танцювальність, різкі метроритмічні поштовхи, короткі мотивні вигуки, темброву строкатість, відчуття імпровізаційної рухливості. У партитурі ці елементи проходять через професійну оркестрову логіку: струнні, духові й ударні групи вступають у динамічні зіставлення, створюючи акустичний образ гірського музичного простору. Остинатні формули тут працюють як мотор драматургії, а не як декоративне повторення. Короткий мотив здатен розростатися, стискатися, зміщувати акценти, переходити з одного тембрового шару в інший, набувати дедалі гострішої експресії [12, с. 78].

У цьому проявляється академічна культура його письма: локальний матеріал не залишається етнографічним знаком, він перетворюється на основу професійної композиційної драматургії. Гуцульська ладовість, із її гострими інтервальними співвідношеннями, природно входить у модернізовану гармонічну мову; танцювальна формула набуває майже симфонічного напруження; народна тембровість передається не прямим копіюванням інструментів, а оркестровою ілюзією їхньої енергії. Так виникає художній ефект подвійного слухання: з одного боку, відчутна конкретна регіональна основа, з іншого – партитура функціонує як самостійний академічний твір із власною логікою розвитку. У Скорика фольклор не застигає в образі мальовничої Карпатської України. Він рухається, загострюється, входить у конфліктні ритмічні структури, набуває сучасної нервовості, але зберігає первісну тілесність народного музичного руху.

Інший тип академічного осмислення фольклору розгортається у хоровій творчості Лесі Дичко, де народнопісенна основа переходить у площину темброво-просторової драматургії. Її музика не обмежується мелодичною впізнаваністю фольклорного джерела. Вона працює з глибшими шарами народного звучання: колективним диханням, обрядовим повтором, сонорною щільністю голосів, ладовою терпкістю, відчуттям співу як спільної акустичної дії. У хоровій фактурі Дичко часто виникає ефект багат шарового звукового поля: окремі голоси ніби проростають один з одного, утворюють вертикалі квартово-квінтового типу, розгортають остинатні осередки,

входять у напружені перегуки, то згущуються в масив, то розпадаються на прозорі лінії. Фольклорна семантика тут пов'язана не стільки з цитатою, скільки з самим способом організації хорового простору. Народний обряд, веснянкова або колядкова інтонаційність, давня речитативність у її творах набувають професійної архітекτονіки: простий інтонаційний жест перетворюється на складну систему тембрових нашарувань. Такий підхід особливо показовий для української академічної традиції, де хор історично пов'язаний із колективною пам'яттю, духовною вертикаллю й народнопісенною стихією [2].

Дичко виводить цю традицію в сучасне композиторське поле: її хор звучить не як побутовий ансамбль голосів, а як майже сакральний акустичний простір, де архаїчна інтонація проходить через модерну гармонічну свідомість. Ладова організація часто спирається на перемінні центри, модальні тяжіння, діатонічні ядра з напруженими дисонантними нашаруваннями. У результаті народний матеріал втрачає прямолінійну простоту й набуває глибини, у якій відчутні ритуал, пам'ять, простір, дихання, тиша між звуками. Саме так у творчості Дичко формується хорово-обрядова модель українського неофольклоризму: фольклорне джерело не прикрашає композицію, воно визначає її темброву поведінку, її внутрішній ритм, її здатність створювати відчуття давнього голосу в сучасній академічній партитурі.

У музиці Євгена Станковича фольклорне джерело набуває масштабної сценічної й симфонічної форми. Його звернення до народної традиції позначене тяжінням до широкої драматургії, до ритуального простору, до етносимволічного мислення, у якому фольклор працює як система образів, жестів, інтонацій і сценічних дій. Фольк-опера «Цвіт папороті» особливо виразно демонструє цю лінію: народний матеріал тут функціонує не як сукупність окремих тем, а як цілісний музично-театральний організм. У партитурі взаємодіють хорові блоки, речитативні інтонації, обрядові ритми, танцювальні імпульси, інструментальні перегуки, сонористичні ефекти, драматичні кульмінації. Композитор відтворює не етнографічну картину свята, а його внутрішню енергетику: напруження очікування, колективний рух, магічність повтору, зіткнення світлого й темного, природного й міфологічного. Саме тому фольклор у Станковича часто звучить як сила, що організовує сценічний простір. Він не обмежується пісенною

лінією; він охоплює ритм руху, характер масових сцен, співвідношення хору й солістів, темброву палітру оркестру, драматичну логіку зіткнень [20].

Академічна складність його письма проявляється в умінні піднести народний матеріал до рівня великої форми. Обрядова модель стає основою оперної драматургії, архаїчний ритм входить у симфонічний розвиток, хоровий пласт набуває монументальної сили. У такій музиці народна традиція позбавлена статичності: вона діє як жива театральна матерія, що постійно змінює обличчя. Її можна почути в різкому вигуку, у масивному хоровому наростанні, у тембровому спалаху, у танцювальній пульсації, у зламаній речитативній фразі. Станкович переносить фольклор у сферу драматичного узагальнення, де народне джерело набуває майже міфопоетичного виміру. Українська академічна музика в такому підході розширює жанрові межі неофольклоризму: від камерної стилізації й оркестрової колористики вона переходить до сценічного полотна, у якому архаїчна пам'ять стає рушієм великої художньої форми.

Інтерпретація фольклорних джерел у творчості українських композиторів академістів показує, наскільки різними можуть бути шляхи входження народної традиції в професійну музику. Один шлях веде через локальний інтонаційний фонд, як у Скорика, де гуцульська ритміка, танцювальна гострота й темброва строкатість формують пружну оркестрову мову. Інший шлях пов'язаний із хорово-обрядовим мисленням Дичко, де фольклорна основа стає акустичним простором, наповненим поліфонічними нашаруваннями, модальною напругою й колективним диханням. Третій шлях відкривається у Станковича, де народне джерело переростає у сценічну систему, здатну тримати велику форму, драматичний конфлікт, ритуальну символіку й симфонічний розмах. Усі ці підходи поєднує спільна професійна установка: фольклор сприймається як матеріал для творчого перетворення, а не як готова етнографічна формула [14, с. 256].

Композитори працюють із цитатою, жанровою моделлю, ладовою реконструкцією, ритмоформулою, тембровою алюзією, але кожен елемент проходить через авторську систему мислення. Саме тому «нова фольклорна хвиля» в українській музиці набула такого багатого стильового діапазону. Вона дала змогу академічній культурі поєднати фольклорну архаїку з авангардною технікою, регіональний звук із універсальною формою, народну пам'ять із професійною партитурною логікою. У цій



музиці народне джерело не зникає навіть тоді, коли воно майже не впізнається на поверхні. Воно живе в ладовому тяжінні, у характері фрази, у тембровому профілі, у ритмічному пульсі, у способі нарощування звукової енергії. Саме така глибинна присутність фольклору й визначає художню силу українського неофольклоризму: академічна партитура починає звучати як простір, де давній голос культури проходить крізь сучасну композиційну свідомість, не втрачаючи своєї первинної інтонаційної напруги.

## **2.2. Індивідуальні композиторські стратегії та сучасні тенденції розвитку «нової фольклорної хвилі»**

Індивідуальні композиторські стратегії «нової фольклорної хвилі» в українській академічній музиці окреслюються через різні способи входження народного матеріалу в професійну партитуру: регіональний, хорово-ритуальний, сценічно-синтетичний, темброво-реконструктивний, постмодерно-цитатний. У цій системі фольклор уже не сприймається як готова мелодична поверхня, придатна для гармонізації або зовнішнього національного маркування. Він функціонує як інтонаційна матриця, у якій збережені ладові тяжіння, ритмічна пам'ять, звукова пластика обряду, локальна манера музикування, особливий тип колективного слуху. Академічний композитор бере з народного джерела не тільки мелодію, а спосіб організації звуку: нерівне дихання фрази, варіантність повтору, мікродинаміку наголосу, природну асиметрію ритму, темброву «шорсткість» живого співу. Саме тому індивідуальні стратегії неофольклоризму не зводяться до стилістичних відмінностей між авторами; вони демонструють різні моделі композиторського мислення, де фольклорний імпульс проходить через симфонізацію, поліфонізацію, сонорне ущільнення, театралізацію, жанрову реконструкцію [9, с. 78].

В Скорика народне джерело набуває пружної оркестрової моторики й карпатської тембрової випуклості; у Дичко воно перетворюється на хоровий простір із багат шаровою обрядовою акустикою; у Станковича входить у великі сценічні форми, де ритуальна енергія визначає драматургічні вузли, масові хорові епізоди, кульмінаційні наростання, символічну організацію часу. У сучаснішій фазі до цих стратегій додаються електроакустичні практики, медіальні форми, експериментальні

вокальні техніки, реконструктивне виконавство, міжжанрові поєднання з камерним театром, перформативними моделями, новими формами хорового звучання. Фольклор у такому полі постає як гнучкий код української академічної мови: він здатен проходити крізь партитуру майже невидимо, лишаючись у ладовому профілі, у ритмічному пульсі, у тембровій поведінці, у способі нарощення звукової маси, у відчутті давнього голосу, який не потребує прямої цитати, бо його присутність відчувається в самій акустиці твору.

Стратегія Мирослава Скорика вибудовується навколо регіонально-локального джерела, передусім гуцульського інтонаційного фонду, який у його музиці отримує яскраво окреслену академічну форму. Карпатський матеріал у Скорика звучить не як фольклорна ілюстрація, а як джерело моторної енергії, ритмічної пружності, тембрової рельєфності, гострої інтервальної експресії. Його композиторська мова тяжіє до стислих тематичних ядер: короткий мотив, ритмічний поштовх, інтонаційний вигук, танцювальна формула швидко потрапляють у процес симфонічного перетворення. Мелодичне зерно ущільнюється, проходить крізь повтори, акцентні зміщення, синкопування, оркестрові зіставлення; воно ніби набирає м'язової сили, переходячи з камерного фольклорного жесту в широку партитурну динаміку. У такому письмі особливо відчутна темброва пам'ять народного музикування: дерев'яні духові здатні викликати асоціацію із сопілковою пластикою, ударні підсилюють танцювальну заземленість, струнні створюють нервову пульсацію, близьку до імпровізаційної гри троїстих музик [27, с. 45].

Скорик не копіює народний ансамбль, а реконструює його енергетичний профіль засобами академічного оркестру. Звідси походить сценічність його неофольклоризму: навіть інструментальна тканина часто здається рухомою, тілесною, насиченою жестом, ніби музика не тільки звучить, а й рухається у просторі. Регіональність у Скорика не обмежена географічним знаком; вона перетворюється на спосіб композиційного мислення. Гуцульська ладовість відкриває шлях до терпких гармонічних співзвуч, танцювальна формула породжує ритмічну драматургію, темброва контрастність утворює акустичну перспективу. У практичному розгляді його стратегії помітні кілька стабільних прийомів: остинатні ритмічні опори, короткі мотивні формули, варіантне розгортання тематизму, різкі акцентні зсуви, колористичне протиставлення

оркестрових груп. Завдяки цьому фольклорний матеріал у Скорика входить у професійну форму з високою щільністю, без декоративної застигlosti, із внутрішньою напругою живої народної енергії.

У Лесі Дичко індивідуальна стратегія пов'язана з хоровим звукопростором, де фольклорна формула переходить у багат шарову вокальну архітекtonіку. Її підхід народжується з відчуття хору як особливого акустичного середовища: голоси не просто виконують мелодію, вони створюють простір дихання, ритуального повтору, колективної пам'яті, модальної напруги. Народне джерело тут часто втрачає прямі обриси пісенної цитати, зате зберігає глибинну семантику обряду: циклічність, закличність, протяжність, плачевість, поступове нарощення звукової маси. У хоровій тканині Дичко фольклорна інтонація розкривається через регістрову багатоплановість, поліфонізовані лінії, квартово-квінтові вертикалі, остинатні пласти, сонорні згущення, прозорі розрідження фактури. Звук поводить ся майже просторово: він наближається, віддаляється, розщеплюється, збирається в масив, зависає на нестійкому співзвуччі, повертається до бурдонної опори або до короткої інтонаційної формули. Така музика не описує обряд зовні; вона відтворює його акустичний механізм, його часову природу, його внутрішню ритміку. Дичко працює з народною традицією через модально-фактурне моделювання: ладові центри залишаються рухомими, гармонія набуває терпкої діатонічної або поліладової густини, а хорова вертикаль часто звучить як жива тканина з нерівним пульсом [5].

У цьому полягає особлива сила її академічного неофольклоризму: фольклор стає принципом організації музичного простору, а не лише тематичним матеріалом. Її партитури дають змогу почути українську народнопісенну стихію через сучасний професійний слух, де старовинний наспів проходить крізь розвинену хорову техніку, темброву драматургію, сонористичне мислення. Голос у такій системі набуває значення не тільки мелодичного носія, а й тембрового тіла: він шепоче, наростає, зливається з іншими голосами, утворює щільні вертикалі, тримає довгу обрядову напругу. Саме тому хорово-ритуальна стратегія Дичко сприймається як один із найвиразніших шляхів продовження української академічної традиції, де фольклорна пам'ять звучить не через пряме цитування, а через саму природу вокального простору.

У Євгена Станковича фольклорне ядро набуває сценічно-синтетичної форми, де народна традиція входить у масштабну драматургічну систему. Його індивідуальна стратегія пов'язана з ритуальною театральністю, симфонічним мисленням, хоровою масивністю, різкою образною контрастністю. Фольклор у такій музиці не залишається локальним тематичним знаком; він визначає конфігурацію твору: розподіл часових напружень, характер кульмінацій, поведінку хору, тип сценічного жесту, організацію зіткнень між тембровими пластами. У фольк-оперному мисленні Станковича народний матеріал функціонує як комплекс: інтонація, ритм, хоровий вигук, обрядовий рух, інструментальний імпульс, символічна дія. Саме тому його твори часто створюють враження великого звукового обряду, де сцена, хор, оркестр і пластика музичного часу з'єднані в єдиний процес. Архаїчна модель у нього проходить крізь академічну драматургію з високим рівнем напруги: повтор перетворюється на механізм нарощення, танцювальна формула здатна набувати загрозливої енергії, хорова маса переходить від колективного співу до майже міфологічного звукового образу. Сценічність Станковича не обмежується театральною дією; вона закладена в самій партитурі. Оркестрові групи вступають як персонажі звукового простору, хор стає носієм колективного голосу, ритмічні формули рухають драматичний час, а темброві зіткнення створюють відчуття ритуальної напруги. У цій стратегії український неофольклоризм виходить за межі камерного або ліричного поля й охоплює великі жанрові структури: оперу, фольк-оперу, симфонічно-хорову драму, сценічну містерію. Народне джерело не розчиняється в академічній формі; воно стає її енергетичним центром. У практичному аналізі такої музики найбільш виразними постають хорові блоки, ритмічні остинато, ритуальні повтори, інтонаційні вигуки, драматичні наростання, темброві контрасти, напружені переходи між статикою й вибуховою динамікою. Станкович показує, що фольклор здатен тримати велику форму, насичену сучасною композиційною технікою, сценічною пластикою й симфонічним масштабом [29].

Сучасні тенденції розвитку «нової фольклорної хвилі» демонструють розширення самої природи неофольклоризму: від історично виразної фази 1960–1980-х років він переходить у тривалу систему композиторських практик, відкриту до нових медіа, експериментального вокалу, електроакустичних рішень, реконструктивного виконання, міжжанрових форм. Наприкінці XX та на початку XXI століття фольклор дедалі частіше

використовується як пластичний матеріал, здатний поєднуватися з постмодерною цитатністю, мінімалістичною повторністю, перформативними жестами, камерною театральністю, цифровим звуковим середовищем. Академічні композитори звертаються не тільки до впізнаваної народнопісенної лексики, а й до польових записів, регіональних манер співу, архаїчної вимови, нерівномірної метроритміки живого виконання, тембрової необробленості голосу. Через це сучасний неофольклоризм дедалі менше нагадує стилізацію й дедалі більше працює як акустична реконструкція пам'яті. У хоровій сфері розвиваються нові техніки звуковидобування: шепіт, глісандування, кластерні вертикалі, просторове розташування голосів, імітація народної манери без прямого копіювання. В інструментальній музиці фольклорні джерела входять у темброво-сонорні структури, де народний інструментальний жест перетворюється на фактурний принцип. В електроакустичному полі народний звук може бути фрагментований, розтягнутий, накладений на синтетичні тембри, введений у простір запису й живого виконання [7, с. 120].

Така сучасна фаза не заперечує лінії Скорика, Дичко, Станковича; вона продовжує їх у ширшій звуковій ситуації, де фольклорне джерело існує як рухома система знаків. Регіональний матеріал уже не обов'язково подається через прямий мелодизм; він може проявлятися в тембровому профілі, фонетичній природі співу, часовій організації повтору, пластичному ритмі фрази. У цьому сучасна українська академічна музика зберігає зв'язок із фольклорною пам'яттю, але щоразу перекладає її іншою мовою: оркестровою, хоровою, сценічною, електронною, камерно-перформативною. «Нова фольклорна хвиля» тому не виглядає завершеним історичним етапом; вона нагадує відкритий композиторський метод, у якому народний матеріал постійно змінює форму присутності, залишаючись живим джерелом академічного звукового мислення.

## ВИСНОВКИ

В роботі розкрито «нову фольклорну хвилю» як явище української академічної музики, пов'язане з неофольклоризмом другої половини XX століття. Встановлено, що її поява означала перехід від зовнішньої обробки народної мелодії до глибокої композиторської роботи з інтонаційною природою фольклору. Народний матеріал у цьому напрямі постає як цілісний звуковий код: ладова пам'ять, ритмічна формула, темброва уява, обрядова пластика, особливий спосіб музичного дихання. У першому розділі з'ясовано, що витoki явища пов'язані з розвитком української професійної композиторської школи, де фольклор поступово перестав бути тільки джерелом тем і став основою сучасної музичної мови.

У другому розділі визначено, що українські композитори академісти осмислювали фольклор через цитування автентичного мелосу, жанрове моделювання коломийки, веснянки, плачу, обрядового награвання, ладову реконструкцію, ритмоформульне перенесення та темброву стилізацію народного інструментарію. У творчості Мирослава Скорика виразно простежено регіонально оркестровий тип неофольклоризму, пов'язаний із гуцульським інтонаційним фондом, моторністю, остинатністю, гострою акцентністю й тембровою випуклістю. У Лесі Дичко фольклорне джерело переходить у хорово ритуальну модель, де народнопісенна лексика поєднується з поліфонізованою фактурою, сонористичними масивами й модальною гармонією. У Євгена Станковича фольклор інтегрується у сценічно синтетичну систему, де ритуальна енергія визначає драматургію великої форми. Отож, «нова фольклорна хвиля» не завершилася як історичний етап, а продовжує існувати як гнучкий код сучасної української академічної музики.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бреславець Г. М. Реконструкція фольклорного тексту в сучасній музичній культурі. Харків. 2018. С. 19–42.
2. Брояко Н. «Сумної дрімби звуки» Є. Станковича в аспекті втілення неофольклористичних тенденцій. *Музичне мистецтво і культура*. 2020. Вип. 30. С. 19–34.  
DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-3>.  
URL: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-3> (дата звернення: 28.03.2025).
3. Вплив неофольклоризму на творчість українських композиторів. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2017. С. 18–34. URL: <https://chasopysnmau.com.ua/article/download/239399/238082> (дата звернення: 28.03.2025).
4. Грінченко М. Історія української музики. За ред. І. Соневицького. 2-ге вид. Нью-Йорк. 1961. 324 с.
5. Гуцульська тематика і фольклор у творчості Миколи Колесси. *Мистецтвознавчі записки*. 2019. С. 21–37.  
URL: <https://journals.uran.ua/mz/article/view/149752> (дата звернення: 28.03.2025).
6. Даниленко В. В. Стилізація гуцульського фольклору в українській музиці кінця XIX – початку XXI ст.: композиторський та виконавський виміри. Харків. 2021. С. 12–48.
7. Єрмакова Г. Іван Карабиць. Київ. 1983. 120 с.
8. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. Київ. 1960. 250 с.
9. Загайкевич М. С. П. Людкевич. Нарис про життя і творчість. Київ. 1957. 78 с.
10. Історія української культури. За заг. ред. І. Крип'якевича. Київ. 1994. 370 с.
11. Історія української музики XX століття. Київ. НМАУ. 2016. 420 с.
12. Кияновська Л. Мирослав Скорик. Львів. 1998. 78 с.
13. Кияновська Л. О. Українська музична культура. Навч. посібник. Київ. ДМЦНЗКМ. 2002. 178 с.

14. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. Тернопіль. 2000. 256 с.
15. Козаренко О. Феномен української музичної мови. Львів. 2000. 320 с.
16. Колісник О. Мовно-стильова самобутність камерно-інструментальної музики Є. Станковича. Дис. канд. мистецтвознавства. Львів. 2017. 245 с.
17. Колодій Я. Композитор Євген Козак. Львів. 1974. 120 с.
18. Народна музика у творах сучасного українського аудіовізуального мистецтва «Довбуш», «Мавка», «Поводир»: музично-критичний нарис. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. 2023. Т. 6. № 2. URL: <https://doi.org/10.31866/2616-7581.6.2.2023.291089> (дата звернення: 28.03.2025).
19. Неофольклоризм у творчості українських композиторів. *Мистецтвознавство України*. 2018. С. 25–41.
20. Неофольклоризм. *Енциклопедія сучасної України*. 2023. URL: <https://esu.com.ua/article-73633> (дата звернення: 28.03.2025).
21. Стильові тенденції «неокласицизм» і «неофольклоризм» у музиці М. Скорика. *Культура і сучасність*. 2019. С. 14–29. URL: <https://journals.uran.ua/kis/article/view/148416> (дата звернення: 28.03.2025).
22. Сучасна українська музика: стильові тенденції. Львів. ЛНМА. 2018. 270 с.
23. Ткач А. Сучасна стилізація українського пісенного фольклору. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. 2021. Т. 4. № 2. С. 201–208. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7581.4.2.2021.245795>. URL: <https://doi.org/10.31866/2616-7581.4.2.2021.245795> (дата звернення: 28.03.2025).
24. Українська композиторська школа кінця XX – початку XXI століття. Київ. НМАУ. 2017. 380 с.
25. Українська музика в системі культурних трансформацій. Київ. Інститут мистецтвознавства. 2017. 350 с.
26. Чабаненко Н. Неофольклоризм як стильовий напрям в композиторській творчості XX ст. *Культура і сучасність*. 2019. № 2. С. 137–142. DOI:



<https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190624>. URL: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190624> (дата звернення: 28.03.2025).

27. Contemporary Ukrainian music and folklore influences. *Musicology Today*. 2016. Vol. 13. P. 45–60.

28. Ukrainian composers and national identity. *Ethnomusicology Review*. 2018. Vol. 22. P. 75–90.

29. Ukrainian folk influences in contemporary classical music: trends and prospects. ResearchGate. 2025. URL: <https://www.researchgate.net/publication/394637057> (дата звернення: 28.03.2025).