

ФОЛЬКЛОРНА ТЕНДЕНЦІЯ ЯК ВИЯВЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ У ТВОРЧОСТІ У. ДОЙЧИНОВИЧА (на прикладі «З землі опанака»)

Метою даної статті є розкриття особливостей фольклорної тенденції як прояву національного стилю у творчості У. Дойчиновича. **Методологія** даної статті базується на єдності таких підходів як психологічний, музично-історичний, музикознавчий аналітичний, соціокультурний, жанрово-стильовий та виконавський. **Наукова новизна** визначається у тому, що з одного боку виявляються провідні риси генезису сербського гітарного мистецтва, з іншого боку – аналітичним шляхом розкриваються особливості фольклорної тенденції як прояву національного стилю у творчості У. Дойчиновича. **Висновки.** Для виявлення провідних підстав та естетичних принципів творчої індивідуальності Уроша Дойчиновича одним з найбільш важливих контекстуальних умов є виявлення концепції національного. Музикознавчий підхід до проблеми національного з однієї сторони апелює до тих фольклорних традицій, які дозволяють формувати уявлення про власний стиль в опорі на фольклорні джерела, з іншого боку – процес формування національної музичної традиції не може зводитися до однієї вихідної точки й носити односпрямований характер. Особливістю музичної мови Добутків У. Дойчиновича є опора на принципи національної орієнтальної мелодики й унікальної метро-ритмічної структури, характерної для музично-інтонаційного комплексу народів балканських країн. Найчастіше, саме специфіка орнаментування формує інтонаційну мелодію семантику й дозволяє визначити історичне походження досліджуваного пісенного матеріалу.

Ключові слова: національний стиль, фольклорна тенденція, виконавське мистецтво, фольклоризм, орієнтальний стиль.

Елена Анатольевна Хорошавина, кандидат искусствоведения, в.о. доцента кафедры народных инструментов Одесской национальной музыкальной академии имени А.В. Неждановой

Фольклорная тенденция как выражение национального стиля в творчестве У. Дойчиновича (на примере «Из земли опанака»)

Целью данной статьи является раскрытие особенностей фольклорной тенденции как проявления национального стиля в творчестве У. Дойчиновича. **Методология** данной статьи базируется на единстве таких подходов как психологический, музыкально-исторический, музыковедческий аналитический, социокультурный, жанрово-стилевой и исполнительский. **Научная новизна** определяется тем, что с одной стороны выявляются ведущие черты генезиса сербского гитарного искусства, с другой стороны – аналитическим путем раскрываются особенности фольклорной тенденции как проявления национального стиля в творчестве У. Дойчиновича. **Выводы.** Для выявления ведущих оснований и эстетических принципов творческой индивидуальности Уроша Дойчиновича одним из наиболее важных контекстуальных условий является выявление концепции национального. Музыковедческий подход к проблеме национального с одной стороны апеллирует к тем фольклорным традициям, которые позволяют формировать представление о собственном стиле в опоре на фольклорные источники, с другой стороны – процесс формирования национальной музыкальной традиции не может сводиться к одной исходной точке и носить однонаправленный характер. Особенностью музыкального языка произведений У. Дойчиновича является опора на принципы национальной орієнтальної мелодики и уникальной метроритмической структуры, характерной для музыкально-інтонаційного комплексу народів балканських країн. Чаще всего, именно специфика орнаментирования формирует интонационную мелодическую семантику и позволяет определить историческое происхождение исследуемого песенного материала.

Ключевые слова: национальный стиль, фольклорная тенденция, исполнительское искусство, фольклоризм, орієнтальний стиль.

Khoroshavina Elena, Ph.D. in History of Arts, Associate Professor of Department of Folk Instruments of Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Folklore trend as an expression of a national style in the works of U. Doychinovic (on the example of “From the Land of Opanac”)

The purpose of the article is to reveal the peculiarities of the folklore tendency as a manifestation of the national style in the work of U. Doychinovic. **The methodology** of this article is based on the unity of such approaches as psychological, musical - historical, musicological, analytical, socio-cultural, genre-style and performing. **The scientific novelty** is determined by the fact that, on the one hand, the leading features of the genesis of Serbian guitar art are identified, and on the other hand, the features of the folk tendency are revealed analytically as a manifestation of the national style in the works of Doychinovic. **Conclusions.** To identify the leading bases and aesthetic principles of the creative individuality of Uros Doychinovic, one of the most important contextual conditions is to reveal the concept of the national. The musicological approach to the problem of the national, on the one hand, appeals to those folklore traditions that allow you to form an idea of your own style in reliance on folklore sources, on the other hand, the process of forming a national music tradition cannot be reduced to one starting point and be unidirectional. The peculiarity of the musical language of the works of U. Doychinovic is the reliance on the principles of the national Oriental melody and the unique metrrhythmic structure characteristic of the music and intonational complex of the peoples of the Balkan countries. More often, it is the specificity of ornamentation that forms intonational melodic semantics and makes it possible to determine the historical origin of the studied song material.

Key words: national style, folk tendency, performing arts, folkloric, oriental style.

Актуальність теми. Для виявлення провідних підстав і естетичних принципів творчої індивідуальності Уроша Дойчиновича однією з найбільш важливих контекстуальних умов є виявлення концепції національного. Музикознавчий підхід до проблеми національного, з одного боку, апелює до тих фольклорних традицій, які дозволяють формувати уявлення про власний стиль в опорі на фольклорні джерела, з іншого – процес формування національної музичної традиції не може бути зведеним до однієї вихідної точки і носити односпрямований характер. Це є свідченням подвійної природи національного стилю.

нального стилю, який спрямований як зовні, так і вглиб національної культури. Сформована національна ідея часто стає спонукальним до дії механізмом, за допомогою якого відбувається переосмислення та модифікування форм і способів вираження музичної думки, а також суттєве оновлення музичної мови. Особливості національного характеру виявляються в музично-інтонаційному комплексі шляхом характерних ритмо-інтонаційних формул і особливих смислових акцентів, що виражають емоційно-психологічну унікальність нації. Дані установки забезпечують цілісність національного стилю і його стійкість складових елементів. Особливістю національної ідеї є те, що вона не привноситься ззовні, а природним чином виробляється і оформляється в процесі еволюції певної спільноти. У центрі нашої уваги є творча та дослідницька діяльність У. Дойчиновича, які дозволяють простежити генезис і еволюцію гітарного мистецтва Сербії, а також національні стильові параметри творчого методу У. Дойчиновича.

Метою статті є розкриття особливостей фольклорної тенденції як прояву національного стилю у творчості У. Дойчиновича. Методологія даної статті базується на єдності таких підходів як психологічний, музично-історичний, музикознавчий аналітичний, соціокультурний, жанрово-стильовий та виконавський. Наукова новизна визначається у тому, що з одного боку виявляються провідні риси генезису сербського гітарного мистецтва, з іншого боку – аналітичним шляхом розкриваються особливості фольклорної тенденції як прояву національного стилю у творчості У. Дойчиновича.

Основний виклад матеріалу. Знайомство з оригінальною літературою для класичної гітари початку ХХ сторіччя що стає головною репертуарною основою усіх виконавців-гітаристів, виявляє її тяжіння до національних основ та вираження провідних національних рис. Так, наприклад, з фольклорною традицією Кастилії пов'язана більша частина гітарних творів Ф. М. Торроби, а особливим настроєм у комбінації з інтонаційним комплексом, що викликають образ «мрячного Альбіону» перейняті композиції Д. Дюарта. Значну роль у тяжінні до фольклорної традиції зіграв саме А. Сеговія, під впливом якого відбувалося формування значної частини репертуару для класичної гітари (особливо першої половини ХХ століття). Не випадково вивченню творчості А. Сеговії присвячена значна кількість наукових досліджень, і кожна наступна робота розкриває нові аспекти творчої індивідуальності великого майстра [3; 4].

У мистецтві У. Дойчиновича зустрічний рух між фольклорною традицією й самими новими знахідками сучасної композиторської творчості, є стійкою стильовою рисою. Категорія композиторського фольклоризму є не новою у сучасному музикознавстві й може відповісти на запитання й виявити механізми взаємодії, які виникають у діалозі композитор-традиція. Музичний фольклор у ряді досліджень розглядається, не тільки як зібрання музично-історичних артефактів, але і як результат головного прагнення та вираження головної мети «творчості людини, як результату прояву високого рівня його духу, моральних норм і ідеалів» [1, 7].

Виходячи з даного твердження, виявлення й вивчення різних культурних механізмів і естетичних установок народно-музичної творчості може визначатися в сучасних умовах як проблема зі значним обсягом наукових і соціокультурних завдань, що вимагають особливого системного підходу. У колі досліджень філолофсько-культурологічної, етнографічної, фольклористичної і музикознавчої наукової спрямованості існує безліч методологічних шляхів і наукових підходів до даної проблеми, однак усі зазначені наукові напрямки сходяться в єдиному прагненні досягти генезис та аксіологічні аспекти національної культури.

Дослідниці Н. Ануфрієва й О. Калініна вважають, що при порушенні рівноваги між духовними й моральними складовими народної культури неможливий її подальший повноцінний розвиток, так само як і формування «позитивно-ціннісного відношення людей до життя, музичного мистецтва й культури в цілому» [1, 7].

Діалогічні взаємини авторського й фольклорного начала як «свого» й «чужого» у культурі припускає стильову відкритість системи «композитор – фольклор». Т. Лескова бачить особливу продуктивність інтертекстуального підходу у вивченні даної проблеми у зв'язку з тим, що в музикознавстві в цілому, суттєво зросла в останній третині ХХ сторіччя «свідома спрямованість творчості в сферу стильових взаємодій, що мають у добутках характер відкритого асоціювання» [5, 6]. Ґрунтуючись на концепції В. Руднева поетика «чужого» словесного або музичного висловлення з особистісними творчими настановами композитора або виконавця являє собою напружений діалог різних культурних свідомостей і різних культурних тестів [7].

У творчості У. Дойчиновича присутня значна кількість творів, у яких рельєфно виражена фольклорна лінія, що перебуває у взаємодії з установками творчої індивідуальності композитора, прикладом чого є твір за назвою «З землі опанака» опус 30 №.2 («Iz zemlje opanaka») написаний Урошем Дойчиновичем у 1997 році для гітари соло. Треба зазначити, що створювався він як обов'язковий твір для міжнародного конкурсу гітаристів пам'яті А. Сеговії в місті Карпантра (Франція), та був присвячений гітаристові-виконавцеві, педагогові, директорові консерваторії Музики й Танцю міста Карпантра, Патрику де Беллевіллю.

Назва твору «З землі опанака» походить від назви частини традиційного одягу і тієї місцевості, у якій його носили. Мова йде про взуття «орансі» (у множині), яку носили в південно-східній Європі,

безпосередньо в Боснії й Герцеговині, Болгарії, Хорватії, Македонії й Сербії. Орансі вважають національним символом Сербії й традиційним селянським взуттям для людей у балканському регіоні.

Загалом «опанчарське» (orančarskog) ремесло, яке формувалося в пору панування Візантійської імперії, було націлено на виготовлення легкого шкіряного взуття поширеного серед людей, що жили у сільській місцевості. Розквіт розвитку «опанчарського» ремесла збігається з періодом бурхливого росту національної самосвідомості й надії на звільнення від османського панування, оскільки у цей час існували заборони на будь-які національні прояви, у тому числі й заборона сербського національного одягу.

Таким чином, особливий підйом у цьому виді діяльності припадає на другу половину XIX століття й триває до середини XX. На жаль, з середини XX століття й донині – це ремесло поступово вгасає. Сьогодні в Сербії є тільки лише декілька «опанчарських» ремісничих майстерень і взуття продається, переважно, у якості сувенірів або виготовляється на замовлення різних фольклорних груп (музичних, танцювальних й т.ін.). З метою збереження унікального виду національного ремесла, Міністерство економіки Республіки Сербії своїм указом визнало опанчарське ремесло частиною традиційної національної творчості й узяло його під свій захист.

Твір ґрунтується на двох справжніх народних пісенних темах: «Crven fesić» («Червоний фесич») та «Čuješ, čuješ seko...» («Слухай, слухай, сестричка...»), що розповідають про любов: у першій – жінка, що співає про свого друга, якого вона любить; у другій – звернення чоловіка до своєї улюбленої подруги. Обидві пісні датуються XIX століттям і по своїй суті й композиційно-структурним елементам – це пісні-«севдалінки». Назва цього різновиду пісенного фольклору походить від турецького слова «севда» («sevda»), що означає «любов». Як вказує Я. Рамич, севдалінки були яскравими зразками східного орієнтального стилю, родинного враньського – боснійського стилю. Багато міст, що розташовані поблизу Боснії й Герцеговини (такі як Шабац, Лозніца, Валево й Новий Пазар), у великій мері сприйняли риси східної орнаментальної традиції.

З Боснії, де пройшла в найбільшій мірі ісламізація населення, йшов потік східного впливу, що ясно відчувається у пісенній творчості – велика кількість орієнтальних оборотів, прикрас, використання ладової системи мугамів, прийняття у якості зразків для пісенної народної творчості севдалінок (східних любовних пісень) [6]. У такий спосіб з'явилися відомі сербські народні пісні (початку XX століття) дивної краси й оригінальності, що відрізнялися широкою, заповненою мелізмами протяжною мелодією з опорою на турецькі лади-мугами.

Важливим фактором на шляху формування орнаментальної мелодики й особливої манери виконання є взаємодія виконавців зі слухачами й передача їм певного емоційного стану. У севдалінках емоційний стан страждання від любові, туги й жагучого бажання передається не тільки в словах і мелодії, але й за допомогою прикрас. Прикраси не можна розглядати як якесь доповнення до мелодії, це її невід'ємна частина як окремий сегмент інтонаційного цілого. Саме специфіка орнаментування формує інтонаційну мелодійну семантику й дозволяє визначити історичне походження досліджуваного пісенного матеріалу.

Те що У. Дойчинович звертається до пісенного матеріалу севдалінок дозволяє відразу визначити загальну програмну заданість й емоційну складову твору. «З землі опанака» написано у формі фантазії, що складається з двох частин, відокремлених одна від одної мелодійно-інтонаційним матеріалом, загальною спрямованістю та має відповідне відокремлення з боку нотного запису. Перша частина написана у формі рондо, де головна тема-рефрен тричі чергується з різними епізодами. Особливість рефрену полягає у тому, що якщо перший раз він звучить повною мірою завершено й має одинадцятитактову довжину, то у наступні два рази він не повний і складається з однієї двотактової фрази. Друга частина набагато менше першої, відрізняється, як вказувалося вище, від неї характером й образами. У неї варіюються мотиви з народної пісні «Čuješ, čuješ seko...».

Фантазія починається з невеликого вступу *Andante moderato* (con rubato), що складається з двох періодів (7 і 9 тактів), текст супроводжується авторською ремаркою – *accelerando*, що додає відчуття вільної імпровізації, характерної для стилістики севдалінки. З виконавської сторони це дозволяє гітаристові зробити інтонаційний наголос на першому такті, щоб відчути точку опори, від якої далі піде стрімкий рух. Треба зазначити, що *accelerando* використовується ще двічі протягом вступу, що підтримує загальну імпровізаційну спрямованість.

Обидва періоди починаються майже однаково, але перший у тональності d-moll, інший – в однойменному мажорі D-dur. Незвичайне, майже декламаційне фразування сприяє створенню відчуття приспівування-речитації й дає можливість зосередитися на образній сфері, де образи швидко змінюють один одного. Два перші такти є окремими завершеними фразами. Третя фраза складається із чотирьох тактів і остання, у першій пропозиції, теж однотокова. У другому періоді відмінність четвертої фрази в тому, що вона складається із трьох тактів. Автор ставить фразировочні ліги, що є достатньо великою рідкістю у нотній гітарній літературі, а ефект, що виникає внаслідок цього створює враження проспіваного слова. Закінчується вступ на акорді fis-dur зі зниженим другим щаблем, що створює ефект поринання у східне інтонаційне середовище, бо є розповсюдженим елементом східного ладового звучання.

Цікаво, що вже з перших звуків застосовується відразу кілька гітарних приймань – *harm.* (флажолет) у нижньому голосі й *tremolando* (тремоляндю) у двох верхніх голосах, це дає можливість зануритися в начебто казковий, для нас уже не реальний мир минулого, що перебуває від нас на недосяжній відстані. У другому такті приймання змінюються: у верхньому голосі тріолі виконуються прийманням легато, а в нижньому звучить *pizz.* (піццікато), що підкреслює характерну турецьку інтонацію. Постійно мінливий розмір $5/4-4/4-2/4-4/4$ і $5/4-4/4-2/4-5/4$ є проявом змінного метру, що є однією з характерних і найбільш суттєвих рис музичної традиції на Балканах.

З *Allegretto* у 17-м такті починається тема народної пісні «*Crven fesić*» («Червоний фесич»), яка звучить трохи видозмінено. Слово «*fesić*» є, фактично, назвою східного виду капелюха характерної циліндричної форми, який протягом багатьох десятиліть був поширений серед сербів і розглядався, як обов'язкова частина традиційного національного сербського одягу. Так само цей вид головного убору був розповсюджений на турецьких й інших ісламських територіях.

У. Дойчинович прикрасив тему орнаментальним доповненням, у тому числі за допомогою мордентів, що дуже вдало відтворює стиль співу сербської традиційної музики. Особливість такого співу – наявність голосових вібрацій і морденти допомагають відчутти атмосферу цієї музики. Не секрет, що у західно-європейській музичній традиції до прикрас ставляться як до доповнення основного мелодійного контуру. Зовсім інше відношення до прикрас сформувалося на Сході, де орнаментика стає основою різних видів мистецтва – живопису, літератури й музики.

Роль декоративних елементів в арабському візуальному мистецтві або у пишній та багатій різними епітетами й художніми порівняннями поезії – подібна ролі орнаментів у східній музиці. Мелодійний синтаксис східної музики складається з комбінації первинних орнаментальних елементів – мотивів. Саме мотив є об'єктом орнаментальної діяльності. Послідовність мотивів складається в модулі – фрази, з яких у свою чергу складається цілісна концепція твору. Таким чином, у східній музиці у цілому, і в турецькій зокрема прикраси виступають у ролі основи мелодійної імпровізації і є матеріалом, в опорі на який відбувається ладовий розвиток, рух [6].

Продовжує «3 землі опанака» тема, що складається із двох фраз, де перша містить у собі 6 тактів, а друга 5, яка звучить у тональності G-dur з одним домінуючим розміром (4/8). Вузкий мелодійний діапазон (менше октави) музичного матеріалу теми, узгоджується з характеристиками типової сербської народної музики.

З 28-го такту в розвиток музики «Фантазії» вплітається тема народного танцю «Коло», що є масовим танцем та має широке розповсюдження у народів, що населяють Балканський півострів і області до півночі від нього (у болгар – хоро, у румунів і молдаван – хору й сирба). Коло – національний танець Сербії, для якого характерна побудова ланцюгом, зімкнутим або розімкнутим колом. Той, хто йде першим у низці, зазвичай тримає в руці хустку, розмахує нею круговими рухами й веде за собою по колу всіх інших. Іноді учасників танцю буває настільки багато, що танцюючі закручуються в спіраль. У сербському коло характерні віртуозні рухи ніг. Танцюючі тримаються за руки або кладуть руки на плечі або пояс сусідів по колу.

Виконується цей танець у супроводі народних інструментів, іноді в супроводі співу, але були й танці, що виконувалися без музики, що дуже ускладнювало процес, адже ритмічне регулювання танцю мало здійснюватися тільки завдяки ударам ніг. Для дотримання ритму, жінкам також допомагали металеві прикраси, які дзенькали під час танцю.

Музика Коло відрізняється різноманітністю розмірів та у даному творі Коло достатнє швидке, незважаючи на рекомендацію автора (*Poco meno*). Тут рух тридцятьдругими у поєднанні з піццікато (*pizzicato*) надають звучанню легкість. З другого такту тема переходить у натуральне звучання інструмента, де акценти, як відособлений ритмічний малюнок, представляють ті самі удари ніг танцюючих по землі. Розмір зманюється майже у кожному такті, після 6/8 іде такт на 4/8, а за ним 2/8 і знову 4/8.

Після репризи Коло приводить нас до двотактового відгомону теми «*Crven fesić*», який з'являється в русі тридцятьдругими, так само, як у Коло. З нього, буквально, виростає заворожлива, лірична й, у той же час, жагуча тема із сильним впливом орієнтальної турецької музики. Два ці такти (*Ad libitum* (*leggiero*)) записані під однією фразировочною лігою та, за рекомендацією автора (*mano sinistra*), виконується тільки лівою рукою на грифі.

Andantino (*rubato*), яке починається після *Ad libitum* (*leggiero*) являє собою тему, засновану на техніку тремоло, хоча це не зовсім звичайний варіант тремоло, де всі звуки верхнього голосу граються на одній струні пальцями правої руки *a-m-i*. Різниця полягає в тому, що в цій темі тремоло виконується на двох струнах й рух пальців правої руки починається з *i*, тобто *i-m-a*. Далі знову звучить двотактовий, з невеликими змінами фрагмент теми «*Crven fesić*», як би нагадуючи нам основну лінію любовної лірики, яка тематично пов'язує дві народні теми, використані Урошем Дойчиновичем для написання даного добутку. Перша частина Фантазії завершується тим же, з чого й починалася – першою фразою вступу, але вже в іншому темпі (*Largo*) та в іншій тональності (*e-moll*). Вона тут звучить більш приглушено й потаєно, на зависаючому під ферматою акорді.

Друга частина починається з невеликого вступу-програшу до теми народної пісні «*Ћијеš, ыијеš seko...*» (Слухай, слухай, сестричка ...). Темп *Allegro*, стаккато й шістнадцяті в акомпанементі вказують на жартівливі образи цієї пісні з елементами загравання й кокетства чоловіка до своєї коханої дівчини.

Сама пісня по характеру музики нагадує танець Коло. Поступове збільшення темпу (росо росо *accelerando*) підводить нас до останньої кульмінації, що приводить до яскравого (не дивлячись, на легкий і прозорий акомпанемент) фіналу в темпі *Presto*. Техніка, використовувана в грі – *rasgado* (*расгеадо*), це швидке, енергійне виконання акордів пальцями *a-m-i*. Складність в застосуванні цього виду техніки полягає у необхідності виділення мелодії у верхньому голосі, у комбінації зі збереженням чіткої артикуляції, а в нижньому голосі паралельно цьому – виконанням восьмих нот пальцем *p*.

Закінчується твір у тональності *G-dur* на ноті соль, виконаною прийманням *pizz. alla «Bartok»* (піццікато Б. Бартока) на стаккато з акцентом. У цьому випадку шоста струна відтягається пальцем *p* правої руки перпендикулярно верхній деці гітари й різко відпускається з наступним глушінням струн, долонею правої руки (для глушіння можна одночасно використовувати й пальці лівої руки). Раптове припинення звучання, часто зустрічається в народній сербській музиці. Зокрема, таке закінчення можна почути в пісні «*Šuješ, šuješ seko...*».

Висновки. Для виявлення провідних підстав та естетичних принципів творчої індивідуальності Уроша Дойчиновича одним з найбільш важливих контекстуальних умов є виявлення концепції національного. Музикознавчий підхід до проблеми національного з однієї сторони апелює до тих фольклорних традицій, які дозволяють формувати уявлення про власний стиль в опорі на фольклорні джерела, з іншого боку – процес формування національної музичної традиції не може зводитися до однієї вихідної точки й носити односпрямований характер. Це є свідченням двоїстої природи національного стилю, який спрямований як зовні, так і вглиб національної культури, що дозволяє виділяти процеси відокремлення й взаємодії різних національних культур.

Зміни особистісної свідомості й взаємини особистості й соціуму найчастіше не тільки підтримуються національною ідеєю, але національне стає тем художнім каталізатором, завдяки якому здійснюються кардинальні зміни в мистецтві й пошук нових форм їх вираження, що супроводжується суттєвими реформуванням музичної мови. Дана ідея знаходить своє вираження у формуванні сербської національної гітарної традиції. Присутність у композиторській творчості явних і схованих змістів вказує на те, що композитор «грає» і втягує у свою гру слухача й виконавця, як це відбувається в багатьох творах У. Дойчиновича, у тому числі й «3 землі опанака». Особливістю музичної мови добутків У. Дойчиновича є опора на принципи національної орієнтованої мелодики й унікальної метроритмічної структури, характерної для музично-інтонаційного комплексу народів балканських країн. Найчастіше, саме специфіка орнаментування формує інтонаційну мелодійну семантику й дозволяє визначити історичне походження досліджуваного пісенного матеріалу.

У. Дойчиновичу вдається створити дивно тонкий й живий образ народної сербської музичної традиції гітарними виконавськими засобами, враховуючи всі інтонаційні й семантичні особливості, властиві даному типу культури. Той діалог, який веде композитор з фольклорною традицією, дозволяє виконавцеві й слухачеві поринути в дивно тонкий і яскравий мир національної культури Сербії.

Література

1. Ануфриева Н., Калинина Е. «Композиторский фольклоризм» в творчестве П.И. Чайковского (философско-культурологический аспект) // Приоритетные научные направления: от теории к практике. Новосибирск, 2015. Вып. 18. С. 7–11.
2. Гудимова С. Музыкальная эстетика: Науч.-практ. Пособие. М.: ИНИОН РАН, 1999. 283 с.
3. Кригин О. Универсализм творчості Андреса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : [спец.] 17.00.03. Музичне мистецтво / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. 20 с.
4. Крыгин А. «Испанский» репертуар А. Сеговии: аспекты исполнительского анализа // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти. 2014. Вип. 40. С. 479–489.
5. Лескова Т. Переинтонирование фольклора в аспекте интертекстуальности // Международный научно-исследовательский журнал. Екатеринбург, 2017. Вып. 6-3 (60). С. 6–12.
6. Рамич Я. Орнаментика в сербской народной инструментальной музыке для аккордеона : дисс. на соискание уч. степени канд. искусствоведения : [спец.] 17.00.02. Музыкальное искусство / Российская академия музыки им. Гнесиных. М., 1999. – 158 с.
7. Руднев В. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1999. 387 с.

References

1. Anufrieva, N., Kalinina, E. (2015). "Composer folklore" in the works of P.I. Tchaikovsky (philosophical and cultural aspect). Priority research directions: from theory to practice. Novosibirsk. Vol. 18. Pp. 7–11.
2. Gudimova, S. (1999). Musical aesthetics: Scientific-practical. Benefit. M.: INION RAN.
3. Krygin, O. (2015). Universals of creativity of Andres Segov and the young man at the communist school, author. dis. on zdobuttya sciences. stage Cand. Mysticism: [special] 17.00.03. Muzichne Mieststvo. Kharkiv. nat un-m myststv im. I. P. Kotlyarevskogo. Kharkiv.
4. Krygin, A. (2014). "Spanish" repertoire of A. Segovia: aspects of performance analysis. Problems of mutual understanding, pedagogical and theoretical and practical studies. Vip. 40. Pp. 479–489.
5. Leskova, T. (2017). Pereintonirovanie folklore in the aspect of intertextuality. International Scientific Research Journal. Yekaterinburg. Vol. 6-3 (60). Pp. 6–12.
6. Ramic, J. (1999). Ornamentika in Serbian folk instrumental music for an accordion: diss. for competition uch. degree of candidate art history: [spec.] 17.00.02. Musical Art. Russian Academy of Music. Gnesinyh. M.
7. Rudnev, V. (1999). Dictionary of culture of the twentieth century. M.: Agraf, 1999.

Стаття надійшла до редакції 06.04.2019 р.