

УДК 7.071.1

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/47-1-14>

Юрій ГУЛЯНИЧ,

orcid.org/0000-0001-9153-8073

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва

Навчально-наукового інституту мистецтв

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

(Івано-Франківськ, Україна) *gulyanych.yura@ukr.net*

КОМПОЗИТОР БОГДАН КОТЮК: ВІД НЕОФОЛЬКЛОРИЗМУ ДО АКАДЕМІЗМУ

У статті розглядається творчість сучасного українського композитора Богдана Котюка. Вагоме місце в такому самотньому явищі займає народний інструментарій. Твори для сопілки, бандури й ансамблеві композиції за участю українського народного інструментарію розглядаються з позиції співвідношення академічного мистецтва із сучасним трактуванням фольклору, що отримало назву неофольклоризм.

Неофольклоризм як естетична течія першої половини 20 століття, став одним із проявів гуманізації пошуків авангардистської культури. Це дозволило за збереження професійно витонченого ставлення до новітнього фонізму й ролі в ньому окремих музичних інструментів одухотворити абстрактність мислення живим ковтком ранніх форм музичного мистецтва (Харнонкурт, 2002).

Зміна естетичних орієнтирів у ході історичного розвитку музичного мистецтва жодним чином не виключає постійне й послідовне дослідження процесу музичного мислення (Адорно, 2001). Еволюція такого процесу має два полюси: на вістрі одного лежить фольклор, а другого – академічне мистецтво. Академізація в такому випадку означає зміну мислення та самої творчості. На переході від фольклорного до академічного мистецтва тримається весь розвиток людського мислення.

Яскраві фольклорні образи, що взяті композитором Котюком на озброєння разом із народними текстами, супроводжуються низкою переосмислень від двозначності до повного сюрреалізму. Такий підхід композитора Богдана Котюка варто класифікувати як один із найяскравіших проявів неофольклоризму, а поруч із багатоманітністю змістовності привертають до себе увагу новаторством технічні й виразово-колеристичні прийоми творення музичної фактури для бандури з перемікачами конструкції Василя Герасименка. Така хрестоматійна добірка засобів сучасної виразовості на бандурі дає право трактувати інструмент як цілком академічний.

Ключові слова: неофольклоризм, музична думка, народні музичні інструменти, сопілка, бандура, композитор, Богдан Котюк.

Yuriy HULYANYCH,

orcid.org/0000-0001-9153-8073

Candidate of the Art History,

Associate Professor at the Department of Musical Ukrainian Studies

and Folk Instrumental Music Art

Institute of Art of Vasyl Stefanyk Prekarpathian National University

(Ivano-Frankivsk, Ukraine) *gulyanych.yura@ukr.net*

COMPOSER BOHDAN KOTIUK: FROM NEOFOLKLORISM TO ACADEMISM

The article examines the work of contemporary Ukrainian composer Bohdan Kotyuk. Folk instruments occupy an important place in this original phenomenon. Works for bagpipes, banduras and ensemble compositions with the participation of Ukrainian folk instruments are considered from the standpoint of the relationship between academic art and modern interpretation of folklore, which is called neofolklorism.

Neofolklore, as an aesthetic trend of the first half of the 20th century, became one of the manifestations of the humanization of the search for avant-garde culture. This allowed, while maintaining a professional and refined attitude to the latest phonetics and the role of individual musical instruments in it, to inspire the abstractness of thinking with a living sip of early forms of musical art (Harnonkurt, 2002).

Changing aesthetic orientations in the course of the historical development of musical art in no way precludes constant and consistent study of the process of musical thinking (Adorno, 2001). The evolution of this process has two poles: at the forefront of one lies folklore, and on the other – academic art. Academization in this case means a change in thinking and creativity itself. The whole development of human thinking is underway in the transition from folk to academic art.

The vivid folklore images adopted by the composer Kotyuk together with folk texts are accompanied by a number of

rethinkings from ambiguity to complete surrealism. This approach of composer Bohdan Kotyuk should be classified as one of the brightest manifestations of neo-folklore, and along with the rich semantics of content, technical and expressive-coloristic methods of creating musical texture for bandura with switches by Vasyl Herasimenko. This textbook collection of means of modern expression on the bandura gives the right to interpret the instrument as purely academic.

Key words: *neofolklore, musical thought, folk musical instruments, flute, bandura, composer, Bohdan Kotyuk.*

Постановка проблеми. Природою фольклору є синкретизм і нерозчленованість внутрішньої структури явища. Академічне мистецтво сформувалося в самостійний напрям у результаті диференціації музичного мислення (Маловицька, 2010). Така сегрегація бере свій початок із фольклору й отримала яскравий прояв лише на пізньому етапі розвитку людства. Ознаки академізації в музичному мистецтві мають зв'язок з інтонаційним мисленням. На цьому наголошував ще Б. В. Асаф'єв у своїй праці «Музика – мистецтво інтонованого смислу» (Асаф'єв, 1952–1957; Асаф'єв, 1971). Тому правомірне твердження, що фольклор – це музична мова внутрішнього етнічного й міжетнічного спілкування, тоді як академічне мистецтво є засобом універсальної міжнародної комунікації.

Метою статті є дослідження шляху композитора від неофольклоризму до академізму.

Виклад основного матеріалу. Неофольклоризм та академізм як естетичні категорії функціонування сучасного мистецтва, на перший погляд, сприймаються антагоністично. Якщо рух у сторону академізму – це шлях до досконалості й витонченого перфекціонізму, то неофольклоризм – це ніби своєрідна «розвага» чи «загравання» з естетикою минулих епох. І все ж таки у творчості цілої низки сучасних композиторів ми з легкістю вловлюємо присутність як одного, так і іншого методу формування музичної думки (Юнг, Нойман, 1996).

Необхідно також наголосити на тому факті, що музиканти-«народники» постійно відчують відсутність наукового обґрунтування тенденції розвитку народного інструментального мистецтва. Вони прагнуть через зовнішні ознаки досягнути академізації свого інструментарію, а водночас і всієї своєї діяльності. Таким чином, в академічному мистецтві вони вбачають не процесуальність, а лише кінцевий результат (Варламов, 2008).

Стосовно фольклору, то будь-які його прояви на сучасному етапі розвитку мистецтва доцільніше називати неофольклором, а самі різнотипні втілення та творчі переосмислення – неофольклоризмом. Уже навіть звернення до народного інструментарію за своєю суттю є проявом неофольклоризму (Варламов, 2015). Необхідно усвідомлювати, що форми існування фольклору, поступово академізуючись, еволюційно зміню-

валися. Таким чином, як академічне мистецтво, так і фольклор перебувають у постійному русі на шляху самовдосконалення. На такий факт щоразу звертає увагу ціла когорта дослідників тенденцій розвитку музичного мистецтва й досить широке коло активно мислячих композиторів (Пасічняк, 2006; Холодная, 2004). У сучасній українській композиторській практиці й музикознавстві таким шляхом послідовно рухається вже протягом декількох десятиліть композитор, етномузиколог та органіолог Богдан Котюк.

Його творчість охоплює практично всі жанри інструментальної музики, як сольної, так і ансамблевої та оркестрової. У центрі його зацікавлення як композитора завжди стояли дві фундаментальні особливості існування музичного мистецтва. Це співвідношення та баланс між часовою та просторовою природою музики. Якщо часова природа музики спонукала композитора до пошуків нових формальних вирішень в організації цілісної драматургії музичного твору, то просторово-коліристична суть звукових образів для нього є стимулом пошуку нових чинників у побудові оригінальних фонічних комплексів (Баран, 2005: 5).

На такому шляху композитор розширює ладогармонічну палітру функціональної гармонії через хроматизацію та поліладові сполучення. Разом із цим величезну роль у творенні індивідуального стилю композитора Богдана Котюка відіграють ритмо-гармонічні комплекси, які перебувають у безпосередній залежності від використання фактурних прийомів викладу музичної думки, що властиві кожному, зокрема, із залучених у творчості композитора музичних інструментів.

Під час аналізу співвідношення неофольклоризму й академізму у творчості Богдана Котюка варто диференційовано розглянути творчі здобутки композитора, за якими криється цілий шлейф історичних розвідок етномузиколога, велика дослідницька праця органіолога, філософсько-естетичні узагальнення соціокультурного плану й побудова методико-дидактичних концепцій вивчення та пропаганди сфери побутування українського інструментального мистецтва (Злобина, 1982: 10).

Сонілка, що є досить простим і легкодоступним музичним інструментом, чудово надається як для індивідуального музикування, так і для ансамблевої гри. Вона стала ще й методичним

помічником вчителя музики в загальноосвітніх школах. У такій іпостасі залучував сопілку у власній педагогічній практиці Б. Котюк у час втілення в життя власної *Концепції дитячого музичного виховання в загальноосвітній школі*. Тоді як методичний матеріал ним було створено близько 100 найпростіших дитячих п'єсок, що концептуально нагадували «Мікрокосмос» Бартока Бейлі. На іншому кінці ієрархічного ряду творів для сопілки Б. Котюка стоять *Шість концертних варіацій «Ехо»* для сопілки соло на власну тему. Вони вже давно стали методичним матеріалом – віртуозним концертним опусом для випускників Вищих музичних навчальних закладів.

Поруч із цим композитор створює низку ансамблів за участю хроматичної сопілки, серед яких *квартет «Гайдук»*, *тріо «Рефлексії»* та *дуєт «Настрої»*. Кожен із цих творів має свою неповторну жанрову характеристику. *«Гайдук»* – це жартівлива танцювальна сценка, в основі якої лежить гуцульська притча про Аридника, який вселяється в пастухів і змушує їх до неймовірно скомплікованого танцю з підскоками. Символічну роль Аридника у творі грає п'ятий виконавець, який супроводжує квартет сопілкарів грою на барабані з трикутником. Тріо *«Рефлексії»* – це філософський діалог сопілки з флейтою Пана, де третій учасник на альтовій сопілці виконує роль спостерігача-коментатора й дає ніби власну оцінку розгортанню філософської дискусії між опонентами. Дуєт *«Настрої»* для сопілки й цимбалів – це чотири музичні зарисовки фрагментів доісторичного життя, в яке композитор нас ніби трансформує, включаючи «машину часу». Багато в чому твір настроєво перегукується з епізодами «Весни священної» І. Стравінського.

Символічне значення національної міфологеми має сопілкова партія в музиці Б. Котюка до драми-феєрії Лесі Українки *«Лісова пісня»*. У своєму додатку до літературного тексту поетеса запропонувала цілу низку народних сопілкових награвань, які варто використовувати під час постановки «Лісової пісні». Відштовхуючись від такого матеріалу, композитор створив цільний образ *«Лукашевої сопілки»*, яка своєрідним лейтмотивом проходить через усю створену Б. Котюком музику до вистави.

Активна участь у фольклорних експедиціях вже в перші роки навчання на історико-теоретичному факультеті Львівської консерваторії пробудили в молодого митця особливий інтерес до гуцульських цимбалів. Згодом прагнення створити власний колектив з участю народного інстру-

ментарію привів композитора до спілкування з народними майстрами, які виготовляли різноманітні музичні інструменти. Так у колекції композитора з'явилася дуда (конструкції Д. Демінчука); сопілка, фрілка, телінка й фрала (конструкції М. Тимофіїва); флейта Пана (ребро); колісна ліра хроматичного звукоряду, бандура й цимбали конструкції І. Скляра; інструменти Кам'янець-Подільських музичних майстерень конструкції Я. Зуляка (Черкаський, 2007).

Увесь асортимент музичного інструментарію був залучений Б. Котюком уже на другому етапі його консерваторського навчання, коли після завершення історико-теоретичного факультету дипломною роботою «Способи втілення фольклору у творчості сучасних композиторів» він продовжив навчання на композиторському факультеті. Тоді його знайомство з мультиінструменталістом Тарасом Бараном сприяло поглибленому вивченню Б. Котюком цимбалів. Творча співпраця та дружба двох митців мала найрізноманітніші прояви: від спільних гастрольних концертних подорожей цілою Європою в дуєті «Leopolis-Duo» й роботи з оркестрами до науково-методичних здобутків на шляху формування системи професійної *Львівської цимбальної школи* (Білуха, 2002), записів на радіо й телебаченні й випуску *CD «Leopolis-Duo»*.

Звернення до бандури конструкції В. Герасименка було наслідком особистих контактів композитора з професором-винахідником, який став ще й замовником Кантати з текстом М. Рильського для жіночого хору, ансамблю бандуристів і литавр «Армія миру». Репетиційна робота над твором, в якому бандурний супровід відігравав фактично другорядну роль щодо хорової партитури, в композитора викликала ідеї глибшого вивчення досить прогресивного винаходу В. Герасименка, який дозволяв із відносною легкістю переходити з однієї тональності в іншу на відміну від громіздкої за своєю конструкцією бандури Чернігівської фабрики.

На такому шляху відправним пунктом для себе композитор мав добірку українського фольклору в записах фірми «Мелодія» як хрестоматії народних типів музикування з різних регіонів України (Варламов, 2011). Звідти була взята ідея звернення до псевдофольклорного типу ансамблю, який літератори назвали «Троїсті музики». Формуючи власний тип ансамблю з 3-х музичних інструментів – сопілки, скрипки й бандури, – Б. Котюк творить свій ансамбль «Троїсті музики». Твір став фактично першою композиторською спробою залучення бандури у творчості Б. Котюка.

Унаслідок репетиційних контактів з учасниками ансамблю В. Герасименка Б. Котюк скомпонував декілька пісень для солістки-бандуристки. Серед них найбільш показовими є дві авторські пісні в стилі лемківського фольклору – «Звістка» й «Кладочка» на слова Богдана Лепкого для співачки-бандуристки й струнного квартету. Досить широкий розголос отримали твори для баритона-бандуриста, які Б. Котюк написав для народного артиста України Остапа Стахіва. На Львівському телебаченні було відзнято музичний 30-хвилинний телефільм із бандурних творів Б. Котюка у виконанні О. Стахіва, а в Москві на Всесоюзному радіо бандурист здійснив низку фондових записів, які протягом десятка років транслювалися по всіх радіостанціях Союзу Радянських Соціалістичних Республік. Згодом О. Стахів емігрував до Америки й продовжив пропагувати бандурну творчість Б. Котюка в Канаді й США.

Твори Б. Котюка для баритона-бандуриста досить різнопланові як за тематикою, так і за естетикою та масштабами втілення задуму, починаючи від авторської пісні «*Чумак*» (слова й музика Б. Котюка) для баритона-бандуриста, скрипки й синтезатора в стилі *country music* через технічно насичену й складну транскрипцію української народної пісні для бандури-соло «*Думи мої*» та до «*Співанки-хроніки про Довбуша*» – Кантати на текст народної хроніки для мішаного хору, *percussion* і синтезатора.

Фольклорне першоджерело «Співанка-хроніка про Довбуша» як жанр є західноукраїнським відповідником думного епосу. Розповідно-нарративний характер тексту в народній першооснові формується за законами коротких коломийкових поспівок. Цим він відрізняється від нерегламентованого ритмічного розгортання імпровізаційної побудови думного епосу.

Б. Котюк бере за основу співанковий тип розгортання музичної думки, але вкладає в нього й свободу імпровізаційного вислову, і напругу драматичної дії. Бандурний супровід у «Співанці-хроніці про Довбуша» місцями набуває самостійного драматичного образу. Він стає майже самостійним учасником, який є виразником описуваних подій. Особливу роль у зростанні драматичної напруги твору відіграють раптові вторгнення гостро-ритмічних побудов на *percussion* і ладогармонічні зрушення реплік синтезатора. Завершальний розділ Кантати – це велична Осанна народному герою, який став постаттю, котру оспівано в багатьох фольклорних джерелах.

Трактування бандури Б. Котюком у «Співанці-хроніці про Довбуша» виносить інструмент на зовсім нові горизонти. Твір синтезує в собі схід-

ноукраїнську думну епіку, властиву для західноукраїнського інструменталізму фрагментарність коротких ритмоінтонацій, жанрово загострену концентрацію образу, нарративність фольклорного висловлювання та актуальні для сучасного мистецтва прийоми ф'южн – різно стилістичного сплаву. Увесь асортимент залучених композитором прийомів дозволяє трактувати не лише сам твір, але й бандуру як феномен втілення неофольклоризму, а з іншого боку, – це вагомий зразок академічного мистецтва.

Даючи характеристику Кантаті з текстом Павла Русина (15 століття) для дуету бандуристок, гобоя та струнного квартету «Похвала поезії», нагадаємо, що саму постать Б. Котюка вже на початку дослідження було представлено не лише як композитора, але й як етномузиколога й органіолога. Принагідно додамо, що Б. Котюк є ще й істориком, дослідником становлення музичного професіоналізму й естетико-філософських еволюційних процесів у мистецтві (Адорно, 1999). Власне, таких шлях наукових пошуків спрямував його увагу до тієї прогалини, що виникла в музиці українського Ренесансу й бароко внаслідок дискримінації інструментальної музики.

Поруч із низкою ансамблів, що композитор сформував у два цикли «Із народної криниці» й «Українське бароко», де він залучив різні українські народні інструменти включно з бандурою, Б. Котюк звертає увагу й на роль українських філософів-мислителів і поетів, котрі сприяли розвитку як української наукової думки, так і самого мовлення. Виходячи з такої парадигми, він звертається до дещо призабутого українського поета-філософа 15 століття Павла Русина з Кросно.

Кантата «Похвала поезії» – це переспів поетичного тексту Павла Русина, який композитор адаптував до власної транскрипції Сонати in C для скрипки й чембало М. Березовського. Використання двох бандур і двох жіночих голосів – це один з яскравих проявів фольклоризму як в адаптації поезії епохи Ренесансу, так і у формальних ознаках ранньокласичної сонати до постулатів естетики сьогодення.

Б. Котюк трактує інструментальний супровід до жіночих голосів не в дусі барокової кантати, а як своєрідне українське прочитання Ренесансових утілень англійського камерного ансамблю «*Consort*». Таким чином, він ніби власним творчим внеском намагається заповнити прогалину в музиці пізнього українського Ренесансу й раннього бароко. Роль бандури в такому випадку має значення вже не стільки народного інструменту як того широко розповсюдженого в усій бароковій Європі інструменту, який був відомий під іменем

торбан (*pandora*). Такий підхід спонукає до трактування української бандури як одного з академічних класичних інструментів, що має свою багатогранну еволюцію.

Як дослідник естетико-філософських процесів, Б. Котюк багаторазово звертався до соціально-культурного статусу співців українського епосу кобзарів і лірників. Їх професійну активність етнолог Б. Котюк пов'язує з вивченням репертуару й векторів території осілості. Принагідно нагадаємо, що з мистецтвом бандуристів західноукраїнську інтелігенцію познайомив Гнат Хоткевич, а останній з активно діючих лірників був почутий у середині 20 століття на Волині.

Для лірників, які, як відомо, були переважно сліпими музикантами-жебраками й збирали милостиню біля церкви, притаманним був репертуар духовного змісту. Натомість кобзарі-бандуристи – це були переважно понівечені в битвах воїни, відповідно, і репертуар найчастіше був епіко-героїчного характеру. Однак і серед кобзарів були не тільки рапсоди, які доносили до людей актуальні новини з поля битви, але й хороші співаки-музиканти з артистичною натурою. Саме такого типу кобзарі були бажаними гостями сільських вечірок і молодіжних вечорниць. У своєму циклі з п'яти пісень-співанок на народні тексти для баритона-бандуриста «Кобзар на вечорницях» Б. Котюк намагався реанімувати саме такий образ народного співця-балагура, який є душею молодіжних вечорниць.

5 пісень із циклу «Кобзар на вечорницях» – це 5 самостійних, яскравих сценок із життя українського народу:

1. «*Ішов Гриць*».
2. «*Ой, понід гай*».
3. «*Моя мила*».
4. «*Та орав мужик*».
5. «*Люлька-черепулька*».

Три з них – 1, 4 і 5 – жартівливі сценки, в яких присутній різнохарактерний гумор від доброзичливого сарказму до парадоксального непорозуміння та доброзичливої насмішки. Водночас композитор доброзичливому сарказму першої пісні протиставляє ліричну сповідь сповненої надій молоді дівчини в другій пісні й абстрактно-парадоксальний образ вимріяної коханої – в третій.

У кожній із пісень циклу композитором була передбачена не лише різнохарактерна вокальна характеристика образу, але й дуже різноманітний за свою стилістикою, фактурою та технічними прийомами бандурний супровід. «*Ішов Гриць*» – це розповідь-скоромовка бандуриста на фоні віртуозно-рухливої бандурної партії. Двоплановість другої пісні «*Ой, понід гай*» виражена глибоким мелодичним ліризмом у вокальній партії, а з іншого боку, – роковим рифом цілого фрагменту бандурної партії. Третя пісня «*Моя мила*» повністю від початку до кінця витримана в стилістиці реге. Така латинська танцювальна ритмоструктура створює неочікуваний контраст до абстрактно неправдоподібного чи навіть сюрреалістичного народного тексту, що композитор запозичив зі збірки «Волинських народних пісень». Четверта пісня «*Та орав мужик*» написана в стилістиці чумацьких пісень, але присутність у тексті цілком неочікуваного повороту щодо пиріжків, які були начинені горобцями, покликане зайвий раз натякнути на невловимість життєвої дійсності й ілюзорність світу, в якому людина шукає подеколи нездійсненого. Такий висновок у бандурній партії композитор супроводжує багаторазовим повтором обірваної каденції, що створює ефект платівки, яка застрягла на одному місці. І остання, п'ята пісня «*Люлька-черепулька*» – це майже хрестоматійна сценка із життя поважного українського селянства з натяками на ярмаркові розваги й сварку подружньої пари. Символічно, що фетишем усього дійства є козацька люлька, яка символізує розвагу, зосередженість на життєвих перипетіях і скороминучість усього людського існування.

Висновки. У музиці 20 століття неофольклоризм як напрям отримав своє яскраве втілення завдяки прагненню гуманізації авангардного мистецтва. Водночас поняття прекрасного в музиці, незважаючи на всі новаторські формальні вкорочення, постійно залишалося у сфері слухацьких зацікавлень. Одним із найяскравіших проявів прекрасного мистецтва – **боз-ар** (*beaux-arts*) – стала архітектура оперних театрів у Парижі, Відні, Одесі й Львові. Не випадково, що саме оперні будівлі є унаочненням того вишуканого академічного стилю, до якого прагнуть професійно мотивовані творці музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. В. Избранное : Социология музыки. Москва : Университетская книга, 1999. 445 с.
2. Адорно Т. В. Эстетическая теория. Москва : Республика, 2001. 526 с.
3. Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 1–5. Москва, 1952–1957.
4. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1–2. 2-е изд. Ленинград : Музыка, 1971. 264 с.
5. Баран Т. М. Инструментализм Богдана Котюка у світлі тріади композитор – виконавець – слухач. *Студії мистецтвознавчі. Число 6 (10) : Театр. Музика. Кіно*. Київ, 2005. С. 27–32.

6. Білуха М. Т. Методологія наукових досліджень : Підручник. Київ : АБУ, 2002. 480 с.
7. Варламов Д. И. К вопросу об академизме, академизации и академическом искусстве. *Вестник Челябинского государственного университета. Серия «Филология. Искусствоведение»*. 2008. № 21. Вып. 23. С. 181–187.
8. Варламов Д. И. Онтология искусства : избранные статьи 2000–2010 гг. Москва : Композитор, 2011. 316 с.
9. Варламов Д. И. Теория и практика народного инструментализма: от понятий к действиям. *Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры*. Том 207 : Русские народные музыкальные инструменты в современной культуре России. Санкт-Петербург, 2015. С. 9–22.
10. Злобина Е. Г. Теоретико-методологические предпосылки исследования стиля жизни личности. *Стиль жизни личности*. Киев : Наукова думка, 1982. С.16–22.
11. Маловицька Л. Ф. Парадоксальні властивості художньо-образного мислення генія: вплив синестезії на творчий процес. *Історія. Філософія. Релігієзнавство*. 2010. № 1–2. С. 32–37.
12. Пасічник Л. М. Творчість українських композиторів для сучасних академічних народно-інструментальних ансамблів. *Творчість композиторів України для народних інструментів* : Міжнародна науково-практична конференція : збірник матеріалів. Дрогобич : Посвіт, 2006. С. 76–89.
13. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. Суми : Собор, 2002. 184 с.
14. Холодная М. А. Когнитивные стили о природе индивидуального ума. 2-е издание. Санкт-Петербург : Питер, 2004, 384 с.
15. Черкаський Л. М. Інструменти українського народу. Київ : Балтія, 2007. 72 с.
16. Юнг К. Г., Нойманн З. Психоанализ и искусство / Пер. с англ. Москва : REFL-book ; Киев : ВАКЛЕР, 1996. 302 с.
17. Olson H. F. Music, Physics and Engineering. Courier Corporation, 2013. 480 p.

REFERENCES

1. Adorno T. V. Izbrannoe: Sotsiologiya muzyki. [Favorites: Sociology of music]. (Kulturologiya. XX vek) M.: Universitetskaya kniga, 1999. 445 p. [in Russian].
2. Adorno T. V. Esteticheskaya teoriya. [Aesthetic theory]. [Ästhetische Theorie] M.: Respublika, 2001. 526 p. [in Russian].
3. Asafev B. V. Izbrannyye trudyi, [Selected works]. tt. 1–5. M., 1952–1957. [in Russian].
4. Asafev B. V. Muzyikalnaya forma kak protsess. [Musical form as a process]. Kn. 1–2. 2-e izd. L.: Muzyka, 1971. 264 p. [in Russian].
5. Baran T. Instrumentalizm Bohdana Kotiuka u svitli triady kompozytor – vykonavets – slukhach [Bohdan Kotyuk's instrumentalism in the light of the composer-performer-listener triad]. *Studii mystetstvoznavchi*. K., 2005. Chyso 6 (10) : Teatr. Muzyka. Kino. pp. 27–32. [in Ukrainian].
6. Bilukha M. T. Metodolohiia naukovykh doslidzhen: Pidruchnyk. [Research methodology]. K.: ABU, 2002. 480 p. [in Ukrainian].
7. Varlamov D. I. K voprosu ob akademizme, akademizatsii i akademicheskom iskusstve [On the question of academicism, academicization and academic art]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2008. No. 21. *Filologiya. Iskusstvovedenie*. Vyip. 23. pp. 181–187. [in Russian].
8. Varlamov D. I. Ontologiya iskusstva: izbrannyye stati 2000–2010 gg. [Ontology of art: selected articles 2000-2010.]. M.: Kompozitor, 2011. 316 p. [in Russian].
9. Varlamov D. I. Teoriya i praktika narodnogo instrumentalizma: ot ponyatiy k deystviyam. [Theory and practice of folk instrumentalism: from concepts to actions]. *Trudyi Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kulturyi*, Tom 207 : *Russkie narodnyie muzyikalnyie instrumenty i v sovremennoy kulture Rossii*. 2015. pp. 9–22. [in Russian].
10. Zlobina E. G. Teoretiko-metodologicheskie predposylki issledovaniya stilya zhizni lichnosti [Theoretical and methodological prerequisites for the study of personality lifestyle]. *Stil zhizni lichnosti*. Kiev : Nauk. dumka, 1982. pp. 16–22. [in Ukrainian].
11. Malovitska L. Paradoksalni vlastivosti hudozhno-obraznogo mislennya geniya: vpliv sinesteziyi na tvorchiy protses. [Paradoxical properties of artistic and figurative thinking of a genius: the influence of synesthesia on the creative process]. *Istoriya. Filosofiya. Religieznavstvo*. 2010. No. 1–2. pp. 32–37. [in Ukrainian].
12. Pasichniak L. Tvorchist ukrainykh kompozytoriv dlia suchasnykh akademichnykh narodno-instrumentalnykh ansambli. [Creativity of Ukrainian composers for modern academic folk instrumental ensembles]. *Tvorchist kompozytoriv Ukrainy dlia narodnykh instrumentiv*. Mizhnar. nauk. prakt. konf. [zb. materialiv] Drohobych : Posvit, 2006. pp. 76–89. [in Ukrainian].
13. Kharnonkurt N. Muzyka, yak mova zvukiv. [Music as the language of sounds]. Sumy : Sobor, 2002. 184 p. [in Ukrainian].
14. Holodnaya M. A. Kognitivnyie stili o prirode individualnogo uma. [Cognitive styles about the nature of the individual mind]. 2-e izdanie, SPb.: Piter, 2004, 384 p. [in Russian].
15. Cherkaskyi L. M. Instrumenty ukrainskoho narodu. [Instruments of the Ukrainian people]. K.: Baltiia 2007. [in Ukrainian].
16. Yung K. G., Noymann Z. Psihoanaliz i iskusstvo [Psychoanalysis and art]. Per. s angl. M.: REFL-book. K.: VAKLER, 1996. 302 p. [in Ukrainian].
17. Olson Harry F. Music, Physics and Engineering. Courier Corporation, 2013. 480 p.