

УДК 78.071.1(477.87):780.616.432  
 DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-1-3>

**Ліанна БУЧОК,**  
 orcid.org/0000-0002-6692-5220  
 здобувач

Національної академії керівних кадрів культур і мистецтв,  
 методист, концертмейстер  
 КЗВО «Ужгородський інститут культури і мистецтв» Закарпатської обласної ради  
 (Ужгород, Україна) [lianna350@ukr.net](mailto:lianna350@ukr.net)

## СПАДКОЄМНІСТЬ СТИЛЬОВИХ ТРАДИЦІЙ У СФЕРІ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ КОМПОЗИТОРІВ ЗАКАРПАТТЯ

Питання спадкоємності стильових традицій у сфері фортепіанної музики композиторів Закарпаття розглядається в статті в кількох контекстах – європейському, загальноукраїнському й регіональному. Важливість саме такого формулювання питання визначає потреба в якомога глибшому й різнобічному тлумаченні культуротворчих процесів на Закарпатті як такому регіоні сучасної України, де проблема академізації музичного мислення та його стильового вираження розв'язувалася в режимі похопливого надолужування з опануванням зовні складеним історичним досвідом – основами професіоналізації музичної творчості й алгоритмів стилеутворення. Установлено, зокрема, що з історично значним відставанням лише у ХХ столітті (й передусім – у сфері фортепіанної музики) композитори Закарпаття асимілювали засади творення національного композиторського стилю – феномена, який на тлі політичного явища «весни народів» (друга половина ХІХ століття) визначав суть формування національних композиторських шкіл європейського зразка. Відповідно, із значним історичним відставанням відбувалася також асиміляція модерних напрямів стилеутворення; причому наміри їх уподібнення єдналися з низкою інших культуротворчих завдань суто регіонального значення (наприклад, репертуарне забезпечення музично-освітньої практики тощо). Своєю чергою доведено регіональний спектр значень спадкоємності стильових традицій, тривкість яких забезпечували тісні творчі взаємини поміж «учителем» та «учнем» в особі провідних композиторів Закарпаття (Зигмунд Лендел, Дезидерій Задор, Іштван Мартон, Віктор Теличко, Микола Попенко, Володимир Волонтир, Роман Меденці, Василь Цанько). Виявлено, що фактично знаковим сенсом у такій низці спадкоємних зв'язків володіє алгоритм стилізації інтонаційного фонду фольклорної традиції, яка на Закарпатті має ознаки мультиетнічності (окрім українських, угорські, румунські, чеські, словацькі й німецькі корені). Та попри це не менш знаковий сенс має також алгоритм асиміляції історично актуальних стильових інваріантів з-поміж модерністичних явищ європейської та загальноукраїнської музичної творчості – приналежних до самого «руху» Модернізму як доби множинного розгалуження стильових ініціатив (неостильові форманти, авангардні технології компонування музичної матерії тощо). Усе це й підтверджує заголовну тезу статті щодо кількох-контекстної спадкоємності стильових традицій у фортепіанній музиці композиторів Закарпаття; у тому ж числі – повноцінне наповнення цієї сфери жанровими й композиційними різновидами академічного зразка (мініатюра програмного змісту як тип простої композиційної форми; проміжні жанрові й композиційні форми типу «поема», «варіації», «фантазія» тощо; складні жанрові й композиційні форми типу «соната», «концерт», «камерно-інструментальний цикл», «сюїта»).

**Ключові слова:** стильові традиції, жанри фортепіанної музики, композитори Закарпаття.

**Lianna BUCHOK,**  
 orcid.org/0000-0002-6692-5220  
 Applicant

National Academy of Arts Management,  
 Methodologist, Accompanist  
 Municipal Establishment of Education “Uzhorod Institute of Culture and Arts”  
 by Transcarpathian Regional Council  
 (Uzhorod, Ukraine) [lianna350@ukr.net](mailto:lianna350@ukr.net)

## CONTINUITY OF STYLE TRADITIONS IN THE FIELD OF PIANO MUSIC BY TRANSCARPATHIAN COMPOSERS

The issue of continuity of style traditions in the field of piano music by Transcarpathian composers is considered in the article in several contexts – European, national Ukrainian and regional ones. The importance of such an issue is determined by the need for the deepest and most diverse interpretation of the cultural processes in Transcarpathia as a region of Ukraine, where the problem of academicization of musical thinking and its stylistic expression was solved in a

*catching up mode of style formation. It is established, in particular, that due to a historically significant lag only in the twentieth century (and especially in the field of piano music) the Transcarpathian composers assimilated the principles of creating a national composition style – a phenomenon that against the background of the political phenomenon of “spring of nations” of the second half of the 19th century determined the essence of the formation of national composition schools under the European standard. Due the significant historical lag, there was also an assimilation of modern styles; moreover, the intentions of their assimilation were combined with a number of other cultural tasks of purely regional significance (for example, the repertoire of music and educational practice, etc.). In turn, the regional range of meanings of continuity of stylistic traditions has been proved, the durability of which was ensured by close creative relations between the “teacher” and “student” represented by the leading Transcarpathian composers (Sigmund Lengyel, Desiderius Zador, Istvan Marton, Viktor Telychko, Mykola Popenko, Volodymyr Volontyr, Roman Medentsi, Vasyl Tsanko). It has been found that the stylization algorithm of the intonation stock of the folklore tradition, which in Transcarpathia has attributes of multiethnicity (besides Ukrainian it has also Hungarian, Romanian, Czech, Slovak and German roots), has a significant meaning in a number of hereditary connections. Nevertheless, the algorithm of assimilation of historically relevant stylistic invariants from among the modernist phenomena of European and Ukrainian musical works – belonging to the very “movement” of Modernism as a time of multiple branching of stylistic initiatives (neo-stylistic forms, etc.), has no less significant meaning. All this confirms the main thesis of the article on the multi-contextual continuity of the style traditions in the sphere of piano music by Transcarpathian composers; including full-fledged filling of this sphere with genre and compositional academic varieties (miniature of program content as a type of simple compositional form; intermediate genre and compositional forms such as “poem”, “variations”, “fantasy”, etc.; complex genre and compositional forms such as “sonata”, “concert”, “chamber-instrumental cycle”, “suite”).*

**Key words:** style traditions, genres of piano music, composers of Transcarpathia.

**Постановка проблеми.** Як не прикро, але загально творчість композиторів Закарпаття подекуди оцінюється музикознавцями як досить «скромний» доробок – принаймні саме таке судження поширене в науковому середовищі Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Мало того, не визнається присутність стилєвої оригінальності творчості – навіть на рівні індивідуального композиторського стилю. Як видається, така упередженість суджень має причиною незнання самої історії формування академічної музичної творчості на Закарпатті, а також нічим не підкріплене небажання визнати в музиці закарпатських композиторів певної логіки стилєвого процесування. Ситуацію ускладнює й те, що надто вже мало зусиль покладено на популяризацію музики закарпатських композиторів, зокрема силами музикознавчої думки. Отже, правдиве викладення вагомості досягнень композиторів Закарпаття складає натеper важливу наукового сенсу проблему, яка може бути розв’язаною лише за умови глибокого й усебічного аналізу їх творчості в щонайширшому полі контекстів – європейському, загальноукраїнському й регіональному. Слід сподіватися, що такий підхід максимальною мірою спричинятиме переконливість доведень стосовно спадкоємності стилєвих традицій як найнеобхіднішої умови акцептування музики композиторів Закарпаття. Причому особливо плідним видається вивчення саме фортепіанної музики: в цій сфері закарпатські композитори виявили неймовірно потужний у своїй культуротворчій силі потенціал, адаптуючи водночас множинне розмаїття стилєвих інваріантів і виявляючи високу здатність до творення індивідуального композиторського стилю.

**Аналіз досліджень.** Дослідницький актив стосовно вивчення музичної творчості композиторів Закарпаття нечисленний, причому більшою мірою зосереджений на автобіографічних довідках (Грін, 1994; Оленич, 2005; Павленко, 1999). Своєю чергою в лише поодиноких матеріалах (з-поміж них – студентські роботи) натрапляємо на цілеспрямовані аналітичні розробки стосовно певних музичних творів, але в яких наявний морфологічний підхід, і тому питання стилю фактично випадає з поля зору (Мухіна, 2005). Чималі зусилля впродовж останніх років для заповнення цієї прогалини вкладено автором статті у матеріалах наукових конференцій і статей, де тлумачення стилєвих якостей фортепіанної музики композиторів Закарпаття постає наріжним (Бучок, 2018; Бучок, 2020; Бучок, 2021). Однак питання спадкоємності стилєвих традицій у фортепіанній музиці композиторів Закарпаття та їх викладення в щонайширшому полі контекстів ще не розглядалося.

**Мета статті** – окреслити у фортепіанній музиці композиторів Закарпаття вектори спадкоємності стилєвих традицій.

**Виклад основного матеріалу.** За лише однієї згадки про Закарпаття як західний регіон сучасної України його «образ» вимальовується в ознаках мультиетнічності й полінаціональності (угорські, румунські, чеські, словацькі, українські й німецькі корені). Особливою є й історія цього краю: він попеременно належав до складу різних держав (Угорщини, Трансільванії, Австро-Угорщини, Чехословаччини) й лише після Другої світової війни був приєднаним до України (Добровольська, 2017: 35). Отже, надходження до переважно аграрного укладу життя закарпатців культурних

цінностей західноєвропейського зразка, й головне – можливість здобувати освіту в престижних навчальних закладах Будапешта (музична академія) та Праги (консерваторія) зумовило виникнення нових музичних традицій: опісля зосередженості музичної освіти в лоні сакрального світу (дяко-учительська діяльність, ірмологіони) формувалися засади суто академічного профілю як освіти, так і композиторської творчості, що мало величезне культуротворче значення.

Фактичним зачинателем і своєрідним оберегом тривкості стильових традицій у творчості композиторів Закарпаття був Зигмунд Лендел (1892–1970 рр. життя), який попри опанування академічними нормами музичного мислення та асиміляцію історично актуальних стильових інваріантів початку ХХ століття чітко накреслив *етнонаціональну координату авторського стилю*. Примітно, зокрема, що до історії музичної культури Закарпаття він увійшов передусім як ініціатор та очільник приватної музичної школи, де викладав у класі фортепіано. Саме для своїх учнів ним було скомпоновано низку фортепіанних композицій у жанрі програмної мініатюри типу простої композиційної форми (наприклад, «Маленька фантазія на старовинні угорські фантазії» та «Пастораль / закарпатська мелодія»). Щодо інших фортепіанних творів композитора, на жаль, прямих свідчень немає (подейкують, наприклад, про «Варіації»). Можна припустити, що на основі цих творів і формувалася музична свідомість майбутнього очільника професійної композиторської традиції на Закарпатті – Дезидерія Задора, який навчався по класу фортепіано в Лендела в його приватній музичній школі.

Осібним чином, отже, слід відзначити вже сам характер «волі до стилю», який був репрезентований Зигмундом Ленделом: з одного боку, – в дусі політичного процесу «весни народів», який у другій половині ХІХ століття охопив Європу й спричинив формування національних композиторських шкіл на чолі своїх найяскравіших представників (наприклад, у Польщі – Станіслав Монюшко; в Чехії – Берджіх Сметана; в Норвегії – Едвард Гріг тощо); з іншого, – тяжінні до асиміляції новітніх естетичних систем музичної творчості, якими рясніла музична культура кінця ХІХ – початку ХХ століть (постромантизм, імпресіонізм, експресіонізм, неокласицизм), а надто – стильова модель неофольклоризму зразка Бели Бартока (Угорщина). Тобто вже у творчості Зигмунда Лендела намітився «рух» похопливого надолужування стильових ініціатив європейського контексту – від класичних джерел кризь

романтичну ментальність до модерністичних виявів конструктивного способу мислення з його «а'класичністю».

Щоправда, в загальноукраїнському контексті фортепіанна музика композиторів Закарпаття, яка в другій половині ХХ століття активно поповнювалася своєю чисельністю, засвідчила домінантність *постромантичної концепції стилю* – особливого типу естетичних пріоритетів зразка Йоганеса Брамса, Ференца Ліста, Сергія Рахманінова тощо. Проте стильові паралелі з названими композиторами доповнюються аналогічними зв'язками з творчістю українських композиторів періоду так званої «пів столітньої стретти» (вислів Василя Витвицького), хронологічні межі якої позначаються від моменту заснування Перемиської школи (80-ті рр. ХІХ століття) до модерних віянь у творчості галицьких композиторів (30-ті рр. ХХ століття). На такому тлі особливою значущістю вирізняється також асиміляція принципів творення «національного стилю», що його транслиували ідеї засновника української національної композиторської школи – вихідця зі Східної України Миколи Віталійовича Лисенка.

Конгломерат подібного роду ідей, а також їх сполука з асиміляцією новітніх стильових ініціатив зразка імпресіонізму, експресіонізму й неокласицизму й визначили стильову оригінальність творчості Дезидерія Задора (1912–1985 рр. життя) як найбільш послідовного спадкоємця творчого методу свого вчителя Зигмунда Лендела – з одного боку, та як пророчого провідника розвитку закарпатської композиторської творчості, – з іншого. Наприклад, у його Концерті для фортепіано з оркестром (1966 р. написання) постромантичний вектор стильового проектування виражено в плані ідеалізації естетичних традицій Романтизму на рівні такого смислового коду, як «Людина й Природа». Водночас композитор застосовує суто класичні норми циклічного структурування, чим засвідчує ще одну стильову спадкоємність – безпосередній зв'язок із традицією модальності класичного сонатно-симфонічного циклу з його чітким розподілом драматургічних функцій поміж сегментами концепції. Однак традиційний конфліктно-драматичний (причинно-наслідковий) тип співвідношень сполучений у Концерті з лірико-епічним типом, що додає до концепції рівень підтекстових значень: уникання конфліктності заміщується внесенням стороннього смислу. Чималу роль у цьому відіграє романтично забарвлена модальність «опису» ландшафту закарпатського краю та його «фольклорна» інтонаційна складова частина, щодо яких композитор

залучає також алгоритм інтелектуальної «гри» з ними. Зокрема, Перша частина Концерту – це осередок пейзажної картини з унікальним сонорно-тембральним інтонаційним складом тематизму, де партія фортепіано є позначенням «авторського голосу» – модерного (новітнього) й етнографічного, позначеного водночас, коли окрім уповні очевидної алюзії на романтичну модальність Другого фортепіанного концерту Сергія Рахманінова на ґрунті звукового наслідування цимбал як символу закарпатської фольклорної традиції комбінуються також урбаністичні ефекти. Натомість Друга частина Концерту – це зона сугестії (колисанка) й апофеозу водночас. Отже, Третя частина розв’язана в стильовій традиції так званого «жанрового симфонізму» – творення картини масових святкових розваг, опісля якої кульмінаційним ефектом знову визвучуються теми Першої частини як знаків генеральної ідеї твору в душі мислеформи «Людина й Природа».

Услід за переліком успадкованих стильових традицій, що відбуваються у фортепіанній музиці композиторів Закарпаття середини ХХ століття, необхідно відзначити особливу значущість асиміляції ними *неокласичних і неофольклористичних традицій*, які в європейській музичній культурі сформувалися на ґрунті *експресіоністичної естетичної програми* зразка Нововіденської школи (Арнольд Шенберг, Антон Веберн, Альбан Берг) та її прихильників (Ігор Стравінський, Сергій Прокоф’єв, Бела Барток та інші).

Передусім, щоправда, варто виокремити зразки асиміляції безпосередньо експресіоністичної естетики: «Етюд с-moll» Дезидерія Задора й особливо – «Експромт» Іштвана Мартона (учня Задора). В останньому – це модерністичного штибу асиміляція романтичної моделі жанрової форми зразка експромтів Франца Шуберта, яка подається у властивих експресіонізму вигнах образного змісту (патологізація відчуттєвого спектра образних значень). Принагідно варто згадати також ще один творчий проєкт Іштвана Мартона – «П’єсу / Dal» (1970 р. написання), в чуттєвих мелодекламаціях тематизму якої представлено асиміляцію афористичної манери мислення в атональній системі.

У тому ж числі в серії спадкоємності стильових традицій, які простежуються у фортепіанній музиці композиторів Закарпаття, особливою вагомістю виокремлюється спектр *неокласичних асиміляцій* – такого стильового напрямку, який в контексті доби Модернізму зайняв чи не найбільш чільне місце в намірах «волі до стилю» засобом реінтерпретації історично відомих репрезентантів (Бароко

й Класицизм) із лише для них властивими нормами й принципами музичного мислення. Серед зразків неокласичних асиміляцій неабиякий інтерес викликає «Соната» Дезидерія Задора (1960 р. написання) – виразно неокласичний проєкт, в якому чинну роль відіграє техніка «прелюдіювання» зразка Й.-С. Баха й лінійна техніка письма (поліфонічний тип). Крім того, композитор досить своєрідно асимілює семантику жанрової форми сонати класицистського зразка, а саме ідею «подієвості» й контрасту, трансформуючи каузальний тип драматургії в параболічний (зразка суцільно-циклічної / контрастно-складової композиційної форми), який, маючи основою драматургічну логіку різких зсувів-зміщень у значення образу, надає змогу трансформувати драматургічну криву композиційної форми в модальність квазіімпровізації (тип «відкритої» композиційної форми).

Своєю чергою до зразків асиміляції неокласичного стильового інваріанта варто долучити «Сонатину in C» Віктора Теличка (1993–1994 р. написання) – учня Іштвана Мартона (своєю чергою – учня Дезидерія Задора), від якого він перейняв здатність до універсальних стильових перетворень власного творчого мислення. Цей образок є ампліфікованою ремінісценцією «до-сонатного» типу музичної творчості зі слідами барокової клавірної музики (артикуляційні прийоми й «танцювальні» жанрові форми), що сприймається як хрестоматійна добірка історично визначених способів музичного вираження. Та водночас композитор вміло перетворює ці ремінісценції в сонористичній манері: кожна лексична модель тематизму набуває суто сонорного значення.

Наступний крок у виявах стильових асиміляцій як свідчення спадкоємності стильових традицій у фортепіанній музиці композиторів Закарпаття в полі різного рівня контекстів пов’язаний зі зразками так званої «інтелектуальної гри» – такою моделлю творчого мислення, яка має коренями художньо-естетичний принцип «дегуманізації мистецтва» (визначення Хосе Ортега-і-Гассета) – первинною основою стильових явищ Іntenціонального періоду історії музичної творчості (як відомо, його початком є імпресіонізм з ідеєю «чистої художності»). Але водночас для композиторів Закарпаття це виявилось також можливістю апробації авангардної манери мислення – зразка так званого «київського авангарду» 60–70-х рр. ХХ століття (Володимир Годзяцький, Леонід Грабовський та інші). У такому плані заслуговує на увагу такий творчий проєкт, як «Сюїта» в трьох частинах («Чорні двері», «Кубик Рубіка», «Чорне танго») Віктора Теличка (1997 р.

написання) – образок «ексцентричної клоунади» й типово експресіоністичних викривлень психоемоційних станів (страх, марення тощо). У цьому, зокрема, вбачається асиміляція стильових традицій духовного провідника Нововіденської школи Арнольда Шенберга зразка його музично-літературної композиції «Місячний П'єро» на вірші Альбера Жіро, де задля моделювання галюцинаторних станів героя сюжету створено особливий тип вокальної мелодики «розмовного співу» (Sprechgesang). Мало того, в цій фортепіанній композиції спостерігається стильова асиміляція з особливими творчими проектами Дмитра Шостаковича – видатного драматурга-гуманіста ХХ століття, у творчих концепціях симфоній якого (надто – у Восьмій симфонії) услід за експресіоністичною моделлю мислення зразка Густава Малера (наприклад – у третій частині Третьої симфонії) та подекуди мислення Бориса Лятошинського (тема-епіграф зі вступного розділу Третьої симфонії) моделюються стани відчуження як патологізованого вираження морального спротиву. Причому найбільш виразним свідченням наведених стильових аналогій є «танок смерті» (в сюїті В. Теличка – «Чорне танго»), який кореспондує із семантикою «злих» скерцо бетховенських симфоній і навіть ексцентричними фіналами танцювальних сюїт Й.-С. Баха (наприклад, «жига»).

Ще один яскравий приклад «інтелектуальної гри» являє собою «Казка» за мотивами казки братів Грімм «Король-дроздовик» Наталії Марченкової, яка тривалий час проживала й працювала на Закарпатті й була членом регіонального відділення Національної спілки композиторів України. Це циклічна композиція програмного змісту, драматургію якої визначає «сюжетний» тип драматургічного співвідношення сегментів концепції. Та найважливіше – це відтворення семантики «казки» як типу літературного виду, який покладений на морально-етичні висновкові судження щодо образів концепції. У такому плані композиторка виявила максимально переконливі характеристики образів: примхливу принцесу, строгого батька, «немилуваного» короля-дроздовика й перипетії його приниження. Тобто слід відзначити майстерність композиторки в плані відтворення типу «програмної» фортепіанної композиції, в якій з неабиякою вигадливістю «вимальовуються» характерні персонажі в манері театрального мислення зразка Сергія Прокоф'єва (маються на увазі його опера «Любов до трьох апельсинів» і балет «Ромео і Джульєтта»).

Своєю чергою особної згадки щодо спадкоємності стильових традицій у фортепіанній музиці композиторів Закарпаття заслуговує безпосеред-

ньо техніка творення стилю засобом алюзій (вид непрямого цитування, натяк), щодо якої існує спеціальне музикознавче позначення – семантичної «гри» алюзіями. З одного боку, ця техніка якнайближче споріднена з неостильовими інваріантами – коли здійснюється робота з історично відомими репрезентантами; й з іншого, – власне алюзійний розвиток стилю передбачає «роботу за моделлю» та тому викликає судження щодо алгоритмів *стилізації* та *ідеалізації* певного репрезентанта (Ярко, 2011: 193–196).

Наприклад, у циклі «Роздуми» Володимира Волонтира (1964 р. написання) це алюзія на філософічні модальності й глибокі емоційно-психологічні переживання зразка «Прелюдій» Фредеріка Шопена й програмних фортепіанних творів Сергія Рахманінова, а також лексичний фонд імпресіоністичної стилістики як знаку споглядальної саморефлексії. Та водночас кожен «роздум» (усього – чотири) – це радше інтелектуально налаштований дискурс метанаратації як «поміж-оповіді», що вельми споріднює цей творчий проект із концепцією так званих «післямов» Валентина Сильвестрова з їх медитативним складом лірики.

Інший приклад семантичної «гри» алюзіями – «Маскарад: варіації на тему Шопена» Василя Цанько (2014 р. написання). Композитор «працює» з темою шопенівської Прелюдії № 7 (Ля-мажор) у характерній для неї структурі (від «половинної» каденції), але оминаючи водночас поширене завершальне каденціювання з його кульмінаційним «піком». Отже, весь «маскарад» являє собою «гру» із цитатою – її неймовірно вигадливі стильові перевтілення в «маски» стильових інваріантів: урбаністика (авторська ремарка – «в стилі технічного приладу»), сонористика (авторська ремарка – «по струнах, ніби відгомін океану»), мінімалізм, експресіоністичний сарказм, бравурний полонез, джаз, народна танцювальна музика, вальс, бароковий хорал тощо. На тлі всіх чотирнадцяти перевтілень виникає віддалена алюзія на «Карнавал» Роберта Шумана; але ще більшим сенсом володіє алюзія на суто романтичну концепцію «мандрів» – мандрівки в історичному просторі культурних традицій з їх ментальною самобутністю.

Урешті-решт, загальнодіапазон стильових традицій у фортепіанній музиці композиторів Закарпаття яскраво доповнюють *постмодерні* проекти зразка «Карпатського капричіо» Віктора Теличка (2001 р. написання) та Концерту-фантазії «Карпати» Романа Меденці з посвятою Дезидерію Задору (2012 р. написання): обидва твори попри очевидну індивідуалізацію творчого мислення

(модерністичний тип) являють собою виразну алюзію на індивідуальний композиторський стиль Задора зразка його Концерту для цимбал з оркестром, а також його Концерту для фортепіано.

**Висновки.** Щодо спадкоємності стильових традицій у фортепіанній музиці композиторів Закарпаття не доводиться говорити в плані поширеного в музикознавчій практиці алгоритму вистежування так званих «стильових паралелей», що було б правомірно на підставі історично одночасного співіснування певних стильових інваріантів. Натомість маємо справу з історично запізнілими версіями їх асиміляції – свідомого уподібнення з ними в намірі «дорівнятися» до здобутків цілісної «панорами стилів» і завдяки цьому засвідчити власні професійні здатності. Причому, попри історичні незбіжності, вимальовується регіонально характерна логіка стильового процесування – в так би мовити, «мікстовому» характері, що значить мимовільне змішування стильових інваріантів поза їх однозначною домінантністю у творчості конкретного композитора (Бучок, 2021). Зокрема, у фортепіанній музиці композиторів Закарпаття виявлено вагому роль етнонаціональної атрибуції стильової парадигми творчості,

яка формувалася за логікою її успадкування від «учителя» до «учня» (Зигмунд Лендел – Дезидерій Задор; Дезидерій Задор – Іштван Мартон; Іштван Мартон – Віктор Теличко; Віктор Теличко – Володимир Волонтир, Микола Попенко й інші). Чималу роль у цих зв'язках відгравали також приклади асиміляції уповні конкретних способів «творення стилю»; надто – постромантичні ідеалізації та неокласичні стилізації, а також активна затребуваність так званого алюзійного способу розвитку стилю. Крім того, у фортепіанній музиці композиторів Закарпаття виявлено досить широкий діапазон асиміляції жанрових інваріантів (програмна мініатюра, камерно-інструментальний цикл, сюїта, варіації, соната, концерт тощо), які історично склалися в академічній практиці й завжди мали наслідком «дію» стилю над жанром і стилістичну різноманітність в плані індивідуально-стильового вирішення. Усе це, отже, доводить правомірність поставленого питання, яким наголошено було на плідності аналітичного опрацювання фортепіанної музики композиторів Закарпаття в плані доведення вагомості їх творчості з позицій щонайширшого спектра спадкоємності стильових традицій.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бучок Л. Мікстовий характер стилеутворення як історично визначена модель становлення закарпатської професійної музичної традиції у прикладах фортепіанної творчості др. пол. XX – поч. XXI ст. *The scientific heritage*. Budapest, 2021. Vol. 3. No. 58 (58). С. 3–5.
2. Бучок Л. Особливості висвітлення історії фортепіанної творчості закарпатських композиторів др. пол. XX – поч. XXI ст. як проблема методологічного підходу. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях* : збірник матеріалів Другої міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ, 1–2 листопада 2018 року / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, кафедра історії української музики та музичної фольклористики, проблемна науково-дослідна лабораторія етномузикології. Київ, 2018. С. 12–13.
3. Бучок Л. Стильові проєкції авторських ініціатив закарпатських композиторів XX – поч. XXI ст. у прикладах фортепіанної творчості. *Синтез мистецької науки, освіти та творчості в Україні та глобальному культурному просторі* : збірник матеріалів Другої науково-практичної конференції (з міжнародною участю) / Комунальний заклад вищої освіти «Ужгородський інститут культури і мистецтва» Закарпатської обласної ради, 23–24 квітня 2020 р. Ужгород, 2020. С. 110–121.
4. Грін О. Д. Є. Задор – родоначальник закарпатського музичного мистецтва. *Молодь – Україні : наукові записки молодих учених Ужгородського національного університету*. Ужгород : Закарпатський Центр соціальної служби для молоді, 1994. Том 3. С. 76–79.
5. Добровольська Е., Романюк Л. Фортепіанна творчість композиторів Закарпаття у контексті поліетнічного культурно-мистецького середовища регіону. *Інтернаука* : міжнародний науковий журнал. 2017. № 2 (24). Т. 1. С. 34–36.
6. Кияновська Л. Який сьогодні стиль надворі? *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2017. Випуск 19 (Наукові діалоги з Н. О. Герасимовою-Персидською). С. 65–91.
7. Мухіна В. Фортепіанна музика Дезидерія Задора. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення*. Ужгород : Всеукраїнське державне багатопрофільне вид-во «Карпати», 2005. С. 201–210.
8. Оленіч К. Композитор Віктор Теличко. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення*. Ужгород : «Карпати», 2005. С. 168–178.
9. Павленко Г. Діячі історії, науки і культури Закарпаття : малий енциклопедичний словник. 2-ге вид., доп. і переробл. Ужгород, 1999. 345 с.
10. Ярмо М. Художньо-стильові особливості українського музичного модерну в соціокультурному контексті «фази європеїзації». *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ : Ін-т мистецтвозн., фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАНУ, 2011. Випуск 6 (пам'яті музикознавця, доктора мистецтвознавства М. М. Гордійчука). С. 189–198.

## REFERENCES

1. Buchok L. Mikstovyy kharakter styleutvorennya yak istorychno vyznachena model stanovlennia zakarpatskoyi profesiynoyi muzychnoyi tradytsiyi u prykladakh fortepiannoyi tvorchosti dr. pol. XX – poch. XXI st. [Mixed nature of style formation as a historically defined model of formation of the Transcarpathian professional musical tradition in the examples of piano works of the second half 20<sup>th</sup> to early 21<sup>st</sup> century. The scientific heritage: VOL 3, No 58 (58) (2021). The journal is registered and published in Hungary (Budapest, Kossuth Lajos utca 84, 1204). Articles are accepted every month. Frequency: 24 issues per year. Editorial board address: Budapest, Hungary 2021. pp. 3–5.
2. Buchok L. Osoblyvosti vysvitlennya istoriyi fortepiannoyi tvorchosti zakarpatskykh kompozytoriv dr. pol. XX – poch. XXI st. yak problema metodolohichnoho pidkhodu. Ukrayina. Yevropa. Svit. Istoryia ta imena v kulturno-mystetskykh refleksiyakh [Peculiarities of coverage of the history of piano music composition by Transcarpathian composers of the second half 20<sup>th</sup> to early 21<sup>st</sup> century as a problem of methodological approach. Ukraine. Europe. World. History and names in cultural and artistic reflections]: a collection of materials of the Second International Scientific and Practical Conference (Kyiv, November 1–2, 2018). National Tchaikovsky Music Academy of Ukraine, Department of History of Ukrainian Music and Musical Folklore, Problem Research Laboratory of Ethnomusicology. Kyiv, 2018. pp. 12–13.
3. Buchok L. Stylyovi proektsiyi avtorskykh initsiatyv zakarpatskykh kompozytoriv XX – poch. XXI st. u prykladakh fortepiannoyi tvorchosti. Syntez mystetskoyi nauky, osvity ta tvorchosti v Ukrayini ta hlobalnomu kulturnomu prostori [Stylistic projections of author’s initiatives of Transcarpathian composers of the 20<sup>th</sup> to early 21<sup>st</sup> century in examples of piano works. Synthesis of art science, education and creativity in Ukraine and the global cultural space]: a collection of materials of the Second Scientific and Practical Conference (with international participation). Uzhhorod Institute of Culture and Arts, April 23–24, 2020. Uzhhorod, 2020. pp. 110–121.
4. Hrin O. D. Zador – rodonachalnyk zakarpatskoho muzychnoho mystetstva. Molod – Ukrayini [D. Zador – the founder of Transcarpathian musical art. Youth for Ukraine]: bulletin of young scientists of Uzhhorod National University. Uzhhorod: Transcarpathian Center for Social Services for Youth, 1994. Volume 3. pp. 76–79.
5. Dobrovolska E., Romanyuk L. Fortepianna tvorchist kompozytoriv Zakarpattya u konteksti polietnichnoho kulturno-mystetskoho seredovyshcha rehionu. Internauka [Piano works of Transcarpathian composers in the context of polyethnic cultural and artistic environment of the region. Interscience]: international scientific journal. № 2 (24). 1 vol., 2017. pp. 34–36.
6. Kyyanovska L. Yaky syohodni styl nadvori [Which style is on today?] Scientific Bulletin of Tchaikovsky NMAU. Kyiv: Tchaikovsky NMAU, 2017. Issue 19 (Scientific dialogues with NO Herasymova-Persydska). pp. 65–91.
7. Mukhina V. Fortepianna muzyka Dezyderiya Zadora. Profesiyna muzychna kultura Zakarpattya: etapy stanovlennya [Piano music by Desiderius Zador. Professional musical culture of Transcarpathia: stages of formation]. Uzhhorod: Karpaty, 2005. pp. 201–210.
8. Olenych K. Kompozytor Viktor Telychko. Profesiyna muzychna kultura Zakarpattya: etapy stanovlennya [Composer Victor Telichko. Professional musical culture of Transcarpathia: stages of formation]. Uzhhorod: Karpaty, 2005. S. 168–178.
9. Pavlenko G. Diyachi istoriyi, nauky i kultury Zakarpattya [Figures of history, science and culture of Transcarpathia]: a concise encyclopedic dictionary. 2nd ed. Uzhhorod, 1999. 345 p.
10. Yarko M. Khudozhno-stylyovi osoblyvosti ukrayinskoho muzychnoho modernu v sotsiokulturnomu konteksti “fazy yevropeyzatsiyi”. Muzychna ukrayinistyka: suchasnyy vymir [Artistic and stylistic features of Ukrainian musical modernism in the socio-cultural context of the “phase of Europeanization”. Musical Ukrainian Studies: Modern Dimensions]. Kyiv: Rylsky Institute of Art History, Folklore and Ethnology, National Academy of Sciences of Ukraine, 2011. Issue 6 (in memoria of musicologist M. M. Hordiychuk). pp. 189–198.