

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
ЛЬВІСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ  
ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА**

*На правах рукопису*

**КОЛІСНИК ОЛЕНА ВОЛОДИМИРІВНА**

УДК 78.072, 070.447

**МОВНО-СТИЛЬОВА САМОБУТНІСТЬ  
КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ  
ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА**

**Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво**

**дисертація на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства**

Науковий керівник:  
кандидат мистецтвознавства  
завідувач кафедри теорії музики  
проф. Письменна О.Б.

**Львів-2017**

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. Камерно-інструментальний жанр на різних етапах становлення музичної культури	
1.1. Жанр камерно-інструментальної симфонії як об’єкт наукового дослідження в європейському та українському музикознавстві.....	11
1.2. Основні історичні віхи, тенденції розвитку та стильові напрями камерно-інструментальної музики.....	26
1.3. Розвиток камерного музикування у просторі української традиції..	33
1.4. Камерна симфонія – тенденції виникнення, характерні жанрові риси.....	46
РОЗДІЛ 2. Стильові напрями камерної музики Є. Станковича	
2.1. Твори із домінуванням неофольклорного стильового напрямку	
2.1.1. Триптих „На верховині” для скрипки та фортеп’яно .....	61
2.1.2. Струнний квартет.....	75
2.1.3. П’ята камерна симфонія „Потаємні поклики” для соло кларнета і камерного оркестру .....	91
2.1.4. П’єса „Сумної дрімби звуки” для віолончелі і фортепіано .....	97
2.2. Необароковий вимір у камерних симфоніях Є. Станковича	
2.2.1. Перша симфонія „Sinfonia Larga” для п’ятнадцяти струнних ...	102
2.2.2. Сьома камерна симфонія „Шляхи і кроки” для скрипки, цимбал, челести, фортепіано і камерного оркестру .....	115
2.3. Вияви неоромантизму у камерно-інструментальних творах композитора	

2.3.1. Перша камерна симфонія для флейти, кларнета, тромбона, литавр, ксилофона, дзвіночків, арфи, фортепіано і скрипки.....	128
2.3.2. Друга камерна симфонія „Медитація” для двох флейт, гобоя, кларнета, фагота, фортепіано, ударних і струнних інструментів .....	140
2.3.3. Третя камерна симфонія для флейти-соло та одинадцяти струнних.....	148
2.3.4. Шоста камерна симфонія «Тривоги осінніх днів...» для валторни та камерного ансамблю .....	162
2.3.5. Дев'ята камерна симфонія «Quid pro quo» для фортепіано-соло і камерного оркестру .....	167
2.3.6. Камерна симфонія № 10 (Dictum - 2) для фортепіано і струнного оркестру.....	172
2.3.7. Тріо «Музика рудого лісу» для скрипки, віолончелі і фортепіано та п'єса для оркестру „Що сталося в тиші після відлуння” для скрипки, віолончелі, флейти, кларнета, фортепіано, вібрафона, тарілок і трикутника.....	180
 ВИСНОВКИ.....	 188
 СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	 200
 ДОДАТКИ.....	 228

## ВСТУП

Музична мова українських композиторів ХХ – ХХІ століття складає цікаву і ще багато в чому недосліджену сферу сучасного музичного мислення. Вона є доволі складним явищем з огляду типологічних характеристик індивідуально-стильових мовленнєвих систем, звідси – формотворчих та музично-виражальних засобів, які є їх складовими компонентами.

В сучасному мистецтві прагнення до максимальної індивідуалізації художніх рішень, гранична суб'єктивізація самовираження і довільність прояву особистості автора проявили себе як ніколи у попередні періоди. «Відсутність уніфікації, неприйняття канонізації любого, найцікавішого підходу, індивідуалізація форм і жанрів, інструментальних складів і музично-технологічних засобів в теперешній час очевидні, і навряд чи можна знайти їм історичну паралель в минулому» [146, с.25].

Із стрімкою естетико-стильовою еволюцією звуковий образ світу динамічно змінюється, відображаючи настрої сучасності. Постійне оновлення та переосмислення творчих акцентів в українській музиці ХХ століття відбувається у переплетенні з прагненням до національного відродження та повернення національної самоідентичності.

Серед множини жанрових рішень у різноманітних стильових ракурсах композиторської творчості сьогодення, музика для камерного ансамблю стала однією зі сфер, що яскраво відображають суттєві зміни у мистецькому мисленні нашої епохи.

До цієї сфери належить і мистецтво Євгена Станковича – українського сучасного композитора, творчість якого увійшла до золотого фонду музики ХХ-ХХІ століття, однієї з центральних постатей української музичної

культури від другої половини ХХ століття до сьогодні<sup>1</sup>.

До його творчого доробку, що постійно поповнюється, належать симфонічні твори, балети, хорові твори, камерно-інструментальні п'єси, сонати, музика для камерного оркестру та струнного квартету, романси, твори для органу та інші. Камерно-інструментальна творчість займає одне з найважливіших місць.

Дослідницьких робіт, присвячених проблемам творчості Євгена Станковича, в сучасному музикознавстві є небагато. Мистецтво композитора стало об'єктом вивчення музикознавців Лісецького С. [159], Луніної Г. [162, 163, 164, 165], Зінкевич О. [96, 97, 99], почасти (у деяких окремих аспектах) – Дзюпини Є. [62, 63], Дейчук О. [59, 60], Задерацького В. [85, 86, 87], Заранського В. [92], Зінків І. [100, 106], Кияновської Л. [126, 127], Козаренка О. [132, 133, 137], Конькової Г. [148], Полусмяк І. [193], Янюк Б. [271]. Проте у них відсутній глибокий музикознавчий аналіз (або недостатньо досліджені) камерно-інструментальних творів Є. Станковича у плані семантичного наповнення, стилю і жанру, архітектоніки та ладо-гармонічної мови митця, як найважливіших виражальних засобів його музичного мислення, чим зумовлена **актуальність** обраної теми.

На особливу увагу заслуговують два основні ракурси вивчення камерно-інструментальної творчості Є. Станковича: в контексті загально-історичного розвитку камерно-інструментального жанру і жанрового синтезу як одного із домінантних напрямків в сучасній музиці.

**Зв'язок з науковими програмами, планами.** Дисертаційна робота виконана на кафедрі теорії музики Львівської національної музичної академії

---

Примітка.

<sup>1</sup> Музика композитора звучала у концертних залах Москви, Риги, Тбілісі, Таліна, Ташкента, Алма-Ати, Франції, США та Канади. У 1977 році за Симфонію №3 „Я стверджуюсь” композитор був нагороджений Державною Премією ім.Т.Шевченка. Його Третя камерна симфонія була внесена Міжнародною Композиторською Трибуною при ЮНЕСКО до десятки кращих симфоній світу за 1985 рік. Сьогодні Євген Федорович Станкович – професор композиції Національної Музичної Академії в Києві.

ім. М. В. Лисенка у відповідності з планом науково-дослідницької роботи кафедри та ВНЗ № 4 «Українська музика в контексті світової музичної культури». Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, протокол засідання №5 від 14 грудня 2007 року.

**Об'єктом** дослідження є камерно-інструментальна творчість українського композитора Євгена Станковича.

**Предметом** вивчення є особливості музичної мови та архітектоніки вибраних камерно-інструментальних творів Є. Станковича.

**Метою** дослідження є виявлення музично-виражальних засобів та спроба систематизації стильових тенденцій камерно-інструментальних творів Станковича у різні періоди творчості.

Поставлена мета передбачає виконання наступних **завдань**:

1. Дослідження основних етапів і тенденцій розвитку камерно-інструментального жанру в європейській та українській музиці.
2. Окреслення особливостей жанрового синтезу, як поширеного явища в сучасній музиці, зокрема – у камерній симфонії, одночастинній камерній симфонії, концертній камерній симфонії.
3. Проведення теоретичного аналізу найпоказовіших камерно-інструментальних творів Є. Станковича різних періодів написання.
4. Визначення мовно-стильових рис, притаманних камерно-інструментальній музиці композитора.
5. Встановлення місця і ролі камерно-інструментальної творчості композитора у його творчому доробку та в українській музичній культурі.

**Хронологічні межі** роботи охоплюють період активного становлення жанру камерно-інструментального ансамблю у Європі та Україні, починаючи з другої половини XVII століття до середини XX століття (перший розділ роботи «Камерно-інструментальний жанр на різних етапах становлення музичної культури»). Останньою чвертю – початком XXI століття – обмежуються хронологічні рамки другого – аналітичного розділу дисертації.

**Матеріалом для аналізу** обрано камерно-інструментальні твори композитора. Серед них детально були проаналізовані твори, що слугували найяскравішими зразками, показовими щодо поставленої мети, а саме: Струнний квартет, триптих «На Верховині», «Sinfonia Larga», Перша камерна симфонія, Друга камерна симфонія «Медитація», Третя камерна симфонія, П'ята камерна симфонія «Потаємні поклики», Шоста камерна симфонія «Тривоги осінніх днів...», Сьома камерна симфонія, Дев'ята камерна симфонія «Quid pro quo», Камерна симфонія № 10 (Dictum-2), «Що сталося в тиші після відлуння», «Музика рудого лісу», «Сумної дрімби звуки».

Відповідно до поставлених завдань у дисертації використовуються такі **методи дослідження**: *історичний* – при окресленні етапів розвитку камерно-інструментального жанру; *джерелознавчий* – при опрацюванні наукової літератури та визначенні предметного поля дослідження; *системний* та комплексний підхід – при дослідженні особливостей жанрового синтезу у камерній симфонії; *структурно-аналітичний і структурно-семіотичний* – для аналізу камерно-інструментальних творів композитора, визначення стилю, семантичного змісту та особливостей музичної мови композитора; *порівняльний* – при проведенні творчих паралелей із музикою інших композиторів у плані використання споріднених музично-виражальних засобів.

**Теоретичну базу** роботи складають дослідження наступних основних спрямувань: праці, що окреслюють середовище, в якому сформувалась творча постать митця; наукові дослідження, спрямовані на висвітлення науково-теоретичної та поняттєво-термінологічної бази аналізу музичних творів у плані стилю, жанру, архітектоніки, музичної виражальності тощо; праці, в яких прослідковується історія становлення та досліджуються різновиди камерно-інструментальних жанрів; монографічні праці, присвячені вивченню постаті і творчості Євгена Станковича.

До першої групи належать праці Арановського М. [2-5], Берегової О.

[20-21], Горюхіної Н. [45-47], Гуляницької Н. [55-57], Дувірак Д. [73-75], Задерацького В. [83-89], Заднепровської Г. [90], Конькової Г. [146-148], Кияновської Л. [121-127], Козаренка О. [131-137], Лобанової М. [160-161], Левої Т. [158], Нітієвської М. [184], Павлишин С. [185-187], Письменної О. [191-192], Сюті Б. [230-233] Тараканова М. [234], Холопова Ю. [244-249], Швець-Савицької Н. [210, 261], Чернової-Строй І. [260] та ін.

До другої групи належить низка музикознавчих досліджень, зокрема, праці Беркова Б. [22-23], Бершадської Т. [24-26], Григор'єва С. [49], Гуляницької Н. [55-57], Задерацького В. [83-89], Золочевського В. [109], Калениченка А. [118-119], Когоутека Ц. [129], Мазеля Л. [167-170], Паісова Ю. [189], Пяковського І. [201], Реті Р. [209], Холопова Ю. [239-244], Холопової В. [244-249], Якуб'яка Я. [269-270].

Проблеми історії становлення камерно-інструментальних жанрів окреслюються у дослідженнях Арановського М. [2-5], Дикої Н. [64], Комісарської М. [149], Ласкової А. [156], Молчанової Т. [179], Раабена Л. [202-207], Симакової К. [215], Соллертинського І. [224], Седельнікової О. [213] та ін.

Серед досліджень про еволюцію творчості Євгена Станковича слід відзначити праці Зінкевич О. [96, 97, 99, 101, 108] і Лісецького С. [157]. Окремі твори композитора стали об'єктом дослідження Арсенічевої Т. [7], Дзюпини Є. [62], Дейчук О. [59-60], Драганчук В. [70], Зінкевич О. [96-99, 107], Зінків І. [105, 106], Луїної Г. [162-165], Полусмяк І. [193], Татарінцевої І. [236-237], а розгляд постаті композитора в контексті дотичних проблем зустрічаємо у працях науковців Дійнецької Н. [65], Задерацького В. [83], Заранського В. [93], Кияновської Л. [123], Козака О. [130], Козаренка О. [137], Конькової Г. [148], Петриченка Є. [190], Ущапівської О. [240], Янюк Б. [271]. Не пройшли повз нашу увагу статті у періодичних виданнях.

**Наукова новизна** дослідження полягає у наступному:

1. Вперше вивчається камерно-інструментальна творчість Є. Станковича в контексті загально-історичного розвитку жанру у країнах європростору та в



Україні.

2. Досліджуються камерні симфонії композитора з позиції жанрово-синтетичних творів, що поєднують в собі ознаки камерної симфонії і концерту.

3. Здійснено докладний музикознавчий аналіз камерно-інструментальних творів Станковича у плані семантики, стилю, жанру, формотворення, музично-виражальних засобів, характерних особливостей музичної мови композитора.

4. Окреслено основні мовно-стильові особливості камерно-інструментальної музики композитора.

**Науково-практичне значення** дисертації полягає у подальшому використанні її матеріалів при підготовці лекційних курсів з історії української музики, історії камерно-інструментальної музики, аналізу музичних форм, сучасної гармонії і поліфонії, у спецкурсах тощо.

**Особистий внесок здобувача.** Вперше до наукового обігу вводиться детальний музикознавчий аналіз ряду камерно-інструментальних творів Є. Станковича. Здійснено систематизацію камерно-інструментальної творчості Станковича за стильовими спрямуваннями. Виявлено особливості музичної мови композитора та основні тенденції у використанні музично-виражальних засобів. Усі наукові положення та висновки належать дисертантці. Наукові публікації за темою дисертації є одноосібними.

**Апробація результатів дослідження.** Окремі теоретичні та методологічні положення дисертації пройшли апробацію на засіданнях кафедри теорії музики ЛНМА ім. М. В. Лисенка, а також на наукових конференціях: Студентська наукова конференція Студентського Науково-Творчого Товариства (Львів-2006); Студентська наукова конференція Студентського Науково-Творчого Товариства (Львів-2006); Наукова конференція Молодіжної секції Музикознавчої комісії НТШ (Львів – червень 2008); Наукова конференція «Композитор на зламі тисячоліть: між серйозною і легкою музикою» (до 70-річчя М. Скорика) (Львів – 2008);

Наукова конференція «Молоде музикознавство – 2009» (Львів-2009);  
 Міжнародна науково-практична конференція «Камерно-інструментальний ансамбль: традиції та сучасний вимір» (Львів – 17 квітня 2013 р);  
 Всеукраїнська науково-практична конференція молодих музикознавців «Музикознавчі студії» (Львів – 2014).

**Публікації.** Основні положення та висновки дисертації викладено у 9 наукових статтях, зокрема 8 із них у фахових виданнях, затверджених ДАК МОН України, одна стаття опублікована у зарубіжному фаховому виданні.

1) Колісник О. Неофольклорні риси триптиху Є. Станковича «На Верховині» для скрипки та фортепіано / О. Колісник // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка та Національної музичної академії України ім. П. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. – № 1 (20). – 2009. – С. 22 – 29.

2) Колісник О. Індивідуалізовані виразові засоби та прояви стилізації у Камерній симфонії № 7 «Шляхи і кроки» Євгена Станковича / О. Колісник // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка та Національної музичної академії України ім. П. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. – № 2 (21). – 2009. – С. 129 – 137.

3) Колісник О. Втілення трагедії сучасної людини у творі «Що сталося в тиші після відлуння...» Євгена Станковича / О. Колісник // Молоде музикознавство. Наукові збірки Львівської Національної музичної академії ім. В. Лисенка. Вип. 20. – Львів: СПОЛОМ, 2008. – С. 43 – 51.

4) Колісник О. Симфонія № 1 «Sinfonia Larga» Є. Станковича – яскравий зразок симфонії-драми у необароковому стилі / Колісник О. // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. 15-16. – Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, 2009.-С. 124 – 129.

5) Колісник О. Гра тембрів у Камерній симфонії № 1 Євгена Станковича / Колісник О. // Наукові збірки Львівської національної музичної

академії ім. М. В. Лисенка. – Вип. 24.: Збірка статей. Серія: «Виконавське мистецтво». Кн. I. – Львів: «Сполом», 2010. – С. 246–258.

6) Колісник О. Тема Чорнобиля у камерно-інструментальній творчості Є. Станковича / Колісник О. // Наукові збірки Львівської Національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. – Вип. 31: «Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика». – Львів, 2013. – С. 126 – 134.

7) Колісник О. Тема Чорнобиля у камерно-інструментальній творчості Є. Станковича / Колісник О. // Наукові збірки Львівської Національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. «Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика» Вип. 34. Камерно-інструментальний ансамбль у науковому просторі. – Львів, 2015. – С.208-223.

8) Olena Kolisnyk Twórczości Eugeniusza Stankowicza – inspiracje doby globalizmu / Olena Kolisnyk // Edukacja Muzyczna. Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, X, pod redakcją Marty Popowskiej, Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, 2015. – S. 245 – 256.

9) Колісник О. Семантика використання хоральних мотивів у камерно-інструментальній музиці Є. Станковича (на прикладі камерних симфоній № 2, № 3 і № 10) / Колісник О. // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка. Вип. 16. – Дрогобич: «Посвіт», 2016. – С. 131 – 139.

**Структура та обсяг дисертації.** Робота складається зі вступу, двох розділів (перший розділ має 4 підрозділи, другий – 3 підрозділи), загальних висновків, переліку використаних джерел (272 позиції) та додатку (нотні приклади). Загальний обсяг дисертації – 244 сторінки, основного тексту – 199 сторінок.

## РОЗДІЛ 1. Камерно-інструментальний жанр на різних етапах становлення музичної культури різних епох

### 1.1. Жанр камерно-інструментальної симфонії як об'єкт наукового дослідження в європейському та українському музикознавстві

До літературних джерел, що послужили теоретичним підґрунтям для написання дисертації, належать науково-дослідницькі праці таких основних тематичних спрямувань: історичні дослідження, що окреслюють історичну соціо-культурну панораму життя композитора, література, присвячена висвітленню проблем становлення камерно-інструментальних жанрів в українській та західно-європейській композиторській творчості, науково-теоретичні здобутки, що послужили основою понятійно-термінологічного апарату при докладному теоретичному аналізі музичних творів, а також джерела, в яких вивчаються різні жанрові галузі творчого доробку Є. Станковича, частково або у контексті іншої проблеми заторкується тема його творчості.

При огляді джерелознавчої бази, необхідної для окреслення історичної картини сучасності, в якій сформувалася творча особистість композитора, вважаємо за потрібне зупинитися дещо детальніше на працях, що висвітлюють проблему постмодернізму як «... глобального стану цивілізації останніх десятиліть» [184, с. 164]. Адже саме в умовах постмодернізму створювалися найоригінальніші композиції композитора, на яких не міг не відбитися «дух епохи».

За визначенням однієї з перших «піонерів» у справі системного

дослідження постмодернізму на матеріалі музичного мистецтва *Берегової О.*<sup>1</sup>, постмодернізм – це «... не стиль і не напрямок у мистецтві, а новий тип світогляду і світорозуміння сучасної людини, який передбачає свободу освоєння традицій світової культури без будь-яких вилючень та можливість їх широкого включення у «поле» мистецтва» [21, с. 151]. Разом з тим постмодернізм – це повернення до традицій, але на новому рівні [там само].

Дослідниця влучно відзначає постійне балансування творчої думки митців між полюсами традиції і новаторства, в результаті чого «... включення в систему художнього мислення всіх попередніх стилів, жанрів і форм, які в межах одного твору набувають семантики знаку, символу, і потреба в «новому слові» й нових засобах виразності стали визначальними рисами постмодерністської естетики» [21, с. 152]. Такі характерні вислови авторки, як «варіантність погляду на світ», «плюралістичність свідомості», «мовно-стилістичний поворот» – відображають мислення сучасних композиторів.

Грунтовне дослідження проблем опозиції постмодернізму і модернізму, постмодернізму і авангарду, дефініції постмодернізму у контексті періодизації розвитку мистецтва ХХ століття, – здійснене у статті *Дувірак Д.* «Мистецтво постмодерної епохи» [73]. Дослідниця виствітлює спірність тлумачення дослідниками стильової приналежності мистецтва 60-70-х років ХХ століття, схилиючись до позиції його нео-авангардної дефініції, вивчає складну взаємодію понять «постмодернізм», «постмодерність», «постмодерна епоха», а також піднімає актуальне на сьогодні питання надостатності вивчення музикознавцями явища постмодернізму в українському музичному мистецтві.

Окресленню стилів і теоретичних систем минулого століття

---

Примітка.

<sup>1</sup> «Піонером» у дослідженні постмодернізму називає І. Чернова-Строй Берегову О. у статті «Феномен постмодернізму в сучасному музично-культурологічному дискурсі» [260, с. 85].

присвячений посібник *Павлишин С. «Музика ХХ століття»* [183]. Розглянувши стилі ХХ століття від імпресіонізму, експресіонізму і фовізму до «нової фольклорної хвилі», авторка, погоджуючись з думкою інших істориків-музикознавців, зазначає, що сьогодні, в еру постмодернізму, «... сухий структуралізм переходить у протилежність – полістилістику, що охоплює музичні ремінісценції від середньовіччя до сучасності» [183, с. 226].

Музикознавець *Кияновська Л.*, вбачаючи риси іронії та скепсису в музичному мистецтві сучасності, наголошує на тому, що «Скептицизм щодо ідей прогресу в постмодерному мистецтві обертається скептицизмом щодо художнього експерименту, навіть більше – щодо оригінальності, неповторності художнього результату як вищої мети мистецької діяльності» [124, с. 158-159].

За висловом *Козаренка О.* щодо висвітлення особливостей значення поняття постмодернізму, – «використовуючи категорію постмодерну, ми досягаємо такого необхідного «вписування» у сучасний світовий контекст специфічної закономірності національного музично-історичного процесу, а саме – згущення мистецького хроносу на стадії прискороного розвитку, що породжує співіснування-накладання кількох стильових парадигм (як це вже було в українській музиці ХVІІ-ХVІІІ ст.)» [137, с. 219].

Думки з приводу дефініції явища постмодернізму висловлює *Нітієвська М.* у статті «*Постмодернізм – одне з провідних явищ в сучасній культурі*» [184]: «У широкому контексті під постмодернізмом розуміється ... уся сума культурних настроїв і філософських тенденцій, пов'язаних з відчуттям завершеності цілого етапу культуристичного розвитку, вступу в еволюційну кризу» [184, с. 164].

*Сюта Б.* у дослідженні «*Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття*» [232] окреслює постмодернізм як «характеристику певного способу світосприйняття (а не світоглядне наставлення) та оцінки місця і ролі людини у довколишньому світі. Також – як епоху у розвитку самосвідомості (а не соціальної

реальності)» [232, с. 36]. Науковець відзначає такі спільні риси напрямків постмодернізму у культурі, як «...трактування світу і свідомості як різновидів тексту, інтертекстуальність, дифузія великих стилів та змішування художніх мов, практикування метарозповіді та творення метамов, фрагментаризм та труднощі комунікації» [232, с. 37], а також плюралізм і «спроба змодельовати на рівні організації музичного тексту певний світоглядний комплекс специфічно оформлених та емоційно забарвлених уявлень» [там само].

*Чернова-Строй І.* у статті «*Феномен постмодернізму в сучасному музично-культурологічному дискурсі*» відзначає, що «... постмодернізм як феномен культури і генералізуюча тенденція художнього мислення останніх тридцяти п'яти років<sup>1</sup>, виразно окреслив свої естетичні параметри, ввівши до культурологічного обігу такі поняття, як стильова гра, реконструкція, різоматимімулякр, лабіринт, інтертекстуальність, авторська маска та багато ін.» [254, с. 83].

Проблемам музичного стилю і жанру в ракурсі співвідношення минулого і сучасності присвячена праця *Лобанової М.* «*Музыкальный стиль и жанр. История и современность*» [159]. Авторка пропонує концепцію історичного формування музичного синтаксису, зупиняючись на категоріях простору, часу, руху, досліджує техніки композиції ХХ століття і попередніх епох. Зокрема, у розділі «Нові функції музичного стилю у ХХ столітті» [159, с. 125] йдеться про кардинальні зміни у розумінні музичної виражальності: «структуралістичні побудови були замінені відкритою формою в алеаториці, потім злиття тембру, фактури, просторовості призвело до нових принципів композиційної організації, пошук нового синтаксису й відмова від класицистської каузальності призвело до питання: що стане організуючим началом у світі музики, де, здавалося б, винайдено і використано все» [159, с. 126]. Результатом досліджень стиле- та жанроутворення в музиці

---

Примітка.

<sup>1</sup> Стаття була написана 2004 р.

XX століття стає формування авторкою концепції «змішаного стилю» як «нової системи художньої комунікації, що припускає множини індивідуальних вирішень при збереженні зв'язків з традицією» [159, с. 144], «змішаного жанру» – «вкрай динамічного явища», що передбачає «можливість включень тих чи інших жанрових молекул», яке може бути дуже різним «залежно від художньої концепції, індивідуального стилю» [159, с. 155], жанрового експерименту [159, с. 155] та пам'яті жанру [159, с. 168].

Таким чином, вимальовується історична картина суперечливої епохи, в якій творить композитор нашої сучасності – епохи безперервних експериментів та пошуків, створення індивідуальних форм творчого вираження, оперування знаками усіх попередніх епох – починаючи від стилю і завершуючи музично-технічними мікрозасобами виражальності.

Серед музикознавчих джерел наступного тематичного спрямування – щодо вивчення аналізу музичних форм та виражальних засобів, а також створення поняттєво-термінологічного апарату, важливим теоретичним підґрунтям роботи послужила друга частина *«Музичної форми В. Задерацького»* [83], в якій автор зосереджує увагу на проблемах сонатної та рондальної форм, а також принципі континуальної еволюційності у формотворенні з досвіду композиторської практики другої половини минулого століття. Актуальною для нашого дослідження є типологізація видів концертно-сонатних форм, один з яких – композиція, створена за принципом «континуально-контрастного формотворення» [83, с. 179] – тобто шляхом безперервного чергування контрастних ділянок, що перетікають одна в іншу, за умови інтонаційної взаємообумовленості цих ділянок [83, с. 180]<sup>1</sup> та – форма, еквівалентна сонатній (на основі іншої композиційної структури) [83, с. 196], метою якої є створення індивідуальної форми на

---

Примітка.

<sup>1</sup> Автор також відзначає один з напрямків еволюції рондо-сонати – саме до зближення з континуально-контрастним типом формотворення.



фундаменті певної класичної структури.

Принципи, розглянуті у третьому розділі книги «Принцип континуальної еволюційності у формотворенні. Досвід ХХ століття», знайшли висвітлення на прикладі «Sinfonia Larga» Є. Станковича [83, с. 334-347]). Автор виокремлює такі різновиди континуальної еволюційності, як континуально-контрастний, континуально-статичний і континуально-хвильовий.

Серед праць по вивченню музичної форми слід відзначити книгу Холопової В. «Формы музыкальных произведений» [253], у якій на особливу увагу заслуговує глава про «Принципи формотворення і типології музичних форм», в якій йдеться про те, що «специфікою формотворення новаторської композиторської творчості другої половини ХХ століття є поліпараметровість, багаторівневність і повна індивідуалізація музичної композиції. ... Ще в музиці Першої половини століття в якості ведучих основ стали виступати ритміка і мелодична лінеарність. В другій половині до них додалися фактура, тембр (звук, сонор), «параметр експресії», просторовість та інші (регістр, динаміка)» [253, с. 453]. Авторка пропонує поняття щодо основних рівнів формотворення: макрорівень (рівень драматургії і архітектоніки форми), середній (медіорівень – тематична організація) та мікрорівень (рівень звуку, фактури, ритміки, мелодичної лінеарності, «параметру експресії», просторовості, регістру, динаміки) [253, с. 453 – 454]. Холопова створює типологію музичних форм другої половини ХХ століття на основі рівнів та параметрів музичної композиції: на макрорівні – конфліктна драматургія<sup>1</sup>, некофліктна контрастна драматургія<sup>2</sup>, паралельна драматургія<sup>3</sup>; монодраматургія<sup>1</sup>; на медіорівні – варіаційна форма, наскрізна,

---

Примітки:

<sup>1</sup> Конфліктна драматургія продовжує фундаментальну традицію типово європейського мислення, що сягає корінням античної трагедії, класичної драми, опери, симфонії. Проявляє себе за допомогою пар-антитез, хоча сфер драматургії може бути і більше двох [253, с. 454]

<sup>2</sup> У некофліктній контрастній драматургії усі теми різнообразні і не утворюють конфліктної пари-антитези «дія-контрдія» [253, с. 455]

<sup>3</sup> Особливість змісту паралельної драматургії полягає у розрізненості драматургічних сфер, алогізмі, двоплановості дії [253, с. 455]

мікроостинатна; і на мікрорівні – на основі сонорики, ритміки, звуковисотності, фактури, поліфонії, метод серіалізму і, зрештою, алеаторні форми [там же, с. 406].

Серед праць, що послужили для висвітлення проблематики тональності та гармонії Станковича, актуальні тематичні питання досліджуються у праці *Паісова Ю. «Політональність в творчестві советських и зарубешных композиторов ХХ века»* [189]. У роботі вивчається політональність як гармонічний феномен та окреслюються такі поняття, як: дисонантна тоніка як новий тип (порівняно із класичним) ладового центру [189, с. 49]; основні види політональних співвідношень (діатонічна бітональність [189, с. 83], тритоновна і малотерцева політональність, заснована на зменшеному ладі [189, с. 89], тритоновна політональність поза зменшеним ладом [189, с. 97], терцево-хроматичні і квінтова політональність [189, с. 102], великосекундова політональність [189, с. 110], політональність із півтоновим співвідношенням субтональностей [189, с. 113] тощо). Автор відзначає такі засоби модуляції у політональності, як секвенції, консеквентні переміщення, політональні імітації та секвентноподібні побудови із вільним перетворенням засобу секвенціювання [189, с. 132], декларуючи положення про те, що у політональності об'єднуючим моментом є «не звук і не тональність, а конкретна ладова структура із функційним центром у вигляді політоніки» [189, с. 384]. Паісов надає різновидам політональності відповідного семантичного навантаження: ліричного і експресивно-драматичного [189, с. 166], колористичного [189, с. 168], політональність, що виконує просторово-зображальну функцію [189, с. 172], конфліктну [189, с. 174], і зрештою – політональність, що втілює сатиру, гротеск, гумор [189, с. 176].

Підґрунтям для виявлення питань змішання ладів і модальної хроматики у переважній більшості камерно-інструментальної творчості Станковича послужили окремі розділи посібника *Холопова Ю. «Гармония»* [244]:

---

<sup>1</sup> Монодраматургія – це особливий рід драматургії – без контрастів й антитез, в якому триває лише одна образна сфера [253, с. 456]

«Ладова мінливість і нестабільність, притаманні модальній системі, проявляються не лише у такій послідовності, як чергування ладів, ... але й в одночасі – «вростанні» один в інший елементів різних ладових звукорядів або як співзвуччя пластів тканини, кожен з яких знаходиться в окремому ладу. В результаті такого змішання виникає структура з хроматичними інтервалами, природа яких, однак, діатонічна – міксодіатонічна модальна хроматика» [244, с. 206]. Автор вводить поняття *модальної хроматики* – явище, що виникає внаслідок переплетення натуральноладових звукорядних елементів [244, с. 206]. Істотною ознакою, що відрізняє полідіатонічний тип чергування цілісних моноладових структур від їх об'єднання у хроматику – відсутність закріплення (стабілізації) даного звукоряду через його повторення. Тому до модальної хроматики слід віднести і швидке чергування різних натурально-ладових звукорядів, що швидко чергуються та в сумі утворюють півтоновий звукоряд [244, с. 206]. Часто в таких побудовах виникає модальний синтез – взаємопроникнення ладових пластів.

Холопов поділяє ладогармонічні функції на модальні, тональні, лінійні та колористичні (фонічні). При цьому «модальні функції знаходяться у складних взаємовідносинах із некорелятивними до них тональними. Нагадаємо, що перші базуються на принципі звукоряду, другі – на принципі тяжіння до центру, тоніки» [244, с. 245]. Щодо «станів тональності» [244, с. 383], автор зауважує, що всі вони у ХХ столітті зрештою зводяться до «індивідуалізації тональної структури. ... нова тональність ХХ століття ... вимагає взагалі іншого підходу, де конкретні ознаки ... вже не вказуються» [244, с. 399].

Нову тональність ХХ століття науковець визначає як *хроматичну* [244, с. 419] – тобто ту, в якій можливе створення «самостійного аккорду з основним тоном на кожному з дванадцяти щаблів хроматичного ряду звуків» [244, с. 419]. А оскільки будь-яку гармонію стає можливо пояснити у даній тональності, то виникає «всетональність, або омнітональність», або «пантональність» [244, с. 422] – поняття, введене *Peti P.*: це система

змінних тонікальних співвідношень, що здатна «увібрати у себе будь-яку атональну думку і зробити її частинкою власної планетної системи багатьох тональностей» [209, с. 90]. Пантональні твори, відповідно до вільного принципу, що лежить в їх основі, не пов'язані будь-якою схемою.

У посібнику Холопов приходить до положень, розвинутих у його праці «*Очерки современной гармонии*» [248] щодо формування таких основних закономірностей сучасної гармонії, як: нове трактування диссонансу (його вільне використання), дванадцятиступеневість висотної системи, залежність характеру співвідношень елементів висотної системи від структури самих елементів. Окремо Холопов зупиняється на виявленні нової сонантності в музиці ХХ століття: «дисонантне звучання сприймається як оптимальне» [244, с. 416].

Вивченню видів композиторської техніки, що використовувалися в музиці ХХ століття, присвячене дослідження чеського композитора і науковця *Когоутека Ц.* «*Техника композиции в музыке двадцатого века*» [129]. У його праці окреслені такі поняття, як техніка розширеної тональності [129, с. 42]<sup>1</sup>, модальна техніка із свідомим виключенням тональних центрів [129, с. 43], алеаторика [129, с. 236]<sup>2</sup>, а також поділ її на абсолютну (істинну, ортодоксальну) та відносну, керовану.

Наступну тематичну групу базових науково-дослідницьких джерел становлять праці, присвячені вивченню історії становлення і різновидів симфонічного та камерно-інструментального жанрів.

Історичній розвідці про інструментальний ансамбль, камерно-інструментальну музику першої половини ХХ століття та інструментальний концерт послужили праці *Раабена Л.* У дослідженні «*Инструментальный*

---

Примітки:

<sup>1</sup>Техніка розширеної тональності заснована на принципі збереження тональності, але із додаванням до неї будь-яких недіатонічних звуків та спзвуч, а також позафункційних послідовностей. Тональні центри розширеної тональності можуть багаторазово змінюватися протягом композиції.

<sup>2</sup> «... це така техніка композиції, при якій певна частина процесу створення музичного твору ..., що стосується роботи із різними елементами і параметрами музики, підлягає випадковості, яка є більш чи менш керованою» [129, с. 236]

*ансамбль в русской музыке»* [199] науковець зауважує, що історична доля жанру завжди визначалася його суспільною функцією, розташуванням соціальних сил, естетичними поглядами на мистецтво. До кінця ХХ століття поступово відбувався процес демократизації камерно-інструментальної музики: розширення сфери її впливу, поступовий вихід за межі домашніх і гурткових форм музикування і все більш масове поширення. Демократизація жанру визначала і його художню привабливість для композиторів, що отримували можливість через нього звертатися до досить широкого кола слухачів.

*Арановський М.*, розглядаючи першоджерела камернізації симфонічного жанру, стверджує, що «однією з характерних особливостей минулого століття є формування постійного інтересу до різних форм камерної оркестрової музики. Чільне місце ... посідають оркестровий концерт, різні варіанти вільних композицій для нестабільних камерних або неповних складів, ... камерна симфонія, симфонія для струнних у комбінації з роялем або ударними або тим й іншим» [4, с. 173].

До його думки стосовно української музики приєднується *Конькова Г.* у праці «*Традиції і новаторство в розвитку жанрів сучасної української музики*» [147]: «Прикметою нового в українській музиці... є виникнення й інтенсивний розвиток камерної симфонії та різних форм творів для камерного оркестру (сюїта, партита, дивертисмент та ін.). Посилення інтересу до камерно-оркестрової музики... пов'язане з кількома тенденціями. Одна з них – неокласична, що виявилася у зверненні до різних форм і стилів класичного мистецтва. З неї випливає і прагнення до більшої, ніж раніше, стриманості в засобах виразності, до інтелектуалізації музики і вияву її ліричної стихії» [147, с. 37].

*Ласкова А.* у статті «*О жанровой природе одночастной симфонии в творчестве советских композиторов периода 60-х – 80-х годов*» [156], досліджуючи шляхи розвитку одночастинної симфонії як жанрового типу [156, с. 186], відзначає, що «нова інтонаційність, репрезентуючи Людину ХХ

століття (особливо – другої його половини), її світогляд, засіб і форми її мислення, складну проблематику «гомосфери» (Д. Ліхачов), перебудувала всю систему формотворення, вплинула на знайомий жанр в цілому й апріорне слухацьке уявлення про нього» [156, с. 175]. «Перебуваючи на етапі «неузгодження структури і функції» [156, с. 176], жанр симфонії засвоює нові пластичні можливості, дестабілізується її знайомий цезурно-циклічний тип, зникає єдиний принцип основ поділу» [156, с. 176].

Серед досліджень, що присвячені висвітленню етапів становлення симфонічних та камерно-інструментальних жанрів у ХХ столітті, слід відзначити працю *Савицької Н. «Стилевые тенденции развития украинской советской музыки 60-70-х годов (на примере камерной симфонии)»* [210], у якій на прикладі камерних симфоній українських композиторів (Ю. Іщенко, В. Сильвестрова, І. Карабіца, Є. Станковича, В. Бібіка, І. Шамо, А. Штогаренка, В. Борисова, А. Філіпенка та ін.) досліджуються еволюційні жанрово-стильові тенденції української симфонічної творчості періоду 60-70-х років, шляхи оновлення драматургії усталених типів, музичної драматургії у межах новоутворених жанрових різновидів камерних симфоній, як якісно нового явища в українському музичному мистецтві II половини ХХ століття. Авторкою вивчаються засоби оновлення музичної драматургії у камерних симфоніях різних планів: конфліктно-драматичного (на прикладі симфоній А. Штогаренка, І. Шамо, Ю. Іщенко, В. Борисова), епіко-жанрового (А. Філіпенка, І. Шамо), ліричного (Є. Станковича, В. Сильвестрова, І. Карабіца, В. Бібіка). У праці досліджуються особливості синтезу симфонічного і концертного жанрів на різних рівнях драматургії обраних опусів, а також риси стилю української камерної симфонії, зокрема – типи тематизму і фактури, принципи формоутворення та оркестрової драматургії. Савицька відзначає у творчості українських композиторів даного періоду новий підхід до традицій сонатно-симфонічної циклічності та традиційних норм композиторського мислення, індивідуально-самобутнє перетворення класичних типів симфонізму, а також

акцентує увагу на домінантності тенденції до камерності.

Розкриттю різновидів інтерпретації жанру симфонії в сучасному мистецтві, такі як вокальна симфонія, хореографічна симфонія, концертна симфонія і т.д., – присвячене дослідження *Симакової Н. «К вопросу о разновидностях жанра симфонии»* [215]. Авторка розглядає характерні ознаки різновидів симфонії, зупиняючись детальніше на дослідженні принципів, що надають симфонії жанрових ознак концерту (підкреслюючи елемент святковості, а також такі риси концертного стилю, як бравурні пасажі, блискучі фіоритури, яскрава оркестрова звучність; при використанні особливого виконавського складу, що виявляє спільність з різного роду концертними жанрами; симфонії, в яких є подібність із сольним концертом; симфонія із жанровими ознаками концерту).

*Раабен Л.* у праці «*Советский инструментальный концерт*» [207], підсумовуючи думки попередніх дослідників, концентрує увагу на методах розвитку матеріалу і вказує на те, що вживлення симфонічної драматургії до концертного жанру зумовлене його зближенням з симфонією в образно-художньому змісті [207, с.9].

Серед праць, присвячених безпосередньо вивченню творчості Євгена Станковича, є праці Лісецького С. «Євген Станкович» [159] та Зінкевич О. «Динамика обновления» [96] і «Симфонические гиперболы» [99].

*О. Зінкевич* у роботі «*Симфонические гиперболы*» [99], яка є розширеним варіантом попередньої праці «*Динамика обновления*» [96], прослідковує еволюцію творчого стилю композитора, вивчає особливості драматургії симфонічних творів Станковича, які в цій роботі аналізуються в аспекті стилю, образного змісту та іманентних ознак жанру. До кола досліджень авторки увійшли Симфонієтта, триптих «На Верховині», Струнний квартет та окремі симфонії Станковича.

У монографії С. Лісецького «Євген Станкович» [159] окреслено творчий та життєвий шлях митця (до 90-х років ХХ століття); автор приділяє увагу

симфонічним творам композитора (Симфонієтта, Перша симфонія «Sinfonia Larga», Друга симфонія «Героїчна» та ін.) та творам для камерного ансамблю (Соната № 3 для віолончелі і фортепіано, триптих «На Верховині», Струнний квартет).

Із темою дисертації резонують висновки дослідження *Арсенічевої Т.* «*Стильові аспекти камерно-інструментальної музики Є. Станковича на прикладі Тріо № 3 «Епілоги...»* [7]. Дослідниця тріо відзначає наступні композиційні методи: «комбінаторику, пов'язану з первинними елементами музичної мови» [7, с. 30], а також «тематизм «фольклорного походження» складає конструктивну основу ... і зумовлює розвинутий різноманітний варіантний розвиток музичного матеріалу, який трансформує основне інтонаційне ядро твору в мелодичних, метроритмічних, фактурно-тембрових ракурсах» [там само, с. 31].

На тісний взаємозв'язок формотворчого та ладо-гармонічного мислення композитора раннього періоду творчості та фольклору, зокрема, фольклору Карпатського регіону, вказує *Дзюпина Є.* у статті «*Використання фольклору в квартеті Є. Станковича*» [62].

Узагальнення нових типологічних рис української ліричної симфонії 70-80-х років ХХ століття здійснене, окрім опусів інших композиторів, на прикладі «Sinfonia Larga» та Камерної симфонії № 2 Є Станковича, у статті *Зінкевич О.* «*Лирическая симфония: вопросы типологии (на материале творчества украинских композиторов)*» [102].

Питанням оновлення національно-характерних форм ритміки у творах українських композиторів ХХ століття, зокрема – Є. Станковича, пов'язаних з таким жанром фольклору як коломийка, присвячена стаття *Зінків І.* «*Трансформація ритмоструктури коломийки*» [106].

*Дейчук О.* у статтях «*Темброва драматургія у системі композиційного ритму камерних симфоній Є. Станковича*» [59] та «*Цілісність оркестрового мислення Є. Станковича у камерних симфоніях*» [60] досліджує одну з



першорядних ознак камерної творчості композитора – цілісність оркестрового мислення у камерних симфоніях [59], а також створення оригінальної тембрової драматургії у них [60].

Симфонічна творчість Є. Станковича послужила ґрунтом для вивчення семантичних трансформацій конфлікту в українському сучасному симфонізмі у монографії Козака О. «Конфлікт у музиці: симфонічні інверсії в соціокультурному просторі» (розділ 4.4) [130]. На прикладі Симфонієти, *Sinfonia Larga*, Другої, Третьої та Четвертої симфоній Станковича, Козак О. висвітлює структурологічну та когнітивну функції конфлікту у симфонічних концепціях Станковича, відзначає такі особливості, як трактування їх крізь призму «осмислення нових конфігурацій синтезу різних стильових елементів, що сполучається в художній палітрі творів» [130, с. 254], «оригінальність драматургії симфонічного конфлікту в творах українського композитора зумовлена свого роду *перекодуванням*, значеннєвим його *переконструюванням*, що асоціюється з реконструкцією компонентів конфліктності як феномена інтертексту соціокультури» [там само].

Аналіз ідейно-образного наповнення у естетичному ракурсі (аспекті) Третьої камерної симфонії Станковича здійснює Полусмяк І. у статті «Про естетичну спрямованість аналізу музичного твору (на прикладі Третьої камерної симфонії Є. Станковича)» [193]. Автор слушно зауважує: «оскільки в багатьох сучасних творах відсутні композиційні стереотипи, або вони значно модифіковані, форма у буквальному її розумінні тут є вторинною, тобто породженою індивідуальністю інтонаційно-драматургічної логіки» [там само, с. 84].

Дослідження взаємодії різних типів ліризму в музиці Камерної симфонії № 7 «Шляхи і кроки» Станковича здійснене Татарінцевою І. у статті «Камерна симфонія № 7 (до питання сучасної лірики)» [236]. Авторка виявляє у творі сучасну лірику у формі комбінованого ліризму, утвореного шляхом взаємопроникнення модельовано-монологічного та розсереджено-концентрованого ліричних типів, на різних рівнях

композиційно-драматургічної будови симфонії.

Серед джерел, що опосередковано торкаються теми творчості Є. Станковича, слід відзначити також статтю *Ущанівської О. «Жанрово-конструктивні елементи пейзажу в музиці Є. Станковича»* [240], у якій авторка на прикладі аналізу творів Станковича (Перша камерна симфонія, Третя симфонія «Я стверджуюсь...», «Симфонія пасторалей» та «Музика рудого лісу») досліджує структурно-семантичні параметри музичного пейзажу та специфіку їх жанрово-конструктивного прояву в сучасній українській музиці.

Таким чином, підсумовуючи огляд літератури, що складає теоретичну базу дисертації, слід відзначити, що поряд із численими науково-історичними розвідками щодо соціально-культурної панорами життя композитора, етапів становлення камерно-інструментального жанру та науково-теоретичними працями, що формують термінологічний апарат сучасного теоретичного музикознавства, відчувається брак наукових досліджень, присвячених розкриттю яскравої самобутності стилю і творчої особистості Є. Станковича шляхом детального теоретичного аналізу його творів. У вищезгаданих джерелах не простежується заглибленого вивчення особливостей музичної виражальності його камерно-інструментальних творів, що вичерпується поверхневим або частковим їх оглядом, у контексті розкриття іншої теми. Тому знову стає очевидною необхідність детальніше зупинитися на питанні вивчення музичної мови композитора у його камерно-інструментальних творах, щоб досягнути всю неповторність стилю цього митця.

## 1.2. Основні історичні віхи, тенденції розвитку та стильові напрями камерно-інструментальної музики у Західній Європі

З огляду на значення камерно-інструментального жанру в музичному мистецтві загалом та у творчості Є. Станковича зокрема, вважаємо необхідним окреслити історію його походження, основні етапи, тенденції розвитку і стильові напрями.

Камерно-інструментальна музика охоплює один із найширших секторів у жанровому колі музичного мистецтва, і з кожною епохою все більше розкривається необмеженість прихованого у ній потенціалу до розвитку. Сьогодні питання становлення камерно-інструментального жанру у творчості композиторів також є надзвичайно актуальним, адже такі якості ансамблевої музики, як створення атмосфери камерності, довіри, емоційного контакту, співпереживання, – є співзвучними із настроями сучасної епохи, сповненої стресів і духовних суперечностей.

Камерний ансамбль в музиці посідає проміжне місце між сольними і колективними жанрами та у ідейно-образному аспекті поєднує у собі риси обох – самовираження окремої особистості і разом з тим – узагальнення спільного буття. Польська І. висуває гіпотезу про принципову внутрішню діалогічність, ансамблевість усіх форм музичного виконавства, та присутність у них ансамблевої моделі. «Ознакою ансамблевого виконавства є семантична персоніфікація взаємодії як між учасниками, зумовлена репрезентативною функцією тембру і механізмом психологічної ідентифікації» [194, с. 189].

На відміну від опер і симфоній, що втілюють глибокі суспільно значущі ідеї, відрізняються широкими філософськими узагальненнями та

напруженою конфліктністю розвитку музичних образів, – сферою *камерної музики* є переважно духовний світ людини, його психологія. Малі камерні форми мають свою специфіку, що вимагає особливої «концентрованості», об'ємності музичного тематизму, лаконічності розвитку; у них набуває важливого значення окрема, найдрібніша музична інтонація. Тому камерні твори висувають особливі вимоги перед митцем. Відображення найменших порухів душі вимагає від виконавців особливо яскравого прояву творчої художньої індивідуальності. При проведенні паралелей із суміжними видами мистецтва, зокрема – живописом, – якщо симфонічну картину можна порівняти із грандіозною фрескою, великим багатофігурним полотном, то камерну музику – із аквареллю або гравюрою.

Таким чином, камерно-інструментальна музика є універсальним у своєму роді жанром, однією з головних характеристик якого є «... феномен виникнення певного художнього континууму» [194, с. 187] в результаті співтворчості композитора і виконавців, поєднання індивідуального і колективного, «діалогічний (полілогічний) тип комунікативності» [194, с. 187]. Зростання ваги та значення камерно-інструментальних жанрів характерне і для сучасної музичної культури. Адже завдяки своїй компактності, мобільності, здатності багато виразити в «малому розрізі» і до створення атмосфери невимушеної комунікативності із слухачем, гнучкості та зручності щодо художніх експериментів, камерно-інструментальна музика стала творчою лабораторією багатьох митців сучасності.

Розвиток камерно-інструментальної музики різних періодів завжди був тісно пов'язаний з основними стильовими напрямками епохи, кожен з яких має свої співвідношення зі сферою камерного інструменталізму. На всіх історичних етапах свого розвитку камерно-інструментальна музика посідає одне із домінантних місць серед інших жанрів в музичному мистецтві. Зокрема, у періоди зародження та розвитку європейського музичного виконавства, а саме – у епоху Середньовіччя та Відродження, а згодом і Бароко, – ансамблева гра стала тим універсальним видом музикування, що

поєднувало у собі колективне і особистісне, вокальне й інструментальне виконавство. У цей час жанровий тип музики визначали за естетичним критерієм (семантика камерності відображення внутрішнього світу людини або «масштабність глобальної долі людства та світу як універсума» [194, с. 182]) і за структурно-функціональним (кількість виконавських партій, наявність дублювання, інструментальний склад тощо). Якщо раніше камерною називали будь-яку музику, яка звучала у салонах і залах, то у барокову епоху "камерною" стали називати ансамблеву музику, що виконувалася у невеликих приміщеннях, у домашньому музикуванні, а "оркестровою" – симфонічну, яка виконувалася у великих концертних залах. Зростання популярності домашнього музикування у XVII столітті сприяло професійному розвитку музикантів-виконавців. Зміни у сфері духовної музики у другій половині XVII століття сприяли зосередженню на мелодії-соло як у вокальній, так і в інструментальній музиці. Зокрема, у творчості Генріха Шютца спостерігається надання самостійності інструментальній партії, а також майстерне використання тембрових барв інструментів у його «Духовних симфоніях» та створення яскравих образів за допомогою поєднання їх із мелодіями у вокальній партії. Пасіони і меси Й. С. Баха стали кульмінацією розквіту цього синтетичного вокально-інструментального стилю.

XVIII століття стає періодом активного розвитку ансамблевого інструменталізму у Європі: пошуків нових форм та засобів обробки музичного матеріалу, розширення звукових можливостей інструментів, застосування принципу симфонізації музичної тканини твору, використання форм розширеного інструментального складу (тріо, дивертисменти, "концертні симфонії"). Проте розподіл сольних і ансамблевих жанрів у сучасному їх розумінні сформувався у XIX-XX столітті, із врахуванням численних факторів – філософсько-естетичних, психологічних, соціальних. В епоху романтизму надзвичайно зросла популярність серед композиторів камерних жанрів, що зазнали у їх творчості найрізноманітніших метаморфоз

у плані як жанрового коріння (народно-пісенні варіації, танцювальні сюїти), так і структури та музично-мовних засобів. Твори для ансамблю часто створювалися у формі циклу (вокального або інструментального). Циклічна форма якнайкраще сприяла втіленню ідеї сюжетності, створення принципу конфлікту, контрастування між номерами, художній поліобразності. У *камерно-інструментальних циклах* відкривалися нові перспективи для становлення ансамблевого жанру, зокрема, – використання інструментальних циклічних творів мішаної форми – дивертисментів, фантазій, капричіо. Нова віха у розвитку камерного жанру відзначена із утвердженням клавішного інструменту – фортепіано<sup>1</sup>.

Наступні етапи становлення камерного жанру проявляються у застосуванні наскрізних композицій, розвитку оркестрового мислення композиторів, симфонізації камерних творів за допомогою використання найрізноманітніших фактурних засобів. Всі ці зміни сформували новий погляд композиторів на камерно-інструментальний і камерно-вокальний жанри, камерні твори стали виконуватися не лише у камерних концертах, але й у великих залах.

Камерне виконавство у першій половині XIX століття було носієм класичних і романтичних тенденцій, які нерідко було складно відокремити у грі одного виконавця. Разом з тим захоплення у цей період віртуозністю інструментального виконання призводить до розквіту у камерному ансамблі таких жанрово-стильових рис, пов'язаних з романтизмом, як концертність, яскравість інструментальних барв, різноманіття звукових і віртуозних ефектів. В результаті посилення тенденції до суб'єктивізації романтичного виконавського стилю особистість артиста стала висуватися на перший план, а виконуваний ним твір перетворювався у значній мірі на засіб показу його особистих переживань і власної майстерності.

---

Примітка.

<sup>1</sup> Зрештою відбулася реформа (що належала Ф.Шуберту), яка зробила акомпаніатора рівноправним партнером співака.

Для розвитку музики кінця XIX-XX століття характерне знову ж таке помітне збільшення значення та ваги камерно-інструментальних жанрів, що стали відображенням суперечливої та мінливої стихії музичного мистецтва XX століття – епохи духовних пошуків, найдрібніших витончених емоційних станів та філософсько-етичних категорій з посиленням тенденцій інтелектуалізму та психологізму. «Це був ґрунт, на якому народжувалися витончена камерна лірика Дебюсі і Равеля, Гранадоса і Фальї, Лядова і Скрябіна, драматизм Рахманінова, філософський інтелектуалізм Регера, Танєєва, Метнера» [203, с. 5]. Не менше приваблювали композиторів різних країн камерні жанри при вирішенні національних проблем, загострених в епоху активного розвитку національних шкіл (Іспанія, Польща, Чехія, Угорщина, Румунія та інші країни). Камерні жанри стали свого роду творчими лабораторіями формування національних стилів, оскільки дозволяли втілювати найсміливіші ладогармонічні, темброві та інструментальні засоби.

Камерно-інструментальна музика приваблювала до себе композиторів, які належали до різних стильових напрямків музичного мистецтва, що формувалися на зламі XIX-XX століть. До них належать течії пізнього романтизму, що посилювалися у складній соціальній і психологічній атмосфері 80-х років XIX – передвоєнних десятиріч XX століття. У цьому стилі знайшов відображення схвильований і трагічний світ почуттів людини тієї епохи, її мрії про прекрасне, пристрастні пошуки позитивного ідеалу, лірика, семантика духовного, суб'єктивного, інтимного, завжди близька природі романтизму. У цей період інструментальний ансамбль стає одним з найбільш широко культивованих поряд з іншими романтичними жанрами – рапсодіями, сонатами поемного типу, творами малих форм типу багателей, вальсів, мазурок, етюдів, прелюдій, що отримали лірико-драматичне трактування.

Імпресіонізм став напрямком активного розвитку камерно-інструментального жанру цього періоду, що отримав поширення у всій

Європі та вилився у витончений камерний стиль. Його характерні ознаки відкристалізувалися у творчості К. Дебюсі і М. Равеля, і від них були вже сприйняті композиторами Іспанії, Італії, Польщі, Румунії, Росії. Як відомо, імпресіоністи надавали величезного значення колориту, за допомогою якого передаються різноманітні відтінки чуттєвого сприйняття світу і природи, гра звукових барв. Саме в області камерної музики отримали широкий розвиток такі головні риси мистецтва імпресіоністів, як увага до деталей, звукових або тембрових, важливе значення мелодичних або гармонічних нюансів. *Витонченої камерності набули навіть симфонічні жанри.* Привнесення імпресіоністами рис тембрової і гармонічної барвистості до культивованого ними інструментального ансамблю та п'єс малих форм отримали у їх творчості особливе жанрово-зображальне вирішення.

Новою віхою у становленні жанру у 1910-х рр. стає його розвиток в експресіонізмі, в якому яскраво відобразилися гострі соціальні протиріччя пізнього капіталістичного суспільства, що виникли в кінці Першої Світової війни. Оскільки для мистецтва експресіоністів є характерною «відмова від зображення об'єктивного світу, замкнення в межах суб'єктивного самовираження» [203, с. 6], то камерні форми інструментальної музики з її можливостями на невеликому відтинку створювати концентроване інтонаційне напруження стали якнайприроднішим вираженням цього стильового напрямку. Композиційна система, що сформувалася у творчості А. Шенберга, А. Берга, заснована на відмові від функційної гармонії та закономірностей звуковисотної організації класичної музичної системи, засвоювалася нововіденцями саме в межах камерних форм, – вокальних (опери-монодрами А. Шенберга «Очікування», «Щаслива рука») та інструментальних (струнні квартети і камерні симфонії А. Шенберга атонального періоду, Шість багателей для струнного квартету, Струнний квартет А. Веберна). У творчості експресіоністів, а також майбутніх представників неокласичного стильового напрямку, що у 1910-х рр.



перебував у стані формування<sup>1</sup>, відбувається витіснення сонатної драматургії класичного типу концертуючим камерним ансамблем. Прикладами можуть послужити загальновідомі «Місячний П'єро» А. Шенберга (1912), мікроформи А. Веберна, «Три японських вірші» для сопрано і маленького оркестру (1913), Три п'єси для двох скрипок, альту і віолончелі (1914) І. Стравинського<sup>2</sup>.

Поступовий процес демократизації камерно-інструментальної музики відбувався у другій половині ХХ століття: розширення сфери її впливу, поступовий вихід за межі домашніх і гурткових форм музикування і все більш масове поширення. Композитори отримували можливість через цей жанр звертатися до досить широкого кола слухачів. Камерно-інструментальна музика у ХХ столітті стає головним «полем дій» [203, с. 9], на якому здійснювалося технічне переозброєння європейської музики, що активно відбувалося з кінця ХІХ століття. Це переозброєння стало мало не всезагальним процесом, що проявився у творчості композиторів різних країн: Англії (Воан-Уільямс, Бріттен), Іспанії (Альбеніс, Гранадос, Фалья), Новоугорщини (Барток), Норвегії (представленої Е. Грігом), Румунії (Енеску), Фінляндії (Сібеліус) та ін.

Таким чином, в процесі історичного розвитку від епохи Бароко і до сьогодні камерно-інструментальна музика продовжує набирати обертів як у плані актуальності та популярності серед композиторів, так і з огляду на постійне формування шляхом використання різноманітних творчих методів. Камерні жанри приховують в собі величезні можливості для експериментування, що має неабияке значення для часу інтенсивної розробки нових засобів виражальності і нових систем музичного мислення.

---

Примітка.

<sup>1</sup> Як відомо, на цей час припадає другий етап-хвиля становлення неокласичного напрямку, розквіт якої припадає на 20-30-ті рр. ХХ ст.

<sup>2</sup> Досить часто неокласики в якості моделей використовували зразки творчості Й. Гайдна і В. Моцарта. Однак найбільш характерною ознакою неокласицизму вважається повернення до систем докласичного мистецтва.

### 1.3. Розвиток камерного музикування у просторі української традиції

Жанр камерно-інструментального ансамблю почав розвиватися в Україні у другій половині XVII століття. Проникнення до країни європейського інструментарію та секуляризація українського мистецтва у XVIII столітті сприяли інтенсифікації процесу формування інструментальних камерних жанрів і поступовому вивченню їх українськими музикантами. До найпоширеніших різновидів камерно-інструментального жанру цього періоду належать соната, варіації на популярні теми, аранжування пісень і танців, а також збірки пісень в обробці для сольного виконання з супроводом, невеликих вокальних та інструментальних ансамблів. Відповідно відбувається засвоєння нових форм (сонати і варіацій), типів інструментальної фактури, видів камерної ансамблевої техніки. Яскравим зразком ансамблю в Україні XVIII століття стали троїсті музики – капеліста, що грали на весіллях. Зростання музичного виконавства відбувалося у тісному зв'язку з традиціями домашнього музикування. Українські поміщики ініціювали створення інструментальних капел на європейський лад, у багатих садибах з'являються клавесини і клавікорди. Окрім домашніх концертів, поширеними в той час були й більш відкриті форми аматорських музикувань.

До визначних зразків камерно-інструментальної музики XVIII століття належать музичні опуси Максима Березовського (1745-1777) і Дмитра Бортнянського (1751-1825). Серед творів Березовського, що дійшли до нас, можна відзначити Сонату C-dur для скрипки і клавесина, написану у традиціях раннього класицизму. Споріднені стильові орієнтири має Концерт D-dur для клавесина з оркестром Д. Бортнянського. У творі оптимістичний характер і проникливий ліризм втілені у стрункій формі і гомофонно-

гармонічній фактурі. Концерт D-dur Д. Бортнянського є хронологічно найбільш раннім з відомих нам інструментальних творів, створених вітчизняними композиторами в цьому жанрі.

Твори Березовського і Бортнянського виникли в атмосфері аматорського музикування і призначалися спочатку для виконання у камерних концертах при дворі. У цій "салонній" музиці продемонстровано витончений смак і високий артистизм, а також прагнення опосередковано впроваджувати національний матеріал у загальноєвропейські класичні форми, що закладає підвалини для творчих пошуків композиторів наступних поколінь.

Серед творів західно-українських композиторів середини XIX століття слід відзначити фрагменти рукописів окремих камерно-інструментальних творів Михайла Вербицького (1815-1870): Два полонези для духових дерев'яних і мідних інструментів, «Серенада» для віолончелі і гітари, «Коломийка і Мазур» для флейти, двох скрипок, альту і віолончелі. У другій половині XIX століття до камерно-інструментального жанру звертаються композитори Остап Нижанківський (1862-1919), Денис Січинський (1865-1909), а також для аматорського домашнього камерного музикування – Порфирій Бажанський (1836-1920), Іван Біликовський (1846-1922), В'ячеслав Вшелячинський (1847-1896), Віктор Матюк (1852-1912), Ярослав Лопатинський (1871-1936), Савин Абрисовський (1874-1900).

На Західній Україні, поряд із українськими митцями, сформувалася багата спадщина австрійських (зокрема, Йоганеса Жана Рукгабера (1799-1876) і польських (Кароля Ліпінського (1790-1861), Кароля Мікулі (1819-1897) львівських композиторів. До відомих творів у камерно-інструментальному жанрі Й. Рукгабера, діяльність якого відіграла вагомую роль у становленні галицької музичної культури, належать Фортепіанний концерт D-dur op. 37, Струнний квартет e-moll op. 87, Дует для фортепіано і скрипки op. 41. Серед творів у цьому жанрі К. Ліпінського – блискучого скрипаля і композитора, творчість якого заклала підвалини польської національної і галицької інструментальної школи, слід відзначити два

Струнні тріо – g-moll op. 8 та A-dur op. 12, а також два Струнні квартети. До робіт К. Мікулі належать дві скрипкові сонати, Полонез і скерціно для трьох скрипок, Дует для скрипки і фортепіано, Серенада для кларнета і фортепіано, обробки народних пісень для різних виконавських складів – для солістів у супроводі фортепіано або камерного ансамблю. Загально-стильовою рисою творчості вище згаданих композиторів є ранньо-романтична лінія. В музиці К. Мікулі присутній особливий вплив творів його великого вчителя Ф. Шопена.

Найяскравішим представником, у творчості якого продовжується процес становлення камерно-інструментального жанру у просторі української традиції у ХІХ столітті, є основоположник української класичної музики Микола Лисенко (1842-1912). Прикладами можуть послужити його Фортепіанне тріо і Струнний квартет, а також твори для скрипки і фортепіано (Фантазія на дві українські народні теми op. 21, Елегійне капріччіо op. 32, Романс op. 27, Хвилина розчарування op. 40, Елегія до дня роковин смерті Т. Г. Шевченка, «Сонце низенько» (обробка української народної пісні), Друга українська рапсодія («Думка-Шумка») op. 18) та віолончелі і фортепіано («Сум», Елегія op. 39, Хвилина розчарування op. 40).

Першими професійними творами у камерно-інструментальному жанрі на Західній Україні на зламі ХІХ-ХХ століть стали опуси Станіслава Людкевича (1875-1938) та Василя Барвінського (1888-1963), характерною рисою стилю яких є поєднання західно-європейських традицій із втіленням фольклорних витоків. С. Людкевич – одна з найвидатніших постатей українського музичного мистецтва першої половини ХХ століття, – у своїх творах створив самобутній синтез національних джерел і досягнень західно-європейських шкіл, у першу чергу – німецько-австрійської. У постромантичному стилі композитора поряд із «... переосмисленням суто українських джерел, як фольклорних, так і фахових, а насамперед Лисенка, важливе місце посідають елементи художньої системи провідних митців зрілого етапу романтизму – насамперед Роберта Шумана, а також кінця

ХІХ сторіччя Йоганеса Брамса та Ріхарда Вагнера» [121, с. 256]. Підтвердженням цього є квартети С. Людкевича «Стара пісня» (1897) та «Тихий спомин» (1910), «Ноктюрн» для скрипки, віолончелі і фортепіано (1911), Фортепіанне тріо *fis-moll* (1919).

Поєднання впливу західно-європейських шкіл з естетичними тенденціями галицької музичної культури на зламі століть, що передбачали нове бачення категорії національного, представлене у стильових рисах творчості В. Барвінського. Такі камерно-інструментальні твори, як Фортепіанне тріо (1911) та Фортепіанний секстет (1915) розкривають його творче обличчя як «... одного із найбільш романтичних за духом митців» [121, с. 230]. Особливістю музики Барвінського стає прагнення до «...полістилістичної багатозначності фольклорного тематизму в контексті різних минулих стилів, у чому відчувається вплив сецесії та символізму» [там само]. Зверненням композитора до народних джерел відзначені його твори «Сюїта на українські народні теми» для віолончелі і фортепіано та Струнний квартет для молоді на українські народні теми, написані у період (1915-1942 рр.) перебування митцем на посаді директора Вищого музичного інституту ім. М. В. Лисенка у Львові. «Лебедина пісня» композитора, що з'явилася після повернення його із заслання – Фортепіанний квінтет (1958) – об'єднав у собі такі характерні риси стилю Барвінського, як мелодична рельєфність, варіантно-варіаційний метод розвитку тематичного матеріалу, барвистість і колористичність гармоній.

Продовжують лінію розвитку камерного жанру в Україні у 20-30-х роках ХХ століття Левко Ревуцький (1889-1977) і Борис Лятошинський (1895-1968).

«Балада» для віолончелі і фортепіано, «Інтермеццо» для скрипки і фортепіано Л. Ревуцького служать відображенням стильових рис творчості митця «... який прагнув до глибокого осмислення народнопісенної інтонації, до витонченості оркестрових барв, до перевтілення багатющої європейської спадщини крізь призму українських художніх традицій...» [126, с. 100].

В українському музичному мистецтві першої половини ХХ століття Борис Лятошинський став одним із найвизначніших представників, музика якого розкриває періоди захоплення різними стильовими напрямками. Його Перший струнний квартет оп. 1 (1915-1916) належить до періоду впливу творчості Олександра Скрябіна; прикладом захоплення композитора французьким імпресіонізмом може послужити Другий квартет А-dur, оп. 4 (1922) – із вишуканими мелодичними лініями, примхливою ритмікою, барвистістю гармоній. Подібні риси характерні і для його Тріо для фортепіано, скрипки і віолончелі (1922-1925) (тут присутні ускладненість гармоній, використання альтерованих септакордів і нонакордів тощо). Камерно-інструментальний доробок композитора цього періоду доповнюють Соната для скрипки і фортепіано (1926), Третій струнний квартет (1928).

Ансамблі Лятошинського стали яскравими зразками української камерно-інструментальної музики 40-50-х років ХХ століття, присвяченої темі Війни, відображеної переважно у творах програмного типу, в яких панують героїко-епічні образи. Народні теми, піднесені до героїчного епосу, звучать як билинні розповіді про батьківщину, її страждання та боротьбу. До такого типу творів належать ансамблі Б. Лятошинського – Друге тріо для фортепіано, скрипки і віолончелі (1942), Четвертий струнний квартет (1943) та Український квінтет (1942-1945) – монументально-епічна оповідь про війну. Квінтет Лятошинського – унікальне явище в українській камерній музиці, він сприймається як свого роду «камерна симфонія», в якій композитор продемонстрував, яке велике драматургічне напруження може підтримувати народний мелос, який він містить потенціал у плані фольклорної стилізації та авторського розвитку. Твір відрізняється інструментальним багатоманіттям та комбінаціями найрізноманітніших інструментів, складністю ритму і фактури, чітким голосоведенням; гармоніями, збагаченими широкими барвистими співзвуччями та використанням побічних септакордів всіх щаблів.

Період глибинного осмислення композитором фольклорних джерел

відзначений появою таких його опусів, як Три п'єси для дерев'яних духових інструментів і фортепіано (1939), Сюїта на українські народні теми для струнного квартета (1944), та Сюїта для квартета дерев'яних духових інструментів (1944).

Продовження стильового принципу творчого перевтілення українського народного танцювального і пісенного мелосу у професійній музиці відбувається в інструментальних ансамблях композиторів романтичного напрямку Віктора Косенка (1896-1938) та Михайла Вериківського (1896-1962).

До творчої спадщини Віктора Косенка – одного із найбільших ліриків у національній композиторській школі романтичного стилю (1896-1938) – належать Соната для віолончелі (1923), Соната для скрипки і фортепіано (1927), «Класичне тріо» (1927), Соната для альту і фортепіано (1927-1928), Струнний квартет (1927-1930). Твори відрізняються у гармонічно-ладовій і фактурній основі поєднанням рис класичного стилю із надзвичайним мелодизмом, що увібрав інтонації українського народного мелосу.

Споріднені засоби звернення до фольклорних джерел спостерігаються у творчості М. Вериківського. До його камерно-інструментального доробку належать твори: Сім народних пісень для струнного квартету (1923), Дві п'єси для струнного тріо (1921), Сюїта з популярних українських народних пісень для струнного квартету (1942), Рондо для віолончелі та фортепіано (1960), Вісім новелет для квартету духових інструментів (1960).

У творчості західноукраїнських композиторів у цей період, поруч із розвитком фольклорної лінії, отримали розвиток також стильові тенденції втілення неокласичних (необарокових) жанрових і мовно-стильових моделей. У цьому руслі працюють Антон Рудницький (1902-1975) (Фортепіанна соната), Нестор Нижанківський (1893-1940) (Фортепіанне тріо, Прелюдія і fuga на українську тему і Fuga на тему ВАСН для фортепіано), Зиновій Лисько (1895-1969) (Струнний квартет, Фортепіанне тріо, Соната і дев'ять фуг для фортепіано), Стефанія Туркевич (1898-1977) (Соната для скрипки і фортепіано, Симфонія № 1), Роман Сімович (Струнний квартет, два

фортепіанні тріо, дві фортепіанні сонати, три фортепіанні сюїти), Микола Колесса (1903-2006).

Нові віхи розвитку жанру у стильовому напрямку композиторського переосмислення народних джерел в середині ХХ сторіччя з'являються у творчості яскравих національних митців Ігоря Шамо (1925-1982) й Андрія Штогаренка (1902-1992). Твори І. Шамо, послідовника Л. Ревуцького у методах розвитку музичного матеріалу, проникнуті духом музичного фольклору. Ряд камерно-інструментальних творів, розпочатий у 50-ті роки, продовжений у наступних десятиріччях: Соната для скрипки і фортепіано (1950), Чотири струнні квартети (1955-1962), Фортепіанний квінтет (1958), «Камерна сюїта» (1968), «Театральний калейдоскоп» – сюїта для струнного оркестру (1969), «Український квартет» для дерев'яних духових інструментів (1961), «Болгарський квартет» № 5 (1980), «Меридіани» (сім п'єс для струнного квартета) (1981).

Яскравим прикладом неоднозначної постатті, що прагнула поєднати громадську діяльність із творчою у складних історично-політичних умовах в контексті «заангажованого» мистецтва, був А. Штогаренко – з однієї сторони творив під жорстким ідеологічним тиском (широ пропагандував комуністичні ідеали), з іншої – його творчість презентує яскравого національного митця, що «питомо споріднений з фольклорними джерелами, привабливий своєю щирістю, сердечністю і ліричним чуттям» [127, с. 170]. Вище згадані стильові риси проявляються у таких камерно-інструментальних творах Штогаренка, як Струнний квартет (1935), «Молодіжна сюїта» для струнного оркестру (1959), «Душа поета» поема для струнного оркестру («Пам'яті Кобзаря») (1960), «Дивертисмент» для флейти і камерного оркестру (1967), «Молодіжне тріо» для скрипки, віолончелі і фортепіано (1961), Струнний квартет «Вірменські ескізи» (1960), Соната для віолончелі і фортепіано (1976).

До камерного жанру звертаються також композитори Гліб Таранов (Квінтет, дві п'єси на грузинські теми для скрипки і фортепіано), Аркадій



Філіпенко (Другий струнний квартет), Василь Витвицький (Диптих («Пісня і Танець») для струнного оркестру, 2 струнні квартети (I – 1943), Фортепіанне тріо, Молодіжна сюїта для скрипки, фортепіано та віолончелі).

На Заході України післявоєнного десятиріччя Львів продовжував бути осередком західно-українського та польського культурно-музичного життя. У творчості львівських композиторів відчутні впливи не лише неоромантичного стильового напрямку (зокрема, в опусах А. Солтиса, С. Людкевича, В. Барвінського), але й нововіденського авангарду (Ю. Кофлер, Т. Маєрський) та неокласицизму Гіндеміта (З. Лисько, С. Туркевич-Лукіянович) і Прокоф'єва (Ю. Кофлер, З. Лисько), неофольклоризму Бартока (М. Колесса, В. Барвінський, Р. Сімович). Кияновська Л. у фундаментальній праці «Галицька музична культура ХХІ-ХХ століття» [121] також наголошує на тому, що «... камерно-інструментальні твори місцевих авторів витримані в суто традиційному ключі, [...] з яскравим проявом індивідуальності (як-от у Людкевича, Барвінського, Колесси) чи більш вторинно продовжують традицію «романтизованої» стилістики, з обов'язковим використанням фольклорних мотивів, приматом мелодичної лінії, канонічними засадами оркестровки та форми» [121, с. 325].

Справжній розквіт розмаїття камерно-інструментальних жанрів української музики відбувається в другій половині ХХ століття. Саме камерно-інструментальна ансамблева музика українських композиторів стала полем відображення пошуків у сфері філософських роздумів, психологізму, емоційного та інтелектуального світогляду. У цьому жанрі спостерігається тенденція до співпраці композитора з виконавськими колективами, спрямування художнього задуму на виконання певним камерно-інструментальним ансамблем, на особливості його виконавського стилю, технічні можливості, тембрально-колеристичне трактування інструментів тощо.

Хвиля європейського авангарду здійснила значний вплив на творчість

українських композиторів минулого століття, зокрема, на Л. Грабовського, В. Сильвестрова, В. Годзяцького, а згодом – В. Бібіка, В. Губу, Є. Станковича, Ю. Іщенка, І. Карабіца, М. Скорика, В. Губаренка. Камерно-інструментальна музика авангардного періоду стала областю експериментів у пошуках нових образів, аспектів співпраці композитора і виконавця. Серед них молоді композитори – учні Б. Лятошинського (Л. Дичко, Є. Станкович, В. Сильвестров, В. Бібік, В. Годзяцький, Л. Грабовський) – особливу увагу приділяли конструктивним принципам організації форми, розширенню спектру звуковидобування, темброво-регістровим ресурсам, прагненню поєднати традиційно-звичне і нове. Цей жанр став дзеркалом реформ не лише в галузі музичного мистецтва, але й художніх спрямувань загальнокультурного процесу того часу. На фоні різноманітних оригінальних композиторських рішень часто вживаними стають нестандартні концепції, складні філософські задуми, звернення до стильових асоціацій історично віддалених епох, використання ознак національного мистецтва, самозаглиблення і психологізму. Музичний тематизм творів набуває загостреного експресивного або споглядально-медитативного тематизму. Музична тканина наповнюється ускладненими гостродисонуючими вертикалями, тембральними ефектами, зокрема, із прийомами сонористики, алеаторики тощо.

Яскравий стильовий напрямок представлений у творчості композиторів «нової фольклорної хвилі» 60-70-х років ХХ століття, до якого належать у першу чергу Леонід Грабовський, Леся Дичко, Євген Станкович, Іван Карабіць та інші, у Львові – Мирослав Скорик. Неофольклоризм «примирює традиційне і відверто новаторське художнє світобачення, об'єднує архаїчні фольклорні поспівки і обрядові мелодії та тексти з гострими терпкими гармоніями, притаманними модерному мистецькому мисленню, об'ємною просторовою фактурою, сонористичною тембральністю, характеризується застосуванням шумових звучностей, використанням нової звукозаписуючої та звуковідтворюючої техніки як можливостей оновити тембральну палітру

тощо» [125, с. 58]. Л. Кияновська зазначає у праці «Син століття: Микола Колесса в українській культурі ХХ віку. Сім новел з життя артиста», що «у тому сенсі в процесі переосмислення фольклору західно-українськими композиторами ХХ ст. можна ясно виділити спадкову лінію протягом 150 років: «Вербицький – Барвінський – Колесса - Скорик», при тому, ланки спадкоємності у кожного з мистців проявляються цілком відповідно до нових естетичних ідеалів, сформованих часом. А разом з тим – до власної індивідуальності» [там само].

Камерно-інструментальна музика стає одним із найсприятливіших жанрів для пошуків у неофольклорному стильовому напрямку, в основі якого лежить композиторське опрацювання народної творчості та її втілення у професійній музиці. Яскравими прикладами, зокрема, можуть послужити твори М. Скорика («Речитативи і Рондо»), В. Губи («Три українських акварелі»), Є. Станковича (Струнний квартет і Триптих «На Верховині») та ін., в яких відбувається опосередковане втілення українського фольклору шляхом використання і розвитку його ритмо-інтонаційних і структурно-формотворчих елементів у професійному композиторському переосмисленні. Цей період відзначає новий етап втілення національного в українській музиці – на рівні способу мислення, культури, ментальності.

У творчості українських композиторів другої половини ХХ століття поширеною є тенденція апелювання у творах різних періодів у тій чи іншій мірі до різноманітних стилів минулого, свого роду стильовий універсалізм, основними серед яких є неокласичний (необароковий), неоромантичний та неофольклорний напрямки, а також риси імпресіонізму й експресіонізму. Особливістю стилю музики другої половини ХХ століття загалом, і камерно-інструментальної – зокрема, стає «множинно-стильове варіювання з його опорою на весь стилістичний «зріз» музичної культури» [80, С. 84]. Як висловила Т. Арсенічева: «Неокласицизм та неофольклоризм часто визначаються як провідні напрями в радикальному русі мистецтва сучасності. Їх використання іноді пояснюється прагненням збереження

класичних та реалістичних традицій» [6, с. 171].

Споріднені тенденції можна простежити у камерно-інструментальній творчості одного з провідних композиторів західно-української музичної культури другої половини ХХ століття М. Скорика. Зокрема, неофольклорний напрямок – поєднання класичних засад формотворення із специфічно гуцульськими коломийковими джерелами тематизму – представлений у таких творах композитора, як Соната № 1 для скрипки і фортепіано (1963), Партита № 1 для струнного оркестру (1966), Речитативи і рондо для скрипки, віолончелі і фортепіано (1968), Партита № 2 для камерного оркестру (1970). Неокласичні (необарокові) стильові моделі простежуються у таких творах композитора: Три фантазії з лютневої табулятури ХVІ ст., розшифровка для камерного оркестру, Партита № 3 для струнного оркестру (версія для струнного квартету) (1974). В руслі «стильової гри» створені Соната № 2 для скрипки і фортепіано (1990), Диптих для струнного квартету (версія для камерного оркестру) (1993), Фантазія на теми пісень «Бітлз» для струнного оркестру (1993), «А-г-і-а» для віолончелі і камерного оркестру (1994), Партита № 6 для струнного оркестру (1996), «Листок з альбому» для струнного оркестру (1997).

Яскравим прикладом стильового універсалізму може послужити камерно-інструментальна творчість Юрія Іщенка, опуси якого презентують «... той шар авторського стилю Ю. Іщенка, який у всій різноманітності жанрової стилістики демонструє природу стильової поетики композитора» [6, с. 168]. Зв'язок із нефольклорним стильовим напрямком простежується у таких творах Ю. Іщенка: «Гуцульська пісня» для скрипки і фортепіано (1959), «В'єтнамська мелодія» для віолончелі і фортепіано (1965), П'ять українських народних пісень для струнного квартету (1986), «Варіації на знаменний розспів» для фортепіано (2002) та ін.). Звернення до романтичного стилю у плані основи музичної мови та жанрових моделей здійснене композитором у таких творах як «Балада» для віолончелі і фортепіано (1965), «Романтична балада» для скрипки і фортепіано (1974), «Рапсодія» для віолончелі і

фортепіано (1972), «Маленька рапсодія» для кларнета і фортепіано (1976), цикл п'єс «Акварелі» для скрипки і фортепіано (1971), «Прозора ясність осені» для камерного ансамблю (2001), «Три ніби сентиментальних вальси» для віолончелі і фортепіано (1984), «Легенда» для альту solo, «Чотири вальси і ледь-ледь Шопена» для фортепіано (2001) та ін. До неокласичного стилю в авторському прочитанні, що проявляється у зверненні до жанрів і форм віденського класицизму та бароко, належать твори «Фуга-колаж на тему BACH» для двох фортепіано (1985), «Прелюдія, фуга, хорал і арія на тему DSCN» для камерного оркестру (1985). Також слід відзначити у камерно-інструментальній творчості композитора такі риси: у плані семантики – психологічну деталізацію образів, розмаїті градації ліричних станів; у плані тембрової драматургії – тлумачення тембру як «художньо-конструктивного фактора музичного твору [...] Тематичний матеріал часто змінюється, а роль тембру зберігає свою основну функцію в експозицію і подальшому розвитку» [там само, с. 176].

Яскраві неординарні твори на перетині симфонічного, камерного і концертного жанрів, що збагатили українську музичну культуру, з'явилися у творчості українських композиторів і виконавських колективів 60-80-х років ХХ століття. До них належать перші українські *камерні симфонії*: Друга симфонія («Пам'яті товариша») А. Штогаренка (1965), Перша симфонія для струнного оркестру (1964) і Третя симфонія («Пам'яті героїв Великої Вітчизняної війни») для струнного оркестру (1975) І. Шамо, а також його «Симфонієтта-концерт» для камерного оркестру (1967), Концерт для флейти і струнного оркестру (1977), Концерт для баяна і струнного оркестру (1981).

На Заході України у цей період у камерному жанрі працюють композитори Львова: В. Флис (Струнний квартет, 1960), Д. Задор (Сюїта для струнного тріо «Полонинські картинки», 1970), А. Нікодемівич («Імпровізація» для двох скрипок і ф-но, 1971); а також представник молодшого композиторського покоління М. Скорик (Струнний квартет in F,

1958, Фортепіанне тріо «Речитативи і рондо», 1968, Партита № 3 для струнного квартету, 1974, Диптих, 1992, Партита № 6 для струнного квартету.

До нової генерації львівських композиторів 1970-90х рр., у творчості яких камерно-інструментальний жанр отримує активний розвиток, належать О. Криволап (Фортепіанне тріо, 1976, Струнний квартет, 1984, «Музика для чотирьох», 1986, Триптих Пам'яті мого учителя, 1987), В. Камінський («Речитатив і рондо», 1978, Струнний квартет, 1979), О. Козаренко (Квартет для чотирьох мелодичних інструментів «Інвенції»), Ю. Ланюк («Вузли життя...»), Б. Фроляк (п'єса «Vestigia»).

Таким чином, українські композитори протягом XVIII-XXI століть сформували у своїй творчості неповторні зразки камерно-інструментальної традиції. Для багатьох з них камерно-інструментальні твори стали «дзеркалом» основних стильових рис творчості, а також художніх засобів, що отримали широкий розвиток у масштабних творах для симфонічного оркестру. До сьогодні цей жанр набуває все більшого утвердження у творчості сучасних композиторів, проявляючи такі високопрофесійні засади жанру, як здатність до багатогранного семантичного наповнення, висока інтелектуальність і національна самобутність, гнучкість щодо різноманітних втілень неординарних авторських рішень.

#### 1.4. Камерна симфонія – тенденції виникнення, характерні риси жанру

В українській камерно-інструментальній музиці можна виокремити такі жанрові типи, як твори для інструменту-соло у супроводі фортепіано, фортепіанне тріо, камерні ансамблі для різних складів, квартет, квінтет і камерна симфонія. «Наймолодшим» та найменш дослідженим на сьогодні у цьому ряді є жанр камерної симфонії. Оскільки значна частина камерної музики Є. Станковича створена саме у жанрі камерної симфонії, то у наступному розділі даної роботи увага буде сконцентрована навколо розкриття питання становлення камерної симфонії як одного з унікальних явищ, що виникли в музичному мистецтві минулого сторіччя.

Подібно до минулих перехідних, переломних століть, в музичному мистецтві сучасної епохи етапами становлення і розвитку різних жанрів стають їх синтез, переплетення, індивідуалізація композиційних рішень, нестійкість статусу жанру. Найбільше експериментаторські пошуки у напрямку жанрового синтезу в музиці ХХ-ХХІ століть торкнулися симфонії. «Нова інтонаційність, репрезентуючи Людину ХХ століття (особливо – другої його половини), її світогляд, засіб і форми її мислення, складну проблематику «гомосфери» (Д. Ліхачов), перебудувала всю систему формотворення, вплинула на знайомий жанр в цілому й апріорне слухацьке уявлення про нього» [156, с. 175].

Перебуваючи на етапі «неузгодження структури і функції» [156, с. 176], жанр симфонії у творчості сучасних композиторів зазнає засвоєння нових пластичних можливостей, дестабілізування традиційного цезурно-циклічного типу, руйнації єдиного принципу основ структурного поділу композиції. Проте роль жанру як такого зберігається, оскільки основного значення набуває семантичне навантаження, серйозність і глибина змісту, притаманного для специфіки саме цього жанру, що дозволяють при будь-

яких варіантах втілення (архітектонічних побудов, технік композиції, формах звукової організації та їх поєднаннях) створювати масштаб симфонії.

В сучасному музичному мистецтві можна зустріти найрізноманітніші жанрові різновиди симфонії: вокальна симфонія, хореографічна симфонія, концертна симфонія тощо. Подібні жанрово-симфонічні метаморфози не є винаходом лише ХХ століття: історії минулих епох відомі приклади незвичайного трактування симфонії, коли композитори, керуючись певним задумом або програмою, вводили до симфонії хор, співаків-солістів або окремі солюючі інструменти з функцією концертуючого інструменту. Зокрема, до таких творів належать Концертна симфонія для скрипки і альту з оркестром В. А. Моцарта, Дев'ята симфонія Л. Бетховена, «Гарольд в Італії», «Ромео і Юлія», «Траурно-тріумфальна симфонія» Г. Берліоза, симфонія «Фауст» Ф. Ліста, «Іспанська симфонія» для скрипки з оркестром Е. Лало та ін. Проте саме у ХХ столітті взаємопроникнення і синтез виразовості різних жанрів та видів мистецтва отримав надзвичайне поширення. Згадаємо лише такі твори, як «Симфонія псалмів» І. Стравинського, Симфонія-концерт для віолончелі з оркестром С. Прокоф'єва, останні симфонії Д. Шостаковича тощо.

Можливості розвитку симфонічного жанру є невичерпними. Його оновлення, внесення до трактування додаткових художніх засобів сприяє створенню яскравих оригінальних творів. Разом із розширенням ряду жанрових різновидів симфонії, в музиці ХХ століття на особливу увагу заслуговує процес симфонічної камернізації, як у плані жанру, так і у плані структурних рішень, що призводить до виникнення камерної симфонії.

Необхідно детальніше зупинитися на розгляді камерної симфонії як відносно нового явища в українському музичному мистецтві та дослідити коріння її виникнення.

Для музичного мистецтва минулого століття і сьогодення характерна постійна зацікавленість композиторів різними формами *камерної оркестрової музики*. Стають поширеними такі жанри, як композиції для



непостійних камерних виконавських складів (часто під назвою «Музика для...»), оркестровий концерт, симфонія для струнних з інструментом-соло, камерна симфонія.

Тенденції камернізації найбільше проявилися у симфонічному жанрі. Цьому сприяють декілька факторів, одним з яких є відродження неокласицизму у 50-60-ті роки ХХ століття, що стимулювало композиторів до розширення діапазону технічних можливостей та випробування засобів, апробованих мистецтвом минулих епох. Також до важливих факторів, що посилюють тенденції камернізації симфонічного жанру, належить виникнення у ХХ столітті нових систем звукоорганізації, насамперед – додекафонії і серіальної техніки. З цими системами пов'язані кардинальні зміни у розумінні музичного простору і часу. Функція звуку змінюється, із складової деталі він перетворюється на цілісну структуру. Відповідно зростає його вага і значення, а це у свою чергу призводить до збільшення щільності музичного часу (кількості подій на хронометричну одиницю) і до зміни системи просторових координат (появі поряд із горизонтальною і вертикальною діагоналлю). В результаті виникає тенденція до стискування і камернізації форми. Зникає потреба у великих виконавських колективах, а перевага надається сольним творам або камерним складам, оскільки важливо почути кожен звук, а для цього музична тканина твору повинна бути прозорою і нещільною, чого можливо досягнути лише при невеликій кількості виконавців. Таким чином, поряд із умовами для компактності форми, що створює серійна техніка, необарочні стильові тенденції розкривають перед композитором множину жанрових і структурних моделей.

Седельнікова О. у статті «О советской камерной симфонии 60-х гг.» [213, с. 51] вказує на такі чинники поштовху до камернізації симфонізму, починаючи від 60-х років ХХ століття, як зростання значення периферійних тематичних утворень поліфонізованої фактури та розвиток підголоскової тканини, інтенсивний розвиток лінійного мислення, а також загострення сприйняття інструментального тембру як образного драматургічного

елементу (що на нашу думку взаємопов'язано із зростанням значення фонічної і драматургічної функції звуку, про що йшлося вище), введення групи сольних тембрів, що складають ансамбль рівноправних учасників (наприклад, у мелодрамі для голосу і восьми інструментів «Місячний П'єро» А. Шенберга). З іншої сторони – камерно-ансамблева творчість тяжіє до масштабності симфонізму (наприклад, Секстет «Просвітлена ніч» ор. 4 Шенберга (1899) має жанрові риси симфонічної поеми).

Вплив на збільшення уваги композиторів до камерних жанрів відіграв і свого роду протест, реакція на панування «великої симфонії». Задля звільнення музики від стереотипів у музичному мистецтві виникає протиставлення масштабній композиції традиційної симфонії лаконічної форми; стандартному складу оркестру – малого, із непостійною кількістю інструментів; архітектоніці сонатно-симфонічного циклу – різноманітних атипових форм із нестабільною кількістю частин; симфонічному розвитку – концертування; гармонії – аскетичної поліфонічної графіки; тональній системі – різноманітних атональних структур, серіальності, алеаторики, сонорики тощо. В результаті зменшення в музиці сюжетності літературного типу романтизму та ролі емоційного начала зникає і необхідність у розширених оркестрових засобах та у великій формі.

Важливим фактором створення тенденції камернізації в музичному мистецтві став і стиль мислення, притаманний інтелектуальному ХХ століттю – часу математики і формальної логіки, комбінаторики, і погляду на музику як галузь інтелектуальних операцій. У минулому столітті композитори-науковці намагалися «моделювати» підсвідомі процеси за допомогою раціонально організованих конструкцій (А. Шенберг), відобразити найвитонченіші психічні стани за допомогою чітко розрахованих звукових структур (А. Веберн) та створювати музику на основі математичних законів і моделей (Я. Ксенакіс). Отже, зацікавленість музикою як сферою інтелектуальної діяльності, вимагає зведення до мінімуму засобів для виявлення комбінаторної здатності музичного мислення.

Одним із найяскравіших проявів камернізації симфонії стала поява *камерної симфонії* – жанру, що виник в результаті новацій у плані камерного трактування виконавських складів та композиційних рішень симфонічного циклу. Камерна симфонія – порівняно нове явище в музичному мистецтві ХХ-ХХІ століття, що знаходиться у стані формування та усталення жанрових і структурних меж, а також у процесі вивчення музичною теорією. Разом з тим художня та музикознавчо-дослідницька практика виявляє, поряд із індивідуальними художніми формами, деякі загальні тенденції у розвитку цього жанру. Першою з них є довільний відступ, індивідуалізоване трактування або відмова від сонатної форми у межах камерної симфонії, а тому – зростання значення три-, двочастинних або вільних наскрізних побудов. Загальноприйнятим стає прагнення до відмови від типових форм і створення індивідуальної структури, компактності форми, у якій часто відсутність розробки робить зайвим додаткове розгортання. Часто замість гомофонічної форми із притаманною для неї поетапністю драматургічного розвитку використовується поліфонічна, у якій присутня одночасність подій.

Другою загальною тенденцією, що спостерігається у розвитку жанру камерної симфонії, є обмеження, скорочення інструментального складу, оскільки поліфонічна тканина потребує розрідженого звукового простору. Частовживаним стає ансамбль солюючих інструментів, кількість яких є нестабільною і може варіюватися, відображаючи тенденцію індивідуалізації всіх рівнів структури твору.

За класифікацією Арановського М. [4, с. 180], камерні симфонії можна поділити на такі основні жанрові типи, які можуть у свою чергу диференціюватися на підвиди:

- Твори, в яких збережені жанрові або структурні ознаки симфонії, але в заувальованому варіанті. Це ніби «симфонічна сонатина» [4, с. 181]. Раніше такі твори називали симфонієтами, але з другої половини ХХ століття композитори схиляються до назви «камерна симфонія» або «симфонія для струнних», оскільки скорочення форми супроводжується зменшенням

виконавського складу оркестру, зведенням до його камерного варіанту.

▪ Симфонії, сформовані під впливом оркестрового концерту XVIII століття. Вплив оркестрового концерту є типовим для камерної симфонії, але може проявляти себе у різній мірі визначено: приховано і опосередковано у одних творах, або демонстративно в інших, і тоді жанрове найменування набуває умовного характеру.

▪ Симфонії, створені під впливом сюїти. Структурні ознаки симфонії у цих творах мало виражені. Але вони не є і сюїтами, оскільки мають симфонічний задум, що долає сюїтність, об'єднуючи цикл у єдине ціле. Симфонія без драматургічної єдності механічно набуває рис сюїтності, і навпаки – сюїта із ознаками такої єдності наближається за внутрішнім задумом до симфонії. У опозиції *сюїта-симфонія* відображені полярні тенденції у інтерпретації багаточастинного циклу за принципом дискретність – внутрішньо подолана дискретність при збереженні її зовнішніх ознак. Отже, симфонічність – у першу чергу семантичне явище<sup>1</sup>.

▪ Твори із перенесенням на оркестр ансамблевої (наприклад, квартетної) техніки письма.

На основі запропонованого розподілу вважаємо (що проводить арку до теми жанрового синтезу), що камерні симфонії за жанрово-структурними параметрами можуть мати коріння безпосередньо від «великої» симфонії або містити синтез жанрових ознак симфонії та інструментального концерту, сюїти або інструментального ансамблю.

Разом з цим, Савицька Н. [210, с. 10] зазначає, що зміст поняття камерності не вичерпується сукупністю таких характеристик, як мініатюрність форми, лаконізм, обмеженість кількості виконавців і т. д., оскільки це категорія, що насамперед охоплює ідейно-змістовний і художньо-виразовий рівні. Авторка конкретизує індивідуальну специфіку

---

Примітка.

<sup>1</sup> При опорі на формальні засоби об'єднання циклу в єдине ціле у ньому можуть проявитися риси неподолання дискретності, притаманні сюїті.

жанру камерної симфонії за наступними ознаками: індетермінованість жанрової структури; моноцентричність образної системи, монологічний засіб вислову; стислість музичного процесу у часі, що призводить до семантичної ущільненості, концентрованість виразових засобів, психологічна вагомість найдрібніших складових однієї емоції; експериментальність загального художнього образу, що проявляється у прагненні створити індивідуальну пластику музичної драматургії. Отже, камерний тип мислення являє собою цілісний комплекс естетичних принципів, що організують музичний процес.

Історично перший етап розвитку камерної симфонії відбувався у творчій практиці західно-європейських композиторів у першій половині ХХ століття в руслі експресіонізму і неокласицизму. У Першій камерній симфонії для 15 інструментів E-dur op.9 (1906) А. Шенберга за музичною образністю та фактурою відчутні впливи раннього експресіонізму малерівського типу. До даного періоду належать також твори: Камерна симфонія для 23 солюючих інструментів Ф. Шрекера (1916), Камерна симфонія для 12 солюючих інструментів op. 25 М. Буттінга (1923) та ін. Поступово для камерно-інструментальної музики нововіденців стає притаманна мініатюрність форми, загострення фонічного значення звуків. Симфонія op. 21 А. Веберна для дев'яти інструментів (1928) є прикладом граничної концентрованості уваги на всіх аспектах індивідуальної виразовості окремого тону. Стрімка еволюція жанру камерної симфонії відбувається у п'яти камерних симфоніях Д. Мійо: Перша «Весна» (1917), Друга «Пастораль» (1918), Третя «Серенада» (1921), Четверта для струнних (1921), П'ята для духових (1922): «якщо у першій симфонії, проникнутій вишуканістю, грацією, помітний вплив Дебюссі (виникають, наприклад, асоціації з п'єсою «У човні» з «Маленької сюїти»), то у Четвертій і П'ятій композитор розвиває принципи політоналізму, почерпнуті, зокрема, з «Весни священної»» [213, с. 55].

Важливе значення для становлення камерного симфонізму у ХХ столітті відіграла творчість Ігоря Стравінського. У його Симфонії пам'яті Дебюссі (1920), риси стилю якої притаманні для неокласичного напрямку, закладена

ідея гри «Spiel-sinfonie», що у творчості композиторів ХХ століття згодом отримала широкий розвиток. Виразові засоби твору спрямовані на зведення до мінімуму суб'єктивного начала (блоковий тип драматургії, відмова від розробковості, співставлення різних образно яскравих групових звучань).

Особливе місце належить камерній симфонії у творчості українських композиторів ХХ століття, «активний процес ідейно-образної і стильової еволюції українського симфонізму у 60-70-ті роки супроводжувався виникненням нових різновидів класичного жанру» [210, с. 10].

Риси камерності вперше з'являються у Четвертій симфонії Б. Лятошинського (1963), відзначеної такими новими принципами художньої організації, як безперервність наскрізного розвитку дії, максимальна насиченість подіями музичного часу, емоційна загостреність.

Послідовником традицій конфліктно-драматичного симфонізму Лятошинського, одним з перших композиторів, що зверталися до жанру камерної симфонії, був Ігор Шамо (Перша симфонія для струнних (1964), Третя симфонія «Пам'яті героїв Великої Вітчизняної війни» для струнних, (1975). Його Перша симфонія для струнного оркестру є одним з прикладів становлення в українському музичному мистецтві ідейно-філософських і структурних принципів симфонічної драми. Вплив великого вчителя композитора Б. Лятошинського проявляється у типі симфонізму (симфонічна драма з ліричним нахилом), структурі симфонічного циклу (тричастинність) та застосуванні монотематичного принципу розвитку (що викликає асоціації із Четвертою симфонією Лятошинського). Про слідування композитором стильовим мовленнєвим віянням сучасності свідчить застосування ним принципів нових ладових тенденцій: політональних і поліладових фактурних нашарувань, розширеної 12-щаблевої діатоніки.

До ряду перших «ластівок» у жанрі української камерної симфонії належить і Друга симфонія «Пам'яті товариша» для струнного оркестру з челестею Андрія Штогаренка (1965), що продовжує ряд творів українських композиторів, присвячених подіям Великої Вітчизняної війни, темі

філософських розмірковувань на теми буття, добра і зла, життя і смерті. «Камерність» симфонії яскраво проявляється у відображенні глибокого емоційно-образного змісту гранично економними виразовими засобами: задум втілений у лаконічному тричастинному циклі, для якого притаманний концентрований тематизм та його розвиток. Суб'єктивізація образу поєднується у творі із епічним типом симфонізму; лейттематична драматургія – лейттембровою – індивідуалізацією струнних інструментів.

Особливістю камерних симфоній українських композиторів 60-70-х років ХХ століття стає виникнення *ліричного* типу драматургії, як одного з шляхів вираження процесів людської психіки, побудованого не на відтворенні контрастів і зіткнення, а взаємопереходів емоційних градацій у межах одного настрою. У цьому напрямку працюють В. Губаренко, Ю. Іщенко (Третя симфонія, 1977). Важливу роль відіграли у становленні жанру камерної симфонії 70-х років такі твори, як «Sinfonia Larga» (1973) і «Sinfonia Lirica» (1977) Є. Станковича, Четверта (1976) В. Бібіка, Третя (1979) І. Карабіца. Також у камерно-симфонічному жанрі працюють В. Борисов, А. Філіпенко (Симфонія для струнних (1979)).

У значній мірі використовується медитативна форма вислову, що призвело до кристалізації нового для української симфонічної традиції типу «драматургії роздумів» [210, с. 9]. Однією з перших камерних симфоній лірико-медитативного плану стала «Sinfonia Larga» для п'ятнадцяти струнних Є. Станковича. Прикладом ліричної симфонії є Друга симфонія (1965) В. Сильвестрова. До камерно-симфонічних творів лірико-медитативного плану належать також Третя симфонія для струнних І. Карабіца і Четверта симфонія «Пам'яті Шостаковича» В. Бібіка.

Отже, камерна симфонія має багатожанрову природу, що проявляється у застосуванні композиторами строкатих мовно-стильових, семантично-драматургічних та виразально-структурних засобів та створює певні труднощі при визначенні жанру. Ось чому при теоретичному аналізі камерних симфоній важливо визначити, вплив якого жанру є панівним у

тому чи іншому творі. Жанрові та структурні межі камерної симфонії є доволі розмитими, оскільки вона народилася на перетині різних жанрів. І це представляє необмежені можливості для творчих пошуків у всіх сферах музичної виразовості. Тому інтерес до камерної симфонії серед митців зростає з кожним днем як до благодатного ґрунту для експериментів в галузі багатожанрового синтезу, на основі якого можуть виникати нові інструментальні жанри.

Зокрема, ще не повністю сформовану та вивчену область симфонічно-камерної музики складає *одночастинна камерна симфонія*.

Оскільки структурною особливістю більшої частини камерних симфоній Станковича є одночастинність, то у цьому розділі роботи слід приділити увагу і висвітленню походження одночастинної симфонії як жанрового типу, що на сьогодні перебуває у стані формування.

Природа Одночастинної симфонії є одночасно і симфонічною, і жанрово-синтетичною. Для неї, як і для культури нашого часу, характерні полілогічність завдання, що проявляється у різноманітних вирішеннях жанру.

Основою ідейного змісту симфоній, починаючи від віденських класиків, була в основному тема співвідношення Людини і Світу. Семантика мистецтва базувалася на чотирьох іпостасях людини: *homo agens* – людина діяльна (діюча), *homo sapiens* – людина мисляча, *homo ludenes* – людина граюча, *homo communis* – людина суспільна. Проте внутрішній світ людини ХХ століття значно змінюється і ускладнюється, і разом з ним ускладнюється і розширюється усталений семантичний і композиційний арсенал симфонії. Впливу змін зазнає її тематика, так само як і художній світ, але ідея взаємодії контрастних начал залишається<sup>1</sup>.

Серед різних форм, у яких став проявляти себе симфонічний жанр (шлях синтезу, залучення іножанрових ідей і засобів на основі чотирифазового

---

<sup>1</sup> Вищевикладена систематизація ґрунтується на основі досліджень Арановського М. [4] та Ласкової А. [156].



полілогу симфонійних семантик; збільшення або зменшення кількості елементів традиційного семантичного ряду; уникнення протئاتральної концепційності, що вплинула на відбір життєвих амплуа Людини у класичній симфонії), виникненню одночастинної симфонії найбільше сприяла модифікація симфонічної генези у романтичну епоху – шлях оновлення через ракурс світогляду, що був відкритий симфонічною поемою ХІХ століття, для якої характерні принципи скорочення, дифузії симфонійних контрастів і тенденція до тривання у великій композиції.

В музиці ХІХ-ХХ століття виникають такі передвісники одночастинної симфонії:

- Можливість появи Одночастинної симфонії шляхом розщеплення полілога циклічної симфонії на «репліки-монологи».

- Введення композиторами (Й. Брамсом, П. Чайковським, Г. Малером, Д. Шостаковичем) до циклу наскрізного симфонічного розвитку, який все тісніше взаємопов'язує зовні самостійні частини. Значно стала проявлятися роль феномену безперервного і тривалого впливу музичного процесу, що створює новий погляд на симфонічну драматургію.

- Відхід від традицій симфонії циклічного типу, звернення до її першоджерела – «елементарності» генетико-етимологічного коріння. Саме тут проявляються найнеочікуваніші індивідуально-концепційні вирішення жанру, найрізноманітніші впливи тих музичних творів і форм музикування, що складають «пам'ять жанру» і його соціокультурний контекст<sup>1</sup>.

Історично перші приклади одночастинної симфонії належать до першої половини минулого століття. Але вони були регіонально розрізненими і ще не виявляли тенденції до постанови питання про нове художнє явище. Прикладами можуть послужити Камерна симфонія А. Шенберга (1906), третя симфонія К. Шимановського (1914-1916), Сьома симфонія Я. Сибеліуса (1924), Друга («Жовтнева») і Третя («Першотравнева») симфонії

---

<sup>1</sup> Таку класифікацію пропонує Ласкова А. [156].

Д. Шостаковича (1926-1927), Десята (1926-1927) і Двадцять перша (1940) симфонії М. Мясковського тощо.

Починаючи з 60-90-х років ХХ століття одночастинна симфонія стає частим явищем у композиторській творчості та зазнає постійного процесу нарощування варіантів форм втілень у плані жанру, семантики, структури та музичної виразовості. В другій половині ХХ століття одночастинна симфонія виокремлюється у самостійний жанровий тип. Композиційний центр симфонії автономізувався і став заміщати її ціле за принципом *pars pro toto* – «частина замість цілого» [156, с.186].

Як ще один варіант існування симфонії одночастинна симфонія поступово розкрилася у 70-80-х роках ХХ століття. У ній стало можливо поєднувати, зберігати та перетворювати нові різновиди симфонії, зокрема – камерної, втілити яскраве оновлення її концепції. Умови для виникнення одночастинної симфонії були підготовані багатьма факторами – соціальними, філософсько-естетичними, музично-технологічними. Камерна одночастинна симфонія у наш час перебуває у процесі жанрового становлення, поступового розкриття її потенціалу у плані створення оригінальних художніх концепцій та семантичного наповнення.

Оскільки у переважній більшості камерних симфоній Є. Станковича знаходимо синтез концертного і симфонічного жанрів, вважаємо за необхідне коротко прослідкувати процеси взаємопроникнення цих жанрів.

Одним з поширених явищ в українській музиці другої половини ХХ століття стає виникнення нової концепції камерної симфонії внаслідок **взаємопроникнення симфонізму і концертності**, двох різних типів мислення, двох жанрів із різними семантичними програмами. Тема жанрового синтезу концерту і симфонії вже неодноразово заторкувалася у дослідженнях таких науковців, як Арановський М., Раабен Л., Савицька Н., Солертинський І. та ін. Зокрема, Савицька Н. відзначає, що «... художній синтез сприяє розширенню меж традиційних жанрів, робить їх більш гнучкими і об'ємними за змістом, породжує змішані типи камерно-

симфонічної музики. Становлення стильової системи творів, що відносяться до наміченої тенденції, відбувається на перетині симфонізму (як вищої форми музичного спілкування) і концертності (що розуміється як максимальна насиченість оркестрової тканини, яскраве виявлення віртуозного начала, реалізація всіх закладених у тембровому складі виразових можливостей)» [210, с. 10].

Твір із назвою «концертна симфонія» зустрічається вже у XVIII столітті. Взаємопроникнення і поєднання жанрів відбувалося двома шляхами – через внесення концертного начала до симфонічного циклу та шляхом симфонізації концерту. З іншої сторони, концерт передбачає з однієї сторони віртуозне концертування, з іншої – симфонічну драматургію. Таким чином, отримуємо два види: концерт віртуозний і концерт симфонізований.

Термін «концертний» до симфонії застосовують у таких випадках<sup>1</sup>:

- Підкреслюючи елемент святковості, а також такі риси концертного стилю, як бравурні пасажі, блискучі фіоритури, яскрава оркестрова звучність.
- Симфонія з такими жанровими ознаками концерту, як яскравість тематичного матеріалу, оригінальні композиційні плани, поєднання широкого узагальненого симфонічного розвитку тематизму з специфічними засобами, технічно складними побудовами тощо.
- При використанні особливого виконавського складу, що виявляє спорідненість з різного роду концертними жанрами. Тому серед концертних симфоній можна зустріти твори, в яких композитор якщо не прагне виразити подібність до *concerto grosso*, то все ж відобразити основну його якість – тембровий контраст, протиставлення ансамблевої групи і всього оркестру.

---

<sup>1</sup> *Концертність* – риса жанру, що виникає внаслідок специфічного характеру блискучого, віртуозно-«репрезентативного» інструменталізму; *концертування* – відноситься більше до області музичної драматургії жанру [207, с. 5]. Проблему концертності вперше заторкнув Д. Житомирський у статті «Фортепіанна творчість Рахманінова» [207, с. 5]. Він протиставив концертність камерності, але вважав її спорідненою до симфонізму. На його думку, відмінність між концертністю і симфонізмом полягає у тому, що симфонізм більш схильний до інтелектуальності, узагальненості, філософичності, а концертність краще передає безпосередньо чуттєве начало [207, с. 5].

▪ Симфонії, в яких є спорідненість із сольним концертом. В партитурі таких творів зазвичай відокремлена партія солюючого інструмента, що виконує важливі драматургічні функції та має не епізодичне значення.

Блискучий концертний симфонізм створив в кінці XIX століття Р. Штраус, концертними засобами широко користувався М. Римський-Корсаков (Іспанське капріччо), блискучим концертним твором є Симфонія у трьох частинах І. Стравинського тощо. У 50-х роках XX століття концертний жанр не проявився яскраво, оскільки панувала симфонія, проте у 60-х роках посів ледве не панівне положення, посівши місце симфонії. Саме у 60-ті роки XX століття *до симфонії проникає концертність*, створюються концерти-симфонії, симфонічні п'єси концертного характеру. На цей час припадають пошуки нових форм, нового інструменталізму, фактури, - інструментальне експериментаторство, пов'язане з індивідуалізацією змісту творчості. Взаємопроникнення концертності і симфонічності в музичних творах, що веде початок від XVIII століття і до сьогодні, призводить до виникнення нових різновидів концерту і симфонії в результаті привнесення засобів музичної виразності обох жанрів.

Отже, підсумовуючи основні тенденції розвитку камерної симфонії в сучасному музичному мистецтві останніх десятиріч, слід відзначити, що цей процес є відображенням загального стану камернізації музичних жанрів, що здійснив вплив на формування як виконавського складу творів, так і драматургічно-структурних принципів, часто вживаним серед яких стає застосування одночастинності у межах камерної симфонії. Камерна симфонія є доволі неоднозначним жанром в музичному мистецтві, що відповідає стильовим тенденціям епохи постмодернізму: мінливості, новаторства індивідуальних художніх концепцій, і разом з тим є благодатним ґрунтом для композиторських експериментів. Камерна симфонія об'єднує в собі цілий полікомплекс естетичних принципів, що торкаються як ідейно-художнього рівня твору, так і жанрового, структурного рішення, типу драматургії, техніки композиторського письма, музично-виразових засобів. Поліжанрова

природа камерної симфонії, тяжіння її структури до одночастинності, монотематичний принцип розвитку та інші жанрові риси, згадані вище – цей ряд поповнюється у творчості сучасних композиторів з кожним днем, демонструючи невичерпність варіантів втілення новацій у цьому напрямку.

## РОЗДІЛ 2. Стильові напрями камерної музики Є. Станковича

### 2.1. Твори із домінуванням неофольклорного стильового напрямку

#### 2.1.1. Триптих „На Верховині”

Одним із прикладів гармонійного поєднання індивідуального композиторського письма та “антеєвої сили” [99, с.35] фольклору служить триптих Є.Станковича „На Верховині” для скрипки та фортеп’яно, створений композитором 1972 року. У трьох частинах триптиху – інструментальних мініатюрах під назвою „Колисанка”, „Весілля” й „Імпровізація” – автором втілені різні шари українського фольклору. Тематизм першої п’єси – „Колисанки” – сягає корінням старовинних народних колискових, другої частини – „Весілля” – має походження від весільних пісень та коломийок, третьої – „Імпровізації” – проводить паралелі з інструментальною музикою Закарпаття.

Як відомо, слово „верховина” має кілька значень: високогір’я – висока гірська місцевість у Карпатах, а також географічно найвищий умовний регіон Закарпаття – місце проживання бойків, - давніх землеробів і скотарів, в музичній культурі яких здавна побутують наспіви та награти пастухів. Відповідно коло образів триптиху зосереджене навколо втілення гірського звукопису, пройнятого духом карпатського інструменталізму.

Перша п’єса триптиху „Колисанка” – мініатюрна імпресіоністична замальовка природи, здійснена сучасними музично-виражальними засобами.

Коріння тематизму та структурних особливостей твору сягають старовинних народних колискових, голосінь, плачів (у народних колискових – і у мелосі, і у поетичному тексті – соціально-історично зумовлено також існування зв'язку з плачами) [99, с.35]. Водночас спів скрипки проводить асоціації до награвання ріжка пастуха з властивою мелізматичною мелодикою та частими змінами ладових устоїв. Споглядання картин гірської природи допомагає створити в уяві слухача також високий регістр, у якому викладені теми крайніх частин у партії скрипки (друга октава), що ілюструє етнофонічний підхід композитора до інструменту скрипки. Посилюють ефект вільного розгортання мелодики монодичного типу, характерної для народного мелосу, імпровізаційність та постійна ладотональна перемінність у сукупності з нерегулярною ритмікою та постійними змінами метру.

Риси імпровізаційності відображені також на принципі будови архітектоніки п'єси: до тричастинної репризної форми твору автор вводить вступ та новий додатковий епізод перед репризою.

Тритактовий вступ вводить слухача у загальний настрій п'єси, який можна охарактеризувати, як стан спокою, споглядання та деякої нереальності. У вступній побудові зосереджені основні звукопоєднання-зерна, які знаходять розвиток у крайніх розділах форми, а саме: інтервал великої септими, що накладається на органний пункт С-е та на велику секунду  $des^2-es^2$ . Дане співзвуччя можна також віднести до вертикалі, утворене із звуків симбіозу гуцульського з фрігійським „с” й перемінною „нейтральною” терцією – явищем, типовим для гуцульського музичного діалекту, де відчуття ладового нахилу в мелосі розвинено досить умовно.

Образи казковості та похитування колиски навіює музика першої частини „Колисанки”, що є періодом з двох речень повторної будови ( $a+a^1$ ) з варіантно-варіаційним проведенням. Використання композитором вузькообсягових ладів з послабленою централізацією ілюструє першопочаткова тема скрипки: її початковий мотив з опорою на „g” переходить у інший мотив з устоєм „d” через тетрахорд з опорою на „cis”.

Цілотонові розсереджені кластерні акорди, які служать супроводом теми скрипки, утворені зчепленням великих секунд (ц.1). Можна трактувати цю цілотоновість як результат призвуків верхньої частини обертонового звукоряду, які частково виникають під час гри на карпатських духових інструментах (трембіта, денцівка, теленка і т.д.), що створює сонорний колористичний ефект. Водночас у партії лівої руки фортеп'яно спостерігається опора на бас „e”, таким чином утворюється політональне поєднання опорних звуків: „g-cis-d” у партії скрипки та „e” в басу партії фортеп'яно (приклад 10).

По закінченні першого речення теми у скрипки (ц.1 т.4) в супроводі фортеп'яно виникає поліпластовий тип фактури, яка поліфонічно розгалуджується на чотири голоси. Горизонтальні лінії верхнього шару фактури створюють таку послідовність акордів: збільшений тризвук, великий збільшений септакорд та великий мінорний септакорд з квартою. Більшість з них містять в основі збільшені гармонії, які сприймаються як втілення образів казковості та фантастики. Посилює враження похитування колиски низхідний ланцюг септім: g-fis<sup>1</sup>, b-as<sup>1</sup>, a-g<sup>1</sup>, який у цей час вибудовується у нижніх голосах та повторюється у наступному такті.

Наростання експресії набуває друге проведення теми (друге речення ц.2) завдяки розлогій арпеджованій акордиці, побудованій по широких інтервалах, що висхідним рухом від „gis” досягає звуку „g<sup>2</sup>”. Зауважимо, що лінія басу у фортеп'янному супроводі рухається по звуках E-C-G, окреслюючи таким чином C-dur'ний тризвук. Перед завершенням першої частини п'єси (ц.3) ладотональний центр зміщується на „b” у вигляді органного пункту на квінті у лівій руці фортеп'янного супроводу.

Завершальною гармонією першої частини п'єси стає взятий форшлагом восьмизвучний кластер, утворений із зчеплення двох симетричних тетраходів із субсекундами (h- $\square$ -d-es і fis- $\square$ -a-b) на відстані збільшеної секунди, центральним тоном у якому за системою Хіндеміта [246, с.280] буде



звук „с”.

Таким чином, підсумовуючи „тональний” план першого розділу твору, отримуємо: устій „с” у вступі, опору на  $g-cis-d$  в обох проведеннях теми партії скрипки та опору на „ $c$ ” і „ $g$ ” в заключному кластері частини, – що вказує на кварто-квінтове співвідношення устоїв стержневих моментів форми, серед яких домінуючим є устій „с”.

Перша кульмінація образного розвитку мініатюри досягається у другій частині „Колисанки”, що має форму періоду з трьох фраз-речень.

Віддалено нагадує тему скрипки з першої частини низхідним інтонаційним рухом новий наспів першого речення періоду. Його провідний мотив продовжує етнохарактерну лінію мелодичного розгортання – низхідний нижній тетрахорд фригійського „ $cis$ ” ( $fis^1-e^1-d^1-cis^1$ ) із тритоновною субквартою „ $g$ ” (ц.4 т.2) переходить у гуцульський тетрахорд від „ $d$ ” з перемінною ладовою опорою на другому щаблі („ $e$ ”) та висхідним рухом від „ $g$ ”, що перетікає у наступну поспівку, в якій набувають поперемінно стійкості звуки „ $es$ ” та „ $b$ ” (ц.4 тт.6-8).

На крапку золотого перетину припадає друга фраза (ц.4 т.11) середнього розділу, що співпадає з першою кульмінацією п’єси. У цій побудові композитор вводить видозмінений інтонаційний матеріал з першої частини, а саме – останніх п’яти її тактів (від ц.3),– самостійні лінії партії скрипки та фортеп’яно при вертикальному поєднанні утворюють розширений гуцульський лад від „ $f$ ” з доданими хроматичними тонами, який у свою чергу переходить у мінорний низхідний нижній тетрахорд з центром „ $d$ ” (3т. перед ц.5). При цьому мотив переноситься від партії фортеп’яно (ц.3) до партії скрипки (ц.4 т.11).

Підсумовує перший розділ другої частини і проводить тематичну арку першопочатковий вихідний мотив, але тепер він викладений півтоном вище: низхідний нижній фригійський тетрахорд від „ $d$ ” ( $g-f^1-es^1-d^1$ ) із тритоновною субквартою „ $gis$ ” (1т. перед ц.5).

Таким чином, основною рушійною силою розвитку у середній частині п'єси є часте використання ладової перемінності (зміна опорних звуків *cis-d(e)-es-f-b-a-d*), яка динамізує форму та підкреслює серединний характер розділу, а також відзначає зв'язок з народними джерелами. Стійкості надає постійний органний пункт на звуці „fis<sup>1</sup>” та виклад третьої фрази-речення, яка є видозміненим варіантним повторенням першого. Третє речення викладене на пів-тона вище першого, готуючи підхід до високого регістру наступного епізоду.

Другою – тихою кульмінацією твору служить ліричний епізод (своєрідне вкраплення), який композитор вводить перед репризою. За типом фактурного викладу у ньому спостерігаються віддалені паралелі до матеріалу першого розділу: фактура розшаровується настільки, що для фортеп'яної партії вводиться третій нотний стан. На фоні арпеджованого супроводу у партії фортеп'яно звучать білі кластери у ладотональності „a” з мінорним нахилом, які поступово обростають хроматичними звуками, а також підголоскова лінія, яка переплітається з мелодичним розгортанням теми у партії скрипки. Динаміка на *ppp*, контрастне співставлення з попереднім матеріалом та зміщення на глибоко ліричну образну сферу надають надзвичайної ліричної виразності музиці, а настрої та тип фактурного викладу переносяться і на перші такти репризи.

У репризі, при проведенні першого речення скрипкової теми на октаву вище від першопочаткового її звучання, у фортеп'яному супроводі залишається арпеджований виклад з другого розділу середньої частини. На відміну від музики першої частини, у якій фоном до теми служили тонально невизначені акорди нетерцевої будови, у перших трьох тактах репризи (ц.б тт.1-3) звучать фігурації у *C-dur*, *E-dur* і *Es-dur*. В результаті утворюються політональні поєднання теми скрипки з устоем „g-cis” і тональностей фортеп'яного супроводу:

g	cis
C, E	Es

Таким чином, композиція твору є тричастинною зі вступом та з новим епізодом перед репризою. Симетричність композиції відображена на розташуванні тональних устоїв: устій „с” у вступі та вихідний устій „g” у

Вступ	A		B				A <sup>1</sup>
Andante con moto	Andante con moto		Molto rubato			Molto cantabil e	Andante con moto
	a	a <sup>1</sup>	b	a <sup>2</sup>	b <sup>1</sup>	c	a <sup>3</sup>
3	8	9	10	3	1	4	6
Скрипка	g-cis-d	g - cis- d -g	cis-d(e)-es-f-b	a-d-gis	d	a-moll	g - cis - d
Фортеп'я но		C-E-G -B -c	Орг.пункт fis			a-moll	C-dur-E-dur- Es-dur

першопочатковій темі скрипки підсумовуються устоями „с” і „g” у заключному кластері першої частини форми.

\*Самими латинськими літерами у шостому-сьомому рядках позначені тональні устої.

У середній частині, при постійних переходах від одного опорного звуку до іншого, тематична арка виникає між першим і третім реченнями, а наскрізність досягається звучанням вичлененого інтонаційно-ритмічного звороту із другого речення першого розділу. У репризі композитор теж проводить арки до тематизму першої частини п'єси.

Завершеність форми досягається також використанням того самого акорду, який був утворений звуками тритактового вступу п'єси.

Отже, композиція п'єси побудована за схемою:

Серед найбільш важливих „будівельних” елементів твору слід відзначити:

-використання вузькообсягових ладів (фригійського тетраходу,

гуцульського тетраорду, розширеного гуцульського ладу з доданими хроматичними тонами);

- ладову перемінність, результативність ладів;

- використання кластерів у партії фортеп'яно: розсереджених цілотнонових, з визначеними тональними центрами і без них, білих кластерів;

- політональні поєднання мелодико-інтонаційних побудов з різними опорними звуками у партії скрипки та фортеп'яно;

- використання органних пунктів у вигляді квінти чи одного звуку;

- неперіодичні зміни видів фактури у партії фортеп'яно (розсереджені кластери, розлоге арпеджіо, розшарування на чотири голоси, органний пункт).

Таким чином, мелодико-інтонаційна основа п'єси сягає народно-пісенного мелосу, що виражається у використанні ладів народної музики з варіантним проведенням ступенів, ладової перемінності, органних пунктів та політональних поєднань. Трансформацію фольклору Є. Станкович вдало поєднав із засобами сучасної композиторської техніки: дванадцятищаблевий мажоро-мінор, кластери, політональне утворення вертикалі, поліпластовість фактури.

Контрастні образи жвавої масової сцени відтворені у другій частині триптиху – „Весіллі”, де „зображено шум і тупіт натовпу, що наближається та танок „із втоптуванням, вдовбуванням” [99, с.37]. Тематичної повторності весільних пісень та коломийок сягають такі структурно-тематичні особливості тем, як остинатність, імітування „ходження по колу”, метро-ритмічні формули. Також для драматургії п'єси притаманне поєднання загальних, середніх і крупних планів жанрових картин та постійна зміна ракурсів. Якщо у крайніх розділах мініатюри домінують масові загальні епізоди, то у середньому „виокремлюються із натовпу” групи учасників свята і солісти – танцюристи, музиканти [99, с.37]. Ряд музичних картин відображають задум автора: у першому розділі композиції – наближення весілля з танцями та притупуванням, у серединній побудові – висвітлення

окремих персонажів серед загальної маси, у репризному розділі – нагадування першопочаткових образів, поступове віддалення натовпу та відлуння гри скрипки та тупоту як спогад. Загальна динаміка чергування масових і окремих образів підтверджується і градацією динамічних відтінків.

Композицію п'єси можна трактувати як тричастинну (із дзеркальною репризою), при цьому дзеркальне проведення першого та другого епізодів у репризі привносять риси концентричності.

Схема „Весілля”:

A		B			A <sup>1</sup>		Koda
a	b	c	d	e	b <sup>1</sup>	a <sup>1</sup>	a <sup>2</sup>
16	15	8	9	9	11	14	9
<i>ff-pp</i>	<i>ppp-fff</i>	<i>ff</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>ff</i>	<i>ff-p</i>	<i>mp-ppp</i>
g		a			G		a

Два яскраві епізоди представляють першу частину „Весілля”. Перший з них починається викладом теми у партії солюючого фортеп'яно (до ц.2), танцювальної за характером та з рисами остинатної повторності. Хоча схематично структуру теми можна поділити на речення  $f+g+f(6+3+6)$ , – домінуючим все ж стає враження статичності інтонаційного розвитку на зразок семантики „ходіння по колу”, „безкінечності” наспіву за рахунок варіантної повторності мотиву(приклад 11). У цій темі, використаній композитором, спостерігаємо глибоке коріння до весільного фольклору слов'ян, що проявляється на рівні мелодико-інтонаційних, метро-ритмічних зв'язків та принципу розгортання теми. Для прикладу порівняння проілюструємо весільну хорову пісню (приклад 12) із збірки Іваницького [112, с.111].

Композиторська тема звучить у дзеркальному відображенні з деякими варіантно-варіаційними змінами. У плані ладо тональності тема є

монодичного типу – трихорд з розростанням до гексахорду із вираженим устоем „g” й субквартою „d”. Доповнює колористичну картину епізоду партія скрипки у вигляді остинатного чергування одних з улюблених композитором інтервалів: зменшеної квінти і зменшеної октави, – у різних метро-ритмічних варіантах.

Зауважимо, що початкова тема „Весілля” споріднена, хоч і віддалено, із першою темою першої частини триптиху „Колисанки”: та сама опора на устій „g” та перехід до субкварти „d”, споріднені принципи розгортання.

Наступний епізод «Весілля» – „b” (ц.2-3) містить у собі два важливих тематичних утворення, в основі розвитку яких лежить принцип динамічного остинато і варіювання. Перше з них базується на синкопованому викладі розкладених кластерних акордів у партії фортеп’яно, із поступовим нарощенням акордової маси разом з остинатно пульсуючою фігурою в басу та збільшенням сили звуку від *ppp* до *ff*. Друга тема епізоду проводиться у партії скрипки у вигляді остинатної інтонаційно-ритмічної фігури з перемінною опорою на „g” і „cis”, у якій хід на збільшену секунду b-cis відповідає звукоряду коломийок.

Об’єднуючими елементами наступних трьох епізодів, які складають середній розділ композиції, є синкопований ритм, повторність й остинатність тем та загальний збуджений настрій.

Перший епізод – „c” (ц.3) – презентований остинатно-варіантним викладом низхідної поспівки у партії скрипки з початковою опорою на „a”, а потім (у тому ж такті) на „c”. Супроводом до теми служать розкладені септ-, нон- та ундецимакорди з варіантними щаблями, що створюють сонорний фон. Розвиток теми супроводжується імітацією гри ансамблю „троїстих музик” (ц.4-5), у якому фортеп’яно виконує роль басу і цимбал [99, с.38], а широкі глісандові ходи на дві октави у партії скрипки служать імітуванням манери гри на трембіті.

Ніби друга хвиля розвитку або наступний кадр сцени звучить другий епізод („d”). У партії скрипки з’являється хвилеподібна тема, яка за

наступними варіантно-варіаційними проведеннями (ц.5 т.т.5-7) розширює свій діапазон, кожного разу починаючи рух від звуку „а”. Також починається з оспівування звуку „а<sup>1</sup>” третій епізод (е), який, готує появу репризи.

Таким чином, три епізоди середнього розділу п'єси мають образне навантаження різних персонажів на фоні загальної сцени. Тональний план епізодів демонструє продовження втілення політонального принципу та результативності ладів: перші два епізоди починаються зі звуку „а” і третій – з оспівування того ж звуку. У цей час у партії фортеп'яно, при різних варіантах викладу (бас-акорд, арпеджіо) кластерних поєднань, у партії басу можна відзначити опори: у першому епізоді – на „as”, в другому – на „а” і „d”, у третьому – на „е” до перехідної передрепризної фази розвитку. Отже, при відсутності ладо-тональних устоїв у середньому розділі композиції, важливим звуком – „крапкою, від якої відштовхується хід” розвитку, стає звук „а”.

Динамізована реприза мініатюри (ц.8) починається із зміненого звучання другої теми другого епізоду (b<sup>1</sup>): із дублюванням звуку „cis” у велику септиму у партії скрипки та зміною фортеп'янного супроводу у вигляді акордів на staccato, звуковий склад яких поступово ущільнюється до хроматичних кластерів при наростанні динаміки від *p* до *sfff*. Трансформованого вигляду набуває також репризне проведення першої теми „Весілля” (a<sup>1</sup>): із варіантно-варіаційними змінами вона спершу звучить, як у першому розділі, у партії фортеп'яно (ц.9 т.5), після чого вперше (і востаннє) проводиться у партії скрипки (ц.10).

На вичлененому звороті із середини першопочаткової теми (A-dur'ний трихорд з субквартою) побудована невелика кода. Фоном до теми служать синкоповані акорди з епізоду b, але тепер щільність їх зменшується на динаміці затихання.

Таким чином, у другій частині триптиху „На Верховині” – „Весіллі” – спостерігаємо тричастинну композицію, але зовсім з іншою образною сферою, ніж у „Колисанці”, відзначеною збільшенням ролі монтажності,

калейдоскопічності. Окрім першої теми фортеп'яно, у всіх наступних темах п'єси відсутні яскраво виражені тональні устої, а головними виражальними засобами є колористичність утворених співзвуч, метроритмічні фігури (часті зміни метру, синкопований або рубатний ритми), гострі стаккатні штрихи та динаміка.

Важливим у творі є також екстенсивний мелодичний розвиток у епізодах п'єси, особливо у першому, – коли мікроеваріантність продовжує шлях інерційного руху і продовжується стан, що виник з короткого ритмомотивного імпульсу. Ця техніка мелодичного становлення, винайдена І. Стравінським, заснована на мотивній комбінаториці, постійному перекомпануванні мотивних елементів, мікромелодичних зрушеннях [84, с.131].

Загалом головна формотворча ознака усіх тем „Весілля” – внутримелодична остинатність, суть якої – у постійному привнесенні варіативності, яка проникає через техніку мотивної комбінаторики, ритмічні перетворення вихідних мотивів та варіантні мутації мотивних контурів. Інтонації середнього розділу твору також підкреслюють головні ознаки екстенсивного мелосу: тенденцію до деіндивідуалізації і зосередження уваги на фонізмі обраних інтервалів, підвищення ролі сонорно-колористичного фактора у мелодичних структурах [84, с.131].

Можна провести паралелі з яскравим виразником таких тенденцій в музиці двадцятого століття О. Мессіаном, „...який розвинув відкриття Стравінського та у мелодіях якого акцентована сонорно-фонічна „цінність” обраних інтервалів (де відбувся також і вплив Дебюссі” [84, с.131]).

Третя частина триптиху „Імпровізація” – ілюструє вільне мелодичне розгортання, на яке дуже приблизно можна накласти рамки репризної тричастинності:

A	B	A <sup>1</sup>	Koda
a	b + r + b <sup>1</sup>	a <sup>1</sup>	на елементах a і b



9	4 + 8 + 4	6	9
---	-----------	---	---

В основі „Імпровізації” лежить принцип мотивного нарощування, притаманний інструментальному фольклору Закарпаття. Його вплив поширюється на мініатюру в загальному і на партію скрипки зокрема, оскільки кожна наступна побудова (яких всього шість) „...вбирає в себе все більше музичного простору” [99, с.37]. У поєднанні з іншими фонічними ефектами (наприклад, довга незмінна педаль у фортеп’яно) вони збагачують звучання обертоновістю, створюють певні пейзажні, ландшафтні пунктири: „...таким відлунням резонувала би в горах гра народного музиканта” [99, с.37] (приклад 13).

У невимушеній імпровізаційній формі нові мотиви мініатюри переплітаються з інтонаціями та співзвуччями попередніх частин триптиху. Зокрема, у першому епізоді (а) спостерігаємо інтонаційну спорідненість теми партії скрипки та теми з середнього розділу „Колисанки” (ц.4 т.5-6, 14); у серединній побудові *Piu mosso* – інтонаційні звороти з епізодів „Весілля” (тт.5-6: з епізоду b, т.8: з епізоду c, тт.9-10: з епізоду d); у репризній частині мініатюри зустрічаємо ходи C-e (*Piu mosso*, тт.15-16) зі вступу до „Колисанки” і, нарешті, у коді (*Senza tempo*, т.3) у партії скрипки з’являється мотив, споріднений інтонаційно з початковими темами перших двох частин триптиху. Таким чином, у „Імпровізації” відбувається своєрідне підсумовування інтонацій та співзвуч „Колисанки” і „Весілля”.

Щодо тонального плану п’єси, то у темах мініатюри, окрім першої (лад якої можна визначити як гуцульський d з перемінним другим щаблем), практично зникає присутність ладових устоїв, а на перший план виступає сонорний фактор: забарвлення інтервальних послідовностей мелодичної лінії в партії скрипки та поєднання їх з співзвуччями мінливого фактурного викладу в партії фортеп’яно.

Отже, триптих „На верховині”, що складається з трьох частин – „Колисанки”, „Весілля” та „Імпровізації” – є взірцем талановитого композиторського втілення в сюїті різних шарів українського фольклору, перетоплених в свідомості композитора сучасності: старовинних колискових у „Колисанці”, весільних коломийок у „Весіллі” та інструментальної музики Закарпаття неприкладного значення в „Імпровізації”.

У цьому плані виникають асоціації з творчістю такого видатного композитора-неофольклориста, як Б. Барток – великого новатора у напрямку наукового відкриття і художнього перетворення національно-фольклорних скарбів, сміливої динамізації всіх елементів сучасної музичної мови, що зазвичай існували у взаємодії. Згадаємо його 15 угорських пісень для фортепіано, Імпровізацію на угорські теми op. 20, Сільські сцени (на словацькі теми), що є прикладами вільної трансформації народного тематизму.

Спільні стильові риси композиторського опрацювання фольклору знаходимо у творах видатного українського композитора – Б. Лятошинського. Зокрема, у його Сонаті для скрипки і фортепіано (1926 р.) спостерігаємо такі особливості, як: активна синкопована ритміка, хроматично напружена будова мелодичної лінії, поступове варіантне становлення мелодії, політональне звучання головної теми (a-moll – C-dur), вільна імпровізаційність, аперіодичність структури, складна тональна будова побічної партії (партія фортепіано умовно написана у тональності F, а скрипка звучить атонально, утвердження творчого принципу наскрізного проведення певної ідеї крізь усю форму твору. Згадані творчі принципи активно перегукуються із засобами, використовуваними Станковичем.

Характерною драматургічною рисою твору „На Верховині” стає використання засобів кіномонтажу [99, с.37]: частини триптиху – контрастні побутові сценки, різнопланові епізоди „Весілля” постійно змінюють ракурси. Таким чином, триптих „На верховині” є зразком поєднання на рівні архітекtonіки барокової моделі сюїти (як контрастно-складової форми) з

рисами програмності, які переосмислюються на новому рівні.

Між самостійними за образністю і композиційною структурою та жанрово контрастними частинами сюїти водночас існують числені емоційно-образні арки, посилені інтонаційними зв'язками й іншими виражальними засобами. Так до спільних виражальних засобів можна віднести:

- використання вузькообсягових ладів (фригійського тетрахорду, гуцульського тетрахорду, розширеного гуцульського ладу з доданими хроматичними тонами);

- ладову перемінність, результативність ладів;

- використання кластерів у партії фортеп'яно: розосереджених цілотнових, з визначеними тональними центрами і без них, білих кластерів;

- політональні поєднання мелодико-інтонаційних побудов з різними опорними звуками у партії скрипки та фортеп'яно;

- використання органних пунктів у вигляді квінти чи одного звуку;

- неперіодичні зміни видів фактури у партії фортеп'яно (розсереджені кластери, розлоге арпеджіо, розшарування на чотири голоси, органний пункт);

- важливе значення сонорного фактору;

- вільна ритмічна організація;

Опора у формотворенні на фольклорні імпровізаційні форми з варіантно-варіаційним принципом розвитку приводить до вільного трактування тричастинності.

Серед інших композиторів – сучасників Є. Станковича – до вільного трактування принципу тричастинності звертається і М. Скорик. Наприклад, загальна структура „Речитативу” – першої частини його Концерту для скрипки з оркестром № 1 – вільна тричастинність, що впливає з авторського позначення „Речитатив”.

Отже, своєрідність триптиху Є.Станковича „На верховині” для скрипки та фортеп'яно визначається органічним поєднанням фольклорних стильових джерел з новаторськими прийомами сучасної музичної техніки та високим

композиторським професіоналізмом, що проявилось на всіх рівнях структури й музичної мови.

### 2.1.2. Струнний квартет

Струнний квартет (1973 р.) продовжує фольклорну лінію творчості Є.Станковича сімдесятих років, представлену такими творами, як триптих „На Верховині” для скрипки і фортеп’яно, Камерна симфонія №1 для семи виконавців, „Дві п’єси для скрипки та віолончелі, Фантазії на теми українських, литовських і вірменських народних пісень для оркестру. Композиція квартету пронизана глибинними тенденціями трансформації фольклору у поєднанні з особливостями новаторської композиторської техніки. Станкович узагальнено втілює в музиці дух карпатського інструменталізму шляхом відтворення виконавської манери троїстих музик, заглиблення у фольклорне ладо-інтонаційне музичне мислення, світовідчуття. Навколо картин гірського звукопису та духовних внутрішніх пошуків на їх тлі людини зосереджена образна сфера Квартету. „ Градації емоційного стану героя розкриваються через систему контрастних образів – філософських, лірико-драматичних, стихійно-танцювальних” [62, с.38].

Одночастинна композиція Квартету, що тяжіє до сонатно-рондальної форми з рисами наскрізності, будується на основі вільного чергування контрастних епізодів, позначених цілеспрямованою енергією дії, глибоким симфонізмом розвитку головних тем.

Музика вступу до твору – прекрасний за своєю поетичністю зразок гірського звукопису, що створює враження простору та широкої перспективи. Цей колористично-пейзажний образ заснований на звучанні

трьох тематичних елементів. Перший з них базується на розгортанні секундової інтонації у партії першої скрипки в різних метро-ритмічних варіантах з поступовим інтервальним розширенням до обсягу терції, трихорду, пентахорду (приклад 1). Цей тематичний елемент ніби виростає з хроматичного мотиву  $c^3\text{-des}^3\text{-c}^3\text{-d}^3$ , який переходить у наступну поспівку – тетрахорд  $c^3\text{-b}^2\text{-g}^2\text{-c}^3$  (другий такт). В свою чергу вона розширюється до обсягу мінорного пентахорду (з ладовою опорою на „f”), який „перетікає” у тетрахорд  $b\text{-c-d-es}$ .

Таким чином, перший тематичний елемент вступу з трьох фраз-мотивів яскраво ілюструє техніку побудови мелодичної лінії, що розвивається з мотиву-ядра, а далі ніби монтується з окремих контрастно забарвлених мотивів-поспівок інструментально-імпровізаційного фольклорного типу. Це своєрідна імітація сопілкових награвів з властивим для гуцульської інструментальної музики вільним розширенням і звуженням дрібних ритмічних вартостей та форшлагами, яка поширюватиметься і на наступні тематичні утворення.

Другий тематичний елемент вступу – коротка низхідна поспівка-заплачка – h-moll’ний тетрахорд ( $e^2\text{-d}^2\text{-cis}^2\text{-h}^1$ ), який згодом синтезується з фригійським h, з ритмічною опорою на другому щаблі, що надає їй ознак ладової нестійкості, підкреслюючи відчуття розсередженості, „коливання” ладового центру через його постійну мінливість (приклад 2).

Третій хвилеподібний тематичний елемент, що рухається по звуках локрійського тетрахорду від h, також хроматично розширюється (приклад 3).

У вступі теми можна відзначити тенденцію розростання з вихідної поспівки, адже всі тематичні елементи інтонаційно розширюються (перший тематичний елемент – від дихорду до тетрахорду, другий – від тетрахорду до пентахорду, третій – від тетрахорду до гексахорду). Відповідно відбувається „розростання” форми у часі з кожним мотивом (перший тематичний елемент займає 2 такти, другий – 3, третій – 4).

Фоном до розгортання поспівок вступу послуговують акорди – поліінтервальні комплекси, при щільному зведенні яких отримуємо цілопівтонові кластери. В басу акорду, на фоні якого звучать три поспівки, є відповідно довгі тривалості „а”, „а” і „С”.

Підсумовує вступний розділ та готує звучання головної партії почергове проведення всіма інструментами ансамблю першого тематичного елемента вступу.

Слід відзначити, що комплекс тематичних елементів вступу служить композиційним обрамленням твору, постійним рефреном і ніби лейтмотивом твору. У зміненому вигляді тематичні елементи вступу з’являються у зв’язках та епізодах, а також виконуватимуть роль фону, на якому розгортається тематичний матеріал експозиції. Перший тематичний елемент ніби „цементує” усю форму, залучений до тематичного супроводу та „контрапунктує” з іншими тематичними елементами, „відкриваючи” нові розділи, стаючи основою для переходів між частинами форми. У репризі перший тематичний елемент вступу виростає у чіткий завершений образ. Основою мотиву є і моноінтонація, і моноінтервал, виражальні функції яких використовуються композитором у емоційно-психологічному та зображально-колористичному аспектах.

Експозиція Квартету має дзеркально-симетричну структуру з рисами рефренності та обрамлюється зв’язками.

У першій темі головної партії домінують характерні ознаки народно-ладової стилістики музичного фольклору Карпатського регіону. Речитативно-декламаційна виразна мелодія головної партії, з рисами глибокої зосередженості, викладена у соло віолончелі (приклад 4). Початкова тематична заклична інтонація (ц.3 т.6) спрямована вгору три такти, а далі – плавний спад мелодичної лінії до нижнього вихідного звуку рівномірним рухом чвертками з уведенням всередині форшлага. Закличного характеру темі надає імітування трембітних награвань, які в народному побуті сповіщають про різні важливі події. Під оглядом ладової будови тема

репрезентована геміольним тетрахордом від „f” з лідійським забарвленням з субсекстою і субквартою.

Художнє доповнення образного навантаження теми головної партії здійснене у партії супроводу, в якому відтворено ефект відлуння в результаті поступового включення трьох інструментів ансамблю з репетицією терції і вільним динамічним наростанням гучності.

Яскравим зразком втілення чвертьтонового способу інтонування (на чверть тону вгору або вниз від вказаного у партитурі звуку) служить сполучна партія – октавно-унісонна вольова тема (ц.5 т.5), викладена октавами, зменшеними на чверть тону (приклад 5). Чвертьтонове інтонування нотується композитором у партитурі знаками „↑” або „↓” біля ноти у чергуванні з іншими діатонічними шаблями, відтворюючи, таким чином, „нижній фактурний шар” ансамблю „троїстих музик”. Авторським відтворенням специфіки інструментального інтонування Карпатського регіону (наприклад, музикування народно-інструментальних професійних капел „троїсти музики”) є також октавний „унісон” чотирьох струнних на динамічці *ff*, що приводить до мікроінтервальної варіантності окремих звуків, у даному випадку – чвертьтонового підвищення та пониження звуку „до”.

Народні жанрово-танцювальні коломийкові образи вносить звучання побічної партії (ц.6) (приклад 6), що „вривається” у образну сферу сполучної, яка переходить у роль фону. Тема може послужити прикладом неофольклорного трактування нижнього тетрахорду гуцульського ладу (e-fis-g-b-h), з властивою для інструментального гуцульського мелосу остинатно витриманою пульсацією нижнього шару фактури, що відтворює „басок” (народну віолончель) у ансамблі „троїстих музик”, введенням неочікуваних зміщень акцентів з сильної частки на слабку та змін розмірів (4/8, 5/8 і т.д.), поліритмією.

Продовжений принцип контрастного чергування у експозиційному розділі Квартету другим проведенням сполучної (ц.6 т.3) та побічної (ц.7)

партій, після яких повертаються образи головної партії – з'являється її друга тема (ц.8) у ладотональності h. Далі ще раз проводиться тема сполучної партії (ц.9), що перетікає у зв'язку, побудовану із відтворення першого та другого тематичних елементів (ц.10).

Таким чином, структура експозиції квартету побудована на чергуванні епізодів тривалого мелодичного розгортання із стрімкими танцювальними розділами у незмінному та модифікованому вигляді. При цьому теми головної, сполучної та побічної партій „висловлюються” ніби не повністю за першим проведенням, а по частинах, з'являючись у різній послідовності. Характерними виразовими засобами тем стають метро-ритмічна варіантність у межах одного мотиву, синкоповані паузи, зміщення акцентів і поліметрія, поліритмія.

Цілісності образному навантаженню експозиції надає обрамлення звучанням тематичних елементів вступу: перший тематичний елемент з'являється на фоні сполучної партії (ц.5 т.8, ц.6т.3) та після третього її проведення у ролі зв'язки (ц.10); другий тематичний елемент вступу двічі звучить (ц.11, ц.12) при переході до розробки у тій же зв'язці, створюючи арку зі вступом та слугуючи обрамленням.

Значною динамікою образного розвитку відзначена розробка Квартету, заснована на калейдоскопічному чергуванні контрастних тематичних утворень з обрамленням основних побудов інваріантними мотивами та фігураціями. Поява ряду нових тем у розробці компенсується статикою у розвитку головних тем сонатного алегро: лише теми головної партії епізодично звучать у двох розділах.

Чотири основні епізоди розробки в свою чергу поділяються на музичні побудови. Журливо-скорботний настрій вносить звучання теми першого епізоду розробки, обрамленого зв'язками, інтонаційною основою яких є перший та другий тематичні елементи вступу, та заснованого на почерговому звучанні двох тем. Перша з них, викладена у партії солюючої скрипки, – має локрійське ладове забарвлення (гексахорд g- a-b-c-d-es) на фоні A-dur'ного



тризвуку в партії віолончелі й контрабаса (ц.14). Їй підспівують висхідні тони першої скрипки, що будуть з'являтися й надалі, майже завжди у незмінному вигляді. До звучання теми проникають інтонаційні елементи вступу.

Новий психо-емоційний відтінок до образного розвитку музики вносить нова лірична тема – її перший елемент – у дорійському е (ц.15). У цій темі – пристрастній, емоційно відкритій – також помітні зв'язки з карпатським музичним фольклором: виразний висхідний малосекундовий рух від п'ятого щабля до дорійського шостого і наступний низхідний до тоніки, а в останньому такті (ц.15 т.3) – характерні пощабельні кроки від квінти через оспівування шостого щабля до нижньої тоніки рівномірними тривалостями з включенням усередині форшлага – типового коломийкового звороту. Нова градація настрою з'являється при звучанні другого елементу ліричної теми (ц.16), що з'являється у ладотональності „fis”, перегукуючись з імпровізацією віолончелі, з якою врешті вони зливаються в октавний унісон.

Кульмінаційний спалах першого епізоду розробки (ц.19- 20) утворений другим проведенням уривчастої журливо-скорботної теми (ц.17), що в октавному подвоєнні звучить різко й агресивно, після чого відбувається поступове затихання (тональний центр коливається між „a” і „e”).

Підсумком образів епізоду стає поява першого елементу ліричної теми (ц.23), що ще раз підкреслює журливо-меланхолійний настрій.

Натомість просвітлено і урочисто на фоні загального драматичного розвитку звучить другий епізод розробки – епізод веснянки (ц.22 т.2). Мотив веснянки проводиться п'ять разів у ладотональності h, зупиняючись на довгому H-dur'ному тризвуці (приклад 7). Із кожним проведенням (до третього) розширюється діапазон і звуковий склад мотиву, а з третього по четверте проведення – зменшується. Другий епізод розробки не лише є центральним у драматургічному і структурному плані в розробці, а також припадає на середину Квартету, втілюючи переможній образ просвітлення, оптимізму та радісних сподівань.

Наступну нову тему, два проведення якої обрамлює звучання головної

партії, презентовано у третьому епізоді розробки. Тема звучить гостро, викладена стакатними акордами (ц.25 т.5) у партіях всіх інструментів ансамблю. В основі принципу ладової будови теми покладено втілення духу карпатського фольклору твору: при першому проведенні „акордово-стакатної” теми лінія верхнього голосу здійснює рух по локрійському тетрахорду від „h<sup>1</sup>” (ц.25 т.8) і у наступному такті – по гуцульському пентахорду від „e<sup>1</sup>”, в цей час лінія басу синхронно рухається по звуках низхідного локрійського пентахорду з опорою на „G”. При другому проведенні теми залишаються тільки гуцульський пентахорд від „e” у верхньому голосі і низхідний локрійський з опорою на „G” у нижньому (ц.27т.4).

Таким чином, при введенні нового тематизму в розробці, можна провести паралелі від третього епізоду до вступу та експозиції щодо ладоутворення, адже інтонаційна лінія третього тематичного елемента вступу починається локрійським пентахордом, а побічна партія в експозиції рухається по звуках гуцульського пентахорду. Музично-композиційну паралель третього епізоду розробки із вступом й експозицією створює також обрамлення зв'язками-переходами, які інтонаційно базуються на першому тематичному елементі вступу.

Остання нова тема, викладена у партії солюючої першої скрипки у ладотональності „c” (ц.28 т.8), представлена у четвертому епізоді розробки. Перше та друге змінене проведення цієї теми (ц.30 т.6) теж послугують обрамленням для звучання другої теми головної партії (ц.30).

Отже, у розробці рондо-сонтоної форми Квартету наскрізність тематичного розвитку поєднується з експонуванням нових контрастних образів. У розробці представлені п'ять нових тем у чотирьох епізодах, теми головної партії з'являються лише у третьому (перша тема) і четвертому (друга тема) епізодах та центральним стає другий епізод веснянки. Наскрізності розробці надають постійні зв'язки між темами та епізодами, побудовані на варіантно-варіаційному викладенні тематичних елементів

вступу.

Максимальна експресія та дві кульмінаційні вершини у драматургії Квартету досягаються у динамізованій репризі Квартету. У ній у стислому вигляді проводяться перша тема головної і побічна партії, а роль сполучної партії виконує журливо-скорботна тема з першого епізоду розробки (ц.32 т.8).

У репризі відбувається найбільш завершене, кульмінаційне проведення першого тематичного елемента вступу, що звучить у збільшенні (ц.36 т.5), у секстовому подвоєнні (ц.36 т.8), а також у септимовому, октавному і ноновому подвоєнні *ff* (ц.37 т.5). Подібний засіб знаходимо у „Карпатському концерті” М. Скорика, у першій частині якого кульмінаційне проведення теми також здійснене в акордовому ущільненні на максимальній динаміці (приклад 8).

Другою кульмінацією репризи і твору в цілому стає оновлене звучання теми веснянки, образ якої переростає в урочисто-величний, благородно-мужній, втілюючи позитивне начало, силу і велич природної стихії або ж кульмінацію у духовних пошуках героя. З кожним проведенням тема розширюється, в кінці розв’язуючись у *H-dur*’ний тризвук, але алеаторичні вкраплення руйнують цей образ.

У репризному розділі Квартету здійснюється і повторення обох елементів ліричної теми з розробки, що викладені у зворотній послідовності.

Отже, реприза є кульмінаційною частиною Квартету, де першою хвилиною стає трансформоване звучання першого тематичного елемента вступу та вершиною – проведення теми веснянки.

Композиційну узагальнюючу арку проводить також музика коди, що так само як вступ, має піднесено-ліричний характер. У ній звучать всі тематичні елементи вступу, що набувають характеру заспокоєння, затихання та служать обрамленням твору.

Отже, композиція квартету тяжіє до сонатно-рондальної форми з рисами наскрізності та епізодами у розробковому розділі (див. Схему Квартету на

с. 83).

Першим рефреном сонатно-рондальної композиції Квартету є теми головної партії і другим рефреном та лейтмотивом – комплекс тематичних елементів вступу, які у зміненому вигляді з'являються у зв'язках і епізодах, а у репризі перший тематичний елемент виростає у чіткий завершений образ (таким чином, відбувається становлення образу протягом усього твору). Інші тематичні елементи вступу також „повертаються”, „нагадують про себе”. Важливе драматургічне навантаження несе тема веснянки з розробки, образ якої теж переростає у оптимістично-стверджувальний, могутній і урочистий.

Схема квартету:

Вступ								
а			в			с		
1 тематичний елемент			2 тематичний елемент			3 тематичний елемент		
c-f-es			h тетрахорд			h локр. пентахорд		
2			3			4		
Експозиція								
Зв'язка	Г.П. 1 т.	С.П.	П.П.	С.П.	П.П.	Г.П. 2т.	С.П.	Зв'язка
На 1 тем.ел.	f геміол. тетрах.	-	e гуц.	-	e гуц.	h	-	На 1 і 2 тем.ел.
5	19	5	2	7	8	7	4	12+12+9
Розробка								
Перший епізод								
d		e		e <sup>1</sup>		d <sup>1</sup>		e
Журл.-скорб.		Лірична 1ел.		Лірична 2ел.		Журл.-скорб.		Лірична 1ел.
a		e		fis		a		e
9		10		5		25		5
Другий епізод								
Зв'язка			g			Зв'язка		
На 1 темат.ел.вступу			Тема веснянки			На 1 темат. ел. вступу		
-			h			-		
6			10			23		

Третій епізод							
f	Г.П.			f <sup>1</sup>			
Акордово-стакатна тема	1 тема			Акордово-стакатна тема			
е гуц. тетрахорд	f геміольний тетрах.			е гуц. тетрахорд			
6	11			3			
Четвертий епізод							
Зв'язка	k		ГП		k <sup>1</sup>		
На 1 елементі вступу	Скрипкова тема		2 тема		Скрипкова тема		
-	с		h		с		
11	5		5		10		
<b>Реприза</b>							
Г.П.	d <sup>2</sup>	ПП	Зв'язка	a	g <sup>1</sup>	e <sup>1</sup>	e
1 т.	Журл.- скорб.		На 1 тем. ел. вступу	1 тем.ел.вступу	Веснянка	Лір.2т	Лір.1т.
f	h	e	-	c	h	fis	e
8	4	4	20	19	15	11	5
<b>Кода</b>							
Зв'язка	b <sup>1</sup>	a <sup>1</sup>	b <sup>1</sup>	c <sup>1</sup>	a <sup>2</sup>		
На 1ел.вступу	2ел.вступу	1ел.вступу	Мікроеле- менти 2-го ел.вступу	3 ел.вступу	1ел.вступу		
-	h	c	-	h	d		
3	4	5	2	2	11		

\* Самими латинськими літерами без вказівки ладового нахилу позначені тональні центри в умовах дванадцятищаблевої тональності.

Отже, драматургія Струнного квартету Станковича побудована таким чином, що образи тем отримують розвиток до повного свого завершення поступово, протягом усіх композиційних розділів, втілюючи ідею наскрізного розвитку провідних мотивів твору. Зокрема, інваріантний перший тематичний елемент вступу ніби цементує усю форму, постійно контрапунктуючи з іншими тематичними елементами, відкриваючи нові розділи стає основою для переходів між частинами форми, і, нарешті,

звучить на фоні останнього акорду твору. Такі властивості форми знаходять своє узагальнення у назві „динамічні форми” [138, с. 129].

Особливістю ладового мислення композитора у Квартеті є застосування характерних для карпатського мелосу народних ладів: лідійського, дорійського, міксолідійського; використання вузькообсягових ладових форм – трихордів, тетрахордів, пентахордів. Зчеплення тетрахордів різних нахилів дає мінливу палітру ладових барв, у яких відчуття ладового нахилу відходить на другий план. Наприклад, тема головної партії Квартету – яскравий зразок генамісотонічного тетрахорду з лідійським забарвленням у межах збільшеної секунди (з субквартою і субсекстою). Паралельно у поспівці підголоску (друга скрипка), як у фокусі зібраний характерний принцип одноголосного поєднання двох ладових нахилів – лідійського і міксолідійського зі змінною терцією. Зразком ускладненого гуцульського ладу (або двічі гармонічного мінору) може послужити танцювальна тема побічної партії (e-fis-g-as-b-h). Яскраво виражений дорійський лад з розщепленням другого щабля у першому елементі ліричної теми з першого епізоду розробки. Другий мотив-заплачка зі вступу написаний в обсязі h-moll'ного тетрахорду також з розщепленим другим щаблем.

Типовим у творі стає використання дванадцятищаблевої тональності. Зокрема, нові тематичні утворення у розробковому розділі найчастіше належать до певної дванадцятищаблевої тональності, що підтверджує вищенаведена таблиця. Композитор використовує також чвертьтонову змінність у чергуванні з іншими діатонічними щаблями. Яскравим зразком цього засобу служить октавно-унісонна сполучна партія у експозиції, яка викладена октавами, зменшеними або збільшеними на чверть тону, що в деякій мірі передає нетемперовану ладову основу гуцульських інструментальних імпровізаційних награвань в ансамблі „троїсті музики”.

Функціональні ладо-тональні співвідношення у Квартеті побудовані за типом „устій-неустій, дисонування-консонування, опірність-неопірність” [62,

с.39]. Між ладотональними центрами переважають кварто-квінтові або секундові співвідношення. Якщо звести усі наявні у творі ладотональні центри, то виявиться, що вони не виходять за межі звукоряду: h-c-d-e-f-fis. Як було зазначено раніше, бас перших трьох акордів твору рухається по звуках „a”, „a” і „c”. При цьому основні тони цих акордів: „a”, „f” і „c”. Басова лінія останніх чотирьох акордів Квартету: „d”, „a”, „as” і „f”. Устоєм у першій темі головної партії теж є звук „f”. Отже, першорядною у творі є ладотональність „f”. Останній акорд Квартету – поліакорд, утворений із зчеплення двох мажорних тризвуків – F-dur’ного і G-dur’ного, які можна в цьому випадку трактувати як перший і другий тризвуки, взяті одночасно, що підкреслює секундовість функціональних співвідношень.

Щодо принципу організації вертикалі, то вона у Квартеті утворюється шляхом нашарування мелодичних ліній та зіставлення кількох ладів з різними опорними тонами чи різними ладовими нахилами, або шляхом використання цілісних вертикальних комплексів різних інтервальних структур. Наприклад, у партії першої скрипки в розробці (I елемент ліричної теми) використаний дорійський e, у другій скрипки – лідійський c, у віолончелі – опору на g. З ц.11 (перше проведення другого елемента вступу в експозиції) в партіях кожного інструменту поєднуються різні ладові опори: лінія віолончелі разом із лінією альтя складають лідійсько-міксолідійський лад з опорою на g, супровід першої скрипки – з опорою на cis, другої скрипки – d. Гармонічна вертикаль в цей час утворюється поєднанням кварта і секунди.

Домінантним типом фактури у творі є лінійний із суцільною мелодизацією голосів. Імпровізаційні монолози окремих інструментів розгортаються на тлі барвистих метро-ритмічних поспівок (варіанти мотивів вступу), які сполучаються, нанизуються або почергово переходять з голосу в голос у вигляді канонічної імітації, охоплюючи широкий регістровий діапазон.

Виникає творча паралель у плані поліфонічного типу розвитку при

створенні звукового „краєвиду” Карпат із „Карпатським концертом” М. Скорика (приклад 9).

Взаємопов’язані з мелодичною лінією у творі ряд акордових структур – цілісних вертикальних комплексів: принципи утворення вертикалі споріднені із принципами утворення горизонталі – шляхом розщеплення окремих щаблів, що служать будівельним матеріалом як для горизонталі, так і для вертикалі. За цим принципом передусім побудовані складні секундові „грона”, що виникають внаслідок розщеплення діатонічних щаблів. Зокрема, якщо взяти у тісному розташуванні акорд, на фоні якого розвивається перший тематичний елемент вступу, то отримаємо неповний (без терції) великий нонакорд з секстою і розщепленою септимою (основний тон – „а”). Прикладом акордового комплексу септимової побудови з основним тоном „а” служить фактурна вертикаль, що є фоном для звучання третього елементу вступу. Якщо звести цей акорд до тісного розташування, то отримаємо малий мінорний нонакорд від звуку „с” з секстою і розщепленою терцією.

Споріднений засіб утворення акордової вертикалі простежується у розробці та репризі. Зокрема, у розробці зустрічаємо такі акорди, як: великий зменшений терцквартакорд (ц.14 т.9), зменшений квінтсекст акорд з пониженою терцією (ц.15 тт.4-5), малий мінорний нонакорд з розщепленою квінтою з основним тоном „g” (ц.17). У репризі проведення першого тематичного елементу вступу звучить на фоні поліакорду, що складається з нашарування великого мажорного септакорду та мажорного тризвуку (ц.36). В результаті цього поєднання отримуємо обернений ундецимакорд із звуком „d” в басу. І нарешті останній акорд у творі з основним тоном „f” – ундецимакорд – поліакорд, утворений з накладання F-dur’ного і G-dur’ного тризвуків, який можна звести у F-dur’ний кластер в обсязі сексти.

Отже, утворення гармонічної вертикалі у Струнному квартеті здійснене композитором шляхом використання у творі різних видів моноінтервальних акордів (терцевої, септимової побудови), поліінтервальних акордів, акордів з розщепленнями діатонічних щаблів та поліакордики. Одним з головних



принципів організації акордів у творі є фонічне використання акордів, що перетворюються на сонорні комплекси. Поєднання цих виразових засобів створює додаткове драматургічне напруження та образи нестримних природних стихій.

В картинах пейзажно-споголядальних, психологічної загостреності чи перехідного характеру автор застосовує елементи алеаторики: композитор вдається до прийому довільного тлумачення певної інтонаційно-ритмічної одиниці, у часто вживаних зигзагоподібних пасажах конкретизуються лише крайні звуки.

На рівні з іншими виражальними засобами важливу драматургічну роль у Квартеті також відіграє ритм, зокрема вживаний Станковичем засіб ритмічної варіантності. Наприклад, при повторенні певної поспівки, змінюється ритмічний малюнок шляхом зміщення наголосу з сильної частки такту на слабку (чи навпаки), впроваджуються неочікувані акценти, часті метричні зміни в межах невеликої побудови – неперіодична повторність змінних розмірів (7/7, 5/8, 4/8, 3/8). Зустрічаються різні види остінато, синкопи, несподівані паузи. Прийоми різкої зміни ритміки сприяють інтенсивності розвитку, створюють ефект стихійного руху (особливо в танцювальних епізодах).

Таким чином, своєрідність Квартету Є.Станковича визначається органічним поєднанням фольклорних стильових джерел з сучасними методами композиторської техніки. В архітектоніці та драматургії твору яскраво відчувається вплив народно-пісенних, танцювальних та інструментальних джерел, який виражається на різних структурних рівнях композиції та особливостях музично- виражальних засобів.

Слід відзначити, що неофольклорний стиль Квартету знаходить числені асоціації та творчі паралелі з творами інших композиторів-неофольклористів – попередників та сучасників Є. Станковича. Серед них у першу чергу слід згадати Б. Бартока, що шукав натхнення у невичерпних скарбах музичного фольклору та цікавився архаїчно примітивними

„праелементами” народної музики. Для цього композитора характерно використання інтонаційних, ладових елементів, почерпнутих в народній музиці та вільно асимільованих автором без будь-яких цитатних відповідностей. Даний метод характерний для таких творів пізнього Бартока, як Музика для струнних, інструментальні концерти, Дивертисмент, Концерт для оркестру, пентатонний лад у *Allegro barbaro* (наприклад, один з ранніх творів Бартока – *Allegro barbaro* – свідчить про бажання відновити перші витоки, що містяться в угорських народних танцях).

Стилістичні паралелі до творчості Станковича музика Бартока створює також поєднанням у творчості видатного угорського композитора традиційної поліфонічної техніки з ладово-інтонаційним матеріалом, який він черпав з давнього угорського фольклору: національно-фольклорні поспівки в музиці Бартока отримують контрапунктичний розвиток у вигляді імітацій, канонів, обернень тощо. Прикладами подібного синтезу можуть послужити музика струнних квартетів (наприклад, П'ятого), ряд поліфонічних п'єс з „Мікрокосмосу”, фуги з Музики для струнних, Сонати для фортепіано, Третього концерта тощо.

Неофольклорний стиль Квартету перегукується також з творчістю „російського періоду” Стравінського. Але в опусах Стравінського російська пісенна архаїка служила лише звуковим матеріалом для ладових і метроритмічних експериментів, в той час, коли Барток розглядав шедеври пісенного фольклору як дорогоцінне втілення народної мудрості, з величезною увагою ставився до текстів, філософсько-естетичного змісту використовуваних пісень.

Серед найяскравіших українських композиторів – попередників і вчителів Станковича у нефольклорному стильовому напрямку – слід відзначити постать Б. Лятошинського. Композиторів споріднює насичення тематизму творів ладо-інтонаціями українського мелосу, національними танцювальними ритмами. До таких творів Лятошинського належать знаменитий „Український квінтет”, Друге тріо, Четвертий струнний квартет,

фортепіанна сюєта, романси, більше сотні обробок українських народних пісень. Зокрема, тема головної партії першої частини „Українського квінтету” написана в стилі українських пісенно-баличних розповідей.

Яскравим втіленням концепції опанування фольклору як імпульсу для розвитку музично-стильових принципів творчості є „Карпатський концерт” М. Скорика, в якому важливим фактором стає відчуття композитором темброво-колеристичного (сонорного) фактора. Національні особливості стилю, збагачені свіжими елементами сучасної музичної мови, виразно і безпосередньо проявилися і в таких творах, як „Український дивертисмент” і Концерт для скрипки з оркестром А. Штогаренка, „Українська карпатська рапсодія” і „Гуцульські картинки” Л. Колодуба, „Гуцульський триптих” і Перший концерт для скрипки з оркестром (1969) М. Скорика.

### 2.1.3. П'ята камерна симфонія „Потаємні поклики”

П'ята камерна симфонія „Потаємні поклики” для соло кларнета і камерного оркестру (1993 р.) належить до улюбленого композитором жанрового ряду камерних симфоній для соло з камерним оркестром, що наближує трактування симфонічного жанру до концертного і впливає на принципи взаємодії соло та оркестру. Семантична сфера симфонії поєднує в собі втілення поліасоціативного ряду, закладеного у назві твору: відображення потаємних покликів і бажань, інстинктів та емоцій, занурення у надра психологізму і трагізму (у репризному розділі твору). Ідея буяння «архаїки давнього магічного театру тіней» [165, с. 149], первісних стихійних сил, втілена у творі у неофольклорному стильовому напрямку.

Архітектоніка «Потаємних покликів» репрезентована одночастинною багатофазовою композицією, втіленою у вільній наскрізній формі, еквівалентній сонатній<sup>1</sup>, з рисами монотемності і рондальності (Схема)<sup>2</sup>. Монотемності симфонії надає підпорядкування протягом всього твору тематичного розвитку становленню головної теми (а), елементи якої з'являються у всіх розділах композиції. Її інтонаційна основа, закладена у вступі, зазнає різноманітних трансформацій протягом багатьох фаз розвитку.

---

<sup>1</sup> За типологізацією видів концертно-сонатних форм Задерацького В., один з них – композиція, створена за принципом «континуально-контрастного формотворення» [83, с. 179] – тобто шляхом безперервного чергування контрастних ділянок, що перетікають одна в іншу, за умови інтонаційної взаємообумовленості цих ділянок [83, с. 180]<sup>1</sup> та – форма, *еквівалентна сонатній* (на основі іншої композиційної структури) [83, с. 196], метою якої є створення індивідуальної форми на фундаменті певної класичної структури. Примітка.<sup>2</sup> При трактуванні форми як сонатної за ГП вважаємо тему „а”, ПП – „b”, СП – „c” і ЗП – „d”.

Інтонації головної теми „а” викликають асоціації до закарпатського інструментально-виконавського мелодизму. Тема має задумливий характер, неспішний переривчастий рух із зупинками і паузами, який має тенденцію до наростання активності. У симфонії відбувається висвітлення полісемантичних граней головної теми, що у плані музичної виразовості постає у двох основних іпостасях – з домінуванням мелодичного або ритмічного начала. Зокрема, мелодичне начало домінує у вступі, експозиції і репризі. Натомість у розробці і коді висвітлені ритмічно-динамічні ресурси теми.

Як антипод до образу першої теми протиставлена семантика другої теми (b), що містить у собі мальовничо-зображальний елемент, служить втіленням нечіткого мерехтливого руху. В результаті інтонаційно-ритмічного розвитку тема з монотонного, колористичного образу у розробковому розділі перетворюється на химерний танок: синкопований ритм і ламаний інтонаційний малюнок створюють картину нестримної стихійної енергії.

До взаємопроникнення ритмо-інтонаційних елементів обидвох тем<sup>1</sup> приводить динамічний розвиток у розробці. На кульмінаційній хвилі розробки починається реприза, у якій музика раптово набуває нового ракурсу, теми раптом висвітлюються під новим – психологічним і навіть трагічним – кутом зору.

Тематичний акцент у репризному розділі переходить до теми „с”, інтонаційна основа якої закладена у експозиції. Характер теми вирішений у лірико-драматичному ключі, скорботний. Відтінює трагізм теми проведення на фоні цієї теми „уламків” побічної теми („b”).

У коді отримує повне вираження тема „d” (заклучна партія), зародження якої відбулося вже у експозиції у вигляді прихованого мотиву. Її рішучий,

---

Примітка.

<sup>1</sup> Тема a<sub>3</sub> у розробковому розділі побудована на розвитку вичлененого звороту „а” з вступного розділу, ц. 10 т. 10, а тема b<sub>2</sub> у розробковому розділі представлена розвитком вичлененого звороту з теми b<sub>1</sub> з експозиційного розділу (ц. 70 т. 1).

життєствердний настрій підтримується появою нової теми – своєрідної теми опору, що акумулює в собі властивості усіх попередніх тем і служить знаком непримиримості, опору, руху вперед, життєвої енергії. Новий виток музично-драматургічного розвитку призводить до оптимістичного завершення, у настрої гімну, що символізує перемогу життєствердної енергії.

Спостерігаємо макроритмічне *acellerando* у симфонії: кода кількісно має більше тактів, але реальний час її звучання – 3 хвилини, тобто на 1 хвилину довше, ніж вступ.

Отже, П'ята камерна симфонія „Потаємні поклики” Є. Станковича вирішена у лірико-драматичному жанровому напрямі, що оптимально розкриває образний світ твору: краси природи, архаїчної музично-мистецької стихії та животворного руху та представлений неофольклорною стильовою моделлю. Переконливості втіленню головної ідеї твору надають такі драматургічні засоби, як монотемність та наскрізність розвитку. Ніби постійно пульсуюча думка, виникає образ теми кларнета-соло, розвиток якої призводить до експресивного емоційного вибуху у розробці та екстатично-гімнічного висновку у коді. Відповідно композитор використовує у симфонії метод становлення теми-образу протягом твору: теми „a” і „b”, закладені ще у вступі, отримують кульмінаційний розвиток у розробці, а теми „c” „d”, що з'являються у „зачатковому” вигляді в експозиції, основне вираження отримують у репризі (тема „c”) і у коді (тема „b”). Таким чином, розробка – кульмінація розвитку тем „a” і „b”, реприза – „c”, а кода – „b” (і нової теми „e”).

## Схема П'ятої камерної симфонії «Потаємні поклики»

Вступ		Експозиційний розділ			Розробковий розділ			Реприза			Кода			
a	b	a <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	b <sub>1</sub>	a <sub>3</sub>	b <sub>2</sub>	a <sub>4</sub> /b <sub>3</sub>	a <sub>5</sub>	a <sub>6</sub>	c <sub>2</sub>	d <sub>1</sub>	e	a <sub>7</sub> /b <sub>5</sub>	d <sub>2</sub> /a <sub>8</sub>
		ГП		ПП			ГП							
т.1- ц.20.4	ц.20т.5- ц.30т.5	ц.30т.6- ц.40т.7	ц.40т.8- ц.60т.4	ц.60т.5- ц.70т.1	ц.70т.2- ц.90т.2	ц.90т.3- ц.100т.2	ц.100т.4- ц.130т.5	ц.130т.6- ц.190т.10	ц.180т.1- ц.190т.10	ц.200т.1- ц.230т.6	ц.230т.7- ц.240т.7	ц.240т.8- ц.270т.10	ц.280т.1- ц.230т.2	ц.320т.3- ц.340т.3
23 тт.	11 тт.	12 тт.	17 тт.	7 тт.	21 тт.	10 тт.	31 тт.	45 тт.	20 тт.	36 тт.	11 тт.	35 тт.	42 тт.	21 тт.
Cl		Cl	Cl, v- ni		Cl, v- ni	Cl	Cl, v- ni	Cl	Cl, v-ni	V-ni	V-ni	V-c	Cl, v-ni	
`b		`b	<b>c (CII)</b>		`b			<b>c<sub>1</sub></b>		<b>b<sub>4</sub> (III)</b>		`a		
			ц.40т.8- ц.50т.6 10 тт.		ц.70т.2- ц.80т.4 13									
V-ni		V-ni	V-c		V-ni			V-ni		V-ni		Cl		
			<b>d (3II)</b>							`a				
			ц.50 тт.7-10 4 тт.											
			V-ni							Cl				

Автором застосовано у творі принцип стретного накладання звучання кількох тем в одночасі, а також поступове «вживлення» окремих тем до лінійних голосів музичної тканини та драматургії твору, ніби «тематичних передвісників», із наступним їх розвитком майже на асоціативному рівні. Показовими у цьому сенсі є теми *c* (що виконує роль сполучної партії) і *d* (заклучна партія). Вони, так само як основні теми (*a* і *b*), служать ще одним образним протиставленням двох різних начал – лірико-драматичного і урочисто-переможного. Слід відзначити, що тема *d* образно пов'язана із цілком новою темою, що з'являється у коді (*e*), яку ми назвали «темою опору». Поява нової теми у коді – теми опору – притаманне для багатьох камерних творів Станковича, зокрема, „Що сталося в тиші після відлуння...”, *Sinfonia Larga*.

Важливе значення у творі відіграє фактура камерного оркестру разом та дванадцятищаблева тональність. Для організації музичної тканини симфонії властиві різноманітні види: 1) монодичний тип (вступний мотив); 2) концертне змагання і діалогічність між партіями кларнета і струнного оркестру (експозиція:  $a_2$ , розробка:  $a_3, a_4/b_3$ , кода:  $a_7/b_5, d_2/a_8$ ); 3) поліфонія (експозиція:  $a_2$ , розробка:  $a_3$ , реприза:  $a_5, a_6$ ); 4) поліпластовість (експозиція:  $a_2$ , реприза:  $a_5, a_6$ , кода:  $e$ ); 5) акордова (*d*), 6) сонористичного типу („*b*”). Симфонія має риси одночастинного концерту для кларнета і струнних, однак камерний оркестр виконує роль не лише акомпаніатора, але й активного учасника дії.

Отже, П'ята смфонія „Потаємні поклики” Станковича – це свого роду лірико-драматична симфонія-поема з яскравими ознаками концерту для кларнета з струнним оркестром. Це – своєрідна поема потаємним людським інстинктам та бажанням, природній стихії. Незважаючи на трагічний психологізм репризного розділу композиції, у творі в загальному все ж переважаючою є оптимістична концепція. Підтвердженням цьому є поява „незламної теми опору” та життєствердний гімнічний настрій музики коди.

Не можна не відзначити певні асоціації, що виникають прислуханні



симфонії до «Весни священної» І. Стравінського. У сучасному авторському втіленні Є. Станковича вимальовуються споріднені ідеї цього твору.

#### 2.1.4. „Сумної дримби звуки”

П'єса „Сумної дримби звуки” для віолончелі і фортепіано, створена у 1992 році, є ще одним прикладом звернення Євгена Федоровича до використання неофольклорних тенденцій у камерному жанрі. Музика твору навіює образи задумливої речитації кобзарів, ліричного тону українського думного епосу, магічних звуків української дримби, що довгим відлунням лунають у пам'яті.

Рел'єфності звукопису надають інструментальні імітування манери гри на цьому давньому інструменті<sup>1</sup>, а також використання віолончелі-соло, що найчастіше служить у творчості композитора для втілення філософських, ліричних, патетичних, задумливих образів. У композиції можна спостерігати частовживаний Станковичем засіб переходу у процесі розвитку віолончельної теми від неспішного задумливого співу до експресивної речитативної декламації.

Композиторський задум втілений у тричастинній композиції із дзеркальною репризою, що вносить у форму концентричність. Риси варіаційності формі надає варіантно-варіаційний розвиток тем першої частини п'єси у середній частині.

До атмосфери глибокозамисленого стану та лірико-оповідного тону занурює музика першої частини «Сумної дримби звуків...», написаної у простій двочастинній безрепризній формі. Перший її розділ (А) створений у формі періоду, у кожному з трьох речень якого надається новий варіант

---

Примітка.

<sup>1</sup> Дримба є українським (а також молдавським та румунським) музичним інструментом, різновидом давнього язичкового інструменту під назвою „варган”, різні види якого побутують у багатьох народів світу під різними назвами [180, с.185]. Під час гри на цьому інструменті у разі безперервного коливання язичка виникає бурдон [там само., с.185], іншими словами – органний пункт, у імітуванні чого ми і зможемо пересвідчитися при подальшому розгляді твору.

викладу теми віолончелі-соло із задумливим настроєм, у якому водночас закладений потенціал до вивільнення поки що стримуваної енергії. У темі віолончелі відразу проявляються риси речитативності: неспішність вислову, часті зміни та синкопованість ритмічного малюнку наближають мелодію до людської мови (приклад 39). З кожним реченням урізноманітнюється партія фортеп'янного супроводу, який протягом всього твору носить остинатний характер, з органним пунктом на звуці *des*, що звучить у різноманітних ритмічних варіантах.

Нового образного відтінку – більш активного, дуже виразного та речитативно-декламаційного – тема набуває у другому розділі (B) першої частини твору – наскрізному періоді, що базується на п'ятиразовому варіантному проведенні мелодичної фрази у партії віолончелі. Остинатний фортеп'яний супровід до теми віолончелі з незмінним органним пунктом у співставленні з ліричною речитацією віолончелі створює враження епічності, монотонності та статичності.

Ладогармонія у першій частині та у цілому творі заснована на систематичному використанні повної хроматичної гами. Зокрема, звуки перших двох речень періоду (якщо взяти в сукупності звукоряди віолончельної теми та партії фортеп'яно) охоплюють дванадцятищаблевий хроматичний звукоряд. Тема віолончелі написана у манері *quasi*-тональності *des*, враження якої посилюється від постійного органного пункту на звуці *Des*, а також у третьому реченні першого розділу, коли у партії фортеп'яно виникає акордовий супровід – чується ладотональність „*as*”. Те саме можна сказати про тему другого розділу першої частини: довгий витриманий звук, яким завершується кожна фраза, може здаватися наступним опорним звуком. При проведенні перших трьох фраз кожні два такти також заповнюють хроматичну гаму. Ілюзія тональності «розтає» із початком середньої частини *p'esi*, у якій відбувається майстерна гра усіма дванадцятьма звуками хроматичного звукоряду: вільно трактована додекафонна серія вносить авангардний стильовий віддтінок до образної сфери твору.

Мотивній розробці тематичних елементів переважно першого розділу першої частини (А) та епізодично – другого розділу (В), - присвячена середня частина п'єси, у якій рух значно активізується. Основою її структури є два періоди, що поділяються на три речення:

R	R <sup>1</sup>
c(8)+c <sup>1</sup> (4)+c <sup>2</sup> (6)	d(5)+e(7)+k(5)

Поділ на речення у межах розділів здійснений досить умовно, більшою мірою в результаті спостереження за тематичними змінами або зміною типу музичного викладу<sup>1</sup>.

Характер колористичного вступу частини (R) носить перше речення першого розділу (c). Наступне речення (c<sup>1</sup>) є мотивною розробкою початку теми першого розділу (А) і третє речення (c<sup>2</sup>) – початку теми другого розділу (В) першої частини. Про це свідчать початкові, завуальовані репетиції тридцятьдругих тривалостей, інтонаційні лінії, по яких здійснюється рух теми у партії віолончелі. Як нагадування образів першої частини, у партії віолончелі продовжується органний пункт, в той час коли у партії фортеп'яно рух значно пожвавлюється завдяки ритмічному ущільненню до тридцятьдругих тривалостей. Правила принципового використання усіх дванадцяти щаблів витримано у ладогармонії розділу. Наприклад, перше речення розділу (c) вже з перших двох тактів охоплює хроматичну гаму, друге (c<sup>1</sup>) і третє (c<sup>2</sup>) речення – з першого такту.

Кульмінаційного напруження та апогею ораторської патетики і героїчної експресії досегнено автором у другому розділі середньої частини п'єси (R<sup>1</sup>), що відзначений переплетенням обох тем першої частини. У перших двох тактах розділу звучить значно трансформована тема першого розділу, у наступних двох тактах – тема другого розділу, після чого відбувається

---

Примітка. <sup>1</sup> Слід зазначити, що речення позначені згідно того, наскільки вони похідні чи відмінні один від одного, а участь в цьому музичному матеріалі тем першої частини буде обговорена нижче.

розвиток другорядних тематичних елементів першого розділу першої частини: остінатних інтонаційно-ритмічних зворотів, ритмічних, регістрових та звукорядних варіантів органного пункту. Принцип охоплення кожними двома тактами повного дванадцятищаблевого звукоряду залишається стабільним прийомом створення ладотональності розділу.

Таким чином, спостерігаємо у середній частині композиції активний розвиток тем першої частини у поєднанні з тематичними новоутвореннями, в результаті якого теми першої частини набувають нових образів.

У дзеркальній репризі звучання тем повертається до свого першопочаткового вигляду, але до їх викладу уриваються розкладені акордові, інтонаційні звороти та органний пункт з середньої частини, що надає наскрізності архітектоніці п'єси. Спадання напруження та затихання супроводжує проведення першої теми. На вплив попереднього розвитку вказує також те, що тема другого розділу першої частини звучить на тон вище від початкового свого викладу, а перша тема проводиться у репризі на півтона нижче. Звукоряд першої двотактової фрази теми другого розділу першої частини знову ж таки містить всі звуки хроматичної гами, а звукоряд теми першого розділу охоплює дванадцятищаблевий хроматичний звукоряд за третім реченням.

Як кодетта та підсумок звучить додане четверте речення, яке також охоплює повний хроматичний звукоряд.

Вступ	Перша частина		Друга частина		Третя частина	
	A	B	R	R <sup>1</sup>	B <sup>1</sup>	A <sup>1</sup>
	a+a <sup>1</sup> +a <sup>2</sup>	b	c+c <sup>1</sup> +c <sup>2</sup>	d+e+k	b <sup>1</sup>	a <sup>3</sup> +a <sup>1</sup> +a <sup>2</sup> +a <sup>3</sup>
4	4+5+6	10	8+4+6	5+7+5	7	2+2+5+3

Отже, задум п'єси „Сумної дрімби звуки” вкладений у тричастинній концентричній композиції з рисами варіаційності. Оповідно-лірична тема віолончелі сягає корінням протяжних епічних дум та речитативів кобзарів, носить епічний характер.

Постійний остинатний ритмічно-варіаційний органний пункт, що супроводжує виклад та розвиток тем майже протягом усього твору, за винятком кількох фрагментів всередині та вкінці твору, є, на нашу думку, не що інше як оригінальне відтворення тієї манери гри на дриббі, коли в результаті безперервного коливання *язичка* виникає бурдон – примітивний попередник органного пункту та багатоголосся. Ефект звукописного імітування гри на дриббі підсилений також остинатністю інших ритмо-інтонаційних фігур, що є притаманною для виконуваних мелодій на дриббі.

Таке звернення до давніх українських музичних традицій поєднується з використанням новітніх засобів формотворення та ладогармонії. Задум п'єси втілений у тричастинну композицію із бурхливим серединним розвитком та дзеркальною репризою тем. Ладогармонічна система твору базується на систематизованому використанні усіх дванадцяти шаблів хроматичної гами протягом певного відтинку теми.

Отже, п'єса „Сумної дрибби звуки” Є.Станковича є прикладом талановитого втілення композитором в музиці переплетення неофольклорного стилю з авангардним.

## 2.2. Необароковий вимір у камерних симфоніях Є. Станковича

### 2.2.1. Перша симфонія „Sinfonia Larga” для п’ятнадцяти струнних

Одним з перших найяскравіших взірців необарокового стилю раннього Станковича є його симфонія № 1 „Sinfonia Larga” для п’ятнадцяти струнних, створена у 1973 році. Завдяки її камерному виконавському складу вважаємо за потрібне розглянути її в одному ряді з камерними симфоніями композитора для проведення жанрово-композиційних порівнянь та творчих паралелей.

„Sinfonia Larga”, що у перекладі означає „повільна симфонія”, є симфонією-драмою, семантичний простір якої містить в собі полярні сфери, сконцентровані в одночастинній композиції. «Особлива вибухова сила емоційно-образного заряду твору...» досягається шляхом «...перетину барокових форм мислення, що проявляється на різних рівнях музичної мови, з ознаками сучасних композиторських систем” [99, с.44], а також архітектонічного вирішення у сонатній формі з появою нової теми у розробковому відділі.

У світ трагічно-драматичних роздумів, надзвичайного духовного сум’яття і болісного зойку занурює музика симфонії із перших тактів звучання. Масштабна тема головної партії (60 тактів) у експозиції представлена: вступним, першим та другим проведеннями (перше та друге проведення складаються з двох речень).

При збереженні сонористичних якостей музичної тканини, тема головної партії побудована за принципами горизонтального розгортання. Її поліпластову фактуру формують лінеарні голоси (від чотирьох до семи), кожен з яких має власну часову організацію та ритмічне «дихання» (приклад 14). Важливим фактором створення ефекту плинності є

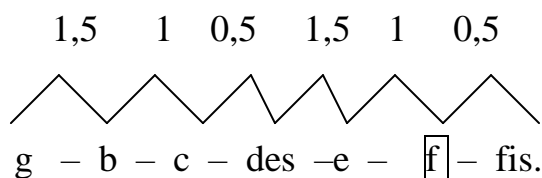
комплементарна організація голосів в умовах поліметрії (постійна зміна розмірів: 3/16, 4/4, 7/16 тощо характерна для викладу тематизму головної партії та його подальшого розвитку) та поліритмії.

Фактурні голоси зливаються у нерозривну однорідну музичну тканину, однак верхній голос виділяється звуковисотно (перші-треті скрипки), набуваючи характеру солюючого голосу полішарової тканини. Його напружений, повільний секундовий висхідний рух, який охоплює широкий діапазон (від  $g^1$  до  $dis^3$ ), стає одним із найважливіших факторів у досягненні високого рівня експресії теми.

Витримана поліфонічність фактури та поліметрія головної партії „...вступає у конфлікт з невластивою для поліфонічної фактури чіткістю поділу на „проведення”, а у межах їх – на поліфонічні фази” [99, с.44]. Утворенню цього розподілу сприяє „розв’язання” всіх поліфонічних ліній в акордову вертикаль – у моменти, коли гармонічно-енергетичне напруження сягає критичного рівня. Таким чином, у цезурах теми утворюється сумарна вертикаль, яка підкреслюється одночасним зміщенням всіх голосів на сильній тривалості такту. Ці засоби виконують одночасно формотворчу роль, оскільки використовуються на „стиках” розділів форми, „розчленовуючи” композицію цілого на окремі побудови.

Для прикладу розглянемо співзвуччя головної партії „Sinfonia Larga”, в які об’єднуються поліфонічні голоси у цезурах.

Вертикальна сумарність, утворена горизонтальними лініями голосів перших трьох тактів вказує на ладотональність „с”, а останній акорд вступного проведення головної партії – на ладотональність „f” (1т. перед ц.1). Вступне проведення головної партії закінчується складно організованим акордом з ладотональним центром „f”, що складається з одночасно взятих звуків ладу:



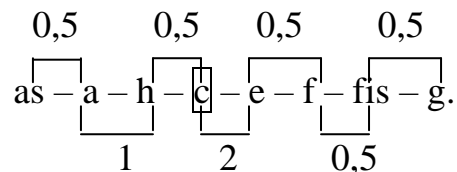


Разом з цим цей акорд можна трактувати штучним геміольно-цілотноним-півтоновим утворенням, повтореним двічі:

$\overbrace{\quad\quad\quad}^{\text{третон}} \quad \overbrace{\quad\quad\quad}^{\text{третон}}$   
 1,5тони – 1тон – 0,5тони – 1,5тони – 1тон – 0,5тони, що зовні нагадує за  
 будовою симетричні лади О. Месіана. Проілюстрована інтервальна схема  
 будови цієї вертикальної структури демонструє транспонування вихідної  
 ланки (півтора тони – тон – півтон) третонном вгору за методом  
 „трансляційної симетрії”.

Перше речення першого проведення головної партії розпочинається акордом  $\boxed{b}$ -c-es-f-fis-a (ц.1 т.1), який є звуками гармонічного b-moll (fis=ges), та завершується кластерним акордом as-a-h-c-e-f-fis- $\boxed{g}$  (1т. перед ц.2).

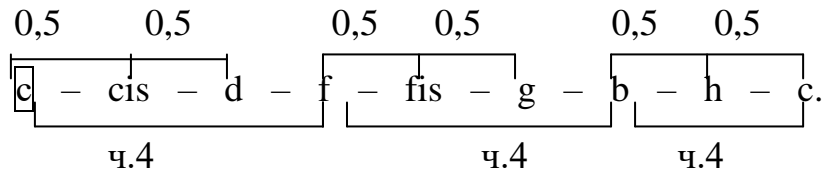
Початок другого речення першого проведення головної партії (ц.2 т.1) відзначений акордом, утвореним з секунд та терцій:



Надалі друге речення першого проведення головної партії розгортається у ладотональності „as” (ц.2 т.1), але у його мелодичній каденції фактурні голоси «зливаються» у акорд (E-h-d-dis/es-b) з ладотональним центром „e” (ц.3 т.1).

Перше речення другого проведення головної теми починається акордом  $\boxed{f}$ -e-g-b-c (ц.3 т.1), а завершується дванадцятизвучним хроматичним акордом від „as” (1т. перед ц.4), що з початком другого речення другого проведення партії переходить у акорд-кластер (a-b-d-e-f-fis) у ладотональності „a” (ц.4 т.1). В каденції другого речення другого проведення головної партії звучить акорд (c-fis-d-f-des-b-h-g) з ладо-тональним центром „c” (1т. перед ц.5).

Завершується головна партія симетричним акордом з таким принципом побудови, що передбачає чергування малосекундових грон за квартовим принципом:



Отже, кластерна природа вертикалі „Sinfonia Larga”, зумовлена сонористичною звукоорганізацією, поєднується з тональним мисленням вищого порядку. Зокрема, протягом звучання головної партії відбувається рух по таких ладотональностях: c-f-b-g-c-as-e-f-as-a-c, – як по шаблях головної ладотональності „с”, який, долаючи відчуття автентичних кадансувань у мелодичних побудовах, особливо відчувається у цезурах, на межах форми. Такий принцип розвитку створює відповідне образне навантаження – дуже напружене, сповнене протиріччя і конфлікту. „Тема-крик” „бере дихання” лише на межах речень, коли голоси поліфонічної музичної тканини „розв’язуються” у гармонічну вертикаль. В результаті поєднання поліфонічних ліній утворюється полі- та моноінтервальна акордика, кластерна акордика, а також акордика, заснована на вертикалізації певного відтинку звукоряду.

Продовжується принцип поліфонічного розгортання з повільним рухом голосових ліній, „приготуваннями” і „розв’язаннями дисонансів” у побічній партії симфонії, яка має два проведення, друге з яких – значно скорочене (6 тактів), ніби «відлуння» першого. Звукова тканина теми, на відміну від фактури головної партії, розріджена – кількість та фактурна щільність голосів зменшується, їх поєднання не створює сонористичного ефекту (приклад 15). Проте обидві теми споріднює втілення одного з семантичних «лейтмотивів» твору – формування безперервного процесу роздумів, самозаглиблення та філософських розмірковувань.

Партитура побічної партії зазнала полісемантичного розшарування на групи інструментів, кожна з яких несе своє образне навантаження, та їх драматургічну взаємодію. Першорядною у ній стає тема у партії скрипки-соло, що має характер вишукано-тендітного ліризму, затьмареного

скорботними авторськими роздумами (після ц.2). „У її інтонаційно-загостреному рел'єфі можна простежити обриси мелодичного зітхання, що проникли з головної партії симфонії. Ця „тема-мрія” споріднена з багатьма ліричними романтичними темами” [99, с.48].

Фактурним фоном (другий – середній шар) ліричної теми побічної партії служить поліфонічний контрапункт підголосків (третіх – восьмих скрипок), що несуть образне навантаження прихованої думки, яка пронизує головну та побічну партію. Третій (нижній) фактурний шар побічної партії представлений короткими репліками альтів, віолончелей і контрабасів. Як прорив глибоко захованого почуття звучать широко проспівані фрази першої віолончелі (8т. до ц.7). Звукообразальності та пейзажності, які були відсутні у головній партії, темі надають флажолетні акорди альтів та віолончелі, короткі імітації пісенних фраз віолончелі (*pizzicato non sordino*) з глісандовими закінченнями, що створюють характерну для ефекту відлуння розпливчату звуковисотність.

Тема сольюючого голосу скрипки (ц.6 т.4) має перемінну ладову основу і проводиться секвентно: перша ланка секвенції – висхідний рух до опори „f”, друга ланка – до „b” і третя – низхідний рух до опори „dis”. За другим проведенням звучить лише перша ланка секвенції з опорою на „f” (6 т. перед ц.7). У цей час фоном у третіх-восьмих скрипок служать гармонічні послідовності у ладотональності „d”: ц.6 т.1 – шостий тризвук з квартою (b-e-f), ц.6 т.5 – другий квартсекстакорд (b-e-g), ц.6 т.6 – неаполітанський квартсекстакорд і т.д. Заключний каданс побічної партії (1т. до ц.7) позначений завершенням усіх ліній середнього шару акордовою вертикаллю у вигляді d-moll'ного секстакорду як втілення високої і світлої скорботи.

Таким чином, спостерігаємо політональне поєднання різних ладотональних центрів у шарах фактури побічної партії. Крім того, у темі створюється „звукова перспектива”, що полягає у диференціації шарів фактури через використання просторового фактору за допомогою тембрових засобів.

Накопичення й ущільнення тематичної енергії та створення відчуття пришвидшення часу відбувається у зв'язці-переході до розробки (зона заключної партії – ц.7): низхідний інтонаційний зворот із звукорядом  $\boxed{es^1}$ -fis<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>-b<sup>1</sup>-h<sup>1</sup> поєднується з різними варіантними комбінаціями, які змінюються калейдоскопічно. Остаточним підсумком перехідного розділу є утворення сонорного фактурного шару у перших-восьмих скрипок з перемінним звучанням усіх звуків хроматичного кластеру від dis до h, який виконуватиме роль фону у розробці „Sinfonia Larga” (приклад 16). У створенні такого своєрідного переходу використані водночас сонористичні й алеаторичні принципи звукової організації та засоби імітаційної поліфонії. Разом вони утворюють сумарну вертикальну структуру, яка, з одного боку, має на меті досягнення колористичного ефекту (на нашу думку, імітація пташиного щебету, подібно до „Каталогу птахів” О.Месіана), а з другого – формує схвильований і напружений емоційний настрій, що виражає внутрішній стан митця. Цей фон зберігається протягом майже всієї розробки: у якісь моменти змінюються фігураційні блоки, але семантика й драматургічна суть залишаються ті самі.

Серед інших українських композиторів, які використовують аналогічний засіб звукової організації, слід відзначити М. Скорика. У третій частині його „Карпатського концерту” також спостерігаємо сонористичний супровід до теми, утворений рухом шістнадцятими у партії струнних (ц. 49 т. 1-7, приклад 17).

У ролі розробки у симфонії служить епізод з новою темою та наскрізним типом розвитку. Враження стрімкого руху на одному диханні та динамічного „пришвидшення” часу створюється автором за рахунок фугованих форм розвитку у середній частині епізоду. Потужним імпульсом до бурхливого драматичного розвитку у розробці служить звучання нової теми у партії віолончелі-соло, початковий мотив якої базується на заключній інтонації – висхідний стрибок на сексту через октаву (ц.8 т.5). Протестуючий, гнівний

тон цієї теми проводить асоціативну паралель до теми «опору» у творі Станковича „Що сталося в тиші після відлуння” (у репризі). Обидві теми споріднює семантична сфера енергійного поштовху, опору, боротьби, вивільнення від трагічної гнітючості, а також застосування подібних музично-виразових засобів – широкої мелодичної інтерваліки (тема у творі „Що сталося в тиші після відлуння” починається висхідним мелодичним рухом на зменшену октаву), експресивно-максимальної динаміки (*ff*) та обрання віолончельного тембру для озвучення теми.

О. Зінкевич у монографії „Симфонические гиперболы” проводить до образності цих вигуків, проскандованих унісоном віолончелей та посиленних кластерними ударами акордів у партіях альтів та контрабасів, семантичну паралель із третьою частиною восьмої симфонії Шостаковича, де аналогічні засоби – „посилення й загострення інтонацій зітхання і крику, які часто використовуються в музиці” – народжують, за словами Л. Мазеля, „яскраві зображальні асоціації, наприклад, зі свистом кулі чи бомби, падіння яких супроводжується різким ударом” [99, с.52]. На думку О. Зінкевич, подібна зображальність присутня у симфонії Станковича (вона на пов’язана, як восьма симфонія Шостаковича, із воєнною темою), але емпатична спресованість у цьому стрибку-крику емоцій страждання, відчаю, як реакція на якісь драматичні події, – безсумнівна [99, с.52]. Спорідненість тем підкреслена і схожим ритмічним вирішенням: продовженим першим звуком і коротким другим, що посилює різкість удару. Але при подібності епізодів є й істотна відмінність: тема Станковича пов’язана не з негативними образами, як у Восьмій Шостаковича, навпаки, вона акумулює в собі сили опору, протесту, які все чіткіше проявляють себе у подальшому розгортанні теми.

Від коротких реплік-фігурацій тема переходить до сповненого протесту речитативу віолончелей (ц.9 т.1) на фоні гармонічного остінато у партії альтів та контрабасів. Третій шар поліпластової фактури є сонорним фоном, утвореним у партії перших-восьмих скрипок.

Наростання динамічного напруження епізоду продовжується в

результаті переходу від гомофонних форм викладу до поліфонічних (ц.10): фігуроване розгортання (перша ріспоста – унісон альтів, друга – унісон п'ятих-восьмих скрипок, третя – перші-четверті скрипки) поступово витісняє з музичного простору утриманий фон й активізує імітаційний рух, тема проводиться від різних її ланок, у варійованому вигляді, скорочується часовий інтервал вступу голосів.

У розробці продовжений принцип застосування дванадцятищаблевої тональності: починається тема у партії віолончелей у ладотональності „h” (ц.8 т.5), після якої виникають такі ладотональні центри: „e” (ц.9 т.1), „b” (ц.10 т.3), „g” (ц.10 т.5) і „c” (ц.11 т.2).

Головна кульмінація розробки представлена повним кластером *tutti* на *ffff* і справжнім скрябінським „обвалом” [99, с.53] у вигляді низхідних інтонаційних ходів у скрипок та альтів, що стають виразниками катастрофи. Цей яскравий за своєю емоційно-змістовою та зображальною наповненістю епізод вирішується (як і перед розробкою) поєднанням поліфонічних і сонористичних засобів. Імітаційне накладання низхідних мелодичних ліній, які знаходяться у секундовому співвідношенні, їх ритмічне розходження, глісандування, кластерна педаль у середніх і низьких голосах – все це відбувається в діапазоні хроматичного кластеру з діапазоном від „d<sup>1</sup>” до „g<sup>2</sup>”.

Отже, у розробковому розділі симфонії від експозиції зберігається принцип поліпластовості звукової тканини, поліфонічний тип розвитку та принцип дванадцятищаблевої тональності з постійними змінами ладотонального центру. Але ці засоби в розробці виявляють, на відміну від матеріалу експозиції, свої дієві та найактивніші якості, зумовлені появою яскравого контрастного образу нової теми „протесту” та його розвитком, що особливо проявляється у фугато (ц. 10 т.5 – ц. 11 т.1).

З появою нових тематичних акцентів повертаються образи експозиції у репризі. Головна партія, проведення якої значно скорочені, втратила своє напруження. До її звучання приєднуються „голоси минулого”: низхідні інтонації плачу (у quasi-алеаторичній нерегулярній імітації флажолетів

скрипок (ц. 13 тт.6-7, 10-12), у партії першої скрипки відтворені мотиви ораторських «вигуків» фугато з розробки (ц. 13 т. 14, 18), репетиції на одному звуці служать нагадуванням пейзажних рис побічної партії, що складають колористичний прошарок розробки.

Функцію патетичної реакції, яку в експозиції виконувала головна партія, у репрізі навантажує на себе розділ сполучної партії (ц.14т.1 – ц.15т.10): поступове наростання напруження теми-думки (на крещендуючій динаміці до *fff*) приводить до нового кульмінаційного вибуху. Тому сполучна партія зазнає значного розширення (24такти замість 4-ох) та використання „лексичних” зворотів й засобів головної партії, які були пропущені у її репрізному проведенні: великих органних вертикалей-кластерів, поєднання сонористичної і функціонально-гармонічної організації фактури.

У найвищий кульмінаційний момент (ц.15) акордовий кластер з основним тоном „fis” „розв’язується” у довгий fis-moll’ний тризвук, зворушуючий своєю трагічною величиною (*fffff, tutti*). Поступове „розмивання” цього консонансу (імітаційне включення неакордових звуків, які витісняють акордові), перетворення його у вібруючий хроматичний кластер з діапазоном fis-d (ц. 15 т.10) – при поступовому *diminuendo* (від *fffff* до *pppp*) – створює ефект розчинення у тиші, яка і стає обрамленням для побічної партії.

Розширила свою структуру та зазнала якісної трансформації у репрізі також побічна партія. Лірична тендітна тема, яка була символом якогось ідеалу, перевтілилася із плану суб’єктивного у об’єктивний, стала більш монументальною та епічною, із рисами величної та суворої пейзажності.

Тема побічної партії у репрізі звучить у різноінтервальному консонантному та дисонантному дублюванні (від  $C^1$  до  $c^2$ ) на фоні витриманого „до” – у октавному подвоєнні і з таким самим регістровим діапазоном. При першому варіантному проведенні тема побічної партії звучить на півтона вище, ніж перше проведення у експозиції (можливо під впливом попередньої кульмінації, у якій відбувається розв’язання у тризвук від fis=ges), звідси відповідно змінюються ладотональні опори: ges-h-ges.

При багаторазових ритмічно-варійованих проведеннях тема поступово розширює свій інтонаційний розмах, глісандові закінчення фраз розвивають завершеність звучання.

Ближчою до свого початкового образу тема стає при другому проведенні (ц.19) – звучать дві „секвенційні” ланки (з опорою на „f” і „b), але враження заповільненого руху часу залишається (тема у збільшенні) і супровід окрім виконання ролі фону, вступає у діалог із темою. Звучання побічної партії завершується злиттям поліфонічних ліній у зменшений септакорд від „es” із чвертьтоною варіантністю щаблів – підвищеними та пониженими на чвертьтону або на три чверті тону, який нагадує про нетемперовані глісандування протягом попереднього звучання теми.

Невеличку коду формують заключні акорди твору, що звучать після проведення скороченої заключної партії (ц. 21 т. 2), яка так само як і в експозиції, побудована за принципами імітаційної поліфонії (почергове звучання низхідного інтонаційного звороту у партії альтів). Останнім акордом симфонії стає флажолетний кластер з основним тоном „с”.

Отже, „Sinfonia Larga” Є.Станковича – приклад симфонії драми, втіленої в одночастинній сонатній композиції, у якій поява нової теми у розробці надає формі рис тричастинності (Схема „Sinfonia Larga”). Звернення до сонатної одночастинності, у вигляді форми, еквівалентної сонатній, є часто використовуваним композитором принципом архітектонічної будови камерних симфоній, зокрема – Другої, Третьої, П’ятої та Дев’ятої камерних симфоній, а також слід відзначити одночастинну композицію його Струнного квартету, у якому сонатна форма поєднувалася з рондальністю і рисами наскрізності. Тому можна стверджувати, що у „Sinfonia Larga” закладені творчі композиційні методи Станковича, що отримали становлення у його наступних камерно-інструментальних творах.

Розділи сонатної форми „Sinfonia Larga” відповідають етапам розвиткового процесу різних психологічних відтінків: сповнений протесту і патетики образ головної партії, заглиблений скорботний роздум у побічній,



нова хвиля протесту „виростає” у розробці, у репризі відбувається оцінювання повернених пам’яттю подій, але вже без емоційного напруження, у більш споглядальному й об’єктивному осмисленні минулого.

Важливе значення у розкритті семантичного світу симфонії відіграють бароккові мовні ідіоми, виражені у характері співвідношення фактурних голосів, що наближений до канонів добахівської строгої поліфонії – з її особливою плавністю інтонаційних ходів, неспішністю і „повільністю” ритмічного розгортання, з „добахівською ритмікою” – часовимірною, а не акцентною. Поліфонічне розгортання головної і побічної партій також створює ефект „плинності” форми у експозиційному викладі, так само як використання фугато у розробці.

Специфічна риса ритміки – єдність руху у багатоголоссі в цілому одночасно з метричною свободою і ритмічною мінливістю окремих голосів, – є характерною і для фактурної організації опусів видатного російського композитора Д. Шостаковича. Розміреність руху всієї музичної тканини творів російського композитора досягається за допомогою комплементарної ритміки. Зокрема, прикладом поліфонії, організованої за принципом доповнюючої ритміки, може послужити головна тема Largo з П’ятої симфонії Шостаковича. Водночас загальний ритм багатоголосного цілого залежить від ритмічної будови окремих голосів (приклад 18, ц. 25 т. 1 – ц. 77).

За часовою віссю „...дослідники називають таке звернення сучасних художників, ... крізь найближчі покоління безпосередньо до традицій віддалених епох, ... ретроспективним наслідуванням (перейняттям, спадкоємністю)” [96, с.7].

Дванадцятищаблева тональність „Sinfonia Larga” проявляється у вигляді ладотональних центрів, зазначених вище, головним серед яких стає звук „с”.

Результатом поєднання і призупинення самостійних тематичних ліній лінійно-поліфонізованої фактури на межах форми стає утворення різноманітних вертикалей-співзвуч, утворених поєднанням поліфонічних шарів у „Sinfonia Larga”: полі- та моноінтервальної акордики з основним

тоном або без нього (зменшений септакорд, який завершує звучання побічної партії, не має основного тону), хроматичних або півтоно-тонових кластерів, а також акордики, засновані на вертикалізації певного відтинку звукоряду. Композитор також використовує співзвуччя з чвертьтоноюю варіантністю щаблів, що стає характерним і для темперації наступних його камерно-інструментальних творів.

Важливими композиторськими засобами двадцятого століття стає також використання у „Sinfonia Larga” сонористичних засобів та алеаторики.

До сонорних засобів належить використання акордів-кластерів, акордів з чвертьтоноюю варіантністю тонів, флажолетних акордів. Яскравим прикладом використання цього прийому може послужити заключна партія у експозиції симфонії – утворення сонорного фактурного шару у перших-восьмих скрипок з перемінним звучанням усіх звуків хроматичного кластеру від *dis* до *h*. Алеаторичними засобами у творі служать: глісандовані закінчення фраз у темах, різноманітна ритмічна алеаторика у вигляді довільного пришвидшення чи уповільнення ритмічного малюнку, довільне повторення вказаного музичного відтинку, гра трелей кожним інструментом в іншому темпі і на відносно іншій звуковій висоті (ц.18) і т.д.

Отже, „Sinfonia Larga” Є.Станковича – яскравий зразок талановитого втілення симфонії-драми композитором у необароковому стилі, що виражається у поєднанні барокового принципу організації поліфонічної музичної тканини із засобами композиторського письма сучасності, крізь призму індивідуального мислення композиторського генія.

## Схема „Sinfonia Larga”.

Експозиція					Розробка				Реприза					Кода			
a					b	c		d	e	a <sup>1</sup>			b <sup>1</sup>	c <sup>2</sup>	c <sup>3</sup>	d <sup>1</sup>	
Г.П.					С.П.	П.П.		З.П.	Тема протесту	Г.П.			С.П.	П.П.	П.П.	З.П.	
Вст.	1пр.		2пр.			1пр.	2пр.			1пр.	2пр.	3пр.		1пр.	2пр.		
пр.	1р.	2р.	1р.	2р.													
c-b	b-g	f-e	f-as	c		f-b-dis	f	es	h-e-b-g-c	c	b	g	fis	ges-h- ges	f-b	es	c
13	12	12	15	8	4	19	6	15	32	13	9	2	24	22	14	5	3

### 2.2.2. Сьома камерна симфонія „Шляхи і кроки”

Сьома камерна симфонія „Шляхи і кроки” для скрипки соло, цимбал, челести, фортепіано і камерного оркестру (1996 р.) належить до таких творів Станковича, у яких композитор широко і багатогранно використовує вершинні досягнення світового музичного мистецтва для вирішення художніх завдань, поставлених сучасністю. З цією метою він відроджує на новій основі старовинні жанри, форми, не лише своєрідно використовуючи їх художньо-виразові можливості, але й звертається до породжуваних ними уявлень і асоціацій, ніби нагадуючи про великі культурні цінності минулих епох. Перша частина «Шляхів і кроків» була створена у 1996-97 роках і була представлена як концерт для скрипки і фортепіано (що відзначено у монографії Зінкевич О. «Симфонічні гіперболи» [99]). Друга частина «Декілька реплік» та третя частина «Якось в гостях великого Вівальді» були написані у 1998 році.

Камерна симфонія № 7 – це лірико-психологічна драма, три частини якої, – „Шляхи і кроки”, „Декілька реплік” і „Якось в гостях у великого Вівальді”. В основу ідейно-образного задуму твору покладений принцип контрасту на всіх рівнях драматургії симфонії, який разом з тим є об’єднуючим фактором логічного ланцюжка етапів розвитку. Авторським суб’єктивним баченням ідейно-сюжетного задуму наповнений образний зміст твору, задекларований програмними назвами частин.

Перша частина симфонії „Шляхи і кроки”, як влучно висловилося Г. Луніна „... настільки драматургічно багатовимірною, що її цілком можна сприймати як мікро-симфонію, яка має власну зав’язку, розвиток і завершення. Музика навіює скорботно-трагічний стан, зосереджений на внутрішній напрузі та болючих переживаннях. Її психологічний підтекст можна розкрити метафорою „хресний хід”. Саме тут зав’язується вузол

суперечностей і розкривається протистояння двох полярних начал” [165, с. 151].

Схема I частини „Шляхи і кроки”:

Вступ	Експозиція					Розробка	Реприза	Кода
	ГП	СП	ПП	ГП	ЗП			
Т. вступу	ГП	СП	ПП	ГП	ЗП	Епізод	ГП	Т. вступу + ГП
22 + 4 + 9	6 + 11	14	32	7+13	6	24	21	24 + +25+13
<i>es-as-es-as-des</i>	<i>b-f-as-b-as-es</i>	<i>b</i>	<i>b-D- h</i>	<i>gis-b</i>	<i>cis</i>	<i>cis</i>	<i>h</i>	<i>b</i>

Ідейний задум першої частини „Шляхи і кроки” втілений композитором у вільно трактованій рондо-сонатній формі з наскрізним типом інтонаційно-образного розвитку та з епізодом замість розробки. Розгорнутий вступ і велика кода створюють музично-образне обрамлення частини. Композиція „Шляхів і кроків” тяжіє до складних трансформацій та розімкнутості. Теми репризи і коди є настільки видозмінені порівняно із образним навантаженням у вступі та експозиції, що зберігають свою функцію майже на формальному рівні.

Тема соло скрипки у вступі звучить на фоні „холодних”, „сріблястих”, дещо механічних пасажів челести, які протиставляються і контрастніше відтінюють образне навантаження партії скрипки – образ „глибоко людський”, скорботно-запитальний, сповнений інтонацій прохання і сумнівів.

У вступі разом із головним образом твору присутні інтонаційна, гармонічна та метроритмічна основа всіх тем експозиції, які служать етапами розвитку та висвітлення різних граней цього образу. У вступній темі закладений потенціал до інтонаційного розвитку за принципом поступового „розхитування”, драматичного нагнітання, збільшення діапазону і об’єму мелодичного малюнку, обігрування окремих мікроінтонацій, якому вона піддається вже при першому проведенні та який продовжується у наступних темах протягом всієї першої частини симфонії.

Часовимірна організація трьох фактурних шарів партитури вступу у „Шляхах і кроках” – партії солюючої скрипки, челести і камерного оркестру – підкреслює втілення відчуженого протиставлення, закладеного у композиції. Метро-ритмічний рух партій тем скрипки, челести і камерного оркестру відбувається незалежно один від одного. Із вступом головної партії фактурні голоси вступають у контрапункт у вигляді підголосків – інтонаційних зворотів вступної теми.

Для експозиції, як і для всієї частини „Шляхи і кроки”, притаманний наскрізний розвиток тем, внаслідок чого тема головної партії образно й інтонаційно змінюється, а у темі побічної партії інтонації власного мелодичного малюнку поєднуються з інтонаціями теми вступу. Теми експозиції служать фазами висвітлення різних граней і розвитку основного образу, що виростає з теми вступу, – скорботних розмірковувань, сум’яття і невизначеності, духовних пошуків і метань, боротьби з темними сторонами внутрішнього духовного світу.

У темі головної партії (ц. 30 т. 7) спостерігаємо подальше збільшення експресії, розростання амбітусу інтонаційного малюнку і розширення тонального кола вступної теми – до нього додаються 12-щаблеві тональності *b-moll* і *f-moll*. Характер обігрування, оспівування інтонацій головної партії, крізь які „прориваються” інтонації теми вступу (ц. 90 т. 3-4), що надає цілісності загальному образу експозиції, має тема побічної партії. Її звучання (ц. 60 т. 9) супроводжується збільшенням до максимуму експресії і діапазону теми. Зокрема, діапазон головної партії –  $b-c^2$ , сполучної партії –  $gis-c^3$ , а побічної –  $as-c_4$ , тобто з кожною темою збільшується на октаву вгору. На два суперечливі пласти розмежовується фактура камерного оркестру при появі сполучної теми (ц. 50 т. 3): *pizzicato* скрипок у верхньому шарі перериваються „зітхаючими” мотивами у партії альтів і віолончелей (ц. 50 т. 7; ц. 50 т. 10). Ще більше поліфонізується, насичується імітаційними підголосками музична тканина камерного оркестру у побічній партії.

Таким чином, у експозиції спостерігаємо закладений у вступі принцип

образно-фактурного диференціювання на три пласти-„персонажі” у поєднанні з поліфонізацією музичної тканини: 1) соло скрипки є носієм головного образу, 2) quasi-solo челести – втілення полярного начала, і 3) супровід скрипок, альтів і віолончелей у вступі і головній партії постає відтінюючим фоном „дійства”, а протягом звучання головної і сполучної партії все більше вплітається у загальний розвиток і навіть своєрідний діалог при другому проведенні головної партії. Музична тканина камерного супроводу ніби вбирає в себе частину інтонацій тем обох полярних начал – партії скрипки і челести, тим самим створюючи мінливий і суперечливий образ, а також служить своєрідним посередником між ними.

Серединний розділ відзначений появою нової теми, що має цілком відмінний від тем вступу і експозиції характер – активізації опору, протесту, гнівного висловлювання.

Семантика репризного розділу композиції „Шляхів і кроків” знову зконцентрована на двох характерах-антиподах, закладених у вступі: скорботно-запитального та ворожого йому, «холодного». Партитура камерного оркестру „приймає позицію” ворожого начала, служить втіленням кульмінації образного висвітлення його зловісності, потворності і свого роду фатуму.

У репризному розділі проводиться лише тема головної партії (ц. 150). Її образні й інтонаційні якості, закладені в експозиції – речитативність, до якої в репризі додається і декламаційність, експресивність висловлювання, ламаний інтонаційний малюнок, – сягають кульмінації свого вираження. У репризі відбувається кульмінація і максимальне розкриття протилежних образів „Шляхів і кроків” та їх суперечності.

Перехід від репризи до коди сприймається як свого роду обрив, раптове падіння і переосмислення головного образу. У коді протяжна тема у партії скрипки є варіантом тем вступу і головної партії у величезному збільшенні, які образно були переосмислені протягом „Шляхів і кроків”.

Концепція заключного розділу видається глибоко песимістичною.

Музика коди служить другою – тихою кульмінацією твору. Тут композитор втілює образ невичерпного смутку і самотності, безсилий і виснажений порожніми, даремними пошуками і боротьбою, змушений миритися з присутністю протилежного і неприйняттого „злого” начала. „Сонорні звукові реверберації, тягучі педалі у струнних та розміреність ударів челести занурюють у часовий континуум сферичного простору, котрий на образно-асоціативному рівні може порівнюватися з „Осяйним Чумацьким Шляхом”, у якому продовжує пульсувати думка” [165, с. 151].

Отже, перша частина Камерної симфонії № 7 „Шляхи і кроки” – лірико-психологічна драма, герой якої не знаходить відповіді на свої питання, не приходять до позитивного результату, а лишається самотнім у боротьбі з темним фатумом. Таким видається ідейний задум композиції. „Драматургічний розвиток цієї частини, проростаючи із зовнішнього конфлікту, „проживає” стадію внутрішніх метань і завершується фазою філософськи-мудрого осмислення буття” [там само].

У першій частині „Шляхи і кроки” є тенденція до принципу монотемності, оскільки образна й інтонаційна сторона тем сонатної форми є похідною від теми вступу, навколо якої зосереджений образний зміст всієї композиції. «Кожна тема безпосередньо продовжує попередню та переходить у наступну, «образ виростає з образу»» [147, с. 12]. Наскрізний розвиток пронизує композицію – тема вступу і тема головної партії, тісно пов’язані між собою, кілька разів (тема вступу – тричі, головної партії – чотири рази) з’являються в оновленому образі.

З іншої сторони, у композиції яскраво вимальовується тенденція до контрастного протиставлення протилежних, «ворожих сил», але не у формі боротьби, а швидше у вигляді зіставлення, прийняття їх існування постфактум.

Слід зазначити, що чи не найважливішим чинником драматургічного розвитку й активним «учасником дії» стає поліфонізована фактура «Шляхів і кроків».



Музика другої частини симфонії „Декілька реплік” служить свого роду перехідною фазою від драматизму першої частини до оптимістичного просвітлення третьої. „Декілька реплік” з однієї сторони є наступним етапом розвитку, та з іншої, – акумулює мікро-інтонації тем крайніх частин симфонії і прагне „зв’язати” протилежності, а також приготувати слухача до музики фіналу. Зокрема, перша частина композиції „Декілька реплік” (А) – тематичне утворення у партії скрипки-соло (т. 7), що початковою інтонацією споріднене з темою побічної партії з першої частини „Шляхів і кроків”.

У плані використання композитором „банальних” пісенно-танцювальних мелодій знаходимо віддалену спорідненість у жанровому відношенні з темою Рондо – п’ятої частини Concerto grosso № 1 А. Шнітке з тією відмінністю, що у баченні Станковича ця тема звучить як віддалене нагадування якогось романсу чи танцю, а російський композитор більш відверто використовує „тривіальну мелодійку” танго з іронічним, навіть сатиричним підтекстом (ц. 14 т. 5).

Друга частина симфонії „Декілька реплік” створена у вільній неперіодичній тричастинній розімкнутій формі.

#### Схема II ч. „Декілька реплік”

Вступ	А	В	С	Заключення
6	5	11	25	4
скрипка-соло*	скрипка		скрипка	скрипка
		фортепіано		фортепіано
			камерн. орк.	камерн. орк.

\*У таблиці позначені ведучі інструменти при викладі теми.

У другій частині симфонії „Декілька реплік” зберігається драматургічний принцип фактурного розшарування на три пласти, цього разу – скрипка-соло, фортепіано і партитура камерного оркестру. У невеликому заключенні „Декілька реплік” три пласти – персонажі збираються воєдино, що звучить як своєрідний підсумок.

Отже, у перших двох частинах симфонії спостерігаємо тенденцію до максимальної наскрізності драматургічного розвитку. При цьому слід

відзначити у них обігрування основної ідеї – контрастного образного протиставлення.

Але Станкович не втомлюється дивувати слухача – у фіналі під назвою „Якось у гостях у Вівальді...” відбувається раптовий якісний зсув на всіх музичних рівнях – стильовому (неоромантичний у I і II частинах – необароковий, стилізація Вівальді у III частині), жанровому і архітектонічному (вільна сонатність й імпровізована тричастинність – концертність) та ладогармонічному (авангардна 12-шаблева тональність – класична тональність).

Музика третьої частини „Якось в гостях у Вівальді...” після скорботного напруження попередніх, приголомшує вибухом світлої радості, радості всупереч всьому. У ній слухач занурюється у чарівне звучання „вівальдівського мелосу”, граціозну стилізацію під концертність „Пір року” А. Вівальді з використанням колажу квазі-цитат. „На інтонацію романтичного питання, яке ніби відгомін доноситься з першої частини, своєрідною відповіддю лягають звукові контури „вівальдівського” тематизму третьої частини. Такий образно-драматургічний розворот усієї симфонії пропонує вирішення конфлікту в дусі радісного сприйняття „Золотого віку минулого”” [165, с. 151]. У той же час в музиці Шнітке (*Concerto grosso № 1*) аналогічний засіб служить меті створити образ гротескний, іронічний, навіть брутальний. Те саме можна сказати про використання композитором „сатиричної” стилізації танго, яке він подає у приземленому вигляді з тривіальним підтекстом.

Музика третьої частини на фоні щойно прослуханих перших двох частин симфонії звучить вражаючим контрастом. Що хотів композитор сказати цією музикою? Чи не те, що порятунок від духовної смерті у поверненні до праоснов, духовних цінностей минулого, що кілька століття тому особистість була більш духовно багатою, сильнішою і самодостатньою, ніж сьогодні?

Можливо, Станкович не випадково обрав саме Вівальді – основоположника програмного симфонізму і сольного інструментального

концерту, який підсумував епохальний розвиток віртуозних елементів скрипкового мистецтва, першим з барокових композиторів зробив значний крок уперед в розумінні масштабів розвитку і різноманітності засобів виразності, динаміки та експресії музики. Адже у симфонії послідовно прослідковується жанрова основа інструментального концерту із домінуванням її саме у третій частині.

Частина „Якось в гостях у Вівальді” створена у концертній формі.

Схема III ч. „Якось в гостях у Вівальді...”

Вст	I рітурнель				I епізод						II рітурн.			II епізод			III рітурн.	Code tta
V	A				D		E		F		A <sub>1</sub>	G	H	G	A <sub>2</sub>	V <sub>1</sub>		
v	a	r	a <sub>1</sub>	d	d <sub>1</sub>	e/c'	f	a'	f <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	g	h	g <sub>1</sub>	a <sub>3</sub>	v <sub>1</sub>			
5	15	b 9	c 9	9	11	13	15	8	4	15	10	20	16	10	25	6		
D	D- e-E	E	E	E -e	h	H	Des-Ges- F-Des-c- Ges-C- Es-d-es- C	C	D	G	C	c	d	As- a- des- d	D-e-E- A-fis- Fis	G-C		

З принципу стилізації А. Вівальді випливають і музично-виразові особливості третьої частини симфонії: концертна форма, змагання між солістом і оркестром, гра звукових світлотіней (мажорного і мінорного ладу, що можна прослідкувати за схемою) і звукових мас, щільної і розрідженої метро-ритміки. Квазі-цитати композитор черпає переважно з перших двох концертів „Пір року” – „Весна” (Концерт E-dur, тв. VIII, № 1) і „Літо” (Концерт g-moll, тв. VIII, № 2).

Стилізацію барокових композиторів, в тому числі і Вівальді знаходимо у творі А. Шнітке Concerto grosso № 1, в другій частині – Токкати (т. 1). І знову ж таки в іншому ідейному ракурсі – майже брутальної іронії – подаються ці теми, для того, щоби їх згодом подати у страхітливому, спотвореному вигляді (ц. 12 т. 1). Те саме можна спостерігати і в IV частині Concerto grosso № 1 – Каденції (ц. 5 т. 1).

Отже, Сьома камерна симфонія Станковича „Шляхи і кроки” – це лірико-психологічна драма, три частини якої – „Шляхи і кроки”, „Декілька реплік”, „Якось в гостях у великого Вівальді”, – пов’язані між собою за принципом контрасту, що лежить в основі мікро- та макродраматургії твору: від протиставлення полярних образів тем вступу і аж до контрастного зіставлення на рівні стилю між частинами симфонії. І чим більший контраст, тим яскравіше вимальовуються контури та фабула драми. Кульмінацією, найвищим вираженням контрасту на макрорівні є саме зіставлення на рівні стилів.

Власне поняття, визначення стилю у даному творі є досить неоднозначним, широким питанням, адже в загальному «Шляхи і кроки» можна визначити як неокласичний твір у загальному розумінні цього слова. Взагалі «звернення до камерної симфонії – вияв тенденції неокласицизму» [165, с. 10]. До того ж «у неокласичних музичних творах розділи, стилістично пов’язані з сучасним втіленням музичної мови і форм минулих епох, часто співставляються з музичними фрагментами, які мають мало спільного з старовинними прототипами. Сутність естетики неокласицизму – співвідношення художніх стилів, при якому звернення до минулого – лише одна з стильових барв, хоча й найважливіша» [180, с. 379]. Разом з тим це безсумнівно – необароковий твір, підтвердженням чому є поліфонізована фактура твору і використання стилізації музики Вівальді. Водночас у I і II частинах симфонії прослідковується неоромантичний стиль – насамперед, у образно-психологічному навантаженні та драматургії, програмності частин.

Принципами єдності циклу виступають: програмні назви, споріднені і водночас плюральні стильові особливості. Об’єднуючими моментами служать, з одного боку, наскрізність на рівні циклу (між першою і другою частиною існують інтонаційно-гармонічні зв’язки), стилістична спорідненість першої і другої частини симфонії, а з другого – образний та стильовий контраст між частинами (двома першими та третьою).

Таким чином, стильове походження музики симфонії відносимо до

постмодерністських тенденцій 70-80-х років, для яких є характерним повернення до формотворчих моделей попередніх епох, використання традиційних і новаторських засобів, а внаслідок поєднання нового і старого – створення нових індивідуальних форм та звуковисотної системи кожного твору.

У симфонії яскраво проявилися індивідуалізовані музично-виражальні засоби, використані композитором, що проявилися у особливостях композиційної побудови, типу мелодичного викладу, фактури і ладогармонії. Зокрема, мелодика тем перших двох частин симфонії – інструментального типу, інтонаційний малюнок ламаний, речитативно-декламаційний за характером та збільшує свій амбітус з кожною наступною темою. При цьому в межах тем можна спостерігати своєрідну драматургію контрастів вузьких та широких мелодичних інтервалів.

Фактурна організація музичної тканини симфонії стає важливим драматургічним засобом нагнітання драматичного напруження та контрасту і також служить виразником індивідуального композиторського письма у поєднанні із сучасними засобами. Головною особливістю фактурної організації симфонії стає імітаційно-підголоскова або контрастна поліфонія, або поліпластовість аж до образного відчуження і протиставлення пластів фактури як окремих персонажів дії.

Принцип втілення образного протиставлення продовжує ладогармонічна лінія твору. Зокрема, у першій частині симфонії „Шляхи і кроки” полярність образів, закладена у розшаруванні фактури, виявляється і у протиставленні „тональної” сфери партії скрипки й „атональної” у партії челести і камерного оркестру.

Тональність у перших двох частинах симфонії виявляється не у класичному (або романтичному) її розумінні, а у „відчутті”, „відтінку”, „забарвленні”, „натяку” на тональність, які є дуже нестійкими та мінливими. Наприклад, у темі скрипки-соло протягом вступу першої частини симфонії відбуваються переходи з *es-moll*’ю у інші споріднені бемольні

дванадцятищаблеві тональності з мінорним ладовим забарвленням. Атональність у партії челести і камерного оркестру виявляється у використанні сонористичних горизонтальних або вертикальних співзвуч, в яких головним є значення тембру, фонізму. Тональне коло експозиції зосереджене навколо дванадцятищаблевої тональності b-moll. І знову ж таки суперечлива поліпластовість і дванадцятищаблева тональність перших двох частин симфонії контрастує до прозорої гомофонно-гармонічної фактури і класичної тональності фіналу.

Важливими композиторськими засобами стає використання у „Шляхах і кроках” сонористичних засобів та алеаторики: акордів-кластерів, флажолетних акордів; глісандованих закінчень фраз у темах, різноманітної ритмічної алеаторики у вигляді довільного прискорення чи уповільнення ритмічного малюнку, довільного повторення вказаного музичного відтинка, гри трелей кожним інструментом в іншому темпі і на відносно іншій звуковій висоті і т.д.

Важливе значення у симфонії відіграє персоніфікація тембрів. При цьому в результаті розвитку та образної трансформації тем у розробці та репризі відбувається жанрова модуляція, „зворотня” до класичних зразків сонатної форми: замість зближення, контрастні образи йдуть через зіставлення до естетичного розмежування (подібний принцип спостерігаємо в Камерній симфонії № 3, з тією відмінністю, що у ній контрастні образні сфери головної і побічної партій викладені по горизонталі, а у Камерній симфонії № 7 прослідковується їх одночасне звучання по вертикалі).

Особливою рисою симфонії, як, втім, більшості камерних симфоній Станковича, є і виконавський склад для інструменту-соло (у даному випадку – скрипки) і камерного оркестру. «Така трактовка симфонічного жанру наближується до концертної та зумовлює, певним чином, особливості макроритмічної взаємодії соло і оркестру» [59, с. 228].

Вважаємо за доцільне провести творчі паралелі музики „Шляхів і кроків” із творчістю інших видатних композиторів ХХ сторіччя. Наприклад,

створення „завмерлого, холодного” образу за допомогою флажолетних акордів скрипок у „Шляхах і кроках” близьке й іншому композиторові ХХ сторіччя – А. Шнітке, зокрема у його творі *Concerto grosso № 1*. У тому ж опусі спостерігаємо споріднений засіб поліпластовості партитури (зокрема, у першій його частині – Прелюдії (ц. 6 т. 1).

Тип тематичного викладу, який ми могли спостерігати у розробковому розділі I частини симфонії, а саме – активізація камерного оркестру, що розшаровується на два суперечливі шари, характерний і для творчості М. Скорика. Наприклад, якщо порівняти подальший розвиток вищезгаданої теми і теми з першої частини Речитативу з Першого скрипкового концерту Скорика, то знайдемо багато спільного як в інтонаційному малюнку теми, так і у партитурі супроводу.

Слід відзначити, що композитор нерідко апелює до мистецьких цінностей минулого у своїй творчості. Зокрема, необароковим симфонічним твором стала його „*Sinfonia Larga*”, іншостильові включення спостерігаємо і у Симфонієті Є. Станковича.

Одним з часто вживаних композитором є лірико-психологічний напрямок твору як «єдино можливий для автора спосіб осягнення дійсності» [93, с. 140], тема протиставлення і боротьби двох полярних начал, ліричні образи суму і сумнівів у зіставленні з механістичними, погрозовими образами. Погоджуючись із класифікацією музикознавця Татарінцевої І., відносимо такий тип ліризму до комбінованого, тобто який поєднує в собі риси модельованого<sup>1</sup> та монодіалогічного<sup>2</sup> типів ліризму [236, с. 72].

Слід зазначити, що тип вільнотрактованої у різних варіантах рондосонатної форми із наскрізним розвитком притаманний і для інших творів Є. Станковича, зокрема – для „*Sinfonia Larga*”, що також прикладом симфонії-драми, Камерної симфонії № 3, у Квартеті.

<sup>1</sup> Модельований ліризм передбачає «... створення музичних образів, фрагментів, епізодів на основі ліричних моделей минулого і, таким чином, дозволяє використання полістилістичних ефектів... наслідування атрибуції письма певного композитора та ін.» [там само, с. 71]

<sup>2</sup> Монодіалогічний ліризм «виріс з надр символістсько-імпресіоністсько-експресіоністської естетичної тріади» [там само, с. 72].

Застосування у ролі важливих драматургічних засобів поліпластовості музичної тканини, поліфонічного типу розвитку та принципу дванадцятищаблевої тональності з постійними змінами ладотонального центру, поєднання їх із створенням „звукової перспективи”, що полягає у диференціації шарів фактури через використання просторового фактору за допомогою тембрових засобів, зустрічаємо і у таких творах Станковича, як „Sinfonia Larga”, Камерна симфонія № 3.

В результаті аналізу ми мали змогу виявити творчі паралелі музики «Шляхів і кроків» із творчістю таких видатних композиторів ХХ століття, як М. Скорик і А. Шнітке як у плані організації музичної тканини (імітаційна поліфонічність, діалогічність, політематизм і поліритмія, канонічні секвенції із наростанням динаміки і ущільненням оркестрової партитури, ведення довгих флажолетних акордів у партіях струнних для створення визначеного образу), так і в сенсі полістилістики – жанрові алюзії до творчості композиторів минулих епох (зокрема, Вівальді).

Проте слід зазначити при цьому, що такого роду стилізації у двох композиторів служать втіленням різних ідей. Станкович талановито стилізує третю частину „Якось в гостях у Вівальді” Камерної симфонії № 7 під музику великого барокового композитора, розцвічує її сучасними барвами, створюючи прекрасний і милий серцю образ.

Ряд порівнянь можна було б ще довго продовжувати, але хотілось би завершити згадуванням імені великого вчителя Станковича – Бориса Лятошинського, конфліктно-драматичний симфонізм якого віднайшов оригінальний розвиток у творчості гідного учня.



## 2.3. Вияви неоромантизму у камерно-інструментальних творах композитора

### 2.3.1. Перша камерна симфонія

Перша камерна симфонія для семи виконавців (флейти, кларнета, тромбона, литавр, ксилофона, дзвіночків, арфи, фортепіано і скрипки) (1973) „... відразу вводить слухача в атмосферу ігрової стихії „інструментального театру. Всі три частини – Прелюдія, Ludus (Гра), Постлюдія — об'єднані ідеєю Гри” [163, с. 5].

Перша частина симфонії **Preludes** (Прелюдія) написана у наскрізній імпровізаційній формі. У образному плані Preludes представляє картину ансамблю, учасники якого — персоніфіковані теми-образи з притаманними для кожної індивідуальним мелодизмом та тембровим забарвленням. Співзвучний ансамбль інструментів нерідко переростає у концертне змагання.

Preludes складається з двадцять однієї мікропрелюдії. Одні з них поєднані за принципом жанрового та тематичного контрасту, інші – їхньої ж спорідненості. На перший погляд перша частина симфонії „... нагадує вигадливу мозаїку вільно накреслених звукозамальовок” [163, с. 5]. Проте при уважному аналізі можна спостерігати певну драматургію у послідовності цих замальовок, які слідують одна за одною *attacca*.

В образному плані з другої половини Preludes (від мікропрелюдії № 13) відбувається перехід від „мозаїчності” і „кадровості” до послідовного і поступового драматичного розвитку із досягненням кульмінації-розв’язки.

Композиційний поділ Прелюдії вимальовується за допомогою таких основних факторів: 1) тематичний зв’язок (інтонаційний або типу фактури і типу організації музичної тканини); 2) темброва драматургія; 3) драматургія

наростання контрасту.

Перелік факторів може бути продовжений ще на багато пунктів, але ми виокремлюємо найбільш очевидні та основні.

Тематичний зв'язок. У Прелюдії є три типу викладу: 1) сонорно-алеаторичний (№№1, 2, 4, 5, друга половина 7, 12); 2) поліпластова музична тканина із солуючим чи солуючими голосами (№№3, 6, 7, 8, 9, 10, 13-21); 3) акордова (№11).

Вказані типи фактури представлені у мікропрелюдях найчастіше у змішаному вигляді із домінуванням одного. Зокрема, елементи сонорики і алеаторики притаманні для організації музичної тканини усіх номерів Preludes і зокрема і для всього твору в цілому.

Відповідно виникають і тематичні арки (див. Схему) між номерами 1 і 2, між 4, 5, 7 і 12, між 3 і 8, між 6, 7, 9, 10 і 12-13.

Розглянемо, який образний зміст зумовлює драматургію Preludes. Перша і друга мікропрелюдії безперечно виконують роль вступу. Вони мають невизначений, застиглий, розпливчатий і разом з тим задумливий характер чогось безформенного, якогось тла, фону, створення першого мазка художника підчас неспішних розмірковувань. Виразальні засоби – репетиції на одному звуці у партії скрипки у першій мікропрелюдії, довгі ноти та розкладені арпеджовані акорди у партії фортепіано, – стануть важливим будівельним матеріалом для музики п'ятої і сьомої мікропрелюдії, а також третьої частини симфонії.

Музичний світ наступних мікропрелюдій втілює посилення активності, дієвості. У образному плані виникає асоціація до пробудження нового дня і логічна образна паралель до Шостої камерної симфонії Станковича «Тривоги осінніх днів...», в якій перша частина «Світанкові...» служить втіленням ранку.

У третій мікропрелюдії з'являється новий важливий тематичний елемент – поспівка, яка проводиться остинатно у межах тетраорду, що за характером нагадує сопілкові народні награти. Виникає також асоціація до

„Інтродукції” з „Весни священної” Стравінського. Награш звучить у чергуванні з хроматичними висхідними ходами у партії фортепіано.

Четверта і п'ята мікропрелюдії створюють своєрідний сонорний мікроцикл. Четверта мікропрелюдія сприймається як світла, холодна пляма, що виблискує різними своїми гранями. У п'ятій мікропрелюдії знову ж таки репетиційний рух на одному або двох звуках на зростаючій динаміці призводять до зростання напруження. Кульмінація епізоду припадає на останній такт – розкладений акорд у партії фортепіано і арфи.

У шостій мікропрелюдії покладено початок важливій темі, що стане основою тем наступних мікропрелюдій. У цій мікропрелюдії виявляється ліричне начало. Експресивному діалогу флейти і скрипки вторять підголоски у партіях інших інструментів. Логічна мікро-кульмінація діалогу звучить у сьомій мікропрелюдії

Сьома мікропрелюдія представляє собою колористичну замальовку. Відмітимо знову репетиційний рух у партії ксилофона і скрипки, а у партії фортепіано і арфи – ті самі розкладені акорди, як і у другій мікропрелюдії.

Восьма мікропрелюдія за характером і тематично споріднена з третьою. В її основі – остинатне проведення награву-поспівки на фоні „атональних” ходів у партії арфи і фортепіано. Епізод завершується, так само, як і п'ятій, „вибуховим” акордом у партії фортепіано.

Якщо шоста мікропрелюдія є втіленням ліричного начала, то дев'ята – швидше експресивного. Незвичайний діалог тромбона і скрипки як цілком протилежних образів справляє відчужене враження протиставлення, змагання. Образне наповнення 6 і 9 мікропрелюдій з новою силою набуває відтінку театральності і навіть пафосності.

Порівняно з цим образ діалогу десятої мікропрелюдії – флейти і кларнета – звучить досить гармонійно та служить втіленням якихось роздумів та пошуків. У десятій мікропрелюдії напруження наростає та виникає природне очікування наступного кульмінаційного моменту, проте замість цього настає різкий спад і звучить одинадцята мікропрелюдія, що

стає другою – тихою кульмінацією на даному етапі розвитку.

Одинадцята і дванадцята мікропрелюдії є переломними номерами у Preludes як у плані характеру і настрою, так і у плані побудови наступної драматургії. Музика одинадцятої мікропрелюдії є передбаченням музики другої частини симфонії. Вона має зосереджений, дещо застиглий характер похмурих роздумів, можливо медитації, ніби час застиг на мить і все стало видно як у збільшеному склі. Разом з тим домінантною рисою тут є картинність, зображальність.

Починаючи із тринадцятої мікропрелюдії, спостерігаємо наскрізний рух по наростаючій до останньої – двадцять першої мікропрелюдії, що приводить до кульмінації всієї другої частини симфонії. У образному плані у цій частині Preludes слід відзначити поєднання театральності з наростаючим драматизмом.

Отже, у прелюдях присутній неоднозначний драматургічний поділ. У плані тематичного зв'язку вимальовується три стержні.

У макро-плані тут є 2 розділи: №№ 1-12 і №№13-21. Водночас вони пов'язані між собою тематично і всередині розділів існує своя драматургія. Так, I розділ поділяється на №№1-5 і №№6-11 (№ 12 перехідний). Тому тематична арка між №3 і №8 вносить риси симетрії у I розділ. Це перший стержень.

Оскільки тематичний матеріал № 3 і №8 у другому розділі не повторюється, то виникає потреба у іншій опорі-стержні. Нею стає тематична арка, яка пролягає від мікропрелюдії №6 до №10 і всього другого розділу Preludes.

I третій стержень – алеаторичні вступи-зв'язки, такі як: №№1-2, 4-5, у №7 і №12, – створюють третю тематичну арку<sup>1</sup>.

Таким чином, конструкція Preludes, яка на перший погляд може

---

Примітка.

<sup>1</sup> Розуміння теми в даному випадку не лише інтонаційне у класичному її усвідомленні, але й тип викладу може послужити темою. Тому актуальним в даному випадку буде вживання таких понять. Як тема-образ, тема-тембр тощо.

здаватися ефимерною і позбутою логіки, насправді має свою чітку структурну лінію з визначеною роллю кожної мікропрелюдії (Схема Preludes).

Особливу роль відіграє мікропрелюдія №11 – не лише у I частині, але й у драматургії всієї симфонії. У I частині – це раптова зупинка, ніби миттєвий погляд на все зверху, тимчасове осяяння. Разом з тим у №11 закладений тематичний матеріал II частини симфонії, або ніби це її передбачення.



Темброва драматургія. Драматургія, заснована на чергуванні тембрів різних інструментів, не завжди співпадає із драматургією тематичних зв'язків і відображає семантику внутрішнього розладу змісту симфонії. Окрім того, зустрічаємо очевидне неспівпадіння цезур (меж розділів) у мікропрелюдіях № 7 і № 12, в середині яких вже починається наступний розділ.

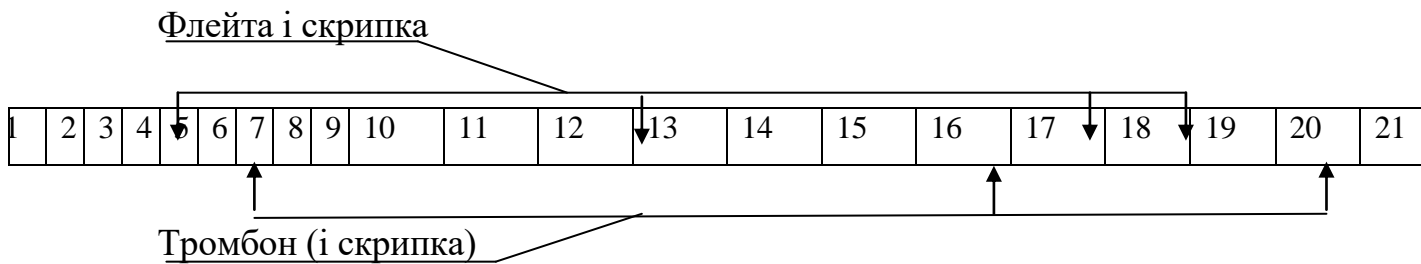
Починаючи від мікропрелюдії № 13 відбувається цікавий поділ в межах тембрової області: партія скрипки вступає у діалог з партіями інших інструментів і стає повністю незалежна від номерного поділу на мікропрелюдії. Тема, викладена у партії скрипки від тринадцятої до двадцять першої мікропрелюдії, є суцільною.

В цей час у кожній мікропрелюдії утворюється діалог скрипки з різними інструментами. До партії скрипки почергово приєднуються у вигляді ансамблю-злагоди або концертного змагання такі інструменти: №13 флейта, №15 дзвіночки, №16 кларнет, №17 тромбон, №18 флейта, №19 флейта, №20 кларнет, №21 тромбон. Таким чином, до мікропрелюдії №13 поділ тем структурований відповідно до меж кожної мікропрелюдії, а з №13 – межі між частинами циклу відсутні, і тематичний розвиток не залежить від цезур між мікропрелюдіями.

Отже, у Preludes виникають темброві арки, що свідчать про першорядну роль у тембровій драматургії інструментів скрипки, флейти і тромбона (Схема тембрових арок).

Тембровий розвиток у Preludes стає першорядним драматургічним рушієм і, таким чином, „... композиторське оперування тембровими „комплексами” у процесі становлення драматургії твору визначає формування оригінальної концепції драматургії твору” [60, с. 171].

## Схема тембрових арок



Відзначаємо такі важливі моменти у драматургії тембрів Прелюдії: 1) риси полідраматургії у співвідношенні з загальною концепцією; 2) темброва поліритмія (що закладена вже у номерах 7 та 12 і розвинена у мікропрелюдях №№ 13-21), що полягає у незалежності партії скрипки від поділу на номери та цезури партій інших інструментів; 3) наростання щільності партитури із досягненням кульмінації.

Драматургія наростання контрасту. Ще одним важливим драматургічним засобом є наростання експресії за рахунок збільшення контрасту: 1) на образному рівні: від віддаленого співставлення до активної задіяності, наближення, від статичності до динамічності; 2) на рівні тональності між № 11 (тональний) і № 12 (атональний); 3) на рівні динамічному між № 10 (кульмінація на *fff*) і № 11 (різкий спад на *ppp*); 4) типу викладу: мелодизм – амелодизм; 5) на тембровому рівні («театральне» співставлення „далеких” інструментів скрипки і тромбона).

Отже, I частина симфонії Preludes, що складається з 21 мікропрелюдії, – приклад „інструментального театру” у вигляді „вигадливої мозаїки”, створеної за чіткою логікою. Основою драматургії I частини стали, з одного боку, „хімерні витівки”, „гра” різних „образів-тембрів”, а з іншого – послідовна логіка тематичних арок, наростання експресії і кульмінації.

Числені інтонаційно- темброво- тематичні арки зумовлюють семантичну багатозначність Прелюдії. Першорядне значення у ній відіграє показ тембрів різних інструментів – їх „характерів” і виразових можливостей, у вигляді діалогу або ансамблю, або співзвучання груп інструментів.



У другій частині **Ludus** замість активності і динаміки Preludes виникає принцип статичності, споглядання, ніби „рапідної зйомки”, картинності, зображальності. „Сонорні акордово-хоральні педалі фортепіано, глісандо арфи та розтягнута „нескінченна мелодія” скрипки створюють відчуття просторової об’ємності” [163, с. 5].

Мелодія у партії скрипки-соло довгими тривалостями додає настрій зосереджених роздумів, застигlosti, „погляду зверху” на все, який трапляється у певний момент в житті будь-якої особистості. Акордово-хоральний остинатний фортепіанний пласт доповнює цей образ, створюючи ефект просторовості, об’ємності.

Форма Ludus вільна наскрізна (Схема Ludus). У її драматургічному розвитку вирішальне значення відіграють темброві зміни і тональний розвиток.

#### Схема Ludus

Інстр-т	V-но	Fl	Cl	V-но
Тт.	1 - 81 (30+24+26)	82-88	89- 93	93- 105
Т-сть	G/g – G/h – gis – h – gis (as) – cis – h – A – gis – cis – As – A	es – fis	As	Fis – h – C

Якщо у крайніх частинах симфонії не існує тональності, то у Ludus – яскраве відчуття тональної опори та ладу, так само як у плані фонізму. Акордова фактура II частини симфонії складається з двох основних шарів: партії солюючого інструменту і партії фортепіано.

Спостерігаємо поліритмію у співвідношенні партії скрипки і фортепіано: мелодія скрипки «запізнюється» за фортепіано, звучить ніби із затриманням. Принцип поліритмії продовжений і у співвідношенні тем фортепіано з іншими солюючими інструментами – флейтою і кларнетом.

Відзначаємо багатофункційність фортепіанної партії: 1) втілення ідеї гри барвами-гармоніями; 2) роль учасника поліритмії і поліпластової тканини; 3) створення сонорного фону; 4) співзвуччя у партії фортепіано створюють тональну основу; 5) велика роль альтерованих мікрозрушень, консонансів,

дисонансів, які служать образному наповненню Ludus.

Роль солюючих інструментів також неоднозначною. Зокрема, партія скрипки є і соло, і голосом багатоголосної гомофонно-гармонічної тканини. Її виразність збільшується за допомогою підвищення регістру у кожному наступному реченні. Партія арфи дублює скрипку. Коли додається гобой, додається більше експресії.

Музика створює просторовий ефект завдяки співставленню партій інструментів у далеких регістрах і ритмічній будові.

На рівні симфонічного циклу музика Ludus є продовженням принципу наскрізності, закладеного у першій частині, адже вона є розвитком мікро-зерна з № 11 Preludes. Разом з тим у ній продовжений принцип контрастного співставлення між I і II частинами, так само як між №№ 10 і 11 в межах I частини.

Третя частина (Постлюдія) виконує роль своєрідної післямови, про що говорить її назва. Теми-образи першої частини ніби відлуння проводяться у третій частині у вигляді ансамблю.

Postludio є синтетичною репрізою всього твору. Найчастіше застрічаємо у ній інтонаціо-ритмічні елементи з перших трьох мікропрелюдій першої частини: репетиції на одному звуці (з мікропрелюдії № 1 I частини симфонії), розкладені акорди у партії фортепіано і арфи (з мікропрелюдії № 2), тетрахордні поспівки у партії флейти і алеаторичні принципи у партії супроводу (з мікропрелюдії № 3).

У третій частині, в якій дійсно музика закінчується знаком питання у образному плані, у композиційному – все ж таки композитор підсумовує для себе найбільш важливі моменти з першої частини, а саме – народна поспівка у межах тетрахорду з певним ладовим нахилом з одного боку, і утворення барвистого, колористичного і невизначеного, аморфного образу за допомогою алеаторно-сонорних засобів – з іншого. Важливим тут є і співставлення, якщо взагалі не протиставлення цих різних образів, що є притаманним для більшості творів Станковича.

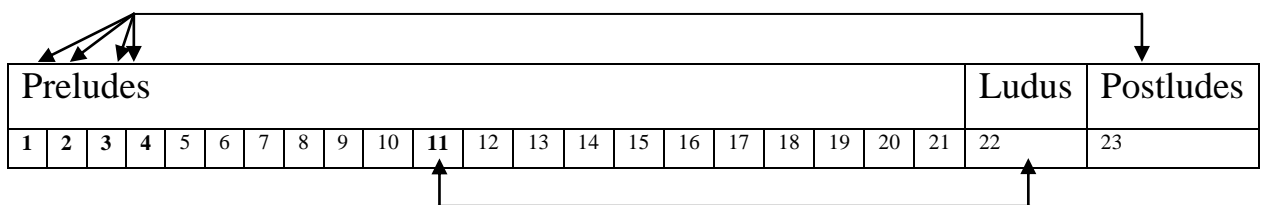
Postludio створена у вільній формі, яка передбачає алеаторику форми, що

підтверджує авторська ремарка: „припиняти гру за знаком диригента” [161, с. 40].

Музична тканина *Postludio* розмежовується на пласти: *es-moll*'на тетрахордна поспівка у партії флети-соло та атональний шар у партії супроводу.

У партії кожного інструменту відтворений певний тематичний елемент з окремої мікропрелюдії I частини симфонії, а саме: у партії флейти – з № 3, у партії кларнета і ксилофона – з № 4, у партії фортепіано – з № 2, у партії скрипки – з № 1.

Таким чином, можемо провести тематичні арки на рівні всього симфонічного циклу:



Отже, Камерна симфонія № 1 Є. Станковича – твір, в якому червоною ниткою митець проводить ідею гри тембрами у різних її іпостасях (у манері «інструментального театру» [163, с. 5], у прихованому вигляді тощо). Загальний художній задум симфонії оригінально втілений композитором на рівні драматургії й архітекtonіки, фактурної організації і тематизму.

З однієї сторони частини симфонії – *Preludes*, *Ludus* і *Postludio* – об'єднані між собою за принципом: контрасту (дія (I частина) – споглядання (II частина) – підсумок (III частина)).

Разом з тим у плані драматургії й архітекtonіки у всьому творі збережений принцип як циклічності (I частина – мікроцикл з 21 мікропрелюдії у межах макроциклу з трьох частин симфонії), так і наскрізності (який полягає у проведенні чисельних арок як між розділами у межах частин, так і між самими частинами симфонії).

Особливістю драматургії твору є її багатоскладовість. Зокрема, у I частині виокремлені інтонаційно-, темброво-тематична драматургія і драматургія

наростання контрасту. Принцип поліритмії у співвідношенні партій скрипки і фортепіано спостерігаємо у II частині симфонії. Таким чином, відзначаємо у симфонії принцип полідраматургії. Важливим її учасником є саме темброва драматургія – велике темброве навантаження інструментів та їх груп.

Симфонія є чудовим зразком, в якому темброва драматургія твору є складовою частиною загальної драматургії і водночас діє у поєднанні зі всіма іншими засобами музичної виразності – тематизмом, фактурою, гармонією, темпоритмом, динамікою тощо. В результаті посилення ролі тембру він стає домінуючим у драматургічному розвитку симфонії.

### 2.3.2. Друга камерна симфонія „Медитація”

Друга камерна симфонія „Медитація” для двох флейт, гобоя, кларнета, фагота, фортепіано, ударних і струнних інструментів (1980) – це лірико-філософська елегія і психологічна драма. Г. Луніна називає Другу симфонію „симфонією-есхатологією” [164, с. 4]. Тематична сфера твору зосереджена на проблемах розкриття сенсу життя, складних внутрішніх духовних пошуків та боротьби, розмірковувань та самозаглиблення.

Задум симфонії втілений в одночастинній наскрізній формі, що тяжіє до тричастинності із рисами рондальності і варіаційності (із введенням нових тем в середній частині). У композиції симфонії можна виділити такі розділи: перший (експозиційний), другий – середній (із введенням двох нових тем), третій – кульмінаційний, і коду.

Музична тканина композиції зіткана з чисельних проведень мікротем та їх варіантів у різних послідовностях. Саме мікротем, оскільки кількість тактів, з яких вони складаються, коливається від одного до шести. Виключенням є кульмінаційні проведень теми „с”: 12, 30 і 19 тактів. Відповідно композиційний план симфонії є фактично зітканий з тематичних арок (Схема тематичних арок).

У першій частині представлені головні теми симфонії, що служать вираженням великого самозаглиблення, відмежованості від усього зовнішнього, втілення різних нюансів лірико-трагедійних настроїв:

1) Вступний мотив (т. 1), викладений у партії флейти in G, що має запитальний і медитативний характер, настрої самотності. Вступний мотив пронизує всю симфонію у вигляді зв'язку і відступів між темами та розділами композиції, а також слугує фоном для звучання інших тем.

2) Тема *a* (т. 3) у партії флейти in G, що виростає з інтонації вступу, має в собі мовні інтонації ліричного висловлювання.

3) Неспішне розгортання цього мотиву натикається на появу нового мотиву – *b* (т. 4) у партії скрипок – втілення скорботного зітхання, що справляє враження якогось всерозростаючого жалю, передчуття лиха, що насувається.

У темі *b* важливого значення набуває фонізм акордів, хоча у верхній лінії у партії скрипок присутній мелодичний малюнок, що базується на висхідних і низхідних секундових ходах.

4) Наступна тема – *c* (ц. 1 т. 1) – є квазіцитатою хоралу „Господи помилуй”. Викладена акордами у партії духових, тема має на перший погляд стриманозосереджений характер, звучить на тихій динаміці. Але в кульмінаційному розділі ця тема переростає у образ набатного дзвону.

Таким чином, перша частина твору виконує роль своєрідної експозиції, у якій представлені теми, що мають першорядне значення у образному плані та становленні драматургії симфонії.

Можна стверджувати, що теми цієї експозиційної частини служать втіленням своєрідних музичних метафор – ніби риторичних запитань, прихованих символів, знаків.

Співвідношення тем у цій частині закладає принцип конфлікту у подальший драматургічний розвиток твору. Він проявляється як на рівні мелодичної горизонталі (запитальні ліричні інтонації теми *a* перериваються мотивом зітхання теми *b* як заперечення), так і через співставлення образного навантаження тем: „Усі спроби розвитку первинної інтонації романтичного запитання у флейти (теми *a*) обриваються заціпеніло-холодним, скутим звучанням квазі-цитати хоралу „Господи помилуй”, що містить неоднозначний смисловий підтекст: і молебний заклик про допомогу; і каяття, і мотив внутрішніх метань у пошуках Істини, і молитву-відспівування – вісницю катастрофи” [162, с. 4].

У середній частині симфонії спостерігаємо зростання конфліктного напруження, що сягає свого апогею в третьому – кульмінаційному розділі. Напружене протиставлення між темами-образами все більше зростає із кожним

новим етапом драми та появою наступних тем.

В другій частині симфонії, поряд із звучанням вже знайомих тем, з'являються нові (*d* і *e*).

Перша тема *d* (ц. 4) – змальовує образ дуже емоційний, сповнений внутрішніх метань і поривань. Тема звучить у партії флейти in G на фоні флажолетних довгих акордів у партії скрипок, що створюють враження холоднотазастиглого тла. „Інтонаційна суперечливість ліричного тематизму, його діалектична неоднозначність виражають всю силу непримиренності Особистості з самою собою” [162, с. 4].

Друга тема *e* (ц. 7 т. 2) – медитативного плану, має колорит індійських наспівів. Тема викладена поліфонічно (імітаційна поліфонія) у партіях солюючого гобоя, кларнета і флейти.

Організація музичної тканини середньої частини твору підтверджує семантичну багатовимірність музики симфонії. Зокрема, при першому проведенні теми *e*, у партії ксилофонів в цей час звучить тема (ц. 7 тт. 5-6) – свого роду передвісниця теми дзвонів. При другому викладі теми (*e*<sub>1</sub>) – знову ж таки у партії скрипок спостерігаємо виклад теми дзвонів, а у партії контрабаса і фортепіано – тему *a*. Окрім того, обидва проведення теми *e* здійснені на фоні незатихаючого звучання вступного мотиву.

Багатозмістовність поліпластової фактури підсилюється неоднозначністю мелодичного малюнку тем. Наприклад, тему, що з'являється після першої появи теми середньої частини (*d*), ми називаємо темою *b*<sub>2</sub> (ц. 5 т. 4) – тобто розвитком теми *b* з вступної частини симфонії. Проте не можемо не відзначити значну присутність нових рис у цій темі, тому лише головні її ритмічно-інтонаційні ознаки (неспішних рух половинними, переважання висхідного або низхідного секундового руху) дозволяють впізнати у цьому оновленому темі-образі вступний мотив скорботного зітхання (*b*). Лише інтонаційна лінія теми, що була переважно висхідною, у середній частині стає низхідною. Усі наступні проведення цього мотиву супроводжуються поступовим наростанням експресії, ніби прориваннями, сплесками почуттів.

Останнє проведення теми *b* (ц. 10 т.1) є кульмінаційним у її розвитку, а також служить кульмінацією другого розділу.

Те саме можна сказати і про четверте проведення теми середньої частини *d* (ц. 13), звучання якої є значно трансформується, увібравши в себе деякі риси теми *e*, а звідси – медитативний характер.

Третя – кульмінаційна частина симфонії – вражає драматизмом розкриття всіх масштабів внутрішнього конфлікту, закладеного у попередніх розділах, що нашоухує на думки про свого роду апокаліпсис, знищення непохитних істин, переосмислення всього та бачення в іншому світлі. У бурхливому музичному русі відбуваються зміни тем-першообразів. Трансформується трепетна лірична мелодія першої частини (*a*), що в кульмінаційній зоні звучить у партії скрипок. Замість запитально-романтичного образу виникає спотворений, істеричний, гротескний образ.

Змінюється і тема хоралу (*c*), що звучить грізно у партії дзвонів. Від першої теми (*c*) лишився остинатний акордовий супровід у партії фортепіано.

Таким чином, образно-смісловий і драматургічний розвиток симфонії в кульмінаційній частині сягає свого апогею і повного розкриття, і стержневою темою-образом її стає тема дзвонів, що виросла і трансформувалася з першопочаткової теми (*c*) першої частини – квазіцитати хоралу «Господи помилуй».

Таке творче переосмислення теми, символізуючої Віру, має глибокий підтекст та змушує замислитися над одвічними питаннями буття.

У невеликій коді, як болісні спогади, як відлуння, звучать „уривки” тем середньої (*d*) і вступної частини (*a* і вступний мотив) – віддзеркалення питань, що залишилися риторичними.

Отже, образний світ Другої симфонії „Медитація” розкривається у рамках жанрової моделі лірико-філософської елегії. Складний тематичний простір симфонії заторкає важливі питання сенсу людського життя, апокаліпсису, Віри, спроби вирішення внутрішніх протиріч людини.

Одночастинна композиція симфонії побудована на експонуванні та



становленні, внаслідок наскрізного розвитку тем-образів із наступним їх переосмисленням в кульмінації твору. Найбільших змін зазнали перша тема вступу (*a*) та тема квазіхоралу „Господи помилуй” – максимального зростання напруження і агресії в кульмінаційному їх проведенні. Досягла найвищої міри свого вираження і тема *b* – образ суму, зітхання і скорботи. Розвиток інших тем призводить до зворотнього ефекту – пригнічення і згасання.

Драма вибудовується на багатозначній тезі-питанні симфонії, що полягає в образному протиставленні тем, які складаються з невеликих мікрофраз. Власне, все зводиться до мікро-рівня: мікротеми, мікрофрази, мікро-симфонії, – внаслідок цього зростає трагічна щільність ідейно-образного змісту симфонії.

Водночас усі теми позначені станом медитації, сталості, ніби усвідомленим спогляданням зі сторони. У цьому плані доречно буде згадати вдалий вислів про постмодерністичне становлення руху в музиці І. Чернової-Строй: „... нелінійним, безвекторним, плинним стає протікання часу, що виявляється у заповільненому розгортанні музичної форми, затримках на окремих звуках інтонаційного контуру тощо. Усе, що становило пафос мистецтва попередніх формацій – зіткнення протилежностей, боротьба „ворожих сил”, афектована артистична патетика з обов’язковим тріумфом перемоги у фіналі, – стає неактуальним” [260, с. 84].

Багаторазове проведення тем супроводжується їх інтонаційним і образним розвитком<sup>1</sup>. Цей принцип стосується усіх тем симфонії, особливо – теми дзвонів та першої теми першої частини

Важливе значення і вступного мотиву, який є „лейтмотивом” симфонії. Даний драматургічний засіб є характерним для творчості Є. Станковича, зокрема, Струнного квартету, *Sinfonia Larga*, Третьої камерної симфонії.

Особливої експресії у творі надає динамічний контраст на початку кульмінації. Хоча у образному плані кульмінація є цілком логічною і

---

Примітка.

<sup>1</sup> Вступний мотив проводиться вісім разів, тема *a* – шість, тема *b* – п’ять, тема *c* – шість, тема *d* – п’ять і тема *e* – два рази.

напруження перед нею є найвищим, навіть при проведенні теми хоралу на *pp*. І все ж таки раптове *fff* приголомшує своїм трагічним звучанням.

Принципове значення у драматургії симфонії відіграє роль тембрів певних інструментів у втіленні образів. Зокрема, стержневі теми симфонії композитор доручає флейті in G – інструменту із надзвичайними виразовими емоційними можливостями з одного боку, та інструменту, який якнайбільше може передати стан медитування – з іншого. Надзвичайний вплив на слухача здійснює і звучання дзвонів при виконанні квазі-хоралу „Господи помилуй”, що викликає найрізноманітніші асоціації.

У творі залучені і алеаторичні та сонористичні засоби, першорядне значення займає фонізм акордів, забарвлення звуку, тембр інструменту, фонізм мелодичного інтервалу.

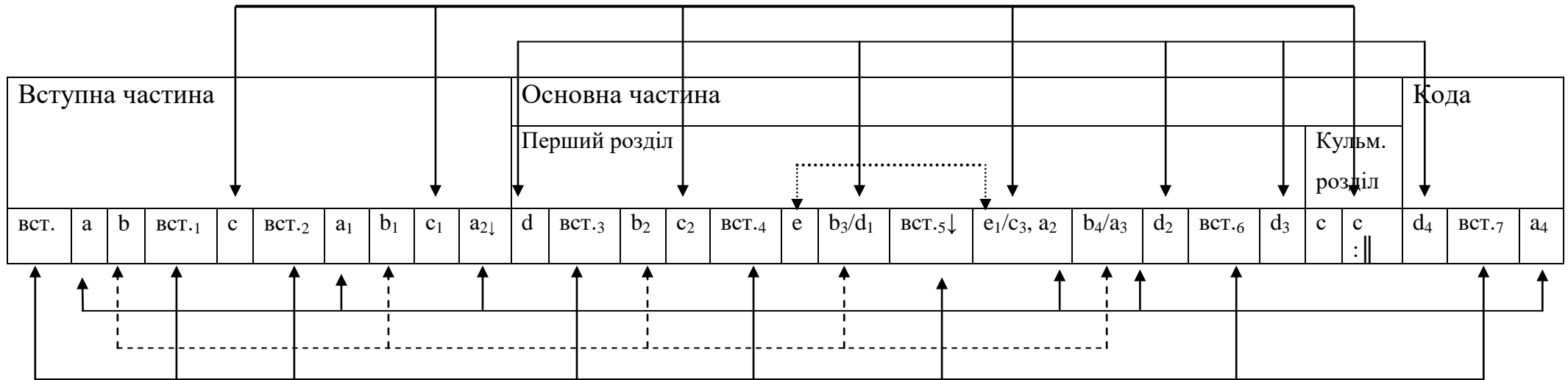
## Схема

I частина												
вст.	a	b	вст. <sub>1</sub>	с	вст. <sub>2</sub>	a <sub>1</sub>	b <sub>1</sub>	c <sub>1</sub>	a <sub>2↓</sub>			
тт. 1 – 2	т. 3	тт. 4 – 8	т. 8	ц. 1 тт. 1 – 6	ц. 2 т. 1	ц. 2 тт. 2– 5	ц. 2 т. 3 – ц. 3	ц. 3 тт. 1 – 5	ц. 3 тт. 6 – 7			
Fl. in G <sup>1</sup>	Ob.	V-ni	Fl. in G	Ob.	Fl. in G	Fl. I	V-ni	Ob.	Cl.			
II частина												
d	вст. <sub>3</sub>	b <sub>2</sub>	c <sub>2</sub>	вст. <sub>4</sub>	e	b <sub>3/d<sub>1</sub></sub>	вст. <sub>5↓</sub>	e <sub>1/c<sub>3</sub></sub> , a <sub>2</sub>	b <sub>4/a<sub>3</sub></sub>	d <sub>2</sub>	вст. <sub>6</sub>	d <sub>3</sub>
ц. 4 – ц. 5	ц. 5 т. 1	ц. 5 т. 4 – ц. 6	ц. 6 – ц. 7	ц. 7 т. 1	ц. 7 тт. 2 – 7	ц. 8 – ц. 9	ц. 9 т. 1	ц. 9 – ц. 10	ц. 10 – ц. 12 т.2	ц. 11 т.8 – ц. 12 т. 1	ц. 12 т. 3	ц. 13 тт. 1 – 4
Fl. in G	Cl.	Fag.		Fl. in G	Ob.	Fl./Cl.	V-ni		Fl., Cl.	V-c, C-b.	V-ni	Fl., Ob.
III частина (кульмінаційний розділ)												
с				с :								
ц. 14 – ц. 15 т. 3				ц. 15 т. 3 – ц. 19								
Кода												
d <sub>4</sub>					вст. <sub>7</sub>				a <sub>4</sub>			
ц. 19 – ц. 20					ц. 20 т. 1				ц. 20 тт. 2 – 6			
Cl.					C-ne				V-ni			

Примітка.

<sup>1</sup> У таблиці відзначені інструменти, якщо вони солювали при викладі тієї чи іншої теми.

## Схема тематичних арок



### 2.3.3. Третя камерна симфонія

Камерна симфонія №3 для флейти-соло та одинадцяти струнних створена композитором 1982 року. Час написання симфонії відноситься до періоду komponування тих творів композитора, в яких відбувається перехід від традицій лірико-епічного типу симфонізму початкових розділів композиції до драматичного типу розвитку у серединних та завершальних розділах.

Задум автора втілений у одночастинній сонатній формі, яка присвячена розкриттю двох контрастних за своєю суттю образних сфер – тем головної та побічної партій, а також образу ще одного „персонажа і посередника” – теми вступу. При цьому в результаті розвитку та образної трансформації тем у розробці та репризі відбувається жанрова модуляція, „зворотня” до класичних зразків сонатної форми: замість зближення, контрастні образи йдуть через зіставлення до естетичного розмежування. При цьому немаловажне значення у симфонії відіграють концертний принцип та персоніфікація тембрів.

Вступ до симфонії заснований на звучанні двох характерних мотивів: вступного, звучання якого відіграє дуже важливу роль у подальшій драматургії симфонії, та мотиву солюючої флейти, що послужить інтонаційним ядром для звучання побічної партії.

Вступна тема звучить у викладі камерного оркестру. Це мінорний трихорд  $\boxed{d^1}-e^1-f^1$  з ладотональним центром „d”, що виростає з унісонного „e<sup>1</sup>” у четвертих-шостих скрипок до нашарування трьох звуків. Трихордний діапазон мотиву зберігатиметься протягом усього твору.

В його основі лежить характерна ритмічна формула  $\square\square|\square\square$ , яка теж нерозривно пов’язана з кожним наступним проведенням мотиву, – один з найголовніших інтегральних „модусів” у часовому і ладотональному

розвитку твору.

Цей ритмомотив стає своєрідним рефреном усієї сонатної композиційної схеми, з'являючись у вузлових драматургічних точках розгортання форми (як перед появою основних тем симфонії, так і на внутрішніх „стиках” розділів).

Ця ритмо-інтонація „цементує” образну суть твору, служить обрамленням до тем, фоном, який створює тематичні арки.

Даний мелодико-гармонічний зворот проводиться у творі від різних шаблів, у різноінтервальному, акордовому (аж до кластерів) подвоєнні, що свідчить про модальне мислення композитора у поєднанні з дванадцятишаблевою тональністю.

До звучання вступної теми (т.5) вривається новий мотив – низхідна жалібна інтонація  $ges^1-f^1$  у паритії флейти, що разом з басом утворює мінорний трихорд  $\boxed{es}$ - $ges$ - $f$ , – інтонаційний та ладотональний „зародок” майбутньої першої теми побічної партії.

Таким чином, у вступі симфонії вже закладений принцип співставлення двох контрастних образів, що послужить основою драматургії всього твору.

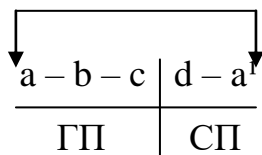
У експозиції симфонії представлені образи тем головної та побічної партій. При цьому теми настільки самодостатні, що „заповнюють” своїм звучанням і область сполучної та заключної партій. Їх роль виконують заключні проведення самих тем головної та побічної партій. Важливою ланкою між головною та побічною партіями служить тема вступу, яка звучить між проведеннями тем.

Тема головної партії у виконанні солюючої флейти – рухлива, дієва за характером – стрімко розвивається вже в експозиційному викладі, піддаючись варіантним змінам, постійно розширюючи свій діапазон та звуковий склад.

Схематично виклад теми можна поділити на два проведення, цезура між якими підкреслена тритактовим звучанням ритмо-мотиву вступу у камерному складі. Перше проведення (ц.20 – ц.70 т.5) – власне головна партія і друге проведення (ц.70 т.8 – ц.90 т.8) – виконує роль сполучної

партії.

В обох проведеннях теми виокремлюються фази-речення руху-розвитку, на межах яких голос флейти ніби «бере дихання» та всередині яких відбувається оновлення через варіантно-варіаційні зміни інтонаційного матеріалу відносно попереднього. Так, у першому проведенні спостерігаємо три речення (а: ц.20 – ц.40 т.2, б: ц.40 т.2 – ц.60 т.1, с: ц.60 т.1 – ц.70 т.5) і у другому проведенні – два речення (d: ц.70т.8 – ц.80т.7, а<sup>1</sup>: ц.80т.7 – ц.90т.8). Таким чином, позначаючи „речення” латинськими літерами, отримуємо послідовність:



Тональний план розвитку теми головної партії у солюючої флейти: спочатку це інтонаційно-ритмічний зворот – локрійський тетрахорд  $c^2$ -des<sup>2</sup>-es<sup>2</sup>-ges<sup>2</sup> з центром „es” (ц.20 т.1), але в процесі розвитку до нього „ніби прирощується” ще декілька щаблів і відбувається перехід до нового ладового утворення – мінорного тетрахорду від „fis” з субквартою (ц.30). Через певний час розгортання (ц.30 т.4) стійкості знову набуває звук „es”, після чого відновлюється попередній ладовий центр „fis” (ц.30 т.5). В подальшому мелодичному розвитку (ц.30 т.8) стійкості набуває знову звук „es”, а через кілька тактів відбувається перехід до устою „as” (ц.40).

Таким чином, вже у викладі першого речення теми головної партії спостерігаємо утворення мінливої поліладової горизонталі в результаті постійних ладових мікрозмін та змін ладових центрів – вузькообсягових осередків (вищезгаданих: „es”, „fis”, „es”, „fis”, „es” і „as”), що утворюють секундово-квартову ладову перемінність.

У цьому плані виникають творчі паралелі з ладовим багатством тем Д. Шостаковича. У останніх творах Шостаковича велике місце займають лади, засновані на поступенево-мелодичних співвідношеннях. Наприклад, мутація ладу у лідійський, мелодичний мінор, знову у лідійський,

міксолідійський тощо у головній партії першої частини Сьомої симфонії (приклад 19)., (т. 2 – ц. 1 т. 4).

У другому реченні (з ц.40 т.2) головної парії відчуття певної тональності стає досить завуальованим, але ще можемо відзначити певні опірні тони у партії флейти в умовах тієї ж ладової перемінності: h-des-ges-des-ges-c. У третьому реченні (з ц.60 т.1) відбувається повний перехід до модальної дванадцятищаблевої тональності – тобто вільне застосування усіх дванадцяти шаблів, секвентне проведення ритмо-інтонаційних малюнків від різних ступенів.

Друге – репризне проведення головної партії (з ц.70 т.8), що виконує роль сполучної, повертає присутність ладотональних центрів у обох реченнях, а саме – інтонаційний малюнок оспівує та незмінно повертається до опори „fis”.

Фактура камерного супроводу при викладі головної партії у флейти-соло теж трансформується із подальшим викладом – від акордово-гармонічної переходить до змішаного типу, у якому поліфонічний склад поєднується із гармонічним. Спочатку це акорди других-сьомих скрипок із ритмом, вичленим з ритмічної фігури теми вступу, які за природою утворені швидше внаслідок поєднання у вертикаль горизонтальних ліній, незалежні функційно від ладотональних устоїв у партії флейти, носять фонову роль та різноманітні за структурою: симетричні акорди (ц.20т.7, ц.20т.10), септакорди з розщепленими шаблями із певним ладотональним центром (ц.30т.3, ц.30т.7-8) і без нього(ц.20т.8), поліакорди (ц.30).

У другому та третьому реченнях поступово приєднуються різні мотивні утворення у вигляді підголосків (ц.30т.1), імітацій (ц.40т.2), та канонічних секвенцій (ц.40т.8), які поки з’являються на коротких проміжках теми у „зародковому” вигляді, щоби повністю проявити себе у наступних розділах сонатної форми.

У другому реченні у низьких струнних виникає нова підтема, що вступає у контрапункт із головною темою, у ладотональності „es”. Ця підтема



супроводжуватиме тему головної партії і у розробці (ц.180 т.4 і ц.190т.1).

У третьому реченні як результат переходу до модальності як принципу організації музичної тканини, виникають мікстові подвоєння внаслідок поліфонічного обростання мелодичного звороту додатковими звуками, що викликане прагненням композитора наповнити якнайбільше голосів музичної тканини однією інтонацією (ц.60т.1, ц.60тт.9-10).

При проведенні другого речення (другого проведення партії, з ц.80 т.7) уся музична тканина камерного супроводу наповнюється ритмо-мотивом вступу, що проводиться у партії кожного інструменту від іншого шабля – у мікстовому дублюванні (2т. перед ц.100).

Таким чином, спостерігаємо у викладі головної партії: при першому проведенні поступовий перехід до модальної дванадцятишаблевої тональності у партії флейти та від гармонічного складу до поліфонізації фактури у камерному оркестрі; при другому проведенні – повернення до ладотонального устою в партії флейти та гармонічного складу у камерній групі, але вже за модальним принципом мислення.

Побічна партія сонатної композиції репрезентована співставленням двох різних і водночас споріднених за образністю тем.

Перша тема, що звучить у партії соло флейти, – втілення скорботного неспішного роздуму, дещо медитативного настрою (ц.100 т.8). Викладена у *es-moll*'і, початковий її мотив – інтонація зітхання – виливається з низхідної жалібної малосекундової інтонації вступу, який теж викладений у *es-moll*'і.

Звучить тема на фоні витриманого тонічного органного пункту низьких струнних. У ладотональному плані виникає паралель і до початку теми головної партії, в якому тональним центром є звук „*es*”.

Друга тема побічної теми, що звучить у партії солюючих перших скрипок, переносить слухача у світ світлої скорботи, тендітна та просвітлена за характером.

Починається тема у *gis-moll*'і (ц.120 т.2), який плавно переходить у *A-dur* (ц.120 т.6), і далі – у *f-moll* у одночасному поєднанні з паралельним *As-*

dur (1т. перед ц.130), та врешті переходить знову ж таки у es-moll (ц.130 т.4). Вражає струнка дзеркальна симетрія інтервальних взаємозв'язків ладотональних центрів у розгортанні теми, адже співвідношення ладотональних центрів крайніх розділів теми (es-gis спочатку і As-es вкінці) – енгармонічно рівні інтервалу чистій кварті.

Дещо близькою у ладовому відношенні і за характером видається головна тема у першій частині Шостої симфонії Шостаковича, у якій використовується фригійський лад з пониженим четвертим ступенем (приклад 20, ц. 1 т. 1).

Після другої теми побічної партії, як підсумок, з'являється репризне проведення першої теми побічної партії, що виконує роль заключної. Тема звучить на фоні тритонового органного пункту, що вкінці розв'язується у As-dur'ний тризвук.

Таким чином, оперування тональностями тем побічної партії композитор ніби повертає наше сприйняття до мажоро-мінорної гармонічної системи із квартоквінтовым співвідношенням тональностей. Разом з тим теми експозиції втілюють закладений ще у вступі принцип співставлення контрастних образних сфер, що поширюється на усю подальшу драматургію симфонії.

У розробці отримують розвиток обидві теми експозиції у контрастному співставленні. Проведення головної партії стають значно стислішими, в той час коли перша тема побічної партії навпаки зазнає обширного розвитку.

При проведенні головної партії фактура повністю стає поліфонічною. У першому реченні партія солюючої флейти та перших-третьох скрипок вступають у двоголосний канон, співвідношення між голосами якого – чиста квінта (центр у партії флейти – b і у партії скрипок – es). В цей час четвертішості скрипки проводять вступний мотив – трихорд  $\boxed{d}$ -e-f і сьомі скрипки з альтами – трихорд gis- $\boxed{a}$ -h. Таким чином, утворюється політональне поєднання різних ладотональностей у різних шарах поліфонічної музичної тканини (ц.150 т. 2).

У третьому реченні розробки головної партії поліфонічна тканина розмежовується на два великих русла, що із великою майстерністю поєднані композитором у одне гармонійне звучання в умовах модальної дванадцятищаблевої тональності. Так, канонічна секвенція відзначає початок нового величезного канону між партією флейти-соло та перших-третьох скрипок (3т. перед ц.180), який служить верхнім „руслом”. Співвідношення між голосами канону, який є неточним, коливається від півтонового до півторатонного інтервалу. І нижній прошарок – підтема, знайома нам з експозиції, викладена у альтів, віолончелей та контрабасів, яка тепер контрапунктує до вищезгаданого канону (ц.180 т.4 і ц.190 т.1).

Таким чином, у розробці головна партія зазнає розвитку у вигляді таких поліфонічних засобів, як канон та фугато. При цьому поряд з модальною (ладо-звукорядною) технікою у поєднанні з розширеною тональністю упродовж розгортання теми спостерігаємо одночасне політональне поєднання різних ладотональних центрів, – зокрема бітональне малосекундове сусідство двох ладотональних центрів (ц.20 т.1), у поєднанні із кварто-квінтовым, що створює досить „жорстке” звучання у викладі теми. Із подальшим ладотональним розвитком і надалі зустрічаються подібні співіснування в одночасні двох або трьох ладотональних центрів.

Подібні засоби можна спостерігати і у творчості інших композиторів ХХ сторіччя, зокрема – А. Шнітке і М. Скорика.

Наприклад, часто використовує канонічний виклад тем А. Шнітке у *Concerto grosso № 1*. Спостерігаємо канонічні секвенції у другій частині концерту – Токкати (приклад 21 ц. 1 т. 1; приклад 22).

До цього засобу вдається і Скорик у „Карпатському концерті”. Так, у першій частині бачимо розлогі канонічні секвенції у ц. 18 т. 17 (приклад 23).

Аналогічний засіб Скорик використовує і в другій частині „Карпатського концерту” (приклад 24 – ц. 28 т. 7 і приклад 25 – ц. 30 т. 1).

Прикладом низхідного канону також може послужити фрагмент з того ж твору (приклад 26, ц. 31 т. 2).

Особливістю проведення першої теми побічної партії у розробці, яка при першому проведенні звучить, як і у експозиції, у ладотональності „es” на фоні стриманої гармонії, стає приєднання до теми наприкінці її звучання характерних акордових зворотів, які супроводжуватимуть тему впродовж усіх наступних проведенень.

Це своєрідні ліричні хоральні відступи, що представляють собою автентичні звороти у певній ладотональності, які стилістично викликають певну дисгармонію з основним ладотональним розгортанням.

Натяком на перший такий зворот був момент у експозиції при завершенні викладу побічної партії (1т. перед ц.140), коли тритоновий акорд розв’язався у As-dur’ний тризвук. Тепер цей зворот з’являється у завершенні викладу першої теми побічної партії (ц.220 т.8) перед каденцією сольюючої флейти – це зворот у тональності cis-moll: тонічний тризвук – домінантовий тризвук.

Після каденції сольюючої флейти перша тема побічної партії продовжує розвиток з новою силою, тема звучить поперемінно у перших – четвертих скрипок і флейти, набуваючи все більшої експресії, на фоні поліфонічного супроводу. В цей час продовжується невпинний рух по тональностях: e-moll (ц.230), b-moll (ц.230 т.5), es-moll(ц.240 т.3),as-moll (ц.240 т.7) c-moll.

Друга тема побічної партії у розробці триває лише чотири такти – у ній майже нічого не змінюється, крім тривалості звучання й ладотональності – „g”.

Отже, у розробці посилюється ефект драматичного співставлення тем внаслідок їх розвитку, а також внаслідок введення нового акордово-хорального звороту, підчас звучання якого рух на мить ніби призупиняється, щоби зглянутися на все зі сторони. Теми експозиції розвиваються в основному за допомогою все більшої поліфонізації фактури, а також при збереженні постійних змін ладотональних устоїв або при їх відсутності.

Реприза сонатної композиції динамічна: хвилі розвитку тем отримують поштовх до ще більшого розвитку та досягають своєї кульмінації. Часто

виклад однієї теми раптом обривається, щоб дати прозвучати наступній темі та після цього з'явитися знову в оновленому вигляді. Внаслідок цього створюється враження, що автору-герою ніби важко висловитися відразу, тому образи усіх ведучих тем симфонії звучать у репризі тричі у різній послідовності та досягають свого апогею за третім проведенням.

Тема головної партії значно скорочена, звучать практично вичленені стержневі ритмо-інтонаційні звороти з теми у вигляді розгорнутих канонічних секвенцій за участю флейти-соло та всього камерного оркестру (перше проведення з ц.260т.3 по ц.260т.9, друге – з ц.270т.6 по ц.270т.9 і третє – з ц.290т.1 по ц.290т.10).

Теми побічної партії проявляють найбільший ступінь контрасту: після кульмінаційного звучання першої теми (образ якої внаслідок розвитку трансформувалася у збентежений, пристрастний, навіть дещо гнівний) слідує тиха кульмінація – також третє і останнє однотактове проведення другої теми побічної партії на динаміці *pp* (ц.370т.7).

Важливим драматургічним засобом у репризі є інтонаційне переплетення та злиття двох полярних тем. Так, при кульмінаційному звучанні теми вступу всередині репризи (ц.300т.3), інтонаційна лінія, по якій рухається партія солюючої флейти, є відтворенням інтонаційного малюнку першої теми побічної партії на кварту нижче (якщо у експозиції мелодія починалася із звуку „ges”, то тепер – від звуку „des”). Другим прикладом застосування цього прийому є заключна тема репризи перед кодою, яка є похідною від теми сполучного розділу головної партії та від першої теми побічної партії (ц.420 т.7).

Контрастом звучать і короткочасні відступи у вигляді хоральних зворотів. Перший раз у репризі цей зворот звучить з тією ж гармонією, що і у розробці: у тональності *cis-moll* тонічний тризвук переходить у домінантовий тризвук (1т. перед ц.350). Вдруге – з мінорною домінантою (3т. перед ц.380), що є особливо виразовим, „трагічним авторським знаком”. І перед кодою цей зворот звучить вже в умовах дванадцятищаблевої тональності: перший

акорд – cis-moll'ний тризвук, другий акорд – дванадцятизвучний хроматичний кластер від „а”, між крайніми звуками якого тритон „A-dis” (третій на шостому щаблі гармонічного cis-moll як те саме втілення доміанти). Наперед зауважимо, що тональність „хоральних” зворотів є передбаченням тональності, у якій закінчиться твір – енгармонічно рівному Des-dur'і.

Таке семантичне навантаження звичайного каденційного звороту, запозиченого з арсеналу класичної гармонії, уведене в тканину розширеної дванадцятищаблевої тональності, створює колосальний рівень контрасту, ефект трагічної „розв'язки конфлікту” засобами ладу і гармонії: „вмінорене” останнє проведення банального „хорального кадансу” (K6/4-d) передбачає крах ілюзій ліричного героя, символом якого стає „завмирання” солюючої флейти на *pizzicato* струнних. Таким чином, цей зворот стає своєрідним авторським модусом, що органічно вплітається у загальний музичний розвиток, стає значущим авторським знаком, що виражає трагічну концепцію симфонії.

Інші композитори ХХ сторіччя також зверталися до самотнього введення хоральних зворотів до своїх музичних полотен, зокрема – А. Шнітке.

Наприклад, у його Concerto grosso № 1 зустрічаємо хоральність у Речитативі – третій частині концерту (приклад 27, т. 1).

Про вживання цього принципу свідчать й інші моменти у цьому творі (приклад 28, ц. 6 т. 1).

І ще один засіб досягнення контрасту, який ми вже зустрічали у попередніх творах Є.Станковича (Sinfonia Larga та Квартеті), – раптове введення цілопівтового кластера *tutti* на *fff* і справжнього скрябінського „обвалу” [99, с.53] у вигляді низхідних інтонаційних ходів у камерного оркестру, що стають виразниками катастрофи (ц.320 т.5).

Цей яскравий за своєю емоційно-змістовою та зображальною наповненістю епізод вирішується поєднанням поліфонічних і сонористичних

засобів. Імітаційне накладання низхідних мелодичних ліній, які знаходяться у секундовому співвідношенні, їх ритмічне розходження, глісандування, – все це відбувається в діапазоні кластеру з хроматичною нижньою частиною (з діапазоном від  $b^1$  до  $d^2$ ) і „білою” верхньою (від  $e^2$  до  $a^2$ ).

У плані організації музичної тканини у репризі симфонії від експозиції зберігається принцип розшарування звукової тканини, поліфонічний тип розвитку та принцип модальної дванадцятищаблевої тональності з постійними змінами ладотонального центру.

У коді (з ц.430) відбувається „заспокоєння після бурі”; підсумком у „мікро-варіанті” звучать всі теми симфонії: тема вступу та мотивні вичленення з головної партії проводяться на затихаючій динаміці, ще раз з’являється Des-dur’ний тризвук (ц.460). Ці теми створюють тематичну арку між вступом та кодою.

Отже, перед нами постає така загальна картина композиції твору:

Вступ											
20											
d-es											
Експозиція											
Г.П.	Т.вст.	П.П.1т.	П.П.2т.	П.П.1т.	Т.вст.						
76	10	14	13	6	11						
es-...fis	d	es	gis-A-As/f-es	As							
Розробка											
Г.П.	Т.вст.	П.П.1т.	Хор.зв.	П.П.1т.	П.П.2т.						
43	16	15	2	24	4						
		es	cis	e-b-es-as-c	g						
Реприза											
Г.П.	П.П.2т.	Г.П.	Т.вст.	П.П.2т.	П.П.1т.	Хор.зв.	ПП1т.	ПП2т.	Хор.рзв.	Г.П.	Хор.зв.
26	4	15	19	4	24	4	23	1	11	35	4
	f			f		cis		d	cis		cis
Кода											
Г.П.	Хор.зв.					Т.вст.					
31	4					9					
c-a-fis	Des					Des					

Таким чином, симфонія створена в одночастинній сонатній формі, в якій можна відзначити риси варіативності та рондальності. Головна партія найповніше за обсягом викладена при експозиційному викладі, а всі наступні рази – значно більш скорочено (кожне наступне проведення приблизно вдвічі коротше за попереднє – тенденція до зменшення). А побічна партія – навпаки розширюється та розвивається, особливо – її перша тема.

З попередніми творами – Квартетом і „Sinfonia Larga”, Другою камерною симфонією – Камерну симфонію №3 пов’язує такий принцип формотворення, як втілення задуму у одночастинну сонатну композицію з динамічною репризою. При цьому реприза твору трактується не як завершальна стадія розвитку, а як його новий етап.

Оригінальне трактування форми сонатно-симфонічного циклу Станковичем викликає асоціації з особливостями нового трактування форм інструментальної музики – сонати і форми сонатно-симфонічного циклу – Д. Шостаковичем. Сонатні форми великих композиторів споріднює те, що основний контраст визначається не співвідношенням тем в межах експозиції, а співставленням всієї експозиції з образами, що виникають у середньому розділі форми – розробці. Це призводить до виняткового смислового навантаження репризи, на долю якої випадає весь тягар „реакції” на основний конфлікт. Початок репризи стає патетичною кульмінацією твору: головна тема повертається у надзвичайно посиленому, „озлобленому” вигляді, нерідко носить героїко-трагічний характер, містить гнівне оголошення істини. Подальша музика, пов’язана зі сферою побічної партії, навпаки, набуває у репризі ще більш проникливого і заглибленого характеру, ніж у експозиції, утворює ліричну кульмінацію і створює новий яскравий контраст. При цьому вся контрастна реприза протистоїть розробці як єдине ціле, є складною багатогранною реакцією на образи розробки.

Наприклад, у першій частині Десятої симфонії Шостаковича тема вступу у розробці проходить складний шлях осмислення – від грізної зосередженості до „агресивності” і навіть до відкритої експресивності страждання. Принцип



переосмислення теми вступу – тематичний розвиток йде від вільно-варіантного викладу до вичленення основного мотиву та його субмотиву, до їх варіювання, – виявився близьким обом великим композиторам, хоча втілюється у цілком різному й індивідуальному стильовому ракурсі. При цьому не можна не відзначити і засіб, що зустрічаємо у творчості обох композиторів, поліфонічного розшарування музичної тканини на три пласти (в даному випадку – у репризі першої частини Десятої симфонії Д. Шостаковича (з ц.47) (приклад 29).

Представником драматичного, психологічного симфонізму вважаємо і Б. Лятошинського. Композиторів також споріднює те, що головне зіставлення, конфлікт зав'язується не між темами експозиції, а між частинами сонатної форми – між вступом і експозицією й розробкою, між розробкою і крайніми розділам. Це свідчить про проникнення принципу конфліктності в усі ланки організації сучасної музичної форми, що є втіленням складних процесів життя ХХ століття.

Особлива драматургічна риса твору: це відсутність приготування появи наступної теми чи розділу. Теми, уривки тем чи розділи форми, а також вкраплені хорали з'являються раптово, без плавного переходу, викликаючи таким чином ефект ще більшого контрасту і співставлення.

Одним із засобів досягнення контрасту у творі є і співставлення трактування образної сфери побічної партії засобами мажоро-мінору з дванадцятищаблевою модальною тональністю в загальному. Цей ефект підкреслений тональними кадансовими хоральними зворотами.

Симфонія є яскравою ілюстрацією використання техніки розширеної модальної дванадцятищаблевої тональності, що в своєму розвитку поєднується з принципами поліладовості та політональності. Крім того, у творі звучання побічної партії у розробці і репризі супроводжують ліричні хоральні відступи, викладені у „манері” класичної тональності, – своєрідні рефрени, „стоп-кадри”, в основі яких – діатонічні акорди мажоро-мінору ( $K_{6/4}$ -Д), що створюють споглядально-зосереджений настрій і нагадують

церковні хорали, що складає додатковий ступінь контрасту у розгортанні музичної тканини.

Внаслідок домінування дванадцятищаблевої модальної тональності, у симфонії нерідко зустрічається такий сучасний фактурно-поліфонічний засіб як нетрадиційні мікстові подвоєння. Засіб мікстового викладу виникає в результаті поліфонічного обростання мелодії чи мелодичного звороту додатковими звуками, що викликане прагненням композитора наповнити всі голоси музичної тканини однією інтонацією і може бути визначений як засіб інтонаційно-тематичного мультиплікування [152, с. 19], точного чи варіантного (у вигляді висотних варіантів чи тематичних).

У розробці симфонії поліфонічний розвиток поєднується із мікстовим викладом початкового інтонаційно-ритмічного звороту теми головної партії з точною висотою (Зт. перед ц.180) і з приблизною звуковисотністю (Зт. перед ц.190).

Інші фактурно-поліфонічні засоби – канони, поєднання варіантів теми, – також посідають значне місце у творі. Сюди можна віднести також такі фактурно-поліфонічні засоби, як полісеквенції. Під нею як прийомом розвитку в сучасній музиці ми розуміємо секвенції з різним кроком або напрямком руху у різних шарах фактури, а також поєднання секвенції з остинатним фактурно-гармонічним шаром. Цей засіб широко використовується у сучасному поліфонічному письмі. Партитура Камерної симфонії №3 є яскравим прикладом розгорнутих канонічних полісеквенцій, у якій цей фактурно-поліфонічний прийом стає одним із засобів розвитку у розробці.

Отже, Третя симфонія для флейти та камерного оркестру створена у лірико-драматичному ключі. Її образний зміст, що перекликається з романтичними тенденціями, реалізований з допомогою новаторських музичних виражальних засобів: розширеної модальної дванадцятищаблевої тональності із вкрапленнями класичної тріади, використання поліладовості та політональності, застосування сучасних фактурно-поліфонічних засобів.

## 2.3.4. Шоста камерна симфонія «Тривоги осінніх днів...»

Камерна симфонія № 6 «Тривоги осінніх днів...» для валторни та камерного ансамблю (1996 р.) Є. Станковича належить до ряду камерних симфоній композитора – свого роду колористичних (мальовничих) картин життя у всьому його різноманітті та мінливому русі. За жанром це лірико-епічний твір.

Три частини симфонії – «Світанкові...», «Денні...», «Вечірні... Нічні...» – представляють відтворення митцем художнього бачення трьох головних фаз існування всього живого: зародження – розквіт – згасання чи то дня, чи то людського життя, чи почуття тощо.

Панівну роль у всіх частинах симфонії, що слідує одна за одною аттасса, відіграє у першу чергу принцип звукозображальності, і в другу – тематичне значення ритму. Тому у всьому відчувається відтінок стихійності природи.

Смислове навантаження першої частини симфонії – «Світанкові...» - продиктоване програмною назвою. Музика її змальовує картину ранку, пробудження, початку...

Форму «Світанкових...» можна охарактеризувати як вільнотрактовану відкриту репризну тричастинність, із рисами наскрізності.

## Схема

I			II		III
Вступ	<b>a</b>	<b>a<sub>1</sub></b>	<b>b</b>	<b>c</b>	<b>a<sub>2</sub></b>
т. 1– ц. 10 т. 2	ц. 10 т. 3– ц. 30 т. 6	ц. 30 т. 7– ц. 50 т. 2	ц. 50 т. 3– ц. 60 т. 7	ц. 60 т. 8– ц. 80 т. 4	ц. 80 т.5– ц. 90 т. 7
11 тт.	24 тт.	16 тт.	15 тт.	17 тт.	13 тт.
V-ni	C-ni	C-ni	C-ni		
	Fl	Fl	V-ni	!	!

Три частини композиції являють собою своєрідний ряд епізодів – хвиль драматургічного розвитку. А наскрізність проявляється швидше у вигляді фону, супроводу, але не на тематичному рівні.

Звучання вступу та першої теми ( $a$ ,  $a_1$ ) вводить слухача до світу музичного ранку. Одне з першорядних значень у створенні образу світанку відіграє підбір певного виконавського арсеналу та фактурної організації музичної тканини. Зокрема, довгі протягнуті флажолетні акорди у високому регістрі у партії струнних створюють прохолодний «завмерлий» образ. А поступове підключення до партитури підголосків у партії флейти, засурдиненої валторни, дзвіночків тощо, надає музиці ефекту картинності, зображальності.

Доповненням загального образу стає принцип просторовості, що виникає внаслідок співставлення далеких регістрів та тембрів інструментів скрипки і валторни.

Поступове ущільнення партитури та пожвавлення ритмо-динаміки створюють картину пожвавлення, пробудження, активізації руху.

Наступні два епізоди ( $b$  і  $c$ ), з яких складається другий розділ тричастинної композиції, представляють нові теми-образи, що виникли в результаті розвитку. Перший з них (тема  $b$ ) – з відтінком драматизму – перший, в якому роль соло надається скрипкам. І другий епізод ( $c$ ) є кульмінаційним. Усі музично-виразові засоби, такі як динаміка, темпоритм, фактура, – сягають в зоні кульмінації свого апогею, так само як колористична і зображальна риси.

Третя частина – динамічна скорочена реприза, побудована на матеріалі першої теми ( $a$ ) у партії валторни-соло. У партії супроводу струнних відзначаємо проникнення тематичних елементів з тем середнього розділу ( $b$ ,  $c$ ), що надає формі рис наскрізності.

Таким чином, усі розділи першої частини симфонії «Світанкові...» служать музичним втіленням образу поступового пробудження і початку активності.

Відкритість форми та відсутність відчуття завершеності наприкінці композиції свідчить про потребу наступного витка у драматургічному розвитку симфонії, який отримуємо в другій частині «Денні...»

Характерними рисами драматургічного розвитку «Світанкових...» є поступовість, поетаповість, багатофазовість розвитку.

До основних музично-виразових засобів відносимо колористичне використання тембрів, поліпластовість фактури, концертність.

Музика II частини «Денні...» є відтворенням найбільшої активності, динаміки. Вона створює враження нестримного руху, можливо, потягу, що наближається, або щось на зразок *perpetuum mobile*, або свого роду зображення первісних стихій.

Композиція має вільну будову, яку можна вкласти у рамки тричастинної репризної форми.

#### Схема

A		R		A <sub>1</sub>	
a	a <sub>1</sub>	b	b <sub>1</sub>	a'	coda
т. 1– ц. 50 т. 9	ц. 50 т. 9– ц. 90 т. 2	ц. 90 т. 3– ц. 140	ц. 140 т. 1– ц. 180 т. 2	ц. 180 т. 3– ц. 200 т. 3	ц. 200 т. 4– ц. 220 т. 8
58 тт.	33 тт.	48 тт.	42 тт.	21 тт.	25 тт.

Коло тем композиції представляє два різних начала – мелодичне і ритмічне. Для ритмічної організації притаманна комплементарність: кожен інструмент має свою ритмічну організацію, внаслідок чого виникає токатний, механістичний ритм музичної тканини.

Мелодичне начало вибудовується за допомогою вкраплення вузькообсягових поспівок (дихордних, трихордних та тетрахордних), що служать основою для остинатних побудов. Далі – мелодія вибудовується по хроматизмах (a<sub>1</sub>), звуках тризвуків (цц.120 – 140) тощо.

Форма «Денних...» також відкрита, музика коди не має заключного характеру.

Таким чином, образний зміст другої частини симфонії «Денних...» передається за допомогою таких засобів, як: вільна тричастинність, акцент у темах на їх темпо-ритмічні та динамічні властивості.

Разом з тим ди- і трихордність є основою українських народних поспівок, тому філософський задум сягає корінням і фольклорних джерел.

Музика III частини симфонії «Вечірні... Нічні...» служить втіленням образів згасання, завершення, завмирання, задумливого переосмислення.

Наскрізна форма композиції може бути трактована як двочастинна репризна.

#### Схема

A		A <sub>1</sub>	
a	a <sub>1</sub>	г	а <sub>3</sub>
т. 1– ц. 10 т. 7	ц. 10 т. 8– ц. 30 т. 3	ц. 30 т. 4– ц. 50 т. 3	ц. 50 т. 4– ц. 60 т. 5
16 тт.	17 тт.	19 тт.	12 тт.
C-ni, V-le	C-ni, V-ni	C-ni, V-ni, Fl	C-ni, Fl

Багатозначним є зміст цієї музики: механістичний рух шістнадцятих у партії флейти може бути зображенням або міні-курантів, або годинника, якому залишилося ще недовго робити відлік часу, який переходить у вічність...

При цьому в образному плані перший розділ композиції можна асоціювати із «Вечірніми...», а другий – «Нічними...». Розділ «Нічні...» в такому випадку втілює своєрідну ніч перед світанком, зиму перед весною...

Таке трактування надає чотиричастинності загальній архітектоніці симфонії. Така концепція асоціюється з безкінечністю розвитку життя

людини, думкою, що все іде по колу: ранок, день, вечір, ніч...

Отже, Камерна симфонія № 6 «Тривоги осінніх днів...» Є. Станковича – лірико-епічний твір, основною ідеєю якого є заклик замислитися над етапами життя та після життя. Філософська назва твору настановує на думку, що героєм твору є людина, що зустріла осінь свого життя і переглядає із ностальгією прожиті сторінки, відчуваючи близькість приходу зими...

Одними із найважливіших у творі є звукозображальний аспект. Його втіленням служать такі засоби:

- колористичне співставлення тембрів різних інструментів, а також спеціальних звукозображальних прийомів виконання (валторна з *сурдиною*, флажолети струнних). У творі композитором здійснюється пошук виразу емоцій в тембрі;

- співставлення далеких регістрів (зокрема, валторни і високого – скрипки, флейти);

- звуконаслідування: народних награвів, дзвіночків, квазі-карпатського мелосу (у I ч. у партії флейти);

- внаслідок поліпластовості і співставлення далеких регістрів виникає звукова перспектива, ефект просторовості.

Важливим виразовим засобом у симфонії є фактурна організація, для якої притаманна поліпластовість при поєднанні груп інструментів, а також комплементарність ритму, як ми могли спостерігати у II частині.

Основоположним у творі стає концертний принцип – фактично симфонія може бути трактована як концерт для валторни з камерним оркестром.

### 2.3.5. Дев'ята камерна симфонія «Quid pro quo»

Камерна симфонія № 9 «Quid pro quo» для фортепіано-соло і камерного оркестру (2000 р.) за жанром – лірико-філософська елегія, в основі якої лежить ідея розкриття різних граней лірики – від меланхолійної задумливості до філософської медитації.

Назва твору, що у перекладі означає «Одне замість іншого», – пропонує широке коло асоціацій – від загально-людських до суто-особистісних. Неспішний музичний рух симфонії спонукає до самозаглиблення та внутрішнього духовного споглядання.

Задум симфонії втілений в одній частині, композиція якої присвячена розкриттю двох протилежних образів у їх спогляданні та співставленні.

Архітектоніка твору відображає характерний для композиторських камерно-інструментальних творів принцип репрізної тричастинності із наскрізним розвитком тем (Схема). У всіх трьох композиційних частинах відбувається розвиток твох тем – *A* і *B*.

#### Схема

I		II		III	
A	B	A <sub>1</sub>	B <sub>1</sub>	A <sub>2</sub>	B <sub>2</sub>
т. 1 – ц. 20 т. 5	ц. 20 т. 5 – ц. 60 т. 3	ц. 60 т. 3 – ц. 70 т. 10	ц. 70 т. 10 – ц. 120 т. 7	ц. 120 т. 7 – ц. 160 т. 7	ц. 160 т. 7 – ц. 180 т. 10
23 тт	38 тт	15 тт	10+8+10+21 тт	9+17+13 тт	15+9 тт
P-no	I – V-ni II – P-no	P-no	I – V-ni II – P-no	P-no	I – V-ni II – P-no

Перша тема – *A* – викладена у високому регістрі партії фортепіано-соло – має медитативний, роздумливий настрій, служить створенню образу холодного, але разом з тим тендітного і витонченого, дещо холодно-



грайливого і дзвінкого. Для ритмо-інтонаційного малюнку теми притаманний характер обігрування, остинатності, мотивного нарощування діапазону – від дихорду до трихорду, тетрахорду<sup>1</sup>.

Друга тема – *B* – що проводиться у партії солюючих скрипок – контрастна до першої, служить створенню протилежного образу – глибоко ліричного, задумливого, меланхолійного. До характеристики теми доречним буде застосування виразу «ефект рапідної зйомки» – неспішний музичний рух цього розділу навіює настрої застигності, погляду зверху, споглядання.

Партія соло належить скрипкам у темі, але у партії фортепіано відзначаємо теж свого роду тематичне утворення – арпеджовані акорди, рух по яких утворює поліритмічну синкоповану вертикаль із партією струнних. У партії супроводу струнних – акомпонемент у вигляді підголосків.

Таким чином, відзначаємо поліпластовість фактури у першій частині – утворення трьох пластів музичної тканини – партія скрипок-соло, фортепіано і супроводу камерного оркестру.

В другій частині композиції теми *A* і *B* отримують розвиток, завдяки якому посилюється образний контраст між ними. Якщо у темі *A<sub>1</sub>* розкривається закладений у ній темпо-ритмічний потенціал, то у темі *B<sub>1</sub>* – такі характерні її риси, як протяжність та краса мінорної гармонії.

Слід відзначити, що на рівні ладо-гармонії і тональності між темами також закладене протиріччя: у темі *A* (а також *A<sub>1</sub>* і *A<sub>2</sub>*) використаний принцип дванадцятищаблевої модальності (у межах дванадцятищаблевої тональності застосовані вузько обсягові поспівки-мотиви із постійною зміною опорних тонів) без відчуття ладу, в той час як у темі *B* (*B<sub>1</sub>*, *B<sub>2</sub>*) спостерігаємо вживання дванадцятищаблевої мінорної тональності.

У цій (середній) частині композиції зберігається принцип поліпластовості музичної тканини. Зокрема, у ролі фону до солюючої партії у темі *B<sub>1</sub>* спостерігаємо у партії фортепіано знову арпеджовані акорди – але у

---

Примітка.<sup>1</sup> За цією ознакою можна було б провести паралель до фольклорних джерел, але семантика твору не передбачає таких асоціацій.

пришвидшеному ритмі. І третій пласт – у партії альтів – у вигляді тематичних елементів теми *A* проводиться остинатно у збільшенні, додаючи ознак полісемантичності фактури.

Чотири фази (що відображено у Схемі при кількісному поділі теми на такти) – етапи розвитку, – у розділі  $B_1$  – служать поступовому все яскравішому розкриттю ліричного аспекту теми-образу *B*.

Таким чином, відзначимо такі основні драматургічні акценти у I і II частинах композиції симфонії, як експонування двох контрастних образів, представлених темами *A* і *B*, та їх ритмо-інтонаційний розвиток у розділах  $A_1$  і  $B_1$ .

Третя – репризна частина симфонії – стає останнім і найдинамічнішим етапом образно-тематичного розвитку «головних персонажів» твору.

Образ першої теми –  $A_1$  – змінюється до невпізнаваності. Вона переростає у майже протилежний образ – жорстокий, нав'язливий, механістичний, холодний і навіть агресивний. «Вперті» остинатні ритмо-інтонаційні фігури в низькому регістрі у партії фортепіано у вигляді арпеджованих акордів із наступним нарощуванням їх у дисонантну вертикаль, створюють образ загрозливий і механістичний. Лише характерні ритмо-інтонаційні ознаки – остинатний рух шістнадцятими із поступовим збільшенням діапазону (починаючи з ц. 150 т. 4) безперечно вказують на те, що це є трансформована тема *A*. Її проведення складає кульмінацію твору.

Партитура супроводу струнних представляє імітаційно-підголоскову поліфонізовану фактуру, зіткану з елементів тієї ж теми.

Репризне звучання другої теми (*B*) – навпаки – зберігає свої властивості – протяжність, ліричність і неспішність руху, мінорний (ладовий) фонізм. Таким чином, у репризній частині композиції образний контраст між темами симфонії також сягає кульмінації.

Отже, Камерна симфонія № 9 «Quid pro quo» Є. Станковича у жанрі лірико-філософської елегії служить прикладом втілення композитором філософських роздумів та однієї з миттєвостей чи граней внутрішнього світу

людини у ліричному ракурсі.

Відзначимо основні драматургічні та музично-виражальні засоби втілення художнього задуму композитором.

Архітектоніка симфонії підпорядкована концепції поступового становлення головних образів твору, представлених двома темами; у межах тричастинної репризної форми ці теми отримують образно-музичний розвиток. У третьому – репризному – розділі – відбувається повне образне висвітлення тем та контрасту між ними.

Слід відзначити у драматургічному плані, що у творі немає загострено-напруженої драматичної боротьби, взаємопроникнення тем тощо. «Картина вимальовується» у манері споглядання, співставлення; напруження є прихованим, завуальованим і розкривається через контраст.

Важливою рисою твору є концертність, адже симфонія написана для фортепіано-соло та камерного складу (9 v-ni, 3 v-le, 2 v-lli, c-b). Концертний принцип характерний для багатьох камерних творів Станковича (Камерні симфонії №№ 1, 3, 5 та ін.) і з нього впливає принцип самостійності тембрового тематизму.

Серед використаних композитором музично-виражальних засобів на особливу увагу заслуговують динаміка, ритм і фактура, що стали найвпливовішими чинниками втілення композитором ідейно-художнього задуму симфонії.

Протягом всього твору у партії струнних немає жодного форте, тільки тиха динаміка. Те саме можна сказати і про партію фортепіано за винятком репризної частини – теми  $A_2$  – при створенні нового «агресивного» образу. Таким чином, головна експресія динаміки у творі полягає саме у її строго дозованому нюансуванні.

Ритм служить одним з основних чинників створення тематичного контрасту у творі, а саме – його відмінність. Зокрема, у першій темі ( $A$ ) застосовані різноманітні ритмічні фігури – від шістнадцятих до восьмих з двома крапками, синкопований ритм тощо. У другій темі ( $B$ ) лишається

синкопованість. Але зовсім в іншому ракурсі – на фоні використання «довгих» тривалостей (цілих, половинних, четвертних, залігованих нот тощо).

І одним з найважливіших виразових чинників у симфонії є фактура. Головна її риса – поліпластовість і поліфонізованість, утворена не лише за допомогою поділу партитури на інструмент-соло і супровід, але й розшарування на пласти музичної тканини супроводу, а також імітаційної підголосковості у межах окремого пласту фактури. Такі властивості організації музичної тканини вносять риси полісемантичності до концепції симфонії, що перегукується з неоднозначністю змісту, вкладеного до назви твору «*Quid pro quo*».

### 2.3.6. Камерна симфонія № 10 (Dictum - 2)

Одним із найяскравіших камерно-інструментальних опусів Станковича останніх років є Десята камерна симфонія (Dictum-2) для фортепіано і струнного оркестру 2010 року написання. Сюжетна лінія внутрішньої духовної боротьби та опосередковано переданих релігійних мотивів отримує у Dictum'і-2 нове висвітлення, крізь призму сучасно-технічної урбаністичної та розважально-естрадної культури.

Неможливо досліджувати семантичний світ та музичну мову Dictum-2, не порівнюючи із першим його «тезкою» – масштабним твором, «симфонічним посланням» [99, С. 172] Dictum'ом для малого симфонічного оркестру 1987 р. н.. Для обох творів є актуальним різнопланове тлумачення змісту, задекларованого назвою «dictum», що у перекладі з латинської означає «вислів, прислів'я». Це слово використовується у прислів'ї славнозвісного римського комедіографа Публія Теренція: *Nullum est jam dictum, quod non sit dictum prius*, – «Немає нічого сказаного, що не було б сказано раніше», або, іншими словами: «Все нове – це добре забуте старе» [272]. Духом Слова та істин, закарбованих часом у людській свідомості, проникнутий семантичний світ твору. Музика симфонії поєднує у собі досягнення музичного мистецтва минулого і сучасності, індивідуальні риси стилю Станковича.

Художній задум твору втілено у сонатній формі зі вступом, подвійною експозицією, динамічною репризою та кодою. У архітектоніці симфонії проглядають особливості авторського індивідуалізованого інтерпретування традиційної форми: теми зазнають наскрізного варіантно-варіаційного розвитку при кожному проведенні в експозиційному та усіх наступних розділах, у поєднанні із трансформацією у нову семантичну площину у репризі та коді.

Образами суму і скорботних розмірковувань наповнена музика вступу

до симфонії. Перший мотив вступної теми містить мовно-запитальні інтонації, виражені у висхідних великих секундах і терціях, із наступним їх оспівуванням та мелодичним розгортанням (приклад 30). Другий мотив (у партії скрипки-соло), ніби відповідь – розпочинається низхідним секундовим мелодичним рухом. Вишукано-тендітний образ другого мотиву вступної теми є ліричною мікрокульмінацією вступу, підкресленою гармонічними засобами: «інтонація стогону» хроматичних сповзань у партії альту (ц. 20 тт. 5-8) поєднується із ефектом світлотіней, створеним шляхом чергування мажорних та мінорних, діатонічних та хроматизованих співзвуч. Принцип поєднання фрагментів у класичній семищаблевій та хроматичній дванадцятищаблевій тональності, закладений у вступній темі, використовується протягом усього твору, посилюючи ефект мінливості настрою та хиткої рівноваги. Зокрема, послідовність гармоній у тональності b-moll натуральній другого мотиву, таких як  $\text{II}_4^6$  з варіантним оспівуванням терцевого тону (ц. 20 т. 3),  $\text{VI}_7$ ,  $\text{II}_4^6$  (ц. 20 т. 5),  $\text{T}_4^6$ ,  $\text{t}_4^6$  (ц. 20 т. 6), із енгармонічною модуляцією у es-moll (Es)  $\text{VII}_4^6 = \text{S}_4^6, \text{s}_4^6, \text{t}$  (ц. 20 т. 7),  $\text{III}_4^6 \text{ гарм.}$  (ц. 20 т. 8),  $\text{III}_7^{\text{гарм.}}$ , – створює зворушливо-ліричний образ.

Різноктавні репетиційні й висхідні та низхідні ходи у високому регістрі партії фортепіано, що відтіняють звучання струнного оркестру, ніби маленькі дзвіночки, викликають асоціації до сріблястих «холодних» звуків челюсти у творі «Що сталося у лісі після відлуння...», а також до теми дзвонів у першому *Dictum*'і, відтворених оркестровими засобами. Ця своєрідна «пульсація» у партії фортепіано також переживає розвиток протягом твору, є супроводжуваним фоном вступної та побічної тем композиції. Її звучання, стаючи голосніше або затихаючи, зберігається як безперервна «ниточка пульсу» [99, С. 172], на фоні якої продовжується музичний розвиток.

Тема Головної партії (у партії скрипки-соло) інтонаційно «виростає» з теми вступу, проте є втіленням полярного образу – емоційно-вибухового та закличного (приклад 31). Застосування гучної динаміки (*f*), розширення

мелодичних інтервалів (до сексти і септими) надає темі широкого дихання, висхідні гамоподібні пасажні та мелізматичні підйоми до мелодичних вершин теми та наступні низхідні септими, – надають мелодії патетики, тону ораторського висловлювання. Посилює настрій ліричного хвилювання у темі використання квазі-тональних фрагментів: при другому проведенні головної партії у ц. 50 тт. 4-5 короткою ремаркою створюється ілюзія g-moll (арпеджовані розкладені акорди створюють співзвуччя з VII<sub>7</sub>, S<sup>6</sup><sub>4</sub>, D<sub>9</sub>) із модуляцією у хроматичну тональність. Новий емоційний сплеск при другому проведенні головної партії доповнений появою хроматично-остинатних ритмоінтонаційних фігурацій у партії альтів із репетиційними, технічними рисами.

Наскрізний розвиток в експозиції продовжується у вигляді мелодичних елементів (у партії альтів ц. 30 т. 4) та гармонічних зворотів (ц. 40 т. 4) вступної теми симфонії.

Образний, динамічно-фактурний і тональний контраст вносить звучання побічної партії, – стримано зосередженої, акордова фактура якої викликає асоціації до хоральних зворотів (приклад 32). Більш повне вираження тема отримує при другому експозиційному викладенні, ніби поступово «розкриваючи» внутрішні музично-виражальні ресурси – скорботність інтонацій, мінорні палагальні співзвуччя, «задумливі» довгі акорди. Простежується художня арка між побічною партією та хором співом струнних із вступної частини Диктуму №1 (т. 22) – плавним секундовим поступеним рухом, метричною нерегулярністю, притаманною для церковних хоралів.

Перше проведення побічної партії починається у тональності gis-moll із застосуванням плагальних гармоній IV та II нонакордів із допоміжними й прохідними діатонічними та хроматичними звуками, що переходять у дванадцятищаблеву тональність. Друге проведення побічної партії (ц. 60 т. 2), перші такти якої звучать у тональності b-moll (ц. 60 тт. 3-6: II<sup>6</sup><sub>5</sub>, N<sub>7</sub>, IV<sup>4</sup><sub>3</sub>=I<sup>4</sup><sub>3</sub>(es-moll) – II<sup>6</sup><sub>5</sub> – VI<sup>6</sup><sub>4</sub> – II<sup>6</sup><sub>5</sub>), також отримує розвиток у

дванадцятищаблевій тональності (з ц. 20 т.7), фактурні голоси у кадансі «розв'язуються» у ре-мінорний тризвук (ц. 70). Отримуємо тональну арку між темами вступу і побічної партії за квартовим співвідношенням тональностей b-moll та es-moll.

Водночас із побічною партією у розробці та експозиції також виникає тональна арка, оскільки у розробці (ц. 100 т. 5) у побічній партії після відхилень у дванадцятищаблеві тональності сі-мінор і мі-мінор, голоси також «розв'язуються» у ре-мінорний тризвук (ц. 110 т. 3).

Засіб застосування повільних акордово-хоральних тем у контрастному співставленні із динамічно-активними можна спостерігати у Другій та Третій камерних симфоніях Станковича. У Третій камерній симфонії «хоральні» відступи служать додатковим засобом внесення контрасту до драматургічного розвитку, у Другій камерній симфонії – є допоміжним засобом втілення апокаліптичної тематики. У Десятій камерній симфонії «хоральна» музична тема протягом твору отримує трансформацію у якісно новий образ – від лірико-скорботного до спотворено-грубого, жорстокого.

Заключна партія у партії фортепіано вносить новий настрій у вигляді гостро-стакатних акордів у синкопованому квазі-джазовому ритмі, розряджає атмосферу скорботно-зосередженого стану, є передвісником якісно нового образу у репрізі.

Таким чином, у експозиційній частині симфонії теми викладені за принципом контрастного образного співставлення й динамічно-фактурного, із розвитком тем під час кожного проведення. Водночас вони є інтонаційно спорідненими, мелодія тем «виростає» з попередньої, слугуючи її продовженням-розвитком.

Фази активного варіантно-варіаційного розвитку вступної, головної та побічної тем представлені у розробковому розділі симфонії. Особлива увага приділяється розвиткові теми вступу – наростаючими хвилями, із зростанням напруження до кульмінаційної вершини. Вступна тема у розробці (ц. 130) має фрагмент у тональності c-moll (гармонію у тактах 1-8 ц. 130



спостерігаємо  $t_7 - VI_6 - d - s^5_3 - N_6 - 3mVII/s - D/s$ ), що переходить у т.9 у хроматичну тональність.

Тема-кульмінація, що знаменує початок репризи, є головною партією, зміненою в результаті розвитку майже до непізнаваності від свого першообразу. Схвильовано-патетичний образ трансформується у наполегливо технічний, агресивний, істеричний, підкреслений застосуванням гострих штрихів, репетиціями та остинатністю. Звучання теми викликає в уяві порівняння із спорідненим прототипом – головною партією з першого Диктуму Станковича, що в експозиції має образ технічно-моторний, «бездушний», виражений у холодних остинатних ритмоінтонаційних фігурах у партії фортепіано.

Зазнає перетворення у репризі також образ побічної партії, що звучить у дванадцятищаблевому ре-мінорі. У темі зникають ознаки лірико-скорботного хоралу, повільного акордово-гармонічного розгортання. Натомість виникає загострено-синкопований ритм із пришвидшенням темпу, ніби «стиснення у часі», емоційність змінюється аемоційністю, техногенно-бездушним образом. Тим більшим контрастом звучить невеличкий ліричний двотактовий відступ у партії фортепіано у тональності g-moll, на загальній паузі струнного оркестру, ніби рапідний мікро-кадр (ц. 230 тт. 9-10), відлуння попереднього галасливого розвитку заключної партії. У цьому відступі ще раз оспівується мелодико-гармонічний зворот побічної партії, висвітлюючись у лірико-просвітленому ракурсі (послідовність співзвуч  $IV^4_3$ ,  $3mVII^4$ ,  $II_9$ ,  $3mVII_7$  з допоміжними та прохідними хроматичними звуками).

Новий виток розвитку отримує побічна партія у коді: автор переносить принцип кластерних акордів у синкопованому квазі-джазовому ритмі на побічну тему, що грізно і водночас спотворено-танцювально звучить у партії фортепіано (приклад 33).

Новий образ, що вступає у контраст із головною та побічною партією, – просвітлено-споглядальний і романтично-схвильований – отримує вступна тема у коді (ц. 270), із використанням мажорного колориту акордів у

дванадцятищаблевій тональності.

Таким чином, Камерна симфонія № 10 (Dictum-2) Станковича – камерно-інструментальний твір із домінуванням неоромантичних стильових рис. Семантичний світ твору, закладений його програмною назвою, втілено композитором у сонатній композиції із наскрізним та варіантно-варіаційним розвитком тем у всіх її розділах. Теми-образи зазнають трансформації протягом драматургічного розвитку симфонії. Рис ліричної просвітленості, романтичного натхнення у коді набуває тема вступу, що була сповнена скорботно-задумливого настрою на початку твору. Зворотнього семантичного навантаження набули теми головної та побічної партії – із пануванням жорстокого, агресивно-наполегливого, технічно-аемоційного характеру. Зміни настрою, від скорботного «співу» до емоційних сплесків, від технічно-бездушного до душевно-схвильованого, від алюзії церковного хоралу до джазово-естрадного тону, підкреслені частими змінами фактури (від поліфонізованої імітаційно-підголоскової до акордової), тональності, темпу (*Andante*, *Piu mosso*, *Meno mosso* тощо) та динаміки.

Фактурна організація Dictum'у під впливом художнього задуму контрастно-образної мінливості також є гнучкою до швидких видозмін: поліфонізована імітаційно-підголоскова партитура із лінійним розгортанням і канонічним вступом голосів, чергується із акордово-гармонічною фактурою або сонорно-алеаторичним трактуванням музичної тканини.

Допоміжним засобом передання ефекту світлотіней є тональна драматургія твору – швидкоплинні переходи від семищаблевої діатоніки до дванадцятищаблевої тональності без певного тонального устою поєднуються із миттєвими змінами мажорних та мінорних співзвуч, а також створенням квазі-тональності – ефекту звучання гармонічних зворотів «прозорой» класичної тональності засобами розширеної тональності.

Порівнюючи твір із першим Диктумом, слід відзначити камернізацію виконавського складу, та вміщення художнього задуму у більш стислий

вислів (Dictum триває близько півтори години, Dictum-2 – 18 хвилин), але не зменшення за рахунок цього сили драматизму та сюжетної насиченості. Творчі паралелі між творами створено засобом відтворення «дзвонів» у вступі: «провідні дзвони» [99, С. 172] у першому диктумі здійснюються оркестром, в другому – у партії фортепіано у верхньому регістрі – ніби маленькі сріблясті дзвоники. Скорботно-задумливий настрій споріднює композиції. Введення кластерно-акордової теми у партії фортепіано у коді симфонії також проводить паралелі між обома Диктумами Станковича (у першому Диктумі це 11 частина).

Семантичне навантаження коди перегукується у творах: гучно-дзвінке тріумфування, просвітлення та «розчинення у тиші». Проте у першому прототипі домінує ідея прощання, відходу у вічний спокій, у другому творі втілено більш активний образ із тенденцією до подальшого прогресивного руху та відкриттів, оптимістичних сподівань.

Схема*									
Вступ	Експозиція					Розробка			
вступна тема	ГП	ПП	ГП	ПП	ЗП	<i>ГП</i>	<i>ПП</i>	<i>ГП</i>	<i>вступна тема</i>
ц.1	ц.30т.3	ц.40т.6	ц.50т.2	ц.60т.2	ц.80т.2	ц.80т.6	ц.100т.5	ц.110т.6	ц.130т.1
10+10+11	13	6	10	20	4	19	11	15	16+12
розшир.12- щабл. тональність- <b>b-es-</b> розшир. 12-щабл. тональність	розшир. 12-щабл. тональність	gis- розшир. 12-щабл. тональність	розшир. 12-щабл. тональність	<b>b-es-</b> розшир. 12-щабл. тональність- <b>d</b>	розшир. 12-щабл. тональність	розшир. 12-щабл. тональність	розшир. 12-щабл. тональність	<b>h-e-d</b>	с- розшир. 12-щабл. тональність

передікт	Реприза					Кода		
<i>на ел. ГП</i>	<i>ГП</i>	ПП	вступна тема	ЗП	<i>вступна тема</i>	<i>вступна тема</i>	<i>ПП</i>	<i>ГП</i>
ц.150т.9	ц.160т.10	ц.190т.3	ц.210т.2	ц.230т.10	ц.250т.10	ц.270	ц.280т.5	ц.300т.7
15	19	19	7+13+8	12+9	11	8+6	11	8
розшир. 12-щабл. тональність	розшир. 12-щабл. тональність	розшир. 12-щабл. тональність- <b>d</b>	розшир. 12-щабл. тональність	розшир. 12-щабл. тональність	розшир. 12-щабл. тональність	розшир. 12-щабл. тональність	розшир. 12-щабл. тональність	розшир. 12-щабл. тональність

\*У схемі стрілками вказані тональні арки до виділених жирним шрифтом тональних устоїв.

2.3.7. Тріо «Музика рудого лісу» для скрипки, віолончелі і фортепіано та п'єса для оркестру „Що сталося в тиші після відлуння” для скрипки, віолончелі, флейти, кларнета, фортепіано, вібрафона, тарілок і трикутника

У творчості Станковича особливе місце посідає музика, присвячена тематиці історико-політичних подій і техногенних катастроф<sup>1</sup>. Окремий сектор у колі цих творів складають композиції на тему Чорнобильської трагедії. Зокрема, розкриття теми жахливих наслідків Чорнобильської катастрофи для людства відображено у творі «Чорна елегія», написаному до 5-річчя трагедії.

Твори Станковича «Музика рудого лісу» для скрипки, віолончелі і фортепіано (1992) та «Що сталося у тиші після відлуння...» для скрипки, віолончелі, флейти, кларнета, фортепіано, вібрафона, тарілок і трикутника (1993) продовжують ряд опусів композитора, образний світ яких зосереджений навколо картин реакції природи та психоемоційного стану людства на техногенну катастрофу.

Зображений пейзаж мертвої природи композитором у тріо «Музика рудого лісу», задекларований епіграфом у партитурі: «Від жахливої радіації, після Чорнобильської трагедії ліс навколо став рудим». Музика усіх трьох частин твору – I Початок... (Quasi Preludes), II Продовження (Quasi Ludus) і III Кінець...(Quasi Postludio), – змальовує картини «завмерлої» краси природи.

Образи застиглості, статичності, рапідного кадру та аемоційності панують у крайніх розділах тріо. До домінантних музично-виражальних засобів у їх створенні належать сонорні кластерні співзвуччя, мінімальна

---

<sup>1</sup> Варто лише згадати такі твори митця, як «Каддіш-реквієм», написаний до 50-річчя трагедії у Бабиному Яру, «Панахида» та «Ектенія заупокійна», присвячені пам'яті жертв великого Голодомору.

динаміка (*ppp*), остинатність, застосування флажолетної техніки у партії струнних, глісандо, лінійна організація фактури. Середня частина тріо відзначена максимальною експресією виразу, зумовлена динамікою (*fff*), активним інтонаційно-ритмічним рухом у партіях усіх інструментів. Особливий образний контраст створює звучання *fis-moll'*ного секстакорду у партії фортепіано (т. 104, у партії струнних пауза). Сонористика, керована алеаторика; максимальне розкриття тембрових ресурсів інструментів залишаються одними із найважливіших прийомів втілення семантики твору.

„Що сталося в тиші після відлуння...” Є. Станковича за ідейним змістом – твір-трагедія, що змальовує крах романтичних надій серед божевільного руху та вбивчих наукових винаходів сучасного життя.

Задум „Що сталося в тиші після відлуння” втілений у тричастинній репризній композиції зі вступом і з кодою:

Схема\*:

Вступ	A			R			A <sup>1</sup>			Codetta
ε	a	b	ε <sup>1</sup>	c	d	ε <sup>2</sup>	a'	f	ε <sup>3</sup>	a <sup>2</sup>
↓	Фл.		↓			↓	Фл.		Фл.	Фл.
		Кл.			Кл.		Кл.		Кл.	
									Вібр.	Вібр.
Таріл.			Таріл.			Тр.				
Ф-но			Ф-но						Ф-но	Ф-но
Скр.				Скр.				Скр.	Скр.	Скр.
	Віол.				Віол.			Віол.	Віол.	
38	10	8	6	22	9	16	11	41	13	11

\*У таблиці позначені ведучі інструменти при проведенні певної теми.

Композиційні частини твору розглядаємо умовно, стосовно тематичного матеріалу, у якому можна виділити окремі фази розвитку. Кожна частина складається з ряду епізодів, серед яких цементуючою ланкою стає музика вступу (ε), яка, ніби рефрен, проводиться в кожному розділі. Тому на рівні

тричастинної композиції прослідковуємо й елементи рондальності.

Композитор використовує, як і у більшості своїх творів, наскрізний тип розвитку тем, а також драматургічний прийом становлення образів шляхом розвитку протягом всього твору. У творі є дві кульмінації: у епізоді  $e_2$  і  $e_3$ .

Теми, експоновані у першій частині композиції, є важливим матеріалом для драматургічного розвитку у наступних розділах п'єси.

Зокрема, музика вступу служить зв'язкою між розділами композиції, образно трансформуючись по мірі драматургічного розвитку твору. У першій частині музика вступу ще не набуває тематичної ваги і самостійності. Проте вона стане тематичним будівним матеріалом обох кульмінацій композиції.

Цікавими прикладами поступового розростання і становлення протягом твору є і тематичні елементи першого розділу першої частини композиції.

Наприклад, тематичний елемент у партії кларнета-соло (b, ц. 40 т. 10), який не відразу сягає образу повноцінної теми (у класичному понятті), послуговатиме при майбутньому драматургічному розвитку важливим ґрунтом для будівельного матеріалу супроводу до наступних тем.

Те саме можна сказати і про акордовий супровід до тем цього розділу у партії скрипки: рух двозвучних акордів з чвертьтоною змінністю, який ще не виходить за межі створення фону для звучання теми, у репризі виросте у виразне продовження теми віолончелі. Проте, ймовірно, ці двозвучні акорди засвоюються на підсвідомому рівні, оскільки у репризі сприймаються вже як щось знайоме, відтворення того, що ми чули раніше.

Музика другого розділу „Що сталося в тиші після відлуння...” (R) продовжує принцип поступового розвитку і становлення першопочаткової теми першої частини, який полягає не стільки у інтонаційному вичлененні та розвитку, скільки у вільних варіантних проведеннях цієї теми. У схемі вони позначені, проте, іншими літерами, оскільки важко стверджувати, наскільки ці „варіанти” подібні або відмінні від оригіналу, можна лише говорити із впевненістю про образну та ритмоінтонаційну спорідненість тем першої і середньої частини, а також про те, що ці теми ніби перебувають на межі між

розвитком і варіацією.

І хоча в цьому розділі звучить нова тема у партії кларнета і віолончелі (д, ц. 80 т. 7 – вступ кларнета і ц. 80 т. 9 – вступ віолончелі), що приводить до вершини першої кульмінаційної хвилі твору, – власне кульмінація побудована на ускладненій музичній мові вступу: тема звучить у партії трикутника-соло; водночас у партії супроводу акумулюються окремі інтонації попередніх тем.

Репризна частини (A<sup>1</sup>) – представляє собою кульмінацію розвитку образів твору, із появою нової теми. Ця тема (f) увібрала в себе інтонаційні ознаки тем першої і другої частини (висхідний і низхідний рух зменшених і збільшених октав, кульмінаційне напруження, що сягає у цій темі свого апогею), хоча з іншим образним навантаженням (приклад 34).

На завершення і другу хвилю кульмінації репризи та всього твору (з ц. 160 т. 2) звучить повністю трансформована музика вступу, що проводить ще одну тематичну арку до першої частини.

Отже, у творі „Що сталося у тиші після відлуння...” композитор втілює ідейний задум у вільній тричастинній композиції з кодою і вступом, музика яких створює образне обрамлення твору.

Всі теми частин композиції образно та інтонаційно споріднені з першою темою у партії флейти і віолончелі, яка з кожним разом звучить у оновленому висвітленні, виявляючи різні грані свого образу. Навколо неї зосереджений весь драматургічний розвиток композиції. У репризі відбувається кінцеве і кульмінаційне становлення образу цієї теми.

Отримує розвиток і музичний тематизм вступу, який з тихого й інертного руху на початку твору перетворюється у нестримний могутній танок у репризі.

Другорядні, але також важливі тематичні утворення й акомпонемент до тем також „пережили” свого роду трансформацію протягом твору: фігуративний рух у темі кларнета (ц. 40 т.10) у першій частині прозвучав і у продовженні теми скрипки у середній частині (ц. 70 т. 10 – ц. 80 т. 2);



двозвучні акорди флажолетами у партії скрипки, що служили супроводом до теми у вступі (з ц. 30 т. 1) і у першій частині (з ц. 39 т. 10), у репризи стали кульмінаційним продовженням теми віолончелі (з ц. 130 т. 7); і, врешті, півтонові ходи у партії віолончелі, що служили супроводом до першої теми у середній частині (ц. 60 т. 4), стали вирішальним виразником напруження і перейшли до партій усіх акомпонуючих інструментів у другій кульмінації репризи (з ц. 110 т. 5).

Усі теми і тематичні елементи твору тісно пов'язані зі своєю функцією на даному етапі розвитку, роль кожного елемента не випадкова і дуже важлива.

Характерний для Станковича принцип – коли тема вступу стає важливим „персонажем” і протягом драматургічного розвитку твору виростає у могутній образ, композитор також використовував у Квартеті, Камерній симфонії №3.

Образна палітра твору сповнена притирічч: з однієї сторони передані картини штучної застиглості, механістичності та ворожості, з іншої – людські страждання та внутрішні духовні метання.

Зокрема, при слуханні вступу в уяві постає картина вимерлої місцевості: мертвих лісів і ланів, завмерлих міст і сіл, тишу яких порушує лише потріскування радіактивних розрядів, та блимання холодних зірок над цією моторошною картиною. Проте у наступному дуеті виразної теми у партії солюючої флейти і quasi-solo віолончелі першого розділу першої частини чуємо крик страждання, благання, вираження сум'яття і страху в людських душах. Поява наступного тематичного елемента у партії кларнета-соло (b, ц. 40 т. 10) збільшує настрій душевної збентеженості. Глибоко песимістичним є і настрій першої теми репризи – дуету флейти і кларнета (a', ц. 110) – ніби відтворює втому після даремної боротьби. Як крик нестерпного душевного болю звучить нова тема (f, ц. 120 т. 2), що з'являється у репризи. Її образ теми увібрав весь відчай і гнів, які переходять майже до екзальтації.

І на другій хвилі кульмінації репризи та всього твору (з ц. 160 т. 2) звучить повністю трансформована музика вступу, що ймовірно змальовує бурхливий танок життя, чи вихор смерті. При прослуховуванні цієї музики (з т. 160 т.2) в уяві постає „Великий священний танець” з „Весни священної” І. Стравінського (другої частини). Як у фіналі не лише другої частини, але й всього твору, у „Великому священному танці” досягається максимальне напруження музики. У розвитку симфонічної ідеї (від вступу до кінця до другої частини) вона є необхідним завершенням, тому що звучить як подолання „панічного відчуття” в ідеї жертви, в екзальтаційних пориваннях. Чи не споріднену ідею, лише в сьогоденному аспекті, хотів висловити Є. Станкович у репризі „Що сталося в тиші після відлуння”?

Образна сфера невеличкої, але глибокозмістовної коди повертає слухача до сумної застиглої дійсності. Знову немає нічого живого, все завмерло, окрім спогадів і роздумів про те, що ж нас чекає далі...

Одним з важливих виражальних засобів у творі є відсутність ознак тональності у романтичному її розумінні, або хоча б якісь тональні опори, устої, ладове забарвлення вертикалей, які ми могли спостерігати у інших творах Станковича. Композитор застосовує дванадцятищаблеву тональність із рівноправністю усіх дванадцяти тонів. Окрім того, характерними у творі стають чвертьтонові висхідні або нисхідні інтонації і нетемперовані звучання у вигляді *glissando* у струнних і духових або у вигляді гри щипком по струнах на фортепіано, а також гри на адаптованому фортепіано.

Важливим виражальним засобом у творі „Що сталося в тиші після відлуння...” стала поліфонізована фактура: постійні підголоски, імітації, канони, контрастна поліфонія, поліпластовість музичної тканини.

Особливе місце у композиції інструментальних дуєтів (флейти і віолончелі у першій частині, флейти і кларнета, кларнета і віолончелі у репризі), в яких партії обох інструментів імітаційним мелодичним рухом взаємодоповнюють одна одну. Підголосковість притаманна і для партії супроводу. Зокрема, у середній частині (R) доповненням образної картини

першої теми у партії солюючої скрипки (с) стає поява підголосків у партії флейти, кларнета і віолончелі (ц. 70 тт. 7-10).

Подекуди як вільнотрактований канон з елементами підголосковості та імітаційності звучить дует флейти і віолончелі у першій частині (А) (ц. 40 т. 1, ц. 40 т. 5, т. 9): вступна фраза у партії флейти починається висхідним ходом на велику септіму ( $es^1-d^2$ ), у партії віолончелі – низхідним стрибком на той самий інтервал, замінений енгармонічно на зменшену октаву ( $as^1-a$ ) (приклад 35).

Подібний вид тематичного розвитку зустрічаємо у першій частині (Прелюдія) Concerto grosso № 1 Альфреда Шнітке, в якій також проводиться експресивний діалог різних інструментів, у даному випадку – першої і другої скрипки (ц. 2 т. 1) (приклад 36).

Супроводом до нової теми репризи (f) також служать імітуючі підголоски у вигляді вичленених інтонацій теми у партіях флейти, кларнета і вібрафона.

Одним з основоположних принципів організації музичної тканини у творі „Що сталося в тиші після відлуння” стала сонорика у поєднанні з алеаторичними засобами. Часто першоосновне значення у композиції посідає тембр інструмента, фонізм співзвуччя, барви різноманітних звукопоєднань. Композитор використовує: шумові звуки, флажолети струнних, створення просторового чинника шляхом регістрового контрасту, різноманітні кластери, відлуння тощо.

Наприклад, картина вступу створена за допомогою таких виражальних засобів: 1) перші акорди вступу у партії тарілок – вже сприймаються як взятий звук-напівшум, після якого ще довго розноситься відлуння; 2) у партії фортепіано остинатний рух має механістичний, бездушний характер, 3) високий регістр у партії фортепіано і довгих двозвучних флажолетів у партії скрипки служать образним втіленням погляду зверху, а разом з фігураціями у партії вібрафона на динаміці *p* все це створює застиглий, заціпенілий, холодний колорит з одного боку і водночас рухливий, механістичний й

бездушний – з другого (приклад 37). Введення просторового чинника спостерігаємо і у другій частині „Карпатського концерту” Скорика, хоча зовсім в іншому образному аспекті.

Цікавим сонористично-драматургічним засобом є застосування різкого удару-вибуху литавр в ключові композиційні моменти, який раптово обривається, залишаючи після себе довге відлуння. Досягається своєрідний ефект „дзвінкої” тиші (приклад 38). Важливим виразовим засобом використання фонізму мелодичних або гармонічних інтервалів, сонористичних співзвуч. Так, до часто вживаних інтервалів відносимо зменшену і збільшену октаву, септими, сексти, зменшені квінти і зменшені кварта. Широко вживані композитором співзвуччя – кластери. Слід також зазначити, що інструменти – флейта і віолончель у першу чергу, скрипка – у другу, – належать часто вживаних композитором. У Камерній симфонії №3 першорядні теми також надаються партії флейти (головна партія) і віолончелі (тема у розробці), у Квартеті головна партія звучить у партії віолончелі.

Поряд із використанням сонористичних і алеаторичних засобів автор додає числені рекомендації щодо виконання тих чи інших музичних відтінків, зокрема, зустрічаємо такі ремарки: - ц. 40 т. 10: violino – коротке glissando вверх ↑↑, вниз ↓↓ в межах  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$  тону;

- ц. 40 т. 10: piano – лівою рукою грати по струнах glissando у вказаних регістрах металевим предметом або пальцями... тощо.

Отже, твір Є.Станковича „Що сталося в тиші після відлуння...” розкриває перед слухачем широке коло сучасних засобів композиторської техніки, які Станкович невимушено та безпосередньо використовує у своїх творах, поєднуючи їх з індивідуальними рисами творчості. Це відображається у вільному трактуванні принципу тричастинності, наскрізному розвитку тем, використанні розширеної тональності, поліфонічної фактури. Із проблемами сучасності перегукується і філософська назва твору.

## ВИСНОВКИ

Камерно-інструментальна музика займає одне з найважливіших місць в музичній культурі країн Європи та України. Протягом багатьох століть розвивалися та вдосконалювалися іманентні ознаки цього жанру у різноманітних стильових втіленнях. Популярності жанру сприяють такі якості, як закладена у ньому гнучкість до експериментів (починаючи від виконавського складу і завершуючи формотворенням і музично-виражальними засобами), створення атмосфери невимушеної комунікативності і семантики поєднання особистісного із загально-людським, а також надзвичайна здатність відзеркалити у «мікро-кадрі» множини актуальних рис сучасної епохи – часу пошуків максимального коефіцієнту в науці та мистецтві при постійній камернізації жанру.

Особливо актуальними у цей час стали творчі пошуки композиторів у камерно-інструментальній музиці у плані жанрового синтезу, оскільки сьогодення мистецька епоха постмодернізму передбачає найрізноманітніші переплетення не лише стильових напрямків усіх відомих історичних періодів під егідою всепроникаючого префіксу «нео», але й оперування жанрами.

У даній роботі увага була зосереджена навколо тих жанрових моделей, використання і поєднання яких присутнє у межах досліджуваного предмету – камерно-інструментальної музики Є. Станковича.

У праці були окреслені походження та жанрові типи камерної симфонії, виявлена багатожанрова природа – її жанрові складові. Розкриваються два варіанти можливого існування камерної симфонії: перший – одностайна симфонія, що сягає корінням симфонічної поеми епохи романтизму; другий – камерна концертна симфонія (або камерна симфонія із жанровими ознаками інструментального концерту) виникнення якої зумовлено проникненням концертності до симфонічного жанру.

В Україні усі вищезгадані процеси привели до активного розвитку і

зростання популярності камерно-інструментальної музики, поширення тенденції поліжанрового синтезу в музиці ХХ століття. Є. Станкович виступає одним з найяскравіших представників цього жанру, в якому випробовує свій багатий мовно-стильовий арсенал.

Музична мова творів митця служить вираженням синтетичного стилю митця, що склався на основі багатоаспектного подання етнохарактерного матеріалу з метою відтворення інтонацій регіональних фольклорних джерел у сучасному композиторському трактуванні, а також взаємодії традиційних та новаторських виражальних засобів. Зіставлення традицій і сучасності в музиці Станковича вибудовує мистецький діалог віків, нагадуючи сучасникам про вічні духовні цінності.

Багатогранна та мінлива палітра творчості композитора демонструє декілька основних векторів у плані семантики, музичної виражальності, архітектоніки, жанру і стилю камерно-інструментальних творів, які, незважаючи на мінливість їх функцій у кожному конкретному творі, залишаються доволі сталими.

У першу чергу окреслимо підсумки щодо основних творчих кредо композитора у плані семантики його камерно-інструментальних творів, – ***світ образів камерної музики Є. Станковича.***

У творах 70-х років – Струнному квартеті, Триптиху „На Верховині”, „Sinfonia Larga” і Першій камерній симфонії – висвітлені семантичні сфери камерно-інструментальної музики композитора, що отримують розвиток у подальшій творчості: лірико-драматичне втілення духу карпатського інструментального і вокального фольклору у Квартеті і Триптиху, необарокове вирішення вибухового емоційного заряду симфонії-драми у „Sinfonia Larga”, створення стихії гри тембрами, інструментального театру при збереженні невловимої присутності ліричної ноти – у Першій камерній симфонії.

Втілення цієї семантичної тріади – сучасне композиторське переосмислення фольклорних джерел, драма в основі авторського задуму та

незмінна присутність ліричного начала – лежить в основі всієї подальшої камерно-інструментальної творчості композитора.

Художній задум створення атмосфери гри тембрами й інструментального театру втілено у Першій камерній симфонії. Друга камерна симфонія «Медитація» – лірико-філософська елегія і психологічна драма, «симфонія-есхатологія», образний світ якої – заглиблення у питання сенсу життя, Віри і Невіри, духовних пошуків і внутрішньої боротьби. Третя камерна симфонія – лірико-епічна драма із втіленням ідеї протиставлення полярних образів гранично прекрасного і потворного. П'ята камерна симфонія «Потаємні поклики» – також вирішена у лірико-драматичному ключі, музика її змальовує потаємні внутрішні людські поклики, бажання, інстинкти, із нахилом до психологічного заглиблення і трагізму. Шоста камерна симфонія «Тривоги осінніх днів...» – лірико-епічний твір, присвячений філософським роздумам над головними етапами життя – зародження-розквіт-згасання... Сьома камерна симфонія «Шляхи і кроки» – лірико-психологічна драма, музика якої втілює внутрішні болісні переживання і суперечності з однієї сторони, відтінені світлим оптимізмом вівальдіївської стилізації – з другої. Дев'ята камерна симфонія «Quid pro quo» – лірико-філософська елегія, в якій представлена широка палітра вираження відтінків ліричного – від меланхолійної ностальгічної задумливості до філософської медитації. Лірико-психологічною драмою із сюжетною лінією переосмислення одвічних істин крізь призму світогляду митця сучасності є Камерна симфонія № 10 (Dictum-2). Отже, в камерних симфоніях композитора розкриваються різні жанрові відтінки втілення світу ліричних образів камерно-інструментальної музики Є. Станковича: лірико-філософський, лірико-драматичний, лірико-епічний, лірико-психологічний.

Те саме можна сказати і про твори «Сумної дримби звуки», «Музика рудого лісу» і «Що сталося в тиші після відлуння»: «Сумної дримби звуки» – п'єса з лірико-епічним характером у неофольклорному втіленні; тріо «Музика рудого лісу» та орестрова п'єса «Що сталося в тиші після

відлуння» – твори-трагедії, у яких втілено зневіру в існуванні романтичних надій серед цинізму та науково-технічних досягнень сучасного світу.

Отже, семантичною невід’ємною рисою всіх камерно-інструментальних творів Є. Станковича є те, що вони пронизані отим невичерпним глибинним ліризмом, притаманним українській ментальності. Усі камерні симфонії Станковича служать втіленням різних граней *ліризму Станковича*.

Особливістю камерно-інструментальної творчості композитора є те, що семантизація стилю пронизує всі складові музичної мови митця – за кожним стильовим відтінком стоїть певний образ – семантичний світ, натяк, наповнення. Лірико-драматичні образи камерно-інструментальних творів автора доповнюються необарочною, неофольклорною моделю тощо, в кожному творі створюється різний стильовий акцент.

У ХХ столітті людська особистість переживає розщеплення – її образ роздрібнився, стає багато масок, всі з яких розкрити неможливо. В музиці Станковича з’являється нова іпостась, ми виокремлюємо два основні стержні (відтінків в яких є безліч): *homo ludens* – людина граюча і *homo humana* – людина переживаюча, співпереживаюча. Звідси – співіснування у його камерно-інструментальній музиці ідей гри (тембрами, стилями, акторської гри) та співпереживання, переживання, співчуття.

Характерною ознакою камерно-інструментальних творів композитора є програмність: усі камерні симфонії, окрім третьої, мають програмні назви, що наштовхують слухача на певне коло асоціацій і роздумів та є відображенням філософського задуму твору – найчастіше двопланового, неоднозначного, що втілює полісемантичність композиції.

У камерно-інструментальному жанрі Євгена Станковича представлено багатоманітну *стильову палітру*, причому ознаки різних стилів органічно поєднуються в межах одного твору, рівною мірою або з домінуванням одного та вкрапленнями іншого стилю.

Так прикладом талановитого композиторського втілення в сюїті різних шарів українського фольклору, трансформованих композитором, може



послужити його триптих „На Верховині”. Яскравими творами у *неофольклорному* стилі є Струнний квартет і П'ята камерна симфонія «Потаємні поклики». Сплав *неофольклорних та авангардових* стильових напрямків представлений у п'єсі „Сумної дрімби звуки” для віолончелі і фортеп'яно.

Прикладом прояву *неоромантичних* стильових тенденцій є Перша, Друга, Третя, Шоста, Дев'ята та Десята камерні симфонії та твори «Музика рудого лісу», «Що сталося в тиші після відлуння».

Яскраве втілення *необарокового* стилю у різних іпостасях спостерігаємо у „Sinfonia Larga” та Сьомій камерній симфонії «Шляхи і кроки» Є. Станковича. „Sinfonia Larga” – приклад симфонії-драми у *необароковому* стилі, що виражається у поєднанні барокового принципу організації поліфонічної музичної тканини із засобами композиторського письма сучасності. У Камерній симфонії № 7 «Шляхи і кроки» *необароковий* напрямок проявляється у застосуванні стилізації А. Вівальді (у третій частині „Якось в гостях у Вівальді”).

Таким чином, основними стильовими напрямками камерно-інструментальної творчості Є. Станковича є *неофольклорний, неокласичний (необароковий) та неоромантичний*. При цьому *неоромантичний* стильовий напрямок присутній у всіх камерно-інструментальних творах композитора у тій чи іншій мірі, незалежно від того, який стиль у кожному окремому творі є доміантним. Іншими словами, *неоромантичний* стиль є основним стилем і «станом душі» камерно-інструментальної творчості митця. Джерелом цього є семантика невичерпного ліризму, співставлення особистісної драми із загально-людською, вічних пошуків себе і самозаглиблення.

У *жанровому* відношенні для камерних симфоній Станковича притаманні риси поліжанровості. До ряду неоднозначного жанрового трактування твору відносимо і Першу симфонію Є. Станковича „Sinfonia Larga”, яка формально носить назву *симфонія*, але виконавський склад її все ж тяжіє до камерного (симфонія для п'ятнадцяти струнних), що дозволяє

розглядати її в одному колі з камерними симфоніями автора.

Його камерні симфонії органічно поєднують у собі жанрові ознаки симфонії і концерту. Проте головним лишається симфонічний жанр і доміантною є назва концертна симфонія (а не симфонізований концерт). Привнесення концертності у тій чи іншій мірі зустрічаємо майже у всіх проаналізованих камерних симфоніях Станковича. У Першій камерній симфонії концертуючим інструментом-соло виступають різні інструменти почергово (скрипка, фортепіано, арфа, флейта і скрипка, ксилофон і скрипка, фортепіано і арфа), присутній принцип концертності. У Другій камерній симфонії інструмент-соло – флейта in G, і Третій – флейта, у П'ятій – кларнет, у Сьомій – скрипка, у Дев'ятій – фортепіано.

Для всіх камерних симфоній композитора притаманні такі жанрові риси концерту, як яскравість тематичного матеріалу (у всіх творах), оригінальні композиційні плани, стихія інструментальної віртуозності у партії солюючого інструменту або групи солюючих інструментів (у Першій, Третій, Сьомій камерних симфоніях), імпровізаційність (у всіх творах), використання ансамблево-комбінованого оркестру (у всіх камерних симфоніях), важливе значення моменту особистісного, суб'єктивізації образів, монологізація, тенденція до монотемності із зникненням або завуальованістю сонатності (у всіх камерних симфоніях). Разом з тим у тій чи іншій мірі розвивається жанрова лінія з етичною, релігійною, філософською і соціальною тематикою, композитора хвилюють морально-етичні проблеми, особиста відповідальність людини перед суспільством, показ її тривоги і роздумів.

Проте головним завданням застосування концертного принципу композитором у його камерних симфоніях є втілення ідеї персофінікації тембру, показ його семантично-виразового потенціалу, пошук емоцій у тембрі. Невипадково у ряді камерних творів митця вимальовуються інструменти-улюбленці митця – флейта (Друга (флейта in G) і Третя камерні симфонії), віолончель (головна партія у Струнному квартеті, нові теми у репризі у творах «Що сталося в тиші після відлуння» і «Sinfonia Larga»),

скрипка (Сьома камерна симфонія, Квартет, Триптих «На Верховині», «Що сталося в тиші після відлуння»).

З цим принципом пов'язана і така жанрова риса камерно-інструментальних творів композитора, як театральність. Часто інструменти для нього – ніби персонажі, актори на сцені, живі учасники. Особливо яскраво використання принципу театральності можна побачити на прикладі першої частини Preludes Першої камерної симфонії, музика створює картину «інструментального театру» та П'ятої камерної симфонії – при втіленні семантики «магічного театру тіней». Тембр-соло у камерно-інструментальних творах Станковича містить, концентрує в собі оту ліричну субстанцію, яка резонує із навколишнім музичним середовищем (камерним супроводом) у камерно-інструментальних творах композитора.

Важливою жанровою ознакою стає одночастинність як структурна особливість його камерних симфоній (Другої, Третьої, П'ятої і Дев'ятої, Десятої) і Струнного квартету, що виявляє індивідуалізацію жанру і форми.

Щодо *архітектоніки* – у проаналізованих творах немає жодної конструкції, яка б повторювалася і кожен твір виступає як окрема індивідуальна композиційна побудова. У плані формотворення моделі попередніх століть, отримують оригінальне трактування. Це відображається у вільному застосуванні традиційних форм, у накладанні рис кількох форм та створенні оригінальних архітектонічних композицій на різних рівнях.

Наприклад, для композитора притаманне своєрідне трактування класичної сонатної форми. Прикладами можуть послужити Струнний квартет, „Sinfonia Larga” та Камерні симфонії № 1, 3, 5, 7, 10.

У Струнному квартеті автор створює сонатно-рондальну композицію з рисами наскрізності та введенням ряду нових епізодів у розробковому розділі. У творі провідна ідея втілюється шляхом наскрізного розвитку. У даному випадку інтонаційне зерно експоноване у вступі.

Прикладом одночастинної сонатної форми є „Sinfonia Larga”. У цьому творі поява нової теми у розробці надає композиції рис тричастинності.

Одночастинна сонатна композиція Третьої камерної симфонії носить риси варіаційності та рондальності.

П'ята камерна симфонія являє собою одночастинну багатофазову композицію, втілену у вільній наскрізній формі, еквівалентній сонатній, з рисами монотемності і рондальності.

Задум першої частини Камерної симфонії № 7 „Шляхи і кроки” втілений у вільнотрактованій сонатно-рондальній композиції.

Сонатну композицію з подвійною експозицією, наскрізним варіантно-варіаційним розвитком та образною трансформацією тем, представлено у Камсерній симфонії № 10.

Таким чином, можна відзначити у камерно-інструментальних творах Є. Станковича тенденцію до трансформації класичного сонатного циклу у сонатну одночастинність із доданням ознак інших форм. При цьому реприза найчастіше поєднує дві драматургічні функції: є глибоким переосмисленням попереднього і наступним етапом становлення.

Характерним для митця є індивідуальне трактування принципу циклічності, дво – і тричастинності у камерно-інструментальних творах.

Три композиційні частини Першої камерної симфонії – Preludes, Ludus та Postludus – створені у наскрізній імпровізаційній формі, а Preludus представляє собою мікроцикл (з 21 мікропрелюдії) у циклі.

Друга камерна симфонія написана у наскрізній формі, що тяжіє до тричастинності, із рисами рондальності і варіаційності.

Форма трьох частин Шостої камерної симфонії: першої частини – вільнотрактована відкрита тричастинність із рисами наскрізності; другої частини – вільна будова, із рисами тричастинної репризної форми; третьої частини – наскрізна двочастинна репризна форма.

Друга частина Сьомої камерної симфонії створена у вільній неперіодичній тричастинній розімкнутій формі.

Одночастинна композиція Дев'ятої камерної симфонії побудована за принципом репризної тричастинності із наскрізним розвитком.

Композиція твору „Що сталося у тиші після відлуння” – двочастинна репризна зі вступом і з кодою.

П'єса „Сумної дримби звуки” для віолончелі і фортеп'яно – ще один зразок тричастинної форми із дзеркальною репризою, що надає формі риси концентричності.

Отже, Є. Станкович звертається до вільного трактування загальноприйнятих форм, а також до поєднання ознак кількох форм, з можливою перевагою однієї з них. Це проявляється на різних архітектонічних рівнях твору: як на рівні циклу, так і на рівні будови його складових частин.

Найчастіше композитор обирає вільнотрактовану сонатну форму, що простежується у його Струнному квартеті і камерних симфоніях, а також дво- або тричастинні репризні побудови із наскрізним розвитком – у камерних симфоніях і творах „Що сталося у тиші після відлуння”, „Сумної дримби звуки”.

Необхідно відзначити у драматургії всіх проаналізованих творів таку особливість будови, як важливе значення музики вступу, тематичні елементи якого завжди виступають: „лейтмотивом” (звідси – риси наскрізності), іноді рефреном (як результат – риси рондальності) та є передвісниками образної суті твору. Внаслідок постійних змін у темі виникають також риси варіаційності. Поєднання цих формотворчих ознак різною мірою спотерігаємо у Струнному квартеті, Другій, Третій, П'ятій і Сьомій камерних симфоніях. З тією рисою пов'язаний драматургічний прийом становлення образів шляхом розвитку протягом всього твору.

Відзначимо *основні виразальні засоби* як складові мовно-стильової палітри композитора.

Одним із найважливіших з них у становленні образів і драматургічного розвитку камерно-інструментальних творів Станковича є *фактура*. Головною особливістю її є поліфонізованість, поліфонічне мислення, як невід'ємна складова ладогармонічної мови композитора. Використання

поліфонічних засобів (підголоскової, імітаційної, контрастної поліфонії, канонів, розгорнутих канонічних полісеквенцій), застосування поліфонічних форм (фугато, зокрема, у *Sinfonia Larga*) проявляються в особливій техніці лінійно-поліфонічного розгортання (у всіх творах). Також поліфонічне мислення автора проявляється у поліпластовості музичної тканини за принципом образно-фактурного диференціювання (у всіх творах), що зумовлює семантичну багатовимірність творів. Поліфонізована фактура камерно-інструментальних творів Є. Станковича є важливим чинником і рушієм драматургічного розвитку (у всіх творах).

Також композитор застосовує у творах акордову фактуру. До характерних особливостей організації музичної тканини камерно-інструментальних творів композитора належить звукозображальність, зумовлена сонористичним трактуванням звукової тканини та застосуванням елементів алеаторики у комплексі із колористичним трактуванням інструментальних тембрів (у всіх творах).

*Ладогармонія* творів Є. Станковича заснована на використанні дванадцятищаблевої тональності з різними нюансами залежно від стильового спрямування твору та задуму композитора.

До спільних ладогармонічних виразових засобів відносимо:

-яскраве відображення і зміни інтонаційного контуру української мелодики: традиційні терцево-секстові ходи із подальшим плавним заповненням замінює секундово-септимова інтонація, підкреслена метро-ритмічною імпульсивністю та декламаційністю, що проводить паралелі до думної речитації, ритмічної свободи давньоукраїнського вірша та ін. (у триптиху «На Верховині», Квартеті, Камерних симфоніях №№5 і 7). Емансипація септимових, квартових, тритонових та секундових ходів як визначальних для музичної мови (у всіх творах);

-використання вузькообсягових ладів: фригійського тетракорду, гуцульського тетракорду, розширеного гуцульського ладу з доданими хроматичними тонами, лідійського, дорійського, міксолідійського (триптих

„На Верховині”, Квартет), дихордних і трихордних послівок (Камерна симфонія № 6 «Тривоги осінніх днів...», II частина «Денні...»);

-функціональні співвідношення за типом устій-неустій, дисонування-консонування, опірність-неопірність (у всіх творах).

-використання техніки розширеної дванадцятищаблевої тональності, що в своєму розвитку поєднується з принципами поліладовості та політональності, (у всіх творах);

-співставлення трактування образності тем засобами мажоро-мінору з використанням дванадцятищаблевої модальної тональності в загальному (Камерна симфонія №№ 1, 3, 7, 10, „Сумної дримби звуки”);

-написання музики у вільнотрактованій серіальній техніці, підкореній образному змісту („Сумної дримби звуки”).

**Акордика:** -застосування діатонічних та альтерованих акордів, з розщепленими та доданими тонами;

-використання кластерів: розсереджених цілотонових, з визначеними тональними центрами і без них, білих кластерів (у всіх творах);

-вертикальні утворення: полі- та моноінтервальна акордика з основним тоном або без нього, хроматичні або півтоно-тонові кластери, а також акордика, заснована на вертикалізації певного відтинку звукоряду (у всіх творах).

**Ритмічна організація:** -засіб ритмічної варіантності: різні види остинато, синкопи, несподівані паузи, неочікувані акценти, часті метричні зміни в межах невеликої побудови, неперіодична повторність змінних розмірів, зміни темпо-ритму (у всіх творах).

Отже, твори Є. Станковича, розкривають перед слухачем широке коло сучасних засобів композиторської техніки, які автор невимушено та безпосередньо використовує у своїх творах, поєднуючи їх з індивідуальними рисами творчості. В музичному мистецтві ХХ-ХХІ століття з'являються яскраві зразки камерно-інструментальних творів, у яких застосовані стильові і жанрові моделі, сформовані у минулі епохи. Євген Станкович належить до

тих митців сучасності, які створили індивідуальний стиль, заснований на синтезі пізньоромантичних традицій ладо-гармонічної мови, сучасного неокласицизму та неофольклоризму. Його характерність базується на основі глибоко самобутнього співвідношення традиційних та новітніх виражальних засобів, що в останні десятиріччя двадцятого століття відновили свій природній симбіоз, поєднуючись і “мирно співіснуючи” між собою.

Тенденції формотворення і ладо-гармонії композитора, закладені в його творах, відкривають широкі перспективи для подальшого розвитку української камерно-інструментальної музики.



**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Андрієвська В. Камерно-інструментальний ансамбль у творчості львівських композиторів ХХ століття. Автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. / Андрієвська В. – Львів: ПП «Арал» (НМАУ ім. М. В. Лисенка), 2010. – 18 с.
2. Арановский М. На пути к обновлению жанра / М.Арановский // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л.: Музыка, 1971. – Вып. 10. – С. 123 – 164.
3. Арановский М. На рубеже десятилетий / М.Арановский // Современные проблемы советской музыки: сб. статей. – Л.: Советский композитор, 1983. – С. 37 – 52.
4. Арановский М. Симфонические искания / М.Арановский. – Л.: Советский композитор, 1979. – 288 с.
5. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М.Арановский // Музыкальный современник: сб. статей. – М.: Советский композитор, 1987. – Вып. 6. – С. 5 – 44.
6. Арсенічева Т. Стилiстичні параметри камерно-інструментальної творчості Ю. Іщенка / Т. Арсенічева // Виконавське музикознавство: методологія, теорія майстерності, інтерпретаційні аспекти. – К.: НМАУ, 2010. – Вип. 91. – С. 168 – 177.
7. Арсенічева Т. Стилiвові аспекти камерно-інструментальної музики Є. Станковича на прикладі Тріо № 3 «Епілоги...» / Т. Арсенічева // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 77: Виконавське музикознавство. Кн. 14. – К., 2008. – С. 26 – 33,
8. Архімович Л. Нариси з історії української музики. Ч. 2 / Л.Архімович, Т.Каришева, Т.Шеффер, О.Шреер-Ткаченко. – К.: Мистецтво, 1964. – 310 с.
9. Архімович Л., Гордійчук М. М. Лисенко. Життя і творчість. III видання. / Л. Архімович, М. Гордійчук. – К.: «Музична Україна», 1992. – 256 с.

10. Асафьев Б. Книга о Стравинском / Б.Асафьев. – Л.: Советский композитор, 1977. – 218 с.
11. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книга первая и вторая / Б.Асафьев. – Л.: Госмузиздат, 1963. – 379 с.
12. Асафьев Б. О народной музыке / Б.Асафьев. – Л.: Музыка, 1987. – 248 с.
13. Асталаш Г. «Музыка рудого лісу» Є. Станковича в контексті розвитку жанру українського камерно-інструментального ансамблю кінця ХХ ст. за участю фортепіано / Г. Асталаш // Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. Виконавське мистецтво. Зб. ст. Вип. 25 (до 60-річчя кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА ім. М. В. Лисенка). – Львів: СПОЛОМ, 2011. – С. 249 – 258.
14. Баркаускас В. О потенциальных возможностях мелодико – тематического материала / В.Баркаускас // Критика и музыкознание: сб. статей. – Л.: Музыка, 1980. – Вып. 2. – С. 118 – 124.
15. Барсова И. Симфонии Густава Малера / И.Барсова. – М.: Советский композитор, 1975. – 495 с.
16. Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов / Б.Барток. – М.: Музыка, 1971. – 32 с.
17. Белецкий И. Антонио Вивальди. Краткий очерк жизни и творчества / И. Белецкий. – Л.: Музыка, 1975. – 87 с.
18. Бер М. Оркестровка мелодических (солирующих) голосов в произведениях Д. Д. Шостаковича / М.Бер // Черты стиля Д. Шостаковича: сборник теоретических статей / [сост. и ред. Л. Бергер]. – М.: Советский композитор, 1962. – С. 195 – 253.
19. Бергер Л. О выразительности музыки Шостаковича / Л.Бергер // Черты стиля Д. Шостаковича / [сост. и ред. Л. Бергер]. – М.: Советский композитор, 1962. – С. 348 – 373.
20. Берегова О. Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість? Нукове видання. /О. Берегова. – Київ: НМАУ

ім.. П. І. Чайковського, 2006. – 388 с.

21. Берегова О. Проблематика творів сучасних українських композиторів у контексті ідей постмодернізму / О.Берегова // Українське музикознавство: (науково – методичний збірник). – К., 2001. – Вип. 30. – С. 150 – 156. – (НМАУ ім. П.І.Чайковського).

22. Берков Б. Об относительной ладотональной неопределенности / Б.Берков // Музыка и современность: сб. статей / [ред. – сост. Т.А.Лебедева]. – М.: Музыка, 1967. – Вып. V. – С. 319 – 371.

23. Берков В. К изучению современной гармонии / В.Берков // Советская музыка. – 1962. – №4. – С. 39 – 43.

24. Бершадская Т. Лекции по гармонии / Т.Бершадская. – Л.: Музыка, 1978. – 200 с.

25. Бершадская Т. О понятиях, терминах, определениях современной теории музыки / Т.Бершадская // Критика и музыковедение: сб. статей. – Л.: Музыка, 1987. – Вып. 3. – С. 97 – 113.

26. Бершадская Т. Функции мелодических связей в современной музыке / Т.Бершадская // Критика и музыковедение: сб. статей. – Л.: Музыка, 1980. – Вып. 2. – С. 16 – 23.

27. Білик О. Просторово – часові аспекти формотворення у камерно-інструментальній музиці Валентина Сильвестрова / О.Білик // Записки НТШ: Праці Музикознавчої комісії. – Львів: [НТШ], 1993. – Т. ССХХVI. – С. 152 – 161.

28. Білошицька Л. Гармонія як музично-логічна система / Л.Білошицька // Українське музикознавство: республіканський міжвідомчий науково – методичний збірник. – К.: Музична Україна, 1986. – Вип. 21. – С. 64 – 74.

29. Благой Д. Современные тенденции в развитии камерно-ансамблевого исполнительства / Д.Благой // Музыкальное исполнительство: сб. статей / [сост. и общ. ред. В.Ю. Григорьева и В.А.Натансона]. – М.: Музыка, 1979. – [Вып.] 10. – С. 57 – 76.

30. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы / В.Бобровский. – М.: Музыка, 1970. – 332 с.
31. Боровик М. Андрей Штогаренко: Жизнь, творчество, черты стиля. / М. Боровик. – К.: «Музична Україна», 1984. – 176 с.
32. Булка Ю. Велике в малому (аналітичний етюд про Концерт для віолончелі з оркестром Мирослава Скорика) / Ю.Булка // Мирослав Скорик: зб. статей. – Львів: Сполом, 1999. – С. 89 – 92.
33. Верещагіна О., Холодкова Л. Історія української музики ХХ століття. / О. Верещагіна. – Тернопіль: «Астон», 2010. – 280 с.
34. Вівальді А. Пори року: 4 концерти для скрипки, струнних і органа (або чембало). Тв. VIII, № 1 – 4. [ноти] / ред. Д.Ф.Маліп'єро. – Партитура. – К.: Музична Україна, 1978. – 150 с.
35. Вовк М. Партити / М.Вовк // Мирослав Скорик: зб статей. – Львів: Сполом, 1999. – С. 66 – 77.
36. Гаспаров Б. О некоторых принципах структурного анализа музыки / Б.Гаспаров // Проблемы музыкального мышления: сб. статей. – М.: Музыка, 1974. – С. 129 – 153.
37. Гессе Г. Игра в бисер / Герман Гессе; пер. с нем. С.К. Апта. – М.: Правда, 1992. – 496 с.
38. Гливинський В. Про вплив мелодики барокко на музичну мову І. Стравінського / В.Гливинський // Українське музикознавство: (республіканський міжвідомчий науково – методичний збірник). – К.: Музична Україна, 1988. – [Вип.] 23. – С. 74 – 78.
39. Головинский Г. Композитор и фольклор. Из опыта мастеров XIX – XX веков: очерки / Г.Головинский. – М.: Музыка, 1981. – 270 с.
40. Гончаров А. Неофольклор як художньо-естетичне явище в музичному мистецтві / А.Гончаров // Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського: Музичне виконавство / ред.. – упор. М. Давидов, В. Сумарокова. – К.: [НМАУ ім. П. І. Чайковського], 2001. – Вип. 18, кн. 7. – С. 37 – 47.

41. Гончаров А. Неофольклоризм як стимул до театралізації в музичному виконавстві / А.Гончаров // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського: Музичне виконавство / ред.. – упор. М. Давидов, В. Сумарокова. – К.: [НМАУ ім. П. І. Чайковського], 2002. – Вип. 22, кн. 8. – С. 81 – 93.
42. Гордійчук М. На музичних дорогах. Статті та рецензії / М. Гордійчук. – Київ: «Музична Україна», 1973. – 308 с.
43. Горковенко А. Об одной системе ладов с увеличенной секундой в народных песнях / А.Горковенко // Проблемы лада: сб. статей / сост. К. Южак. – М.: Музыка, 1972. – С. 151 – 180.
44. Горковенко А. Переменность диатонических ладов в украинских народных песнях: автореф. дис. на соискание ученой степени канд. искусствоведения / Горковенко А.– Л., 1970. – 25 с.
45. Горюхина Н. Вопросы теории музыкальной формы / Н.Горюхина // Проблемы музыкальной науки: сб. статей. – М.: Советский композитор, 1975. – Вып. 3. – С. 3 – 16.
46. Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа / Н.Горюхина // Проблемы музыкальной культуры. – К.: Музична Україна, 1989. – Вып 2. – С. 52 – 64.
47. Горюхіна Н. Вчення про музичну форму / Н.Горюхіна. – К., 1990. – 377 с.
48. Гошовский В. У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению / В.Гошовский. – М.: Советский композитор, 1971. – 302 с.
49. Григорьев С. Теоретический курс гармонии / С.Григорьев. – М.: Музыка, 1981. – 479 с.
50. Грисенко Л. Роль гармонии в развертывании музыкальной формы произведений Б. Н. Лятошинского / Л.Грисенко // Борис Николаевич Лятошинский: сб. статей. – К.: Музична Україна, 1987. – С. 161 – 168.
51. Грица С. Мелос української народної епіки / С.Грица. – К.:

Наукова думка, 1979. – 245 с.

52. Грица С. Новое в современном народном творчестве / С.Грица // Музыкальная культура Украинской ССР. – М.: Музыка, 1979. – С. 396 – 415.

53. Грица С. Семантика народного мелосу і конкретне середовище його побутування / С.Грица // Народна творчість та етнографія. – 1976. – №3. – С. 40 – 49.

54. Губанов Я. Кластер як компонент сучасного музичного мислення (на прикладі української радянської музики 70-80-х років) / Я.Губанов // Українське музикознавство: (республіканський міжвідомчий науково-методичний збірник). – К.: Музична Україна, 1980. – [Вип.] 24. – С. 118 – 125.

55. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию / Н.Гуляницкая. – М.: Музыка, 1984. – 254 с.

56. Гуляницкая Н. Современная гармония. Цикл лекций по курсу гармонии для студентов музыкальных вузов. Ладозвукорядный материал. – М.: [ГМПИ им. Гнесиных], 1997. – 55 с.

57. Гуляницкая Н. Современная гармония: цикл лекций по курсу гармонии для студентов музыкальных вузов. Лекция 1: Аккордовый материал / Н.Гуляницкая. – М.: ГМПИ им. Гнесиных. – 1997. – 55с.

58. Дей О. Сучасні українські співанки–хронічки і пісенна епіка Карпатського регіону / О. Дей, С. Грица. – К.: Наукова думка. – 368с.

59. Дейчук О. Темброва драматургія у системі композиційного ритму камерних симфоній Є. Станковича / О.Дейчук // Українське музикознавство: (науково – методичний збірник). – К., 2006. – [Вип.] 35. – С. 225 – 236. – (НМАУ ім. П. І. Чайковського).

60. Дейчук О. Цілісність оркестрового мислення Є. Станковича у камерних симфоніях / О.Дейчук // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства: зб. статей. – К.: [НМАУ ім. П. І. Чайковського], 2005. – Вип. 48. – С. 169 – 175.

61. Денисов Э. Сонатная форма в творчестве Прокофьева / Э.Денисов // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М.: Советский композитор, 1986. – С. 31 – 46.
62. Дзюпина Є. Використання фольклору в Квартеті Є.Станковича / Є.Дзюпина // Народна творчість та етнографія. – К., 1982. – С. 35 – 41.
63. Дзюпина Є. Деякі принципи втілення карпатського фольклору в струнних ансамблях Л.Дичко, М.Скорика, Є.Станковича / Є.Дзюпина // Українське музикознавство: (республіканський міжвідомчий науково-методичний збірник). – К.: Музична Україна, 1982. – [Вип.] 17. – С. 82 – 91.
64. Дика Н. Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960-1980): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Дика Ніна; ІМФЕ ім. М.Т.Рильського НАН України. – К., 2001. – 19 с.
65. Дійнецька Н. До питання про особливості жанру камерної симфонії в сучасній українській музиці на прикладі Третьої камерної симфонії Є. Станковича / Н. Дійнецька // Київське музикознавство. 36 ст. Вип. 3. – К., 2000. – С. 63 – 65.
66. Дмитриев А. Борис Лятошинский. Третья симфония / А.Дмитриев // 55 советских симфоний. – Л.: Советский композитор, 1961. – С. 104 – 115.
67. Довгань П. Жанрово-стильова динаміка української камерно-інструментальної сюїти ХХ століття. Автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства / П. Довгань. – Львів: ДНМА ім. М. В. Лисенка, 2010. – 16 с.
68. Довженко В. Нариси з історії української радянської музики. Ч. 1 / В. Довженко. – К. : Музична Україна, 1967. – 319 с.
69. Должанский А. О ладовой основе сочинений Шостаковича / А.Должанский // Черты стиля Д. Шостаковича: сборник теоретических статей / [сост. и ред. Л. Бергер]. – М.: Советский композитор, 1962. – С. 24 – 86.
70. Драганчук В. Симфонія-диптих Є. Станковича в національно-

ментальному полі «Слова про похід Ігорів» і Шевченкових переспівів / В. Драганчук // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки та НМАУ ім. П. І. Чайковського. Зб. наук. праць. Вип. 3 – Луцьк, 2009. – С. 5 – 22.

71. Друскін М. Пути развития современной зарубежной музыки / М. Друскін // Вопросы современной музыки. – Л., 1963. – С. 176 – 177.

72. Дубровний Т. Фортепіанна творчість Анатолія Кос-Анатольського в проекції стилю доби / Т. Дубровний. – Львів: [НТШ], 2007. – 184 с.

73. Дувірак Д. Мистецтво постмодерної епохи / Д. Дувірак // Syntagmation: збірка наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства професора Стефанії Павлишин. – Львів: Споллом, 2000. – С. 51 – 66.

74. Дувірак Д. Народне виконавство і сучасне музичне мислення / Д. Дувірак // Народна творчість та етнографія. – К., 1981. – № 7. – С. 61 – 67.

75. Дувірак Д. Сонорні засоби музичної виразності в творчості українських радянських композиторів / Д. Дувірак // Українське музикознавство: (республіканський міжвідомчий науково-методичний збірник). – К.: Музична Україна, 1988. – [Вип.] 23. – С. 48 – 54.

76. Дума Л. До питання жанру симфонії... (інтерв'ю з композитором Євгеном Федоровичем Станковичем) / Л. Дума // Молоде музикознавство. Зб. ст. Вип. 10. Наукові збірки ЛДМА ім. М. В. Лисенка. – Львів: СПОЛОМ, 2005. – С. 36 – 42.

77. Дума Л. Характерні особливості симфонізму та симфоній 70-80-х років ХХ століття Євгена Станковича / Л. Дума // Записки НТШ: Праці Музикознавчої комісії. – Львів: [НТШ], 1993. – Т. ССХVI. – С. 162 – 181.

78. Евдокимова Ю. Актуальнейшие проблемы стиля / Ю. Евдокимова, Е. Назайкинский // Советская музыка. – 1983. – №8. – С. 119 – 121.

79. Жмуркевич З. Галицький музичний бідермаєр (на матеріалі фортепіанних творів з нотних колекцій Львова ХХ століття). Автореферат



- дис. .. канд. мистецтвознавства. – Л.: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2007. – 19 с.
80. Завгородня Г. Поліфонізм сучасного музичного простору // Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А. В. Нежданової: Музичне мистецтво і культура. – Одеса: Астропринт, 2001. – Вип. 2. – С. 82 – 92.
81. Загайкевич М. Б. Н. Лятошинский и музыкальная франкиана // Борис Николаевич Лятошинский. Сб. ст. Сост. Копица М. / М. Загайкевич. – К.: «Музична Україна», 1987. – С. 20 – 25.
82. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. / М. Загайкевич. – К.: Музична Україна, 1967. – 168 с.
83. Задерацкий В. Музыкальная форма. Вып. 2 / В. Задерацкий. – М.: Музыка, 2008. – 528 с.
84. Задерацкий В. Музыкальная форма: учебное пособие. Вып. 1 / В. Задерацкий. – М.: Музыка, 1995. – 544 с.
85. Задерацкий В. О некоторых новых стилевых тенденциях в композиторском творчестве 60-70-х годов / В. Задерацкий // Музыкальная культура Украинской ССР. – М.: Музыка, 1979. – С. 416 – 451.
86. Задерацкий В. Семантическое поле музыки в прошлом и настоящем / В. Задерацкий // Проблемы национальных музыкальных культур на рубеже третьего тысячелетия. – Минск: БелПЭК, 1999. – С. 5 – 19.
87. Задерацкий В. Современный симфонический тематизм: вопросы мелодических структур и полифонических предпосылок / В. Задерацкий // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. – М.: Советский композитор, 1982. – С. 108 – 157.
88. Задерацкий В. Сонористическое претворение принципа остинатности в творчестве Оливье Мессиана / В. Задерацкий // Проблемы музыкальной науки: сб. статей. – М.: Советский композитор, 1985. – Вып. 6. – С. 283 – 317.
89. Задерацкий В. Про природу та історичну функцію стилю Мирослава Скорика / В. Задерацкий // Мирослав Скорик: зб. статей. – Львів:

Сполом, 1999. – С. 5 – 27.

90. Заднепровская Г. Полиостинато в музыке советских композиторов как новый стилевой признак / Г.Заднепровская // Вопросы жанрового и стилевого многообразия советской музыки: сборник научных трудов. – М.: Государственная консерватория им. П. Чайковского, 1986. – С. 157 – 170.

91. Заранський В. Концерти для скрипки з оркестром / В.Заранський, Н.Пославська // Мирослав Скорик: зб. статей. – Л.: Сполом, 1999. – С. 54 – 65.

92. Заранський В. Український скрипковий концерт: [навчальний посібник] / В.Заранський. – Львів: СПОЛОМ, 2003. – 222 с.

93. Заранський В. Традиції та новаторство в скрипкових концертах Мирослава Скорика (До проблеми розвитку жанру) / В.Заранський, Н.Пославська. – Львів, 1999. – 36 с.

94. Земцовский И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды / И.Земцовский. – Л.; М.: Советский композитор, 1978. – 172с.

95. Земцовский Й. Композитор и фольклор / Й.Земцовский. – Л.: Советский композитор, 1982. – 230 с.

96. Зинкевич Е. Динамика обновления / Е.Зинкевич. – К.: Музична Україна, 1986. – 184 с.

97. Зинкевич Е. Евгений Станкович / Е.Зинкевич // Композиторы союзных республик. – М.: Советский композитор, 1986. – Вып. 5. – С. 26 – 42.

98. Зинкевич Е. Методологические аспекты проблемы традиций и новаторства / Е.Зинкевич // Исторические аспекты теоретических проблем в музыкознании: сб. науч. трудов. – К., 1985. – С. 65 – 80.

99. Зинкевич Е. Симфонические гиперболы / Е.Зинкевич. – Сумы: Слобожанщина, 1999. – 252с.

100. Зинкив И. Генамисотонические ладообразования в творчестве украинских современных композиторов: автореф. дис. на соискание ученой

степени канд. Искусствоведения / Зинкив Ирина. – К., 1984. – 24с.

101. Зинькевич Е. Жизнь традиций / Е.Зинькевич // Борис Николаевич Лятошинский: сб. статей. – К.: Музична Україна, 1987. – С. 168 – 176.

102. Зинькевич Е. Лирическая симфония: вопросы типологии (на материале творчества украинских композиторов) / Е. Зинькевич // Київське музикознавство. Зб. ст. Вип. I-й. – К., 1998. – С. 57 – 76.

103. Зинькевич Е. Память культуры и современное композиторское творчество / Е. Зинькевич // Искусство XX века: диалог эпох и поколений. Сб. ст. Т. 2-й. – Нижний Новгород, 1999. – С. 132 – 144.

104. Зінків І. Камерно-інструментальна музика / І.Зінків // Історія української музики: в 6 томах. – К.: Наукова думка, 1989. – Т.2. – С. 291 – 293.

105. Зінків І. Модальність як категорія сучасного музикознавства / І.Зінків // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського: Естетика і практика мистецької освіти: зб. статей. – Львів: СПОЛОМ; [НМАУ ім. П.І. Чайковського], 2008. – Вип. 74. – С. 245 – 253.

106. Зінків І. Трансформація ритмоструктури коломийки / І.Зінків // Народна творчість та етнографія. – К., 1984. – Вип. 1. – С. 57 – 63.

107. Зинькевич О. Параметри мистецтва Євгена Станковича / О. Зинькевич // Мистецькі обрії'99: Альманах: Науково-теоретичні праці та публікації. – К.: Академія мистецтв України, 2000. – С. 321 – 325.

108. Золочевський В. Ладно-гармонічні засади української радянської музики (деякі питання народності) / В.Золочевський. – К.: Наукова думка, 1964. – 163с.

109. Золочевський В. Про модуляцію / В.Золочевський. – К.: Музична Україна, 1972. – 283с.

110. Зубчевська Т. До питання про зміст поняття «ліричне» в сучасній українській музиці (симфонія «Lirica» Є. Станковича) / Т.Зубчевська // Українське музикознавство: (республіканський міжвідомчий науково-методичний збірник). – К.: Музична Україна, 1989. – [Вип.] 24. – С. 90 – 103.

111. Игнатъева Н. Камерный макроцикл А. Г. Шнитке // Альфреду Шнитке посвящается. Выпуск 6. In *memoiam*. – М.: «Композитор», 2008. – С. 33 – 44.
112. Іваницький А. Українська народна музична творчість: посібник для вищих та середніх учбових закладів / А.Іваницький.– К.: Музична Україна, 1990. – 336 с.
113. Іванченко В. Поліфонія у симфоніях С. Прокоф'єва / В.Іванченко. – К.: Музична Україна, 1983. – 60 с.
114. Історія української культури ХХ-початку ХХІ століть. Том 5. Книга 2. – Київ: «Наукова думка» НАН України, 2011. – 1031 с.
115. Історія української радянської музики: Музична культура Радянської України / Л. Б. Архімович, Н. І. Грицюк, Л. М. Грисенко та ін. – К.: «Музична Україна», 1990. – 296 с.
116. Історія української радянської музики: учбовий посібник / ред. кол.: О.Зінкевич, І.Ляшенко, І.Пясковський, О.Шреєр-Ткаченко. – К.: Музична Україна, 1990. – 311 с.
117. Іщенко Ю. Темброві експозиції в симфоніях Б. М. Лятошинського // Українське музикознавство. Вип. 10 (Науково-міжвідомчий щорічник). – К.: «Музична Україна», 1975. – С. 3 – 11.
118. Калениченко А. Музична нео- і полістилістика: спроба систематизації / А. Калениченко // Музична україністика: сучасний вимір: збірка статей на пошану доктора мистецтвознавства Лю Пархоменко. – Вип. 1. – К.: «Сталь», 2005. – С. 106 – 115.
119. Калениченко А. Про деякі напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музичній культурі /А. Калениченко // Збірник наукових статей на пошану заслуженої діячки мистецтв України, композиторки, кандидата мистецтвознавства Богдани Фільц / Редактор-упорядник – кандидат мистецтвознавства В. Кузик. – К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2010. – Вип. 5. – С. 171 – 197.
120. Канєвська Д. Рання творчість Б. Лятошинського і

Д. Шостаковича крізь призму порівняльної типології (музикознавчий та виконавський аспекти) / Д.Канєвська // Науковий Вісник НМАУ ім. П. Чайковського: Музичне виконавство. – К.: [НМАУ ім. П. Чайковського], 1999. – Вип. 3. – С. 85 – 94.

121. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX-XX ст.: навчальний посібник / Л.Кияновська. – Чернівці: Книги – XXI, 2007. – 424 с.

122. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець / Л.Кияновська. – Львів: Незалежний культурологічний журнал «Ї», 2008. – 562 с.

123. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи / Л.Кияновська. – Львів: Сполом, 1998. – 207 с.

124. Кияновська Л. Портрет сучасника в інтер'єрі постмодернізму (спроба естетико-аналітичних студій над творчістю Віктора Камінського) / Л. Кияновська // Українське музикознавство: (науково-методичний збірник). – К.: [НМАУ ім.П.І Чайковського], 2001. – Вип.30. – С. 156 – 169.

125. Кияновська Л. Син століття: Микола Колесса в українській культурі XX віку. Сім новел з життя артиста. – Львів: ЛДМА ім. М. В. Лисенка, Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка, 2003. – 293 с.

126. Кияновська Л. Українська музична культура. – Вид. 2-ге / Л.Кияновська. – Тернопіль: СМП «АСТОН», 2000. – 184 с.

127. Кияновська Л. Українська музична культура. / Л.Кияновська. – Львів: «Тріада плюс», 2009. – 356 с.

128. Клин В. Фортепианное творчество и художественный стиль Б. Н. Лятошинского // Борис Николаевич Лятошинский: сб. статей. – К.: Музична Україна, 1987. – С. 42 – 46.

129. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке двадцатого века / Ц.Когоутек. – М.: Музыка, 1976. – 366 с.

130. Козак О. Конфлікт у музиці: симфонічні інверсії в соціокультурному просторі: Монографія / О. І. Козак; Харківська державна академія культури. – Харків: ХДАК, 2009. – 261 с.

131. Козаренко О. В науці у Мирослава Скорика / О.Козаренко // Мирослав Скорик: збірка статей. – Львів.: Сполом, 1999. – С. 125 – 127.

132. Козаренко О. Національна музична мова в контексті постмодернізму / О.Козаренко // Наукові записки [Тернопільського державного педагогічного університету ім.Володимира Гнатюка]. Серія: Мистецтвознавство. – Тернопіль: [ТДПУ ім..В.Гнатюка], 1999. – № 1. – С. 9 – 16.

133. Козаренко О. Національна музична мова як фактор історичного прогресу / О.Козаренко // Наукові записки [Тернопільського державного педагогічного університету ім.Володимира Гнатюка]. Серія: Мистецтвознавство. – Тернопіль: [ТДПУ ім..В.Гнатюка], 1999. – № 2(3). – С. 3 – 5.

134. Козаренко О. Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних і музично-семіотичних процесів / О.Козаренко // Українське музикознавство: (науково-методичний збірник). – К.: [НМАУ ім.П.І Чайковського], 2001. – Вип.30. – С. 138 – 149.

135. Козаренко О. Творчість Бориса Лятошинського в контексті становлення національного музичного стилю / О.Козаренко // Науково-теоретична конференція, присвячена 100-річчю від дня народження Бориса Лятошинського. Матеріали. – Львів: [Спілка композиторів України], 1995. – С. 50 – 55.

136. Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: автореф. дис.... доктора мистецтвознавства: спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Козаренко Олександр; НМАУ ім. П. Чайковського. – К., 2001. – 35 с.

137. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О.Козаренко.– Львів: [НТШ], 2000. – 285 с.

138. Козлов В. Співвідношення стилю і форми в музиці двадцятого століття (на прикладі К.Дебюссі, Ч.Айвза, А.Шенберга, Б.Бартока та інших) / В.Козлов // Syntagmation: Збірка наукових статей на пошану доктора

мистецтвознавства, проф. Стефанії Павлишин. – Львів: [Сполом], 2000. – С. 127 – 138.

139. Козлов В. Сучасні риси формотворення в сонатах Бориса Лятошинського / В.Козлов // Науково-теоретична конференція, присвячена 100-річчю від дня народження Бориса Лятошинського. Матеріали. – Львів: [Спілка композиторів України], 1995. – С. 79 – 86.

140. Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень / Ф.Колесса // Колеса Ф. Музикознавчі праці / упор. С.Грица. – К.: Наукова думка, 1970. – С. 25 – 236.

141. Колісник О. Втілення трагедії сучасної людини у творі «Що сталося в тиші після відлуння...» Євгена Станковича / О. Колісник // Молоде музикознавство. Наукові збірки Львівської Національної музичної академії ім. В. Лисенка. Вип. 20. – Львів: СПОЛОМ, 2008. – С. 43 – 51.

142. Колісник О. Індивідуалізовані виразові засоби та прояви стилізації у Камерній симфонії № 7 «Шляхи і кроки» Євгена Станковича / О. Колісник // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка та Національної музичної академії України ім. П. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. – № 2 (21). – 2009. – С. 129 – 137.

143. Колісник О. Неофольклорні риси триптиху Є. Станковича «На Верховині» для скрипки та фортепіано / О. Колісник // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка та Національної музичної академії України ім. П. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. – № 1 (20). – 2009. – С. 22 – 29.

144. Колісник О. Симфонія № 1 «Sinfonia Larga» Є. Станковича – яскравий зразок симфонії-драми у необароковому стилі / Колісник О. // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. 15-16. – Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, 2009.- С. 124 – 129.

145. Комиссарская М. Русская музыка XIX века / М.Комиссарская. –

М.: Знание, 1974. – 207 с.

146. Конькова Г. Некоторые тенденции развития советской музыки 60-70-х годов / Г.Конькова // Музыкальная культура братских СССР: сб.статей. – К.: Музична Україна, 1982. – С. 3 – 28.

147. Конькова Г. Традиції і новаторство в розвитку жанрів сучасної української музики / Г.Конькова. – К.: Музична Україна, 1985. – 80 с.

148. Конькова Г. Фольклор і творчість сучасних українських композиторів / Г.Конькова // Народна творчість та етнографія. – 1978. – №1. – С. 81 – 83.

149. Косенко О. Про співвідношення системно-структурного та польового підходів до аналізу музичних явищ (до поняття „семантичного поля”) / О.Косенко // Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського: Музикознавство: з ХХ у ХХІ ст. – К: [НМАУ ім. П.Чайковського], 2000. – Вип.7. – С. 197 – 207.

150. Коханик І. К проблеме художественного единства в современном стилеобразовании / И.Коханик // Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського: Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства: зб. статей. – К.: [НМАУ ім. П. І. Чайковського], 2005. – Вип. 48. – С. 21 – 28.

151. Коханик І. Современная украинская музыка на перекрестке эпох и стилей // Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського: Музыка у просторі культури. – К.: [НМАУ ім. П.І.Чайковського], 2004. – Вип. 33. – С. 238 – 248.

152. Кочарова Г. Полифоническая природа гармонии Д.Шостаковича: автореф. дис. на соискание ученой степени канд. искусствоведения / Кочарова Г. – К., 1982. – 24с.

153. Кудряшов Ю. Влияние Дебюсси на тембровое мышление ХХ века / Ю.Кудряшов // Проблемы музыкальной науки: сб. статей. – М.: Советский композитор, 1985. – Вып. 6. – С. 244 – 282.

154. Кужелева Е. Полистилистика как музыкальный феномен: от прошлого к современности / Е.Кужелева // Культурологічні проблеми



музичної україністики. – Одеса: Асторпринт, 1998. – Вип. 2, част. 2. – С. 65 – 68.

155. Ланцута О. Українська неоромантична фортепіанна соната / О.Ланцута // Записки НТШ: Праці музикознавчої комісії. – Львів: [НТШ], 1996. – Т. ССХХІІ. – С. 165 – 178.

156. Ласкова А. О жанровой природе одночастной симфонии в творчестве советских композиторов периода 60-х – 80-х годов / А.Ласкова // Вопросы жанрового и стиливого многообразия советской музыки: сборник научных трудов. – М.: [Государственная консерватория им. П. Чайковского], 1986. – С. 171 – 189.

157. Лаул Р. Изменения логической функции мотива в процессе формообразования / Р.Лаул // Критика и музыкознание: сб. статей. – Л.: Музыка, 1980. – Вып. 2. – С. 100 – 118.

158. Левая Т. Советская музыка: диалог десятилетий / Т.Левая // Советская музыка 70-80-х годов. Стилль и стилевые диалоги: сб. трудов. – М.: ГМПИ им.Гнесиных, 1985. – Вып. 82. – С. 9 – 29.

159. Лісецький С. Євген Станкович / С.Лісецький. – К.: Музична Україна, 1987. – 64 с.

160. Лобанова М. Концертные принципы Д. Шостаковича в свете проблем современной диалогистики / М.Лобанова // Проблемы музыкальной науки. – М.: Советский композитор, 1985. – Вып. 6. – С. 110 – 130.

161. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. Истории и современность / М.Лобанова. – М.: Советский композитор, 1990. – 224 с.

162. Луніна Г. Дев'ять камерних симфоній Євгена Станковича (до питання про образний зміст камерно-симфонічної творчості) / Г. Луніна // Київське музикознавство. Зб. ст. Вип. 30. Київський інститут музики ім.Р. М. Глієра; НМАУ ім. П. І. Чайковського – К., 2009. – С. 141 – 153.

163. Луніна Г. Світ камерних симфоній Євгена Станковича. Передмова до партитури / Г. Луніна // Євген Станкович. Камерні симфонії у трьох зошитах (перша, шоста, восьма) [ноти]. – Партитура. – К.: Музична

Україна, 2002. – Зош. I. – С.4 – 6.

164. Луніна Г. Світ камерних симфоній Євгена Станковича. Передмова до партитури / Г. Луніна // Євген Станкович. Камерні симфонії (друга, третя, четверта) [ноти]. – Партитура. – К.: Музична Україна, 2002. – Зош. II. – С.4 – 6.

165. Луніна Г. Світ камерних симфоній Євгена Станковича. Передмова до партитури / Г.Лунина // Євген Станкович. Камерні симфонії (п'ята, шоста, дев'ята) [ноти]. – Партитура. – К.: Музична Україна, 2002. – Зош. III. – С.4 – 5.

166. Людкевич С. Дві проблеми розвитку звукообразності / С.Людкевич // Людкевич С. Дослідження і статті / відп. ред. М.М.Гордійчук; [підгот. текстів, комент. а перекл. З.Штундер]. – К.: Музична Україна, 1976. – С.19 – 106.

167. Мазель Л. Вопросы анализа музыки / Л.Мазель. – М.: Сов.композитор, 1991. – 276 с.

168. Мазель Л. О стиле Шостаковича / Л.Мазель // Черты стиля Д. Шостаковича: сборник теоретических статей / [сост. и ред. Л. Бергер]. – М.: Советский композитор, 1962. – С. 3 – 23.

169. Мазель Л. Проблемы классической гармонии / Л.Мазель. – М.: Музыка, 1972. – 615 с.

170. Мазель Л. Строение музыкальных произведений / Л.Мазель. – М.: Музыка, 1979. – 534 с.

171. Мдивани Т. Проблемы позднеромантической гармонии в творчестве австро-немецких композиторов конца XIX – начала XX веков: автореф. дис. на соискание ученой степени канд. искусствоведения / Мдивани Т. – Вильнюс, 1983. – 24с.

172. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект /В. Медушевский // Советская музыка. – 1979. – № 3. – С. 30 – 39.

173. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В.Медушевский. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.

174. Медушевский В. Проблемы мелодики / В.Медушевский // Критика и музыковедение: сб. статей. – Л.: Музыка, 1980. – Вып. 2. – С. 5 – 16.
175. Мельник Л. Небарокові тенденції в музиці ХХ століття. Дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. – Л., 2007. – 180 с.
176. Милка А. О двух принципах преломления фольклора (на примере творчества Слонимского) / А.Милка // Музыка в социалистическом обществе: сб.статей. – Л.: Музыка, 1977. – Вып. 3. – С. 156 – 169.
177. Михайлов М. К проблеме стилистического анализа / М.Михайлов // Современные вопросы музыковедения. – М.: Музыка, 1976. – С. 115 – 145.
178. Михайлов М. Стил в музыке / М.Михайлов. – Л.: Музыка, 1981. – 262 с.
179. Молчанова Т. З історії ансамблевого музикування: монографія / Т.Молчанова. – Львів: СПОЛОМ, 2005. – 160 с.
180. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г.В.Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
181. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции / Е.Назайкинский. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
182. Назар Л. Стилєві виміри творчості Василя Барвінського. Дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / ЛДМА ім. М. В. Лисенка. – Л., 2007. – 290 с.
183. Невенчаная Т. Игорь Шамо. – К.: «Музична Україна», 1982. – 88 с.
184. Нітієвська М. Постмодернізм – одне з провідних явищ в сучасній культурі / М. Нітієвська // Музикознавча думка Дніпропетровщини. – Дніпропетровськ: [Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки], 2006. – Вып. 2. – С. 163 – 173.
185. Павлишин С. Музыка ХХ століття: Навчальний посібник / С.Павлишин. – Львів: БаК, 2005. – 232 с.
186. Павлишин С. Музыка ХХ століття у синтезі мистецтв / С.Павлишин // Syntagmation6 Збірка наукових статей на пошану доктора

мистецтвознавства проф. Стефанії Павлишин. – Львів: [Сполом], 2000. – С.36-51.

187. Павлишин С. Ясность эстетической позиции / С.Павлишин // Советская музыка. – 1978. – № 3. – С. 36 – 39.

188. Павлій Г. Інтраверсія та екстраверсія як типологічна пара розрізненості музичного мислення / Г.Павлій // Українське музикознавство: (республіканський міжвідомчий науково-методичний збірник). – К.: Музична Україна, 1988. – Вип. 23. – С. 62 – 73.

189. Паисов Ю. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века / Ю.Паисов. – М.: Сов.композитор, 1977. – 385с.

190. Петриченко Є. Камерна симфонія № 2 Євгена Станковича крізь призму розуміння тембру (за О. Лосєвим) / Є. Петриченко // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні. Зб. наук. праць. Вип. 1. – К., 2006. – С. 57 – 65.

191. Письменна О. Музична мова хорових творів Лесі Дичко: автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Письменна Оксана Богданівна; ЛДМА ім. М.В.Лисенка. – Львів, 2004. – 20с.

192. Письменна О. Хорова музика Лесі Дичко. – Львів: «НТШ ім. Шевченка», 2010. – 204 с.

193. Полусмяк І. Про естетичну спрямованість аналізу музичного твору (на прикладі Третьої камерної симфонії Є. Станковича) / І.Полусмяк // Українське музикознавство: (республіканський міжвідомчий науково-методичний збірник). – К.: Музична Україна, 1989. – Вип. 24. – С. 83 – 89.

194. Польська І. Камерний ансамбль в системі музично-виконавських жанрів (історичні та систематичні аспекти визначення) / І.Польська // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського: Музичне виконавство. – К.: [НМАУ ім. П.І.Чайковського], 2001. – Вип. 18, кн.. 7. – С. 179 – 190.

195. Попова Т. Музыкальные формы и жанры / Т.Попова. – М.:

Знание, 1981. – 128 с.

196. Правдюк О. Ладові основи української народної музики / О.Правдюк. – К.: Вид-во АН УРСР, 1961. – 195 с.

197. Прокофьев С.С. Материалы. Документы. Воспоминания. – Изд. 2-е, доп. / [сост, ред., примеч. и вступ. статьи С.И.Шлифштейна]. – М.: ГМИ, 1961. – 707 с.

198. Протопопов В. Вопросы музыкальной формы в произведениях Шостаковича / В.Протопопов // Черты стиля Д. Шостаковича: сборник теоретических статей / [сост. и ред. Л. Бергер]. – М.: Советский композитор, 1962. – С. 87–125.

199. Протопопов В. Контрастно-составные музыкальные формы / В.Протопопов // Протопопов В. Избранные исследования и статьи. – М.: Советский композитор, – 1983. – С. 214 – 231.

200. Пушкин А. С. Стихотворения и поэмы / А.С.Пушкин. – М.: Машиностроение, 1975. – 623 с.

201. Пясковський І. Поліфонія / Навчальний посібник. / І. Пясковський. – Київ: ДМЦНЗКіМУ, 2003. – 243 с.

202. Раабен Л. Инструментальный ансамбль в русской музыке / Л.Раабен. – М.: ГМИ, 1961. – 476 с.

203. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки: Исследование / Л.Раабен. – Л.: Советский композитор, 1986. – 200 с.

204. Раабен Л. Новое в советской музыке 70-х годов / Л. Раабен // Современные проблемы советской музыки: сб. статей. – Л.: Советский композитор, 1983. – С. 5 – 37.

205. Раабен Л. Система, стиль, метод / Л.Раабен // Критика и музыкознание: сб. статей. – Л.: Музыка, 1975. – С. 76 – 92.

206. Раабен Л. Советская камерно-инструментальная музыка / Л.Раабен. – Л.: Музгиз, 1963. – 340 с.

207. Раабен Л. Советский инструментальный концерт / Л.Раабен. – Л.:

Музыка, 1967. – 307 с.

208. Рапопорт Л. О некоторых особенностях оркестровки симфоний Д. Шостаковича / О.Рапопорт // Черты стиля Д. Шостаковича: сборник теоретических статей / [сост. и ред. Л. Бергер]. – М.: Советский композитор, 1962. – С. 254 –282.

209. Рети Р. Тональность в современной музыке / Р.Рети. – Л.: Музыка, 1968. – 130 с.

210. Савицкая Н. Стилевые тенденции развития украинской советской музыки 60-70-х годов (на примере камерной симфонии). Автореферат дисс. на соискание ученой степени канд. искусствоведения. / Н. Савицкая. – Л.: Тбилисская государственная консерватория им. В. Сараджишвили, 1984. – 17 с.

211. Самохвалов В. Борис Лятошинський. – Вид. 2-ге / В.Самохвалов. – К.: Музична Україна, 1974. – 43 с.

212. Самохвалов В. К вопросу о проявлениях красочно-колористического фактора в гармонии Б. Лятошинского // Борис Николаевич Лятошинский: сб. статей. – К.: Музична Україна, 1987. – С. 143 – 161.

213. Седельникова О. О советской камерной симфонии 60-х гг. // Проблемы музыкальной науки. Вып. 4. – М.: «Советский композитор», 1979. – С. 46 – 69.

214. Сигитов С. Принципы формообразования в музыке Бартока позднего периода творчества / С.Сигитов // Проблемы музыкальной науки. – М.: Советский композитор, 1972. – С. 256 – 297.

215. Симакова Н. К вопросу о разновидностях жанра симфонии / Н.Симакова // Вопросы музыкальной формы: сб. статей. Вып. 2. – М.: Музыка, 1972. – Вып. 2. – С. 261 – 285.

216. Скорик М. Структура і виражальна природа акордики в музиці двадцятого століття / М.Скорик. – К.: Музична Україна, 1983. – 160 с.

217. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей / С.Скребков. – М.: Музыка, 1973. – 448 с.

218. Скребкова-Филатова М. Драматургическая роль фактуры в музыке / М.Скребкова-Филатова // Проблемы музыкальной науки. – М.: Советский композитор, 1975. – Вып. 3. – С. 164 – 197.
219. Скрыпник А. Композиционно-драматургические параметры алеаторики в симфоническом творчестве украинских композиторов второй половины Хх века. Дисс. ... канд. искусствоведения. – К.: НМАУ им. П. И. Чайковского, 2009. – 194 с.
220. Слонимский С. Симфонии Прокофьева: Опыт исследования / С. Слонимский. – М; Л.: Музыка, 1964. – 64 с.
221. Слюсар Т. Львівська камерно-інструментальна соната в історико-стильовій парадигмі розвитку жанру: автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд.. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Слюсар Тетяна; ЛНМА ім. М.Лисенка. – Львів, 2010. – 16 с.
222. Созанський Ю. Музична семіотика / Ю.Созанський. – Львів: Сполом, 2008. – 522 с.
223. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных форм / О.Соколов // Проблемы музыкальной науки: сб. статей. – М.: Советский композитор, 1985. – Вып. 6. – С. 152 – 180.
224. Соллертинский И. Исторические типы симфонической драматургии / И.Соллертинский. – М.: ГМИ, 1963. – 27 с.
225. Способин И. Музыкальная форма. – Изд.5-е / И.Способин. – М.: Музыка, 1972. – 394 с.
226. Способин И. Элементарная теория музыки / И.Способин. – М.: Музгиз., 1961. – 201 с.
227. Стельмашук Р. Творчість М. Лисенка й український музичний модернізм 1920-30-х рр. / Р. Стельмашук // Музикознавчі студії інституту мистецтв ВДУ ім. Лесі Українки та НМАУ ім. П. І. Чайковського. Зб. нак. Праць. Вип. 1. – Луцьк: «Вежа», 2007. – С. 50 – 63.
228. Стецюк Р. Віктор Косенко. – К.: «Музична Україна», 1974. – 55 с.
229. Стогній В. Проблема взаємодії музичного стилю та художньо-

виражальних засобів у семантико-інтерпретаційному зрізі / В. Стогній // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії у практиці освіти. Зб. наук. праць. Вип. 19. – Харків: ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2007. – С. 284 – 293.

230. Сюта Б. Вплив австрійської музики початку ХХ століття на розвиток української музичної культури / Б.Сюта // Українсько-австрійські культурні взаємини другої половини ХІХ – початку ХХ століття. – Київ-Чернівці: РВА “Тріумф”, 1999. – С. 158 – 163.

231. Сюта Б. Категорія дискурсу в аналізі організації художньої цілісності в сучасній музиці / Б.Сюта // Мистецтвознавчі записки: збірник наукових праць. – К., 2003. – Вип. 3-4. – С. 3 – 11. – (ДАКККіМ)

232. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття. Дослідження. / Б. Сюта. – Київ, 2004. – 120 с.

233. Сюта Б. Шляхи формування науково-творчих парадигм у музиці ХХ століття // Збірник наукових статей на пошану заслуженої діячки мистецтв України, композиторки, кандидата мистецтвознавства Богдани Фільц / Редактор-упорядник – кандидат мистецтвознавства В. Кузик. – К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2010. – Вип. 5. / Б. Сюта. – С. 197 – 206.

234. Тараканов М. Новая тональность в музыке XX века / М.Тараканов // Проблемы музыкальной науки: сб. статей. – М.: Совесткий композитор, 1972. – Вып. 1. – С. 5 – 35.

235. Таранченко Е. Б. Н. Лятошинский и Н. В. Лысенко (К проблеме типологии творческих индивидуальностей) / Е.Таранченко // Борис Николаевич Лятошинский: сб. статей. – К.: Музична Україна, 1987. – С. 33 – 42.

236. Татарінцева І. Є. Станкович Камерна симфонія № 7 (до питання сучасної лірики) / І. Татарінцева // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 12. Історія музики в минулому і сучасності. – К.,



2000. – С. 71 – 80.

237. Татарінцева І. Монодіалогічно-імпровізаційна основа ліричного епосу «Симфонії пасторалей» № 5 Є. Станковича / І. Татарінцева // Дослідження. Досвід. Спогади. Вип. 2-й. Зб. наукових і науково-методичних праць професорсько-викладацького колективу школи та Академії. – К., 2000. – С. 36 – 42.

238. Тихий С. Традиційне і сучасне в поліфонії Миколи Колесси / С.Тихий // Музикознавчі студії: зб. статей. – Львів: [СПОЛОМ], 2004. – С. 42 – 46. – (Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка, вип. 9)

239. Тюлин Ю. Краткий теоретический курс гармонии. – Изд.3-е / Ю.Тюлин. – М.: Музыка, 1978. – 168 с.

240. Ущапівська О. Жанрово-конструктивні елементи пейзажу в музиці Є. Станковича / О. Ущапівська // Теоретичні та практичні питання культурології. Вип. XVIII. – Мелітополь, 2005. – С. 11 – 18.

241. Федосова Э. Диатонические лады в творчестве Д.Шостаковича / Э.Федосова. – М.: Советский композитор, 1980. – 191 с.

242. Фрумкин В. Дмитрий Шостакович. Первая симфония / В.Фрумкин // 55 советских симфоний. – Л.: Советский композитор, 1961. – С. 305 – 312.

243. Фрумкин В. Особенности сонатной формы в симфониях Д. Шостаковича / В.Фрумкин // Черты стиля Д. Шостаковича: сборник теоретических статей / [сост. и ред. Л. Бергер]. – М.: Советский композитор, 1962. – С. 126 – 194.

244. Холопов Ю. Гармония: Теоретический курс / Ю.Холопов. – М.: Музыка, 1988. – 511 с.

245. Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления / Ю.Холопов // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. – М.: Советский композитор, 1982. – С. 52 – 103.

246. Холопов Ю. О трех зарубежных системах гармонии / Ю.Холопов // Музыка и современность: сб. статей. – М.: Музыка, 1966. – Вып.4. – С. 216

– 329.

247. Холопов Ю. Об общих логических принципах современной гармонии / Ю.Холопов // Музыка и современность: сб.статей. – М.: Музыка, 1972. – Вып.8. – С. 229 – 277.

248. Холопов Ю. Очерки современной гармонии: исследование / Ю.Холопов. – М.: Музыка, 1974. – 285 с.

249. Холопов Ю. Принцип классификации музыкальных форм и жанров. – М.: Музыка, 1971. – 233 с.

250. Холопова В. К проблеме музыкальных форм 60-70-х годов XX века / В. Холопова // Современное искусство музыкальной композиции. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1985. – Вып. 79. – С. 17 – 31.

251. Холопова В. Несколько наблюдений над ритмикой Шостаковича В.Холопова // Черты стиля Д. Шостаковича: сборник теоретических статей / [сост. и ред. Л. Бергер]. – М.: Советский композитор, 1962. – С. 283 – 308.

252. Холопова В. О линейно-мелодическом мышлении композиторов XX века / В.Холопова // Критика и музыкознание: сб. статей. – Л.: Музыка, 1980. – Вып. 2. – С. 23 – 35.

253. Холопова В. Формы музыкальных произведений: учебное пособие / В.Холопова. – Санкт-Петербург: ЛАНЬ, 1999. – 484 с.

254. Хохлов Ю. Советский скрипичный концерт / Ю.Хохлов. – М.: Госмузиздат, 1956. – 231 с.

255. Христиансен Л. Из наблюдений над творчеством композиторов „Новой фольклорной волны” / Л.Христиансен // Проблемы музыкальной науки. – М.: Советский композитор, 1972. – С. 198 – 218.

256. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Сложные формы / В. Цуккерман – М.: Музыка, 1983. – 214 с.

257. Цытович В. Фонизм оркестровой вертикали Дебюсси / В. Цытович // Дебюсси и музыка XX века. – Л.: Музыка, 1963. – С. 64 – 91.

258. Цытович В. Размышления о роли мелодии в современной музыке / В.Цытович // Критика и музыкознание: сб. статей. – Л.: Музыка, 1980. –

Вып. 2. – С. 54 – 61.

259. Чекан Ю. Камерна симфонія № 3 Є. Станковича (до питання про авторську точку зору) / Ю. Чекан // Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення. Вип. 1. – Ужгород, 2005. – С. 237 – 248.

260. Чернова-Строй І. Феномен постмодернізму в сучасному музично-культурологічному дискурсі / І. Чернова-Строй // Музикознавчі студії: зб. статей. – Львів: [СПОЛОМ], 2004. – С. 82 – 90. – (Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка, вип. 9).

261. Швець Н. До проблеми стилістичного синтезу / Н. Швець // Музика. – 1980. – № 4. – С. 12 – 13.

262. Шевчук О. Роль сборника К.Квитки „Українські народні мелодії” в становленні української советської музики 20-х годов: автореф дис. на соискание ученой степени канд. искусствоведения / Шевчук О.; Академия наук Украинской ССР. – К., 1982. – 24 с.

263. Шейн С. Теория симфонизма в толковании Б. В. Асафьева / С. Шейн // Проблемы музыкальной науки: сб. статей. – М.: Сов. композитор, 1985. – Вып. 6. – С. 4 – 28.

264. Шнитке А. Сергей Прокофьев. Седьмая симфония / А. Шнитке // 55 советских симфоний. – Л.: Советский композитор, 1961. – С. 197 – 206.

265. Шреєр-Ткаченко О. Історія української музики. Ч.1: Розвиток української музичної культури від найдавніших часів до середини ХІХ століття / О. Шреєр-Ткаченко. – К.: Музична Україна, 1980. – 197 с.

266. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. І (1879-1939) / З. Штундер. – Львів: ПП «БІНАР-2000», 2005. – 636 с.

267. Шурова Н. Михайло Вериківський / Н. Шурова. – К.: «Музична Україна», 1972. – 51 с.

268. Щириця Ю. Мирослав Скорик / Ю. Щириця. – К.: Музична Україна, 1979. – 56 с.

269. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів (Музичні форми) / Я. Якуб'як. – Тернопіль: Астон, 1999. – 207 с.

270. Якуб'як Я. Теоретичні праці М. Скорика / Я.Якуб'як // Мирослав Скорик: зб. статей. – Львів: Сполом, 1999. – С. 93 – 119.

271. Янюк Б. Рефлексії покаяння в музичному мистецтві останньої третини ХХ століття. Автореферат дис. на здобуття наук.ст. канд. Мистецтвознавства. / Б. Янюк. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. – 19 с.

272. [http://universal\\_ru\\_en.academic.ru/](http://universal_ru_en.academic.ru/)

## Додаток

## Приклад 1.

Molto lento  $\text{♩} = 40$

Violino I *senza metraro* *p*

Violino II *pp sempre* *senza metraro*

Viola *pp sempre* *senza metraro*

Violoncello *pp sempre* *senza metraro*

*ad lib. ad lib.* *pp sempre*

*5*

*f* *mp* *3*

## Приклад 2.

**1**

a tempo I

*p* *pp sempre* = 208

*m* (Stacc. in 80)

## Приклад 3.

Example 3 is a musical score for piano and cymbal. It consists of four staves. The top two staves are for the piano, and the bottom two are for the cymbal. The tempo is marked "a tempo". A first ending bracket labeled "2" spans the first two measures. The piano part includes dynamics *pp* and *p*. The cymbal part is marked "pp sempre" and "con sord".

## Приклад 4.

Example 4 is a musical score for a single melodic line. It consists of three staves. The tempo is marked "molto sul pont.". The first staff has a dynamic marking of *pp*. The second staff has a dynamic marking of *p*. The third staff has a dynamic marking of *p* and a triplet of eighth notes.

## Приклад 5.

Example 5 is a musical score for piano. It consists of four staves. The tempo is marked "molto sul pont.". The first staff has a dynamic marking of *più ff*. The second staff has a dynamic marking of *più ff*. The third staff has a dynamic marking of *meno ff*. The fourth staff has a dynamic marking of *meno ff*. There are first ending brackets labeled "1)" and "2)" above the first two staves.

## Приклад 6.

Example 6 is a musical score for piano. It consists of four staves. The tempo is marked "molto sul pont.". The first staff has a dynamic marking of *sub. mf* and a tempo marking of  $(\text{♩} = 108)$ . The second staff has a dynamic marking of *sub. mf* and a tempo marking of  $(\text{♩} = 108)$ . The third staff has a dynamic marking of *ff* (marcatissimo) and a tempo marking of  $(\text{♩} = 108)$ . The fourth staff has a dynamic marking of *sub. mf* and a tempo marking of  $(\text{♩} = 138)$ . There are first ending brackets labeled "6" and "7" above the first two staves.

Приклад 7.

22  $\text{♩} = 126 (\text{♩} = 69)$  arco *quasi rit.*

*ppp*

*ppp* *ten.*

*pp espr.* *arco* *ppp* *molto appassionato* *quasi rit.*

sul  $\text{Db}$  *pp*

Приклад 8.

Picc.

Fl.

Ob.

C. ingl.

Cl.

Cl. b.

Fag.

Cor.

Tr. ba

Tr. ni e Tuba

Timp.

C. ne

Vibr.

Archi

*div.* *unis.*

*dim.* *p*

### Приклад 9.

Woodwind score for Example 9, featuring five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in G (Cl. ingl.), Clarinet in Bb (Cl.), and Bassoon (Fag.). The score is divided into three measures. The first measure contains a triplet of eighth notes in each part. The second measure contains a triplet of eighth notes in each part. The third measure contains a sextuplet of eighth notes in each part. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 4/4.

### Приклад 10.

Violin and Piano score for Example 10. The score is divided into two systems. The first system includes the Violino (Violin) and Piano parts. The Violino part starts with the tempo marking "Andante con moto" and ends with "a tempo". The Piano part starts with the dynamic marking "p". The second system continues the Violino and Piano parts. The Violino part starts with the dynamic marking "pp" and ends with "mp". The Piano part starts with the dynamic marking "pp" and ends with "mp". The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 4/4.



## Приклад 11.

Allegro assai  $\text{♩} = 141$

Allegro assai  $\text{♩} = 144$

*ff gridare*

Example 11 shows a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked "Allegro assai" with a quarter note equal to 141 and 144 beats. The piano part includes dynamic markings like "ff gridare" and "ff".

## Приклад 12.

Example 12 shows a vocal line and piano accompaniment.

## Приклад 13.

Senza tempo

in tempo  $\text{♩} = 48$

*mp molto espr.*

Senza tempo *poco rit.*

in tempo  $\text{♩} = 48$

*fff*

*p*

*dim.*

Example 13 shows a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked "Senza tempo" and "in tempo" with a quarter note equal to 48. The piano part includes dynamic markings like "fff", "p", and "dim.".

## Приклад 14.

Con un grande sforzo al **5**  
 $\text{♩} = 42 \pm 48$   
 \*)

The score consists of four main sections of staves:

- Violini:** Eight staves (1-8) for violins, each starting with a *ffff* dynamic marking.
- Viola:** Three staves (1-3) for violas, each starting with a *ffff* dynamic marking.
- Violoncelli:** Three staves (1-3) for violoncellos, each starting with a *ffff* dynamic marking.
- Contrabasso:** One staff for the double bass, starting with a *ffff* dynamic marking.

The music features a complex rhythmic pattern with many slurs and accents, indicating a highly technical and expressive performance.

\* При зігрованих нотах смычок змінюється кожним виконавцем самостійно й непомітно.  
 При слігованих нотах смычок змінюється кожним виконавцем самостійно й непомітно.

## Приклад 15.

6  
Meno mosso  $\text{♩} = 36$  ( $\text{♩} = 72$ )

ord  
con sord.  
solo

*pp espr.*

ord  
*pp*

ord  
*pp*

*pp*

*pp*

ord  
*pp*

ord  
*pp*

## Приклад 16.

poco a poco acceler.

quasi presto

poco a poco acceler.

quasi

poco a poco acceler.

quasi a tempo

poco a poco acceler.

quasi presto

poco a poco acceler.

## Приклад 17.

Woodwind section score for Example 17, featuring Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (C. Ingl.), Clarinet (Cl.), Clarinet Bass (Cl. b.), and Bassoon (Fag.). The score consists of two systems of music, each with seven staves. The notation is dense, with many accidentals and slurs, indicating a complex melodic and rhythmic texture.

## Приклад 18.

String section score for Example 18, marked "Largo" with a tempo of 60 (♩ = 60). The score includes parts for Violin I (I), Violin II (II), Viola (III), Cello I (I), Cello II (II), and Double Bass (II). A box containing the number "75" is positioned above the first measure. The notation features long, flowing lines with many slurs and dynamic markings such as "p" and "p espress." (piano espressivo).

## Приклад 19.

Score for two bassoons (2 Fagotti) in Example 19. The notation is written in bass clef and includes dynamic markings such as "f marc." (forte marcato), "ff marc." (fortissimo marcato), and "a2" (second octave). The music features complex rhythmic patterns and slurs.



## Приклад 22.

*senza sord., vibr.*  
*mp*  
*mp*  
*mp*  
*mp*  
*mp*  
*mp*

## Приклад 23.

*a2*  
*a2*  
*a2*  
*a2*

## Приклад 24.

*II*  
*II*  
*III*  
 Tuba

## Приклад 25.

Example 25 is a musical score for five staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with a dynamic marking of *p* and a first fingering (*I*) over a triplet of eighth notes. The second staff continues the melodic line with a *p* dynamic. The third staff features a melodic line with a *p* dynamic and a first fingering (*I*) over a triplet of eighth notes. The fourth staff contains a melodic line with a *p* dynamic and a first fingering (*I*) over a triplet of eighth notes. The fifth staff, in bass clef, provides a bass line with a *p* dynamic and a first fingering (*I*) over a triplet of eighth notes.

## Приклад 26.

Example 26 is a musical score for a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score is divided into three measures. The first measure contains a half note with a dynamic marking of *p* and the instruction *unis.* above it. The second measure contains a half note with a dynamic marking of *p* and the instruction *cresc.* above it. The third measure contains a half note with a dynamic marking of *p* and the instruction *cresc.* above it. The score is marked with accents over the notes in the second and third measures.

## Приклад 27.

Example 27 is a musical score for multiple staves. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score is divided into three measures. The first measure contains a half note with a dynamic marking of *pp*. The second measure contains a half note with a dynamic marking of *pp*. The third measure contains a half note with a dynamic marking of *pp*. The score is marked with accents over the notes in the second and third measures.

## Приклад 28.

Musical score for Example 28. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The vocal parts are marked with *con sord. non vibrato* and *pp*. The piano accompaniment consists of two staves, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

## Приклад 29.

Musical score for Example 29, featuring a full orchestral arrangement. The score is divided into two systems. The first system includes woodwinds (Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Clarinet in C, Bassoon, and Contrabass) and brass (Cor, Trumpet, Trombone, Trumpet, and Tuba). The second system includes the string section (Archi). The woodwinds and strings play sustained chords, while the brass instruments play rhythmic patterns. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.



## Приклад 30.

**Meno mosso** ♩ ≈ 48 *pp*

P-no *meno pp* 6 *And. sempre* *meno pp* 6

V-ni *meno p, espr.* **Meno mosso** ♩ ≈ 48 *Soli*

V-le *meno p, espr.*

V-c *meno p, espr.*

## Приклад 31.

**Piu mosso** ♩ ≈ 80

P-no *mf* *v* *c*

V-ni *f* **Piu mosso** ♩ ≈ 80 *sfmf*

V-le *pi* *Sole*

V-c *sf >* *mf*

C-b. *arco* *mf*

## Приклад 32.

Poco rit., e dim.      Meno mosso ♩ ≈ 52

P-no

V-ni

V-le

V-c

C-b.

*Soli*  
*f*

*p* > *pp*

*p*

*p*

*p*

*arco*

*p*

*non div.*

## Приклад 33.

*Solo*

P-no

*pi*

*ff, molto marcato*

V-ni

*ff*

*f*

*all tallone*

V-le

*pi marc.-ssimo*

*f*

V-c

*pi marc.-ssimo*

*f*

C-b.

*ff*

*(marc.-ssimo)*

Приклад 34.

Fl. *ord.* *Full.* *ord.*  
*P sempre, molto vibrato* *dim.*

Cl. *Full.*  
*ppp* *hard core mallets* *molto vibrato* *mp sempre*

Vibraf. *pppp* *P sempre?* *Ped. sempre al f*

Violino

V-c *Sul A*

Приклад 35.

Flauto *Solo (molto vibrato), (Quasi molto agitato)*

4 P.tti susp. *(c.d. anclori.)*  
*Mute in P.tti susp* *pp*

Vibraf. *pppp, stacc.*

Piano *Sul tasto* *Sul F*

Violino *sempre molto vibrato* *Sul A* *Sul F* *Sul A* *Sul F*  
*ppp lento gliss.* *Quasi solo*

Violoncello *f espress.*

## Приклад 36.

I *Solo* *p* *mf*  
 II *mp* *mf*

## Приклад 37.

$\text{♩} = 60-63$   
*c. l. di timpani*  
 P-tti *Sosp.* *mf* *mp*  
 (P-tti basso *mucha in Gong ad libit.*)  
 P-tti *Sosp.*  
 Piano *ppp sempre*

## Приклад 38.

$\text{♩} = 62$   
 #  $\frac{7}{4}$  (-)  
 p. Basso *P-tti Sosp. Basso* *c. l. di Timp* *fff*  
*marcato-ssimo 3*  
*ff* *ed. sempre*

Приклад 39.

Handwritten musical score for Violin (V-c) and Piano (P-no). The Violin part features a triplet of eighth notes with a slur and the instruction *mp espr molto*. The Piano part consists of a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a fermata and the dynamic marking *pp*.

Handwritten musical score for Violin (V-c) and Piano (P-no). The Violin part begins with a fermata and a *ppp* dynamic marking. The Piano part continues with its eighth-note accompaniment. The system ends with a fermata.