

10. Історія української культури. Т. 1. – К.: Наукова думка, 2001.
11. Корнієнко П. Трипільські хліборобські поселення – феномен світової цивілізації // Український Світ. – 1994. – № 3-4.
12. Колесса Ф. М. Українська усна словесність. – Едмонтон, 1983.
13. Колесса Ф. М. Музикознавчі праці / Підгот. до друку С.Й.Грица. – К.: Наукова думка, 1970.
14. Котляревский А. О погребальных обычаях языческих славян. – М.: Наука, 1868.
15. Кошиць О. Спогади. – К.: Мистецтво, 1995.
16. Лащенко А. Хоровая культура: аспекты изучения и развития. – К: Муз. Україна, 1989.
17. Людкевич С. П. Дослідження, статті, матеріали / Підгот. до друку канд мистецтвознавства З.Штундер. – К.: Музична Україна, 1973.
18. Мифы народов мира. Т. 1. – Москва: Наука, 1980.
19. Шокало О. Україна і Схід: панорама культурно-спільних взаємин. – Київ, 2001.
20. Новий тлумачний словник української мови. Т 1. – Київ: Українська енциклопедія, 1998.
21. Потебня А. Из записок по теории словесности. – Харьков, 1905.
22. Судакова О. Хоровое пение абхазов как явление фольклора и современного фольклоризма. Автореферат дисс... канд. искусствоведения. – М., 1984.
23. Цертелев Н. Оиты собрания старинных малороссийских песеней. – СПб, 1819.
24. Шаян В. Віра предків наших. – Гамільтон, 1987.
25. Шокало О. Спільність традицій української та іранської культури // Україна і Схід: панорама культурно-спільних взаємин. – Київ, 2001.

**Olha Bench**

#### THE CEREMONIAL TRADITION IN THE UKRAINIAN CHORAL SINGING

It was made an attempt in the article to understand the question of genesis and tradition of choral singing on the Ukrainians that was initiated in the primordial layer of the calendar and gentilitial ritualism.

**Key words:** the Ukrainian choral singing, ceremony, tradition, ritual, calendar, ritualism, art, singing.

**Олена Колісник**

#### ІНДИВІДУАЛІЗОВАНІ ВИРАЗОВІ ЗАСОБИ ТА ПРОЯВИ СТИЛІЗАЦІЇ У КАМЕРНІЙ СИМФОНІЇ №7 «ШЛЯХИ І КРОКИ» ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА

*У пропонованій статті на прикладі Камерної симфонії № 7 «Шляхи і кроки» Є. Станковича продемонстровано необарокові стилеві риси творчості композитора, висвітлено барокові стилеві ознаки твору поряд із сучасними виразовими драматургічними, архітектонічними та ладогармонічними засобами.*

**Ключові слова:** музично-виразові засоби, необароковий, стилізація, формотворення, ладогармонія, фактура.

Постать українського композитора сучасності Євгена Станковича як талановитого митця та визначної фігури в українському музичному мистецтві ХХ сторіччя в останні роки перебуває в полі постійних зацікавлень музикознавців.

Стилістичні зв'язки музики Євгена Станковича є надзвичайно різноманітними. Ця музика є яскраво індивідуальною до такої міри, що за кількома тактами можна безпомилково впізнати її автора. Водночас вона служить органічним перетворенням тих або інших традицій, не боячись стилістичних паралелей, а нерідко й свідомо ідучи їм назустріч. При цьому риси минулих стилів подаються у яскраво вираженому новому індивідуальному ракурсі.

Звернення до вивчення або часткового дослідження різних сфер творчості композитора зна-

ходимо у працях таких науковців, як Є. Дзюпина, О. Зінкевич, І. Зінків, О. Козаренко, С. Лісецький та інших.

На тісний взаємозв'язок формотворчого та ладогармонічного мислення композитора раннього періоду творчості з фольклором Карпатського регіону вказує Є. Дзюпина [3, 4].

О. Зінкевич простежує еволюцію творчого стилю композитора, здійснює аналіз особливостей драматургії симфонічних творів Станковича [6; 7].

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 І. Зінків [8].

О. Козаренко [10] розглядає творчість Станковича як представника українського неоавангарду, який, поряд з іншими сучасними композиторами (Л. Грабовським, В. Сильвестровим, В. Годзяцьким, В. Загорцевим, В. Пацурою, М. Скориком), перевтілює новітні напрями і техніки крізь національне мислення. Науковець відзначає приналежність композитора до «нової фольклорної хвилі» – як нового, «вищого щабля осягнення національної тотожності ... – у відтворенні нової нормативності, що заснована на підпорядкуванні елементів нових технік (сонористики, алеаторики тощо) природі фольклорних лексем, розгортанні за їх допомогою недоступних раніше глибинних смислів та контекстів» [10, 229].

У праці С. Лісецького [12], відображено життєвий шлях митця у переплетенні з творчою діяльністю.

Дослідження окремих творів знаходимо у періодичних виданнях [1, 2, 14 тощо].

Проте чимало сторін музики Є. Станковича сьогодні залишаються невисвітленими. До таких належить питання застосування композитором індивідуалізованих музично-виразових засобів поряд зі стилізацією музики великих композиторів минулих епох, що зумовило актуальність статті.

На прикладі Сьомої камерної симфонії Є. Станковича хочемо продемонструвати використання митцем, окрім сучасних виразових драматургічних, архітектонічних та ладогармонічних засобів, застосування стильових ознак бароко.

Метою статті є дослідження Камерної симфонії № 7 «Шляхи і кроки» у плані формотворення та ладогармонії для окреслення стильових рис музичної мови Станковича та висвітлення одного з його творчих облич – як необарокового композитора.

Цій меті підпорядковані основні завдання – здійснення комплексного аналізу обраного опусу за такими параметрами, як образний зміст твору, особливості драматургії, типи мелодичного викладу, фактурна організація музичної тканини, ладогармонія.

Сьома камерна симфонія «Шляхи і кроки» (для скрипки і камерного оркестру) 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 використовувачи їх художньо-виразові можливості, але й звертається до породжуваних ними уявлень і асоціацій, ніби нагадуючи про великі культурні цінності минулих епох.

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 висловилася 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 поляризованих начал» [13, 5].

ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

Схема I частини «Шляхи і кроки»:

Вступ	Експозиція					Розробка	Реприза	Кода
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 людяний», скорботно-запитальний, сповнений інтонацій прохання і сумнівів.

У вступі разом із головним образом твору закладені 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 «розкачування», 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 в 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 амбітуса інтонаційного малюнку і розширення тонального кола вступної теми – до нього додаються 12-шаблеві 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<sup>2</sup>*, сполучної партії – *gis-c<sup>3</sup>*, а побічної – *as-c<sub>4</sub>*, 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, в експозиції спостерігаємо закладений у вступі принцип образно-фактурного диференціювання на три пласти-«персонажі» з доданням поліфонізації 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.

Репризний розділ композиції «Шляхів і кроків» знову сконцентровується на двох полярних характерах, 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» [13, 5].

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» [13, 5].

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»» [11, 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 як факт (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 одного боку є наступним етапом розвитку, а з іншого – акумулює мікро-інтонації тем крайніх частин симфонії і намагається (є спробою) «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 на-

## ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

гадування 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	A	B	C	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-щаблева тональність – класична тональність).

Музика третьої частини «Якось в гостях у Вівальді. . .» після скорботного напруження попередніх приголошує 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 квазіцитат. «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 душі радісного сприйняття «Золотого віку минулого» [13, 5]. В той же час у 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 в 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 століть тому особистість була більш духовно багата, сильніша і самодостатня, 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 простежується жанрова основа інструментального концерту із домінуванням її саме у третій частині.

ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

Частина «Якось в гостях у Вівальді» створена у концертній формі.  
Схема III ч. «Вечірні... Нічні...»

Вст	I рітурнель				I епізод				II рітури.			II епізод			III рітури.	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>	c/c'	f	a'	f <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	g	h	g <sub>1</sub>	a <sub>2</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 -c	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 впливають і музично-виразові особливості третьої частини симфонії: концертна форма, змагання між солістом і оркестром, гра звукових світлотіней (мажорного і мінорного ладу, що можна простежити за схемою) і звукових мас, щільної і розрідженої метроритміки. Квазіцитати 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 Шнітке Concerto grosso № 1, в другій частині – Токаті (т. 1). І знову ж таки в іншому ідейному ракурсі – майже брутальної іронії – наводяться 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 зіставлення саме 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» [11, 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»<sup>1</sup>. Разом з тим це безсумнівно – неobarоковий твір, підтвердженням чому є поліфонізована фактура твору і використання стилізації музики Вівальді. Водночас у I і II частинах симфонії простежуються риси неоромантизму – насамперед в 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

<sup>1</sup> Музыкальный энциклопедический словарь. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.

(між першою і другою частинами існують інтонаційно-гармонічні зв'язки), стилістична спорідненість першої і другої частини симфонії, а з іншого – 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 засвідчені індивідуалізовані музично-виразові засоби, використані композитором, що проявилися в 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 відторгнення 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 й у протиставленні «тональної» сфери партії скрипки й «атональної» у партії челисти 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 12-щаблеві тональності з мінорним ладовим забарвленням. Атональність у партії челисти і камерного оркестру виявляється у використанні сонористичних горизонтальних або вертикальних співзвуч, у яких головним є значення тембру, фонізму. Тональне коло експозиції зосереджене навколо 12-щаблевої тональності *b-moll*. І знову ж таки суперечлива поліпластовість і 12-щаблева тональність перших двох частин симфонії контрастує з прозорою гомофонно-гармонічною фактурою і класичною тональністю фіналу.

Важливими композиторськими засобами стає використання у «Шляхах і кроках» сонористичних засобів та алеаторики. Сонорність проявляється у використанні акордів-кластерів, флажолетних акордів. Алеаторичними засобами служать: глісандовані закінчення фраз у темах, різноманітна ритмічна алеаторика у вигляді довільного прискорення чи уповільнення ритмічного малюнку, довільне повторення вказаного музичного відрізка, гра трелей кожним інструментом в іншому темпі і на відносно іншій звуковій висоті тощо.

Важливе значення у симфонії відіграють 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 в Камерній симфонії № 7 – їх одночасне звучання по вертикалі).

Особливою рисою симфонії, як і більшості камерних симфоній Станковича, є і виконавський склад для інструмента-соло (в даному випадку – скрипки) і камерного оркестру. «Така трактовка симфонічного жанру наближується до концертної та зумовлює, певним чином, особливості макроритмічної взаємодії соло і оркестру» [1, 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 І 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 в партитурі супроводу.

Слід відзначити, що композитор у своїй творчості нерідко апелює до мистецьких цінностей минулого. Зокрема, небароковим симфонічним твором стала його «*Sinfonia Larga*», іншостильові включення спостерігаємо і в Симфонії Є. Станковича.

Часто вживаний композитором є лірико-психологічний напрямок твору. Наприклад, тема протиставлення і боротьби двох полярних начал, ліричні образи суму і сумнівів у зіставленні з механістичними, погрозливіми образами зустрічаємо у «*Sinfonia Larga*», Камерній симфонії № 3.

Слід зазначити, що тип вільнотрактованої у різних варіантах рондо-сонатної форми із наскрізним розвитком притаманний і для інших творів Є. Станковича, зокрема – для «*Sinfonia Larga*», симфонії-драми, Камерної симфонії № 3, у Квартеті.

Застосування у ролі важливих драматургічних засобів поліпластовості музичної тканини, поліфонічного типу розвитку та принципу дванадцятишаблевої тональності з постійними змінами ладотонального центру, поєднання їх зі створенням «звукової перспективи», що полягає у диференціації шарів фактури через використання просторового фактора за допомогою тембрових засобів, зустрічаємо і в таких творах Станковича, як «*Sinfonia Larga*», Камерна симфонії № 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, доповнює її сучасними барвами, створюючи прекрасний і милий серцю образ.

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

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Дейчук О. Темброва драматургія у системі композиційного ритму камерних симфоній Є. Станковича // Українське музикознавство. – Науково-методичний збірник. – Вип. 35. – К. : НМАУ ім. Чайковського, 2006. – С. 225–236.
2. Дейчук О. Цілісність оркестрового мислення Є. Станковича у камерних симфоніях // Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства. Науковий вісник. – Вип. 48. – К.: НМАУ ім. Чайковського, 2005. – С. 169–175.
3. Дзюпина Є. Використання фольклору в Квартеті Є. Станковича // Народна творчість та етнографія. – К., 1982. – С. 35–41.
4. Дзюпина Є. Деякі принципи втілення карпатського фольклору в струнних ансамблях Л. Дичко, М. Скорика, Є. Станковича // Українське музикознавство. – Вип. 17. – К. : Музична Україна, 1982. – С. 82–91.



5. Заранський В. , Пославська Н. Традиції та новаторство в скрипкових концертах Мирослава Скорика (До проблеми розвитку жанру). – Львів, 1999.
6. Зинкевич Е. Симфонические гиперболы. – Сумы: Слобожанщина, 1999.
7. Зинкевич Е. Динамика обновления. – К.: Музична Україна, 1986.
8. Зінків І. Трансформація ритмоструктури коломийки // Народна творчість та етнографія. – Вип. 1. – К. , 1984. – С. 57–63.
9. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. – Львів: Споллом, 1998.
10. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів: Наук. Товариство ім. Шевченка, 2000.
11. Конькова Г. Традиції і новаторство в розвитку жанрів сучасної української музики. – К.: Музична Україна, 1985.
12. Лісецький С. Євген Станкович. – К.: Музична Україна, 1987.
13. Луніна Г. Світ камерних симфоній Євгена Станковича. Передмова до партитури. Камерні симфонії в трьох зошитах. Зошит третій. – К. : Музична Україна, 2002. – С. 4–5.
14. Швець Н. До проблеми стилістичного синтезу // Музика. – № 4. – 1980. – С. 12–13.

**Olena Kolisnyk**

#### **INDIVIDUALIZED EXPRESSIVE MEANS AND MANIFESTATION STYLIZATION IN CHAMBER SIMPHONY № 7 «WAYS AND STEPS» BY Y. STANKOVICH**

In the article «Individualized expressive means and manifestation stylization in Chamber Symphony № 7 «Ways and steps» by Y. Stankovich» on the example of Chamber Symphony № 7 «Ways and steps» are shown characteristic stylish features of Stankovich's creation as a neobaroque composer. Alongside with a modern, expressive dramaturgic, architectonic and modeharmonic means the use by the author of the stylish baroque features is reflected in the article.

**Key words:** music-expressive means, neobaroque, stylization, architectonics, dramaturgy, modeharmonic, texture.

**Борис Репка**

#### **ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ФАКТОР РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ В ГАЛИЧИНІ НАПРИКІНЦІ XIX – НА ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ**

*У статті простежується становлення українського музичного театру в Галичині наприкінці XIX – початку XX століть, характеризується аматорські театральні колективи, аналізується процес формування професійних засад театального мистецтва. В особливий спосіб висвітлюється роль вокального мистецтва як важливого чинника розвитку музичного театру в Галичині в окреслений період.*

**Ключові слова:** вокальне виконавство, театральна культура, музично-театральне мистецтво, театральний рух, національні традиції.

На сучасному етапі розвитку нашого суспільства зростає інтерес до вітчизняної історії, витоків української культури і художньої творчості. Незаперечним є той факт, що часто основним засобом збереження українських національних традицій в окремі історичні періоди було музичне мистецтво, завдяки якому зберігалася самобутня культура, утверджувалися національні пріоритети серед українства, яке в Галичині часто зазнавало матеріального та духовного гноблення. Особливе значення в цих процесах належало українському музичному театрові, становлення і розвиток якого був тісно пов'язаний з народними традиціями, з професійним музичним мистецтвом, літературною творчістю та драматургією. Проблему становлення та розвитку українського музичного театру в Галичині досліджували М. Загайкевич та Л. Кияновська, проте роль вокального виконавства у процесі