

Олена КОЛІСНИК,
пошукувач кафедри теорії музики
Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка
(Україна, Львів) helena-lvov@yandex.ru

СЕМАНТИКА ВИКОРИСТАННЯ ХОРАЛЬНИХ МОТИВІВ У КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА (НА ПРИКЛАДІ КАМЕРНИХ СИМФОНІЙ №2, №3 І №10)

У статті здійснений оглядовий музично-теоретичний аналіз Другої, Третьої та Десятої камерних симфоній Є. Станковича для визначення у них особливостей використання композитором мелодико-інтонаційних та ладогармонічних елементів церковного хоралу. Дослідженню підлягають драматургія, архітектоніка та музично-виразові засоби, за допомогою яких втілений музично-образний зміст обраних творів. Особлива увага приділяється висвітленню у квазі-хоральних мотивах акордової фактури, нерегулярного метро-ритму, що передають мовну природу молитви, переходу до «традиційної» тональності із гармонічною функційністю «домінанта-тоніка», а також стислості – афористичності вислову у контексті художнього задуму втілення символів-знаків.

Ключові слова: хоральні звороти, драматургія, архітектоніка, тембр, фактура, тематизм, ладотональність.

Лит. 2.

Olena KOLISNYK,
Graduand of music theory Department
Lviv M. Lysenko National Music Academy
(Lviv, Ukraine) helena-lvov@yandex.ru

SEMANTICS OF THE CHORAL MOTIVES IN THE CHAMBER AND INSTRUMENTAL MUSIC OF YEVHEN STANKOVYCH (BASED ON CHAMBER SYMPHONIES №2, №3 AND №10)

The article shows musical-theoretical analysis of the Second, Third and Tenth chamber symphonies of Stankovych for determining in them the features of usage by the composer of melodic-intonation and ladoharmonious elements of anthem. Drama, architectonics and musical expressive means with the help of which musical imaginative content of selected works are embodied. Particular attention is paid to the coverage of quasi-choral grounds of chord textures, irregular metro-rhythm that convey linguistic nature of a prayer; transition to the «traditional» tonality with harmonious functionality of «dominant-tonic» and briefness – aphoristic expression in the context of artistic conception of character – signs embodiment.

Key words: choralephrases, drama, architectonic, timbre, texture, themes, ladotonalitiy.

Ref. 2.

Елена КОЛЕСНИК,
соискатель кафедры теории музыки Львовской национальной музыкальной
академии им. Н. Лысенко (Украина, Львов) helena-lvov@yandex.ru

**СЕМАНТИКА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ХОРАЛЬНЫХ МОТИВОВ
В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ
ЕВГЕНИЯ СТАНКОВИЧА (НА ПРИМЕРЕ
КАМЕРНЫХ СИМФОНИЙ №2, №3 и №10)**

В статье осуществлен музыкально-теоретический анализ Второй, Третьей и Десятой камерных симфоний Е. Станковича для определения в них особенностей использования композитором мелодико-интонационных и ладогармонических элементов церковного хора. Исследованию подлежат драматургия, архитектоника и музыкально-выразительные средства, с помощью которых воплощено музыкально-образное содержание избранных произведений. Особое внимание уделяется освещению в квази-хоральных мотивах аккордовой фактуры, нерегулярного метро-ритма, передающих речевую природу молитвы, перехода к «традиционной» тональности с гармоничной функциональностью «доминанта-тоники», а также краткости – афористичности высказывания в контексте художественного замысла воплощения символов-знаков.

Ключевые слова: хоральные обороты, драматургия, архитектоника, тембр, фактура, тема-тизм, ладотональность.

Лит. 2.

Постановка проблеми. Непересічна постать відомого композитора сучасності Є. Станковича з кожним роком все більше приваблює інтерес музикознавців як до талановитого митця та визначної фігури в історії українського музичного мистецтва. Однією із найважливіших областей його творчості є симфонії для симфонічного оркестру та камерні симфонії для різноманітних складів.

Аналіз досліджень. До вивчення або часткового дослідження творчості Станковича звертаються такі науковці – його сучасники – як В. Лісецький, Є. Дзюпина, О. Зінкевич, І. Зінків, О. Козаренко, Л. Кияновська та інші.

Проте камерно-інструментальна творчість, особливо – камерні симфонії Є. Станковича – ще потребують більш детального вивчення у аспекті драматургії і архітектоники, ладогармонічної мови у сучасному її розумінні та стилю для якнайповнішого розкриття особливостей творчості митця. Невисвітленими також є особливості застосування композитором музичних прообразів хоральних зворотів та їхнього впливу на загально-художнє сприйняття твору.

Метою статті є висвітлення семантики мелодико-інтонаційних та ладогармонічних елементів церковного хоралу шляхом музично-теоретичного аналізу Другої, Третьої та Десятої камерних симфоній Є. Станковича.

Виклад основного матеріалу. Семантичний світ Другої камерної симфонії «Медитація» (1980) – лірико-філософської елегії і психологічної драми – зосереджений на проблемах розкриття сенсу життя та складних внутрішніх духовних пошуків. Задум симфонії втілений в одночастинній наскрізній формі, що тяжіє до тричастинності із рисами рондальності і варіаційності (із введенням нових тем у середній частині). Головні теми експозиційної частини симфонії служать вираженням самозаглиблення та втілення лірико-трагічного настрою. Ритмо-інтонаційний малюнок тем-образів нагадує своєрідні музичні метафори – ніби риторичні запитання, приховані символи, знаки. Зокрема, запитальний і медитативний характер має вступний мотив (т. 1), викладений у партії флейти in G. З інтонації вступу виростає тема *a* (т. 3) у партії флейти inG, що містить у собі мовні інтонації ліричного висловлювання.

Неспішне розгортання теми *a* переривається появою нового мотиву – *b*(т. 4) у партії скрипок – втіленням скорботного зітхання, всерозростаючого жалю. 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.

Квазі-цитатою хоралу «Господи помилуй» є третя тема експозиційної частини – *c* (ц. 1 т. 1). Викладена акордами у партії дерев'яних духових, тема має стримано-зосереджений характер, звучить на тихій динаміці, посилюючи лірико-трагічний настрій музики (приклад 1).

Принцип конфлікту у співвідношенні тем, закладений в експозиційній частині, поширюється на подальший драматургічний розвиток твору. Конфліктність проявляється на рівні мелодичної горизонталі (запитальні ліричні інтонації теми *a* перериваються мотивом зітхання теми *b* як заперечення) та 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» [2, 4].

У середній частині симфонії, у якій проводиться драматургія зростання конфліктного напруження, квазі-хоральна тема зазнає образного розвитку поряд із всіма темами, набуваючи функції лейттеми. Видозміни її тембрового варіанту – тема проводиться у партії ударних – дозволяють її називати також темою дзвонів. Уперше тема дзвонів у середній частині у партії ударних – свого роду її передвісник – звучить як контрапункт до нової теми середньої частини *e*, у партії ксилофонів (ц. 7 тт. 5-6). При другому викладі теми (*e*₁) – знову ж таки у партії скрипок спостерігаємо виклад теми дзвонів.

Третя – кульмінаційна частина симфонії – вражає драматизмом розкриття всіх масштабів внутрішнього конфлікту, закладеного у попередніх розділах, що наштовхує на думки про свого роду апокаліпсис, знищення непохитних істин. 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.

Образ лейттеми квазі-хоралу (*c*), що звучить грізно на максимальній динаміці у партії дзвонів, «розростається» у гучний набатний. Від першої теми-прообразу лишився остинатний акордовий супровід у партії фортепіано.

Образно-смисловий і драматургічний розвиток симфонії в кульмінаційній частині сягає свого апогею і повного розкриття, і стержневою темою-образом її є саме квазі-хоральна лейттема дзвонів, що виросла і трансформувалася з початкової теми (*c*) першої частини – квазі-цитати хоралу «Господи помилуй». Таке творче переосмислення теми, символізуючої Віру, має глибокий підтекст та змушує замислитися над одвічними питаннями буття.

Отже, складний тематичний простір Другої симфонії «Медитація», що розкривається у рамках жанрової моделі лірико-філософської елегії, торкається важливого питання сенсу людського життя, апокаліпсису, Віри, спроби вирішення внутрішніх протиріччя людини. Кульмінаційним моментом у вираженні семантичного задуму твору є саме використання квазі-хоральної теми.

Одностайна композиція симфонії побудована на експонуванні та становленні, внаслідок наскрізного розвитку тем-образів із наступним їх переосмисленням в кульмінації твору. Тема квазі-хоралу «Господи помилуй» (разом із першою темою вступу *a*), зазнала найбільших тембро-динамічних й образних змін – максимального зрос-

тання напруження і агресії при кульмінаційному її проведенні. Також особливої експресії у творі надає динамічний контраст на початку кульмінації. Хоча у образному плані кульмінація є цілком логічною і 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. Надзвичайний вплив на слухача здійснює звучання дзвонів при виконанні квазі-хоралу «Господи помилуй», що викликає найрізноманітніші асоціації – від набатних дзвонів до церковних, або внутрішніх духовних сигналів.

У іншому ракурсі використовує автор семантику хоральності у **Камерній симфонії № 3** для флейти-соло та одинадцяти струнних (1982), що створена композитором традиційх переходу від лірико-епічного типу симфонізму початкових розділів композиції до драматичного типу розвитку у серединних та завершальних розділах. Задум автора втілений в одночастинній сонатній формі із рисами варіаційності та рондальності, яка присвячена розкриттю двох контрастних за своєю суттю образних сфер – тем головної та побічної партій, а також образу теми вступу. У вступі симфонії, в основі якого є два мотиви, закладений принцип співставлення двох контрастних образів, що послужить основою драматургії всього твору. У першому вступному мотиві діапазон мінорного трихорду ($d^1-e^1-f^1$) з ладотональним центром «d» у партії струнних, що виростає з унісонного «e¹» у четвертих-шостих скрипок до нашарування трьох звуків, зберігається протягом усього твору. Характерна ритмічна формула (5 восьмих і 2 шістнадцяті) вступного мотиву, яка нерозривно пов'язана з кожним його наступним проведенням, – один з найголовніших інтегральних «модусів» у часовому і ладотональному розвитку твору. Ця ритмо-інтонація «цементує» образну суть твору, служить обрамленням до тем, фоном, який створює тематичні арки. Другий вступний мотив (т.5) – низхідна жалібна інтонація ges^1-f^1 у парії флейти, що разом з басом утворює мінорний трихорд $es-ges-f$, – інтонаційний та ладотональний «зародок» майбутньої першої теми побічної партії.

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. 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.

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 $es-moll^1$, початковий її мотив – інтонація зітхання – виливається з низхідної жалібної малосекундової інтонації вступу, який теж викладений у $es-moll^1$. Друга тема побічної теми, що звучить у партії солюючих перших скрипок, переносить слухача у світ світлої скорботи, тендітна та просвітлена за характером. Простежується дзеркальна симетрія інтервальних взаємозв'язків ладотональних центрів у розгортанні теми¹, адже співвідношення ладотональних центрів крайніх розділів теми ($es-gis$ спочатку і $As-es$ вкінці) – енгармонічно-рівні інтервалу чистий кварти.

¹ Починається тема у $gis-moll$ (ц. 120 т. 2), який плавно переходить у $A-dur$ (ц.120 т.6), і далі – у $f-moll$ у одночасному поєднанні з паралельним $As-dur$ (1 т. перед ц. 130), та врешті переходить знову ж таки у $es-moll$ (ц. 130 т. 4).

У заключних тактах побічної партії спостерігаємо передвісника акордово-хорального мотиву: звучання теми на фоні тритонового органного пункту вкінці розв'язується у тризвук As-dur (1 т. перед ц. 140). Плагальне співвідношення тональних центрів побічної партії перегукується із семантичним навантаженням хорального мотиву – оперування тональностями тем побічної партії ніби повертає сприйняття до класичної ладогармонічної системи із квартоквінтовым співвідношенням тональностей. Також послідовність основних тональних устоїв завульовано створює мелодичний зворот «кадансування» у As-dur (d-es-As).

Розвиток хоральних акордових зворотів простежується у розробці симфонії, також як заключний тематичний елемент побічної партії у ладотональності «es», вони супроводжують тему впродовж усіх наступних проведень. Своєрідні ліричні хоральні відступи, що представляють собою автентичні звороти у певній ладотональності, стилістично викликають дисгармонію з основним ладотональним розгортанням у дванадцятиступеневій тональності. У розробці хоральний зворот з'являється у завершенні викладу першої теми побічної партії (ц. 220 т. 8) перед каденцією солюючої флейти у тональності cis-moll: тонічний тризвук – доміантовий тризвук. Введення акордово-хорального звороту посилює ефект драматичного співставлення тем: рух на мить ніби призупиняється, щоби зглянутися на все зі сторони (приклад 2).

Контрастом звучать короткочасні відступи – хоральні звороти у динамічній репрізі. Вперше у репрізі цей зворот звучить з тією ж гармонією, що і у розробці: у тональності cis-moll тонічний тризвук переходить у доміантовий тризвук (1 т. перед ц. 350). Вдруге – з мінорною доміантою (3т. перед ц.380), що є особливо виразовим, «трагічним авторським знаком». І перед кодою «хоральний» зворот звучить вже в умовах дванадцятиступеневої тональності: перший акорд – cis-moll'ний тризвук, другий акорд – дванадцятизвучний хроматичний кластер від «a», між крайніми звуками якого тритон «A-dis». Тональність «хоральних» зворотів є передбаченням тональності, у якій закінчиться твір – енгармонічно-рівному Des-dur'і.

Таке семантичне навантаження традиційного каденційного звороту, запозиченого з арсеналу класичної гармонії, уведене в тканину розширеної дванадцятиступеневої тональності, створює колосальний рівень контрасту, ефект трагічного «розв'язання конфлікту» засобами ладу і гармонії: «вмірене» останнє проведення традиційного «хорального кадансу» (K^6_4 -d) передбачає крах ілюзій ліричного героя, символом якого стає мотив «завмирання» солюючої флейти на *pizzicato* струнних. Зворот стає своєрідним авторським модусом, що органічно вплітається у загальний музичний розвиток, авторським знаком, що виражає трагічну концепцію симфонії.

Тематичну арку до вступу у коді створено останнім проведенням тризвуку Des-dur (ц.460), ніби «відлуння» хоралу та підсумок, після звучання у «мікро-варіанті» всіх тем симфонії.

Таким чином, акордові квазі-хоральні звороти служать фактором створення драматургії додаткового контрасту у симфонічній композиції, підкресленого співставленням трактування образної сфери побічної партії засобами діатонічного мажоро-мінору з дванадцятиступеневою тональністю в загальному. Цей ефект підкреслений тональними кадансовими хоральними зворотами. Ліричні хоральні відступи, що супроводжують звучання побічної партії, викладені у «манері» класичної тональності, – своєрідні рефрени, «стоп-кадри», в основі яких – діатонічні акорди мажоро-мінору ($K_{6,4}$ -D), створюють споглядально-зосереджений настрій, проводять асоціації до церковних хоралів, що складає додатковий ступінь контрасту у розгортанні музичної тканини.

Сюжетна лінія внутрішньої духовної боротьби та опосередковано переданих релігійних мотивів крізь призму сучасно-технічної урбаністичної культури отримує нове висвітлення у яскравому камерно-інструментальному опусі Станковича останніх років – **Десятій камерній симфонії Dictum-2** для фортепіано і струнного оркестру (2010). 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 репрізою 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 репрізі та коді.

Образами суми 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. Другий мотив (у партії скрипки-соло), ніби відповідь – розпочинається низхідним секундовим мелодичним рухом. Тема Головної партії (у партії скрипки-соло) інтонаційно «виростає» з теми вступу, проте є втіленням полярного образу – емоційно-вибухового та закличного. Застосування гучної динаміки (*f*), розширення мелодичних інтервалів (до сексти і септими) надає темі широкого дихання, висхідні гамоподібні пасаажні та мелізматичні підйоми до мелодичних вершин теми та наступні низхідні септими, – надають мелодії патетики, тону ораторського висловлювання.

Образний, динамічно-фактурний і тональний контраст вносить звучання побічної партії, – стримано зосереджений характер і акордова фактура якої викликають асоціації до хоральних зворотів (приклад 3). Більш повне вираження тема отримує при другому експозиційному викладенні, ніби поступово «розкриваючи» внутрішні музично-виразові ресурси – скорботність інтонацій, мінорні плагальні співзвуччя, «задумливі» довгі акорди. Простежується художня арка між побічною партією та хоровим співом струнних із вступної частини Диктуму №1 (т. 22) – плавним секундовим поступеним рухом, метричною нерегулярністю, притаманною для церковних хоралів.

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 дванадцятиступеневу тональність сі-мінор і мі-мінор, голоси також «розв'язуються» у ре-мінорний тризвук (ц. 110 т. 3)².

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 та репрізному розділі симфонії. Зазнає перетворення у репрізі образ квазі-хоральної побічної партії, що звучить у дванадцятищаблевому *D*-dur.

² Перше проведення побічної партії починається у тональності *gis*-moll із застосуванням плагальних гармоній IV та II наонакордів із допоміжними й прохідними діатонічними та хроматичними звуками, що переходять у дванадцятиступеневу тональність. Друге проведення побічної партії (ц. 60 т. 2), перші такти якої звучать у тональності *b*-moll (ц. 60 тт.3-6: $\text{II}_{5\flat}^6$, N_7 , $\text{IV}_3^4 = \text{I}_3^4$ (*es*-moll) – II_5^6 – VI_4^6 – II_5^6), також отримує розвиток у дванадцятиступеневій тональності (з ц. 20 т.7), фактурні голоси у кадансі «розв'язуються» у ре-мінорний тризвук (ц. 70).

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 рапірний 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 IV⁴₃, зм VII⁴, II₉, зм VII₇ з допоміжними та прохідними хроматичними звуками).

Новий виток розвитку отримує квазі-хоральна побічна партія у кодї: автор переносить принцип кластерних акордів у синкопованому квазі-джазовому ритмі на побічну тему, що грізно і водночас спотворено-танцювально звучить у партії фортепіано. Трансформація квазі-хоральної теми побічної партії у образ, полярно протилежний до початкового, відбувається шляхом категоричної зміни музично-виразових засобів: нового мелодико-інтонаційного малюнку, переходу до хроматичної тональності, чергування акордової та поліфонічної фактури, підвищення динамічного нюансу, зміни метро-ритмічної організації.

Таким чином, у Dictum-2 – камерно-інструментальному творі із домінуванням неоромантичних стильових рис, – семантичний світ втілено композитором у сонатній композиції із наскрізним та варіантно-варіаційним розвитком тем у всіх її розділах. Темі-образи зазнають трансформації протягом драматургічного розвитку симфонії. Рис ліричної просвітленості, романтичного натхнення у кодї 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-схвилюваного, від алюзії церковного хоралу до джазово-естрадного тону, підкреслені частими змінами фактури (від поліфонізованої імітаційно-підголоскової до акордової), тональності, темпу (Andante, Più 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 лінарним 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 семишкблевої діатоніки до дванадцятиступеневої тональності без певного тонального устою поєднується із миттєвими змінами мажорних та мінорних співзвуч, а також створенням квазі-тональності – ефекту звучання гармонічних зворотів «прозорої» класичної тональності засобами розширеної тональності.

Висновки. Таким чином, використання музичних тем – мотивів-прообразів церковного хоралу у камерних симфоніях Євгеном Станковичем стало своєрідним авторським знаком і вираженням загальної ідеї звернення до духовних праоснов, Віри, пошуку спасіння. У Другій камерній симфонії «хоральні» відступи є допоміжним засобом втілення апокаліптичної тематики, у Третій камерній симфонії служать додатковим засобом внесення контрасту до драматургічного розвитку, у Десятій камерній симфонії «хоральна» музична тема протягом твору отримує трансформацію у якісно новий образ – від лірико-скорботного до спотворено-грубого, цинічно-жорстокого.

До основних музично-виразових засобів, що служать втіленням «хорального» образу, належать у першу чергу застосування акордової фактури, переходу на помірний темп, нерегулярний метро-ритм, що передають мовну природу молитви, перехід до «традиційної» тональності із гармонічною функційністю «домінанта-тоніка». Особливою рисою введення тем-прообразів хоралу є стислість вислову – афористичність, мотив може тривати лише 1-3 такти, хоча є носієм найважливішої інформації художнього задуму, символом-знаком.

Інші композитори ХХ сторіччя також зверталися до самобутнього введення хоральних зворотів до своїх музичних полотен, зокрема – А. Шнітке. Наприклад, у його Concerto grosso № 1 зустрічаємо квазі-хоральність у Речитативі – третій частині концерту (т. 1). Про вживання цього принципу свідчать й інші фрагменти у цьому творі (ц. 6 т. 1).

Нотні приклади

Приклад 1.

Moderato $\text{♩} = 64$

Приклад 2.

ab div. in 3 **Allegretto** $\text{♩} = 60$

The musical score consists of two systems. The first system shows a piano part with a treble and bass clef, and a violin part with a treble clef. The tempo is marked 'Poco rit., e dim.' followed by 'Meno mosso' with a quarter note equal to 52. The second system continues with similar markings, including 'Soli' for the violin, 'arco' for the piano, and 'non div.' for the violin. Dynamic markings include *f*, *p*, *pp*, and *p*.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Зинкевич Е. Симфонические гиперболы / Е. Зинкевич. – Сумы : Слобожанщина, 1999. – 252 с.
2. 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.

REFERENCES

1. Zinkevich E. Simfonicheskie giperboly / E. Zinkevich. – Sumy : Slobozhanshina, 1999. – 252 s.
2. Lunina G. Svit amernih symfonij Jevgena Stankovycha. Peredmova do partytury / G. Lunina // Jevgen Stankovych. Kamerni symfonii? (druga, tretja, chetverta) [Noty]. – Partytura. – K. : Muzychna Ukraïna, 2002. – Zosh. II. – S. 4–6.

Статтю подано до редакції 20.02.2016 р.