

**Ключевые слова:** концертмейстер, інтерпретатор, искусствоведение, музикальна гостина, просвітительство, дом работников культуры, дисципліна, концертмейстерская подготовка, исполнители, консерватория.

**MaylisYu. A. The creative way of Stanislav V. Savari.** This article is dedicated to the creative activity of Stanislav V. Savari – accompanist, teacher, National Artist of Ukraine, Professor and Head of Department accompanist skills of Donetsk Musical Academy named after Sergei Prokofiev. It is considered the educational and concert activity of Stanislav V. Savari.

**Key words:** concertmaster, interpreter, theory of arts, music hall, enlightenment, house of culture workers, discipline, accompanist training, performers, conservatory.

УДК 78.071.1 : 78.087.68 (477)

*Алла Волотка*

## **ЖАНРОВО-ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ ХОРОВОГО СТИЛЮ Є. СТАНКОВИЧА**

Творчість Є. Станковича є дуже різноманітною. Композитор звертається до різних жанрів, напрямків, стилів. Особливості музичної спадщини Є. Станковича вивчають багато музикознавців, та всі вони звертають увагу на симфонічні твори композитора, що стало приводом присвоїти композиторові звання «симфоніста» [1], [2], [6]. Стосовно хорової музики, в якій композитор також знаходить власний шлях пошуків істини, слід зазначити, що ця сфера творчості Є. Станковича є донині малодослідженою. Однією з влучних спроб концептуально охарактеризувати хоровий стиль митця є вступна стаття Ю. Чекана до Літургії [6].

**Метою** статті є виявлення специфіки симфонічного мислення Є. Станковича та його вплив на стилістику хорових творів.

**Об'єктом** дослідження є хорова творчість Є. Станковича, а його **предметом** – хоровий стиль композитора. **Матеріалом** дослідження обрано хоровий концерт «Господи, Владико наш» та виконавська версія хорового колективу «Київ» під орудою Миколи Гобдича.

У великих вокально-симфонічних композиціях 70-х – початку 90-х років (Симфонія № 3 – «Я стверджуюсь», Каддиш-реквієм «Бабин Яр», «Чорна елегія», «Панихида за померлими з голоду» та ін.) композитор втілює свої філософсько-етичні задуми на ґрунті художнього синтезу хорового, симфонічного та вокального принципів мислення. Згодом Є. Станкович напише твори для хору а cappella (кінець 90-х років). Поштовхом до написання такої музики були не тільки розквіт хорової справи в Україні (спілкування з хормейстерами відомих хорових колективів), а і мотиви, продиктовані часом (вплив церковного співу на відродження духовної музики).

Відзначимо тематику хорових творів при зверненні композитора до сакрального тексту. Цей аспект досліджувала О. Тищенко («Біблійні мотиви в хоровій творчості Євгена Станковича»). В одному з інтерв'ю композитор зізнається: *«Біблію я відкрив для себе вже у, так би мовити, зрілому віці. Подарував її на моє 40-річчя мій товариш, талановитий литовський композитор Освальдас Баласкаускас. Як і більшість моїх одноліток, я поняття не мав про біблійні тексти, про Десять Господніх заповідей. Адже слова “Бог”, “Біблія” у ті часи навіть промовляти було небезпечно. Потрібен був тривалий час, щоб осмислити Слова Божі, спробувати вникнути в їх глибинну сутність й наважитися озвучити звернення до Господа. Біблія дає можливість пізнати духовні цінності і їх основу основ – Десять заповідей, що має складати сутність буття людства. Світ споконвіку влаштований так, що все важливе для людини треба виборювати. Добро треба здобувати, а зло, на жаль, і так знаходить людину. Тому, поки людина живе у цьому світі, вона має все робити для того, щоб наповнити цей світ добром»* [5].

Хоровий концерт «Господи, Владико наш» (1998) було написано на прохання художнього керівника капели «Думка» Євгена Савчука. *«Це мені здалося цікавою ідеєю, – розповідає Є. Станкович, – тому що текст можна було обирати вільно. Вся музика, яка має назву чи слова, – програмна. Я завжди сам відбираю усі слова, це дуже особиста, інтимна справа. Чому я спочатку написав концерт, а не Літургію? Для концерту можна зі Святого Письма підібрати ті тексти, які тебе цікавлять, які тобі близькі за настроєм. У концерті я не хотів бути ані новатором, ані консерватором, не хотів писати з ори-*

*ентацією на традиційний церковний спів, який, на мою думку, придатний лише для служби. Я вирішив: якщо буду робити концерт, то робитиму так, як це важливо для мене, для людини, що живе у цьому світі. Тут я сповідав, умовно кажучи, естетику Бортнянського–Березовського–Веделя...» [6, с. 7–8].*

Ці слова автора є основою задуму композитора та дуже важливи-ми для подальшого дослідження. З одного боку, Є. Станкович пова-жає історично усталені традиції, а з іншого – він відкриває для себе шлях Богоспількування людини кінця ХХ ст. Головним завданням композитор вважав не тільки чарівність хорового звучання, набли-женого до «янгельського співу», але й вираження змісту, головної думки.

Поетичною основою твору є духовні тексти з Псалтирі (псалом – «піснеспів вітхозавітної церкви»). В церковній музиці є розподіл на псалми – концерти (установив жанр А. Нікольський) та псалми «не в концертній формі».

Розглянемо музичну форму як цілісну композицію (за принципа-ми функціонального змісту її внутрішньої організації). Експозицію (Lento) складає молитовне славління, текст якого слугує назвою твору «Господи, Владико наш». Виходячи з класифікації В. Медушевського, цю тему можна віднести за жанром до молитов славільного характеру, що припускає й інші форми Богоспількування (прохання, звернення, сповідь). Семантика такого роду містить типовий хоральний склад – суворо акордовий на засадах силабіки, коли кожному слогові відпо-відає один музичний тон. Таким чином, композитор приділяє увагу в першу чергу втіленню канонічного тексту; по-друге, порушує закони музичного часу, тобто свідомо орієнтується на відродження духовно-го концерту мовою ХХ століття: це відбувається за рахунок відсутнос-ті акцентності (запобігання сильної долі, часте використання синкоп), нерівномірного розподілу тривалостей, метричних чергувань 2-х та 3-дольності. Додамо до цього авторські вказівки щодо виконання, такі як: *rubato*, *rosso accelerando*. В кінці кожної фрази – фермати, які допо-магають вибудовувати строфічність музичної форми. В цьому можна вбачати збіг (синтез) традицій самого різного духовного досвіду в му-зиці: свобода метроритмічної організації – від візантійської співоць-кої традиції; строфічний принцип – від духовного концерту бахівської

доби; вертикальна організація фактури (на відміну від монодійності знаменного розспіву) – від партесного співу.

Музична мова основної теми духовного концерту дає привід вважати, що вона несе на собі безсумнівний відбиток авторського стилю Є. Станковича. Тобто музична стилістика духовного твору є свідочством його власного «входження» в духовний досвід релігійної традиції. Авторська приналежність цієї теми безсумнівна. Деякі риси стилістики твору впізнаються як такі, що належать до фольклорних архетипів композиторського мислення Є. Станковича.

Висхідна молитва є наскрізною композиційною одиницею, яка протягом драматургічного розвитку твору звучить неодноразово, цементуючи контрастні розділи (як своєрідний рефрен). Тип одночасного концерту, в якому діють циклічні принципи романтичної одночасної поеми. Композитор спирається на цілковито світські канони мислення, в той час класицистський концерт доби Бортнянського–Веделя був підпорядкований багаточастинній циклічній композиції. Проте в використанні поліфонічних засобів в контрастних розділах автор наслідує традиції вітчизняного духовного концерту кінця XVII–XVIII ст. (або духовної кантати в творчості Й. С. Баха). Так, перший розділ (*Allegro risoluto*) – 4-х голосна fuga на слова “Веселіться у Господі”. Рішучість цієї теми підкреслює маршева ритміка (в яку проникає синкопа на 1-у та 3-ю долі, що додає темі пружної енергії), а також висхідний напрям мелодики та її інструментально-жанрова природа.

Середній розділ цієї fugи (т. 20) виконує функцію розробки: настільки інтенсивне напруження відчувається в цій музиці, підсилене ознаками мотивної розробки та тонального розвитку (в межах розширеної тональної системи з центральним елементом, у якості якого виступає основний тон *c*). Тональний план розробки: *d-a* (двічі), після чого йде інтермедія, яку побудовано на тематичному елементі з контрапункта теми fugи (т. 14 в басу). Принципом поліфонічного розвитку в інтермедії виступає канонічна імітація. Проте метро-ритмічна формула теми та її склад фактурного викладення (паралельний рух або «стрічатке» багатоголосся) викликають фольклорні асоціації з народно-пісенною традицією гуртового співу. Знов підкреслимо тематичний синтез різних музично-стильових систем, характерний

в даному випадку для метода Є. Станковича, його опанування жанровою моделлю духовного концерту.

Перегуки імітаційного типу посилюють жанрову основу славління. В моменти необхідного посилення семантики сакрального смислу композитор використовує висхідний тип молитовності (вертикальний принцип, строфічність, зміна метру, синкопа), що дає слухачькому сприйняттю можливість осягнути певні акценти драматургічного розвитку. Крім того, в інтермедії вперше з'являються фактурні *розшарування*: верхній жіночий та нижній чоловічий голоси окреслюють темброво-геситурні межі часопростору. На цьому принципі базується і другий розділ розробки (37 т.). Реприза починається з появи теми фуги в тональності До мажор (43 т.) в фактурному оновленні та тональному ускладненні (в кадансах більш наявна ладова функціональність).

Особливо важливим є тематичний синтез, до якого ми відносимо появу елементів інтермедії в зверненні як *контрапункта* до основної теми (т. 49). Цей прийом тематичного розвитку забезпечує славільний характер семантики заключного розділу фуги. Після невеличкої зв'язки (на тому ж тематичному матеріалі) звучить рефрен – варіювання (мелодичне та тонально-гармонічне) основної молитовної теми в скороченому викладенні (Темро I).

З т. 60 починається новий драматургічний розділ: за функцією – це ще один щабель сходження до Господа. Новий фактурний тип викладення музичного тематизму, уповільнений темп та новий тональний центр (Фа дієз мажор) підкреслюють новизну цього розділу та зосереджують увагу слухача на лірично-драматичній молитві-зверненні. «Дороги твої дай пізнати мені» – це мов би ліричний центр соборної сповіді перед обличчям Вищого судді. Тому інтонації схвильованої оповіді та тріольний малюнок ритмічної побудови тематизму максимально наближені до почуттєвого, лірико-драматичного типу музичної семантики. Силабічна ритміка та хоральний склад стилістики молитовного спілкування схожі з початковою темою – молитвою, але більш «романтично» орієнтовані. З одного боку, звучання акордових пластів надає величній бароковості та святковості; з іншого – поступовий висхідний рух в партії тенорів у перегуках з басами наче ілюструє вербальний ряд («стежками своїми мене попровадь»). Уна-

очнена традиція барочної доби: риторичні фігури укладені за текстом Святого Писання або інших канонічних текстів.

Хоральна тема (новий розділ) «Господи, бережи мою душу» – «тиха» кульмінація твору. Після неї поява ще одного суто поліфонічного розділу (фугато) призводить до наочно загостреного контрасту «двох мов – двох стилістик». Акордовість та лінійність, гармонія та поліфонія. Їх відмінність – рушійна сила музичного розвитку. Їх єдність – це вияв майстерності композитора, бо вдале поєднання гармонічно-функціонального та поліфонічного принципів мислення складає універсалізм композиційної техніки.

Чи пов'язана ця прикмета з духовним змістом твору? На наш погляд, ні. Так само робив і Й. С. Бах, чия музична мова/мовлення однакові у творах світської та релігійної тематики. В цьому полягає первинність для композитора музичної логіки композиції: внутрішні рівні організації мають бути відповідними зовнішнім формам комунікації (звичаєва, храмова, концертна форми побутування).

Таким чином, Є. Станкович наслідує музичні закономірності та прийоми втілення канонічних текстів на підставі багатовікової традиції західноєвропейської культури, поєднуючи православний культурний спів та узагальнений жанровий стиль духовного концерту крізь дзеркало власного особистісного світосприйняття. Це добре відчувається саме на рівні норм музичного мовлення: партесних впливів та фольклорних нашарувань (елементи звуковедення, голосоведення, ладо-гармонійні звороти та метро-ритмічні поспівки). На втілення твору як **духовного за змістом та концертного за формою** вплинули симфонічне мислення автора та його блискуче хорове письмо в попередніх крупних вокально-хорових та оперних формах: фольк-опера «Цвіт папороті» (зокрема, II дія «Купало»), «Чорна елегія» (1991), «Панихида за померлими з голоду» (1992), «Слово о полку Ігоревім» (2001).

Хоровий концерт «Господи, Владико наш» написаний для виконання професійним хоровим колективом, який композитор трактує як «оркестр голосів». Зокрема, в хоровому концерті проявилися характерні особливості, які спостерігаються в його симфонічних композиціях.

Виконавська версія хорового концерту Камерного хору «Київ», який має значний виконавський досвід, свідчить, як тонко колектив

відчуває стиль автора, якісно відтворюючи складний музичний матеріал, багатий тембровою палітрою та симфонічним розвитком. Засобами хорового звучання хор-інтерпретатор втілює характер, рух голосоведення, темброву та фактурну насиченість. По відношенню до музичного тексту виконавці ретельно дотримувались усіх авторських вказівок – темпу, динаміки, цезур, штрихів, фермат.

При виконанні відчувається розуміння структури концерту – контрастні епізоди не протистоять один одному, а витримані в одному русі та сприймаються як одночастинне ціле (такий же принцип Станкович втілює у Симфонієтті) – «вибудовування форми за рахунок контрастування епізодів та використання наскрізного розвитку лейттеми» [2, с. 163]. Темп у цьому випадку як виконавський засіб виразності відіграв значну роль. Йому відведено не тільки відтворення музичної форми у часопросторі, а і семантичну функцію – вираження образу, цілісного смислу твору. Композитор вказує метронічну швидкість кожного епізоду та характер звуковедення. Це встановлює деякі авторські рамки для виконавців, проте дотримання цих вказівок дає змогу більш точно відтворити композиторський замысел. Темповий контраст між розділами показаний лише на початку концерту та в кінці (Lento ● = 52–54 – Allegro risoluto ● = 112–118; ● = 120 – Largo ● = 54).

Таким чином, викристалізовується лейттема концерту та виникає відчуття арочної побудови (основна тема виконується в кінці з точним повторенням). В самій лейттемі, при вказаному ритмічному малюнку, композитор дозволяє *rubato*, що дає змогу виконавцям «знайти той ритм, який відобразить характер мелодії» [3, с. 20]. Тим більше, що автор використовує «гармонічну вертикаль як інтонаційну структуру горизонталі та призводить до багатозвучних акордових комплексів» [2, с. 180] (метод використовувався у симфоніях). У виконавській версії це звучить як монолітна багатоголосна мелодія. Інші розділи мають більш плавний темповий перехід від одного до іншого та показують безперервність розгортання музичного матеріалу.

Хоровий концерт насичений ферматами (такти 7, 11, 48, 51, 53, 95, 98, 109, 141, 159, 180, 206, 236). Слід підкреслити їх значення у виконанні – відокремлення контурів епізодів, піднесення гармонічної якості акордів та фонічна кульмінація твору.

Динаміка, зазначена композитором у нотному тексті, має більш зафіксований та конкретний вигляд. Так автор відображає характер звучання, створює композиційну форму. Але під час виконання вона стає одним з головних виражальних засобів. Поряд з темпом, динаміка як виконавський елемент допомагає відобразити музичний матеріал у «живому» – діючому стані. У хоровому виконанні вона тісно пов'язана з вокальним диханням. Таким чином, хор відтворює не тільки емоційну якість музичного та вербального текстів, а і передає відтінки смислової інтонації. «Інтонація у творчості Станковича – основний елемент формування музичної ідеї твору» [2, с. 180]. Динамічні відтінки підкреслюють принцип концертування та несуть зображальний ефект – від експресії до зосередженої молитовності (т. 54 текст «Господи, Владико наш» виконуються на динамічних контрастах *f* – *p*).

**ВИСНОВКИ.** Аналіз музичної стилістики духовного концерту майстра сучасної композиторської школи України (Київської) дозволив зробити деякі попередні висновки.

1. На межі тисячоліть відбулося історичне відродження християнської музичної традиції. Суспільство потребує оновлення на всіх рівнях, але спочатку воно має відбутися у серці людини. І музика професійних майстрів дозволяє виконати цю місію: віднайти свій шлях до Бога.

2. Духовні джерела містить молитва. І музика в її кращих зразках теж стає молитвою (О. Лосев). Безумовно, музика професійного напрямку пройшла великий шлях розвитку, що призвело до стилістичних, жанрових, композиційних змін її жанрів і форм. Вони значно віддалені від усталених церковних богослужбових канонів. На цьому шляху роль посередника виконує хоровий концерт, який від барокових та класицистських зразків зберіг усе краще в розумінні музичного втілення духовної семантики. Отож, нині відбувся процес універсалізації музичної мови, який поєднав усі історично усталені моделі (інтонаційно-стильові та жанрово-стилістичні утворення). Музична мова духовних жанрів сьогодення характеризується як «*nova musica sacra*» (за виразом Н. Гуляницької).

3. Багаточастинний цикл в обраному творі Є. Станковича не відбувся. Проте одночасній композиції притаманна музична драматургія

симфонічного типу, основу якої складає **молитовна семантика** двох типів: прохання та славління. Чергування епізодів цементується основною темою (рефрен) та контрастом акордово-гармонічного та поліфонічного способів розвитку.

4. Роль поліфонії дуже значна: в цьому ми вбачаємо наслідування традиції хорового духовного концерту. Крім того, Є. Станкович продемонстрував блискуче володіння засобами хорової виразності. Стиль цього твору є зразком **поліфонічного симфонізму**. В умовах розвитку сучасного вітчизняного духовного концерту хоровий твір Є. Станковича слугує підтвердженням взаємодії музичного мислення та хорової традиції.

5. Відчутні також стилістичні впливи фольклорного мислення автора, опрацьованого на попередніх етапах творчості (фольк-опера «Цвіт папороті»). Синтез фольклорних інтонацій та поліфонічних прийомів сучасної композиторської техніки – це те, що поєднує багатьох митців у трактуванні жанру духовного концерту.

Нарешті, слід відзначити роль сакрального тексту і уважне ставлення до нього автора музики, що теж є запорукою органічного синтезу музично-антропологічного та християнського світоспоглядання.

*«Рубіж тисячоліть позначений яскравим сплеском національної хорової культури. Українські композитори початку третього тисячоліття, узагальнивши тисячолітній досвід національної композиторської школи і привнісши віяння свого часу в нових гармоніях, багатій поліфонії та сучасній ритміці, бурхливо влились у світовий музичний простір».* Так написав у передмові до збірки хорових творів Є. Станковича заслужений діяч мистецтв України, директор і художній керівник хор-фесту «Золотоверхий Київ», директор і керівник Камерного хору «Київ» Микола Гобдич.

Музиканти-виконавці відчувають потребу в духовному оновленні як культури, так і суспільства в цілому. За такими музикантами – майбутнє.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

1. Дейчук О. Цілісність оркестрового мислення Є. Станковича у камерних симфоніях. / Олена Дейчук // Науковий вісник / Нац. муз. акад. України

ім. П. І. Чайковського. — К., 2005. — Вип. 48 : Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства. — С. 169–175.

2. Дума Л. Характерні особливості симфонізму та симфоній 70–80 рр. ХХ ст. Є. Станковича. / Людмила Дума // Наукове товариство імені Т. Шевченка у Львові : Записки наукового товариства імені Т. Шевченка. Том ССХХVІ. — Праці музикознавчої комісії. — Львів., 1993. — С. 162–180.

3. Живов В. Исполнительский анализ хорового произведения / В. Живов. — М. : Музыка, 1987. — 95 с.

4. Кравцов Т. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків / Т. Кравцов. — К. : Музична Україна, 1984. — 160 с.

5. Олійник Л. «Музична... Біблія» [Електронний ресурс]. — Режим доступу : [composersukraine.org/index.php?id=2346](http://composersukraine.org/index.php?id=2346), вільний.

6. Станкович Є. Хорові твори [Ноти] / Є. Станкович. — К. : Музична Україна, 2001. — 40 с.

7. Тищенко О. Біблійні мотиви в хоровій творчості Євгена Станковича / Олена Тищенко // Київське музикознавство / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К. : 2006. — Вип. 19. — С. 271–277.

**Волотка А. Жанрово-виконавські аспекти хорового стилю Є. Станковича.** В статті розглянуто стильові особливості хорового концерту Є. Станковича в аспекті синтезу двох традицій вітчизняної української культури – церковно-хорової та симфонічної. Канонічний текст втілено на засадах симфонічної драматургії, що увиразнює вплив мислення на техніку письма та формотворення.

**Ключові слова:** хоровий концерт, жанрово-стилістичні ознаки, композиторський стиль, музичне мислення.

**Волотка А. Жанрово-исполнительские аспекты хорового стиля Е. Станковича.** В статье рассматриваются стилевые особенности хорового концерта Е. Станковича в аспекте синтеза двух традиций отечественной украинской культуры – церковно-хоровой и симфонической. Канонический текст воплощен на принципах симфонической драматургии, которая подчеркивает влияние мышления на технику письма и формообразования.

**Ключевые слова:** хоровой концерт, жанрово-стилевые признаки, композиторский стиль, музыкальное мышление.

**Volotka A. Genre-stylish features of choral style of E. Stankovch.** In the article the stylish features of choral concert are examined in the aspect of synthesis of two traditions of the domestic Ukrainian culture – church-choral and symphonic. Canonical text is incarnate on principles of symphonic dramaturgy which underlines influence of thought on the technique of letter and formation of form.

**Key words:** choral concert, genre-stylish signs, composer's style, musical thought.

УДК 78. 01 : 785

*Дарья Рубцова*

## **ИНСТРУМЕНТАЛИЗМ КАК АСПЕКТ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ. ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ СТИЛЬ (опыт дефиниции понятия)**

**Целью** данной статьи является комплексное методологическое обоснование понятия и явления «инструментализм» в музыке. **Объект** изучения – специфика инструментального мышления, **предмет** – его стилевая составляющая.

В основе понятия «инструментализм» лежит латинское слово «инструмент» (*instrumentum*) – орудие для работы, «...особый прибор, предназначенный для извлечения музыкальных звуков определенного тембра (т. е. характера звучания, окраски)» [10, с. 239]. Производное от понятия «инструмент» слово «инструментализм» имеет не только музыкальный, но и философский смысл, отраженный, например, в теоретико-познавательной концепции Дж. Дьюи, в которой идеи и понятия рассматриваются «...не как отражения объективной действительности, а как орудия, инструменты для упорядочения субъективного опыта» [10]. Еще одно производное от «инструмента» значение – «инструменталист», т. е. музыкант, играющий на каком-либо инструменте. С понятием инструмента как орудия мышления музыканта связано и глобальное подразделение музыки на инструментальную и вокальную, выступающие как противоположности в логиче-