

Тетяна Дугіна

ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ МОВИ ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА: «SINFONIA LARGA» ЯК ПРОЯВ СТИЛЬОВИХ КОНСТАНТ ТВОРЧОСТІ МАЙСТРА

На початку творчої біографії будь-якого видатного композитора завжди виокремлюється твір, з якого, як з джерела річка, починається неповторний стиль митця. Як правило, такий опус виникає на тлі активних стильових пошуків. Для композиторів-симфоністів цей пошук зосереджений у багатьох творах, що включають симфонічний розвиток (сонати, квартети, концерти та ін.). Але часто саме перші симфонії стають знаковими явищами, що значною мірою впливають на творчу долю наступних симфонічних полотен. Погляд на творчість композитора крізь призму його першої симфонії – завжди актуальна задача. *Актуальність* даної роботи підвищується за рахунок того, що матеріалом дослідження стає невичерпна для вивчення творчість нашого сучасника, дійсного майстра симфонічного слова Євгена Станковича.

Звернемось до творчості найвідоміших драматичних симфоністів, до яких належить і Євген Станкович. Так, перша симфонія Г. Малера стала світовим шедевром. І. Соллертинський справедливо вважав її початком великої симфонічної епопеї геніального симфоніста, в якій він постає як самотній художник з власним образним світом та відчуттям музичної форми. Сам Малер почав будувати з неї своєрідну тетралогію, яку утворюють його перші чотири симфонії. Лірико-пасторальна перша симфонія П. Чайковського започаткувала сповідальний стиль незрівняного майстра психологічної драми, а її фінал – прообраз фіналів багатьох наступних симфоній, особливо четвертої. Перша симфонія, підсумок блискучого консерваторського навчання Д. Шостаковича, назавжди залишилась «візитівкою» в грандіозний та невимірно трагічний світ його симфоній. Свою Симфонію №1, теж дипломну роботу на закінчення консерваторії, Б. М. Лятошинський небезпідставно вважав першим зрілим опусом. Саме з неї виросла найяскравіша гілка українського драматичного симфонізму ХХ сторіччя. Думається, значення потужного імпульсу для всієї подальшої творчості названі твори отримали не випадково. Започаткований Бетховеном тип симфонічного розвитку завдяки своїй специфіці є особливо щільним, єдиним. І ця наскрізна єдність утворює зв'язки навіть між окремо взятими симфоніями будь-кого з названих майстрів. Перша симфонія українського генія сучасності Євгена Станковича також є стильоутворюючою для його симфонічної

творчості. Вона не тільки репрезентує багато стильових констант, починаючи із звукового матеріалу і закінчуючи художньою концепцією твору, але й неначе угадує наперед вибір та сполучення засобів музичного висловлення в багатьох наступних опусах композитора.

«Sinfonia Larga» – Симфонія №1 – та інші симфонічні твори Станковича досить ґрунтовно досліджені українським історичним музикознавством. Особливо в роботах О. Зінкевич – найвагомішого в Україні дослідника творчості Станковича [4; 5; 6] та її учнів-послідовників: Ю. Чекана [13], Г. Луніної [8]. Вкажемо також на нещодавно захищену дисертацію Є. Сіренко, присвячену скрипковим творам майстра [10], та на дуже влучні узагальнення щодо оригінальності стилю Станковича її наукового керівника О. Корчової [7]. Але під кутом зору, що пропонується, «Sinfonia Larga» ще ніколи не вивчалась. У спробі вивести основоположні стильові детермінанти, що їх утворює особливе сполучення обраних *технік письма*, й простежити, як витримується цей баланс в подальших симфонічних творах композитора, полягає наукова **новизна** дослідження. Вона зумовила й **мету**: встановити, які сучасні композиторські техніки обирає композитор, яким чином вони функціонують в єдиній стильовій системі, чому саме такий їх баланс дозволяє утворювати невимірний образний простір й будувати притаманну тільки Станковичу напружену, як пульс сьогодення, симфонічну драматургію.

«Sinfonia Larga» було створено у 1973 році, в ранній період формування власного художнього слова композитора. Цей період характеризує широка панорама образних, стилістичних (в тому числі жанрових, технічних) пошуків композитора. На початку свого творчого шляху Станкович активно вивчає й використовує найновітні для того часу техніки композиції, пов'язані, перш за все, з новим ставленням до дисонансу. Опанування цих технік відрізняє музичні твори раннього періоду, де вони більш вагомні, ніж зараз, коли остаточно на перший план вийшла тональність. На сучасному етапі щільна дисонантність звучання, що нерідко зустрічається в багатьох творах митця й межує з атональністю, змінюється в музиці Станковича на підкреслено врівноважену, «мінімалістськи»-інтегруючу консонантність тонального звучання, яка краще за все відповідає філософськи-споглядальному, сповідальному характеру його останніх творів. Можна підбити підсумок, що загальний вектор розвитку звуковисотної системи Станковича – це остаточно керуюча роль мелодичної тональності, хоча музика Станковича завжди була і є переважно тональною. На питання про те, до використання яких композиторських технік він найбільше схиляється, Станкович відповідає:

«Спеціально? Ніяких, хоч використовував всі техніки, не використовував тільки тотальну серійність» [10, с. 248]. І далі уточнює: «Свого часу проаналізував багато. Всі твори Булеза, повністю, навіть хотів писати дисертацію, проаналізував як композитор, не як музикознавець. Мені важливі буди його побудови, і це виявилось надзвичайно цікавим. Атональну техніку знаю також. І що таке мінімалістична техніка, стохастична, сонорна, техніка кластерна. І щось з них в якомусь творі з'являлось, але спонтанно... Так що всього потихеньку я міг використовувати, але „не был приверженцем” жодної з технік» [10, с. 248]. «Не был», бо завдяки знайденому індивідуальному типу тональності, краще за всі інші звуковисотні техніки виявляючому неповторність, національну самобутність стилю композитора, це не було потрібно.

На ранньому етапі тональність особливо щільно взаємодіє з різними техніками письма, наче перевіряючи свої керівні можливості. Це і засвоєння вільної дванадцятитоновості у тональному контексті (Віолончельний концерт), і використання стилізованої («прокоф'євської») тональності (Симфоніста), і випробування імпровізаційно-алеаторних форм – на «псевдосеріальній» основі (Камерна симфонія №1), на фольклорному підґрунті (триптих «На Верховині», Квартет). Всі ці пошуки нарешті поєднує «Sinfonia Larga» – значний за масштабом художнього задуму, оригінальний симфонічний твір, що і сьогодні вражає лавиноподібним драматичним накалом, багатомірним барочно-сучасним, а від того особливо виразним авторським словом, блискучим використанням технічних можливостей струнного оркестру (іманентна камерність звучання якого завжди перетворюється у Станковича на повнокровний симфонічний формат). Сьогодні у творчому доробку майстра 12 камерних і 6 великих симфоній, і головуючу функцію в тематичному утворенні та розвитку будь-якого оркестрового складу, як і в «Sinfonia Larga», завжди виконують струнні. Надзвичайно багатогранно відтворюючи найтонші нюанси емоційного руху, струнні інструменти у Станковича мають насправді безмежні виражальні можливості. Можливо, таке досконале володіння художньою палітрою струнних зумовлено безпосереднім виконавським вмінням – першопочатковою музичною освітою композитора (віолончеліст, дипломна робота композитора на закінчення Київської консерваторії — віолончельний концерт, 1970).

«Sinfonia Larga» репрезентує різні стильові константи творчості сучасного Станковича: лірико-драматичні образи, узагальнену програмність (листівського типу), тенденцію до одночастинності у трактуванні симфонічного циклу, наскрізний тематичний розвиток, типову для драматичного симфонізму

хвильову розробку з поєднанням усіх тем у контрапунктах, динамізовану репризу-кульмінацію. Серед цих вже ustalених факторів стабільно функціонує і звуковисотний матеріал, який утворює стилістично сталий, врівноважений баланс у співвідношенні висотних технік. Оскільки останні – найменш вивчена музикознавством царина стильоутворення музики Станковича, далі саме на їх сполученні буде зроблено основний акцент.

У перекладі з італійської *largo* (широко) – не тільки позначення дуже повільного темпу, але й позначення певного характеру музики: величного, урочистого, скорботного. Полісемантика *ларго* у Станковича включає і темп, і загальний характер звучання, і опосередковану бетховенську патетику, і – фрагментарно – метричний пульс сарабанди, і інтегруючий принцип «*sinfonia*» (про це детально пише О. Зінкевич). Ці багатозначні складові *largo* пропущені крізь призму яскраво індивідуального композиторського мислення. Позначена програмність не наявна, а така, що розкривається безпосередньо у живому звучанні музики, вона осмислюється скоріше пост-фактум, після прочитання всього музичного тексту. Бо з першого ж такту музика експонує напружену фазу розвитку, а від того посилює драматичний накал твору до мега-формату величної, повнозвучної оркестрової симфонії. Мабуть, такі атрибутивні якості і дозволили композитору не відносити цей опус до камерних (що було б логічно, виходячи з його оркестрового складу), і все ж таки вважати його саме Першою симфонією. З приводу нової конфліктності ХХ–ХХІ століття, що її уособлюють твори Станковича, Євгенія Сиренко пише: «<...> це конфліктність, масштаб якої часто перевищує обсяг художнього та музичного тексту, боротьба, яка не завершується із останнім звуком твору, драма, яка не вичерпується із досяганням фінальної тактової ризи. Таким чином, витоки інтонаційного конфлікту, першопричини художньої колізії існують в минулому, начебто „за замовчуванням”, а сам твір розпочинається з такої особливої драматургічної точки, яка передбачає певну передісторію, і завершується у такій драматургічній ситуації, що породжує необхідність обов'язкової „післямови”. Очевидно, що такий тип конфлікту неможливо розв'язати в межах одного твору. Скрипкові твори Станковича, особливо останнього десятиліття (курсив мій – Т. Д.), наочно розкривають специфіку і сутність цієї музичної „конфліктології”» [10, 184]. «*Sinfonia Larga*» так саме вписується у названі параметри нового драматизму, як і твори останнього десятиліття. Після її прослуховування виникає відчуття майже вселенського трагізму буття – хіба це не сучасне світосприйняття? Додамо, що сам по собі звуковий матеріал симфонії – теж чистої води сучасна музика. Але, неначе «форма другого плану», у ній особливо чітко

проступають першопочатково-барочні риси «ларго»: ламентозний мелодичний контур (низхідний лейтмотив), підкреслено контрастне співставлення акордової та поліфонічної фактури, ансамблевого та сольного виконання, контраст як загальний засіб розвитку матеріалу. Тим більш важливо встановити стильові константи у такому багатомірному цілому.

Становлення головної партії, що вже з перших тактів спрямовується лавиною акордових tutti, на перший погляд сприймається як рух монолітної, рівно забарвленої сонорної тканини, що у першу чергу уловлюється слухом, в тому числі в музикознавчих роботах (наприклад, першопрохідця у вивченні музики Станковича Є. Лісецького). У Станковича не так багато подібних типів фактури – ніби однорідних, єдиних за складом. Спробуємо доказати, що і таким щільним фактурним розвитком керує першопочаткова для Станковича *мелодична тональність*. Багато принципів утворення акордів (до речі, останні не так вже часто зустрічаються у Станковича поза межами поліфонічного розвитку, у їх формуванні вирішальним фактором стає лінеарність) зберігаються і у сьогоденній музиці композитора. Це довільна побудова додекафонних рядів, вільна серійність (нерегламентована) і вільна комплементарність дванадцятизвукового поля. Вільне використання названих технік призводить до відсутності будь-якого регламентованого конструктивного принципу в утворенні вертикалей, які дещо спонтанно варіюють секундові та кварто-квінтові комбінації інтервалів, але при цьому утримують приблизно однаковий рівень щільності. Все це подає таку стадію засвоєння серійної техніки, коли, за влучним висловленням А. Шнітке, «ідея шкали увійшла у підсвідомість і звідти керує роботою композитора» [11, с. 65]. Проте, і в даному акордовому матеріалі зверхність мелодичної тональності простежується. Перед усім, чітко простежується мелодичний рельєф: у рухові кластерної «маси» нижній та верхній голоси, а також інші звуки, що знову підключаються, утворюють досить певні структурні фази («пуантилістичний» ряд – перша, лінія поступового висхідного спрямування – друга, і т.д.). Окрім того, у надрах наскрізної хроматичної акордової «стіни» поступово визрівають і найважливіші мелодичні лейтінтонації симфонії, в тому числі висхідні та низхідні секундові мотиви (ц. 23). Вкажемо тут і на інші важливі особливості акордики – підкреслену полішаровість (поліладовість, політональність) навіть в однорідних, на перший погляд, вертикальних конструкціях. Так, верхній та нижній голоси акордів промальовують багато в чому схожі за мелодичним малюнком лінії, які утворюють не тільки дванадцятитонову послідовність, але й політональне сполучення. Крім того, багато гармонічних інтервальних

ліній у сольюючих струнних збудовані на тому чи іншому витриманому інтервальному принципі, що зумовлено не тільки завданнями чистоти інтонування (особливо структурно стійким є нижній ярус акордів). Таким чином, мелодичний принцип «невидимо» спонукає утворення всієї звукової форми. Засоби динамізації – хвилеподібний рух, схід та спуск контурних мелодичних голосів, поліфонічні прийоми (аж до імітацій, ритмічних зменшень малосекундових мотивів (ц. 2) перетворюють «безвиразну» сонорну звукову тканину у мелодично наповнену і, таким чином, у індивідуально-неповторну. Процесуальність, що переломляється у часовому розгортанні різноманітних ліній (мелодичних контурів, мелодій, полілінійних сполучень), завжди з чіткою диференціацією тонів по горизонталі – найважливіша особливість будь-якого, в тому числі і акордового становлення музики Є. Станковича. Так він пише і сьогодні.

На відміну від інших опусів Станковича 70-х років, симфонія №1 відрізняється органічним поєднанням сучасної звуковисотності з багатьма класичними принципами структурування форми. Тобто сам матеріал, тип письма тут не головує над композицією. І це дозволяє легко виокремити «рельєф та фон» у композиційному сполученні фактурних пластів, у співвідношенні звуковисотних засобів.

В експозиції даної сонатної форми драматургічний акцент припадає на головну партію, яка своїм несподівано відкритим емоційним тоном забарвлює всі образи симфонії, спрямовує весь рух композиції.

Набагато більш компактні, фактурно та тематично виокремлені зв'язуюча і особливо – побічна партії (втілення «граничного» контрасту – образу тендітної лірики) остаточно розмикають експозицію, накоплюючи колосальний динамічний потенціал. З сонорики акордової вертикалі через соноріку інтервалу (мала секунда у зв'язуючій партії) визволяються у побічній партії сольююча мелодія та поліфонізований акордовий фон. «Скрябінська» (О. Зінкевич) тема – лише одна з можливих лірико-романтичних асоціацій, що народжує ця музика через синтез модальних, дванадцятитонових (лінії та поля) та пуантилістичних, вільно-серіальних (метрика, ритм) засобів письма.

Весь наступний розвиток будується у розробці на зростаючій диференціації пластів фактури, голосів поліфонічного цілого. До найбільш послідовно видозмінюваної мелодичної тональності підключається раніше «безмовна» алеаторика – типовий тепер вже засіб динамізації, який дозволяє тонко балансувати між сонорно-монолітним та «неосяжно»-багатоголосим звучанням. Диференціація фактури позначена вже в побічній партії, де фактурний шар скрипок (мелодія з акомпанементом) супроводжують крапкові доточення акордів, коротких імітацій інших

струнних (10 тактів до ц. 7), виписані в алеаторному ключі.

Перша хвиля розробки – зосередження контрастної поліфонії, полімелодизму. Спочатку тут співіснують чотири самостійні мелодичні сфери, далі у скрипок звучить канон на вісім голосів (ц. 8): алеаторна ірегулярність ритму, концентрована дванадцятитоновість стохастично-множинно утворюють звуковий простір. У сполученні з темповим та динамічним зростанням така алеаторна поліфонія – потужний фактор драматизації.

Перетворюючись далі на постійний рухливий фон, партія скрипок остаточно ввідмежовується від партії альтів та низьких струнних. Темброво-регістрове закріплення та підкреслений контраст фактурних шарів посувають на другий план суто тематичну розробку, і саме зростаюча полішаровість фактури стає керуючим засобом розвитку. Тональність відсутня. Активізація дванадцятитоновості (як по горизонталі, так і по вертикалі) не закріпачує (як, наприклад, серійність), а, навпаки, сприяє вільному прояву графічно-рельєфної фактурної пластики. Станкович не стільки розробляє індивідуалізований початковий тематичний матеріал, скільки експонує нову – розробкову образну сферу, з її динамікою, контрастами, усілякими формами протиставлень та контрапунктів. Індивідуальність комплексу виразних засобів, що притаманна експозиції, змінює індивідуальність типів фактури та їх сполучення. Не оригінальна мелоінтонація, неповторна гармонічна фарба, а саме індивідуалізований тип фактури – своєрідний тематизм – спрямовує формоутворення. На відміну від «класиків» контрольованої алеаторики (В. Лютославського, К. Пендерецького), Станкович не зводить фактуру в ранг найважливішого і майже єдиного фактору музичної логіки, а наповнює її перетвореним мелодичним матеріалом експозиції (ц. 11): низхідний мотив головної партії проростає на фоні «хаосу» все більш витончених поліфонічних переплетінь голосів скрипок (канон в прямому русі та в оберненні) та підкорюється контексту тематично-нейтральної вільно-серійної мелодики цього розділу. При цьому зберігається саме загальний контур, фактурний малюнок лейт-мотиву й вільно варіюється інтервальний склад, ритміка (ц. 12: цілісна низхідна мелодична лінія – тема канону – складається зі счеплених малою секундою мотивів, що ритмічно збільшуються).

Як бачимо, і в експозиції, і в розробці переважає експонування. Але експонування різних образів становлення, розвитку. І якщо в експозиції воно утворювалося завдяки мелодично-тональній та вільно-серійній техніці, то в розробці – за допомогою активізованої вільно-серійної техніки у сукупності з алеаторною. І перший, і другий розділи сонатної форми пов'язує не стільки тематична спорідненість (поки що ледь окреслена),

скільки загальний принцип руху, перетворений у мелодично-лінійному прослуховуванні композитором всілякого процесу, дії. Ось чому легко углядіти спільне у мелодично-тональній та полімелодично-алеаторній звукових системах, хоча вони тут не взаємодіють, а скоріше контрастно співставляються. Синтезуюча стадія розвитку наступить пізніше – у репрізі.

Саме у репрізі закономірно утворюється симбіоз всіх тематичних елементів симфонії. І оскільки шлях послідовного проростання, взаємодії, утворення контрапунктів тем, властивий розробкам класико-романтичних симфоній, тут відсутній, принципи поєднання доволі специфічні. З одного боку, з тематичного матеріалу експозиції відбирається певний принцип фактури (наприклад, низькі струнні – як у побічній партії (ц. 13)), з іншого – засоби побудови фактури, що склалися у розробці, розповсюджуються і на початковий тематизм (там же низхідний лейтмотив подається канонічно). У взаємодії один з одним обидва фактори призводять до яскравих, несподіваних комбінаторних варіантів. У доповнення підключаються і нові технічні прийоми. Це, в першу чергу, посилення елементів тональності (єдиний консонуючий тризвук «fis-a-cis» в генеральній кульмінації та досить довгий, чітко виділений ладовий устій «с»). Відмітимо тут, також, посилення сумісної вертикалі: від акордового tutti до монодичного складання – потужних унісонів (ц. 14, 15). Таким чином, різні логічні функції зосереджуються в одній композиційній. Нова якість охоплює і рівень сполучення звуковисотних технік.

Не зважаючи на розмаїття використаного тематичного матеріалу та засобів його розвитку, в репрізі стверджується мелодично-тональне першоджерело, яке підкорює всі інші звуковисотні засоби. Головні лейтмотиви формують майже весь мелодичний рельєф. При чому стійкість, якої потребує тональність, – не у ладово-певній, а в інтонаційно-постійній мелодиці, котра саме в силу цієї якості стає стійко-тональною (модально-тональною). При цьому на зміну безперервному становленню приходять чітко окреслене, виокремлене паузами співставлення фактурних блоків: це своєрідні фактурні варіації, що поряд з головними лейтмотивами вбирають безліч інших ознак (головним чином фактурних малюнків) всіх попередніх розділів. Вся репріза – розсереджений смисловий каданс, широке філософське узагальнення – в ньому і ностальгія, і лірика, і велично-епічне, і доведений до кульмінації драматизм. Через синтез всіх технічних засобів метафоричність мови здобуває повної сили, концепція «понад часової» органнозвучної «Larga» доводиться до логічного кінця.

Таким чином, на композиційному рівні звуковисотні принципи, як основні стильоутворюючі технічні засоби, органічно поєднані: не стільки

один з одним (цей рівень синтезу виникає в більш зрілий період творчості, в тому числі в цей період виникає індивідуальна форма Є. Станковича, яку він сам визначає як «форму-ланцюг», підкреслюючи у цій назві особливо міцне зчеплення між розділами [10]), скільки з іншими засобами композиції. В даному випадку велику роль відіграє тематизм та принципи структурування сонатної форми: форма-схема в загальних рисах традиційна, тематизм – індивідуальний. При цьому і тематичний, і формоутворюючий фактори сприяють відбору звуковисотних засобів. І тому в першій симфонії закріплюються драматургічні функції обраних технік композиції, які простежуються майже в усіх подальших опусах Є. Станковича, а саме:

експозиція	розробка	реприза
несерійна додекафонія, мелодична тональність	несерійна додекафонія, контрольована алеаторика, сонорика	мелодична тональність, несерійна додекафонія, сонорика, алеаторика

Враховуючи, що іманентний динамізм – репрезентант стилю музики, що вивчається, вкажемо на розвиваючий характер драматургічних функцій обраних технік письма. Згідно з положеннями Загальної Теорії Систем, що лежать в основі функціональної теорії аналізу музики Ю. Холопова [14], яку ми використовуємо в даній роботі, кожна система, що розвивається, має спрямовуючу цей рух силу, яка призводить до перетворення нестійких та реліквімації (збереження) стійких носіїв розвитку. Для всієї системи звуковисотних технік такою спрямовуючою силою стає певна інтонаційна ідея, цілісний музичний образ, який потребує відповідного музично-технічного рішення. «Для мене головний поштовх, як правило, – музика», – говорить Євген Станкович, осмислюючи шляхи еволюції композиторської творчості ХХ сторіччя [9, с. 303]. Не конкретне композиційне завдання, а саме музика, у всій розкоші і непередбачуваності її суб'єктивно-асоціативного ряду, зумовлює вибір та драматургічну специфізацію технік, що використовуються композитором, зумовлює спрямованість їх розвитку в загальному композиційно-драматургічному плані. Й оскільки перша симфонія уособлює не просто приклад оригінальної музичної образності, а взірець остаточно створеної індивідуальної стильової системи, драматургічні функції технік, зумовлені музично-художньою програмою, можна трактувати як стилістично стійкі. До стійких носіїв розвитку віднесемо «чисті» гармонічні техніки (до них ми відносимо тональність, модальність, серійність, атональність, мікрохроматику), функції яких регулярні й найбільш послідовно перетворюються. До нестійких – мішані (сонорика, алеаторика, стохастика, комбінаторика), функції яких

нерегулярні й можуть навіть бути відсутніми.

Розглянуті в першій симфонії сумісні функції звуковисотних технік в наступних симфонічних опусах практично не містять кардинальних змін, вони лише асімілюють нові образні сфери. Так, широкий виразний арсенал «музики війни», що її втілює героїко-трагедійна друга симфонія, залучає народнопісенні мелодично-тональні інтонації (в тому числі інтонації голосінь). Якісне переосмислення похідного тематизму багато в чому вирішується тут тональними засобами: одна з головних інтонацій симфонії (низхідний мотив «e-dis-cis») у кодї всього циклу зміщена у напрямку просвітленої «до-мажорної», стійко-тонікальної діатоніки. Нову образність будують тут і численні шумові ефекти (у партитурі посилена група ударних), але співвідношення обраних технік не порушується. Третя та четверта симфонії Станковича – втілення громадянської (№3) та суб'єктивної (№4) лірики – теж тільки відкривають нові художні образи, в написанні яких впізнається пензель майстра. Багаточастинна, грандіозна третя симфонія охоплює широке коло фольклорних витоків, має розгалужену систему монотематизму. Експозиційно-ескізна «Прелюдія», напружена мелодично-ладова «Токата» (з активізацією сонорно-алеаторних засобів), діалогічні «антифонні» мелодичні «Канони», виразна думна «Балада» та її об'єктивно-епічна трансформації у «Речитативах» і особливо у «Фіналі» стверджують на новому витку режисуючу позицію тональності. В симфонії №4 співвідношення обраних технік не змінюється теж, хіба що тональність та вільна серійність тепер закріплюються не тільки за певними етапами драматургії, але й за певними типами фактури: поліфонічні шари, як правило, тональні, а там, де простежується ідентичний ритмічний малюнок – підкреслена дванадцятитоновість. Симфонія має дуже багату фактуру: це новий рівень взаємодії поліфонного та гомофонного складів, де солююча мелодія – душа «Лірики» – представлена в усій широкоохоплюючій панорамі своїх семантичних знаків, з різних епох та стилів (народно-діатонічних, сучасно-романтичних та ін.). Співвідношення технік – те ж саме, але воно знову утворило новий, неповторний звуковий образ. Симфонія №5 детально вивчена в іншій нашій роботі [2].

«Змінена, я відроджуюсь такою самою» – надпис над логарифмічною спіраллю, яка зачарувала Я. Бернуллі. Цей афоризм підходить і для позначення етапів еволюції розглянутої стильової системи. У безмежній мішанині стилів, притаманній музиці ХХ та початку ХХІ століть, настають суттєві зміни, утворюється нова парадигма [1]. Мислення багатьох художників спрямовується до нової інтегруючої «простоти». В авангарді кардинальних змін музичної мови сучасності – майстер з дуже індивідуальним почерком, який миттєво

впізнається, – видатний український композитор Євген Станкович.

1. Герасимова-Персидская Н. Музыка в новой культурной парадигме//Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Музично-творчий процес: наукові рефлексії. К., 2008. Вип. 72. С. 3–8.
2. Дугіна Т. Деякі особливості гармонічної мови Євгена Станковича у “Симфонії пасторалей”: до питання про синтез звуковисотних технік//Українське музикознавство: науково-методичний збірник. К.: НМАУ імені П. І. Чайковського, 1998. Вип.28. С. 173–181.
3. Дугина Татьяна. Современные звуковысотные техники как фактор стилеобразования//Київське музикознавство: збірник статей. Київ/Дюссельдорф: НМАУ ім. П. І. Чайковського, КІМ ім. Р. М. Глієра, Дюссельдорфська вища школа музики ім. Р. Шумана, 2013. Вип. 45. С. 93–111.
4. Зинькевич Е. С. Динамика обновления: Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиций и новаторства (1970–1980 годы). К., 1986. 184 с.
5. Зинькевич Е. С. О настоящем, о былом размышляет Евгений Станкович в беседах с Еленой Зинькевич. Нежин: Издатель ЧП Лысенко М. М., 2012. 312 с.
6. Зинькевич Олена. Параметри мистецтва Євгена Станковича//Мистецькі обрії 99: альманах: науково-теоретичні праці та публікації. К.: Академія мистецтв України, 2000. С. 321–325.
7. Корчова О. О. Бути Станковичем//Буклет до ювілейного концерту. К.: 2007. 32 с.
8. Луніна Г. Дев'ять камерних симфоній Євгена Станковича: до питання про образний зміст камерно-симфонічної творчості//Київське музикознавство: збірник статей. К.: Київське державне вище музичне училище ім. Р. М. Глієра, 2009. Вип. 30. С. 141–153.
9. Новая жизнь традиций в советской музыке. М.: Сов. композитор, 1989. С. 306–317.
10. Сіренко Є. Жанровий простір скрипкової музики Євгена Станковича: дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата музикознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво»/Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. К., 2017. 254 с.
11. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М.: Музыка, 1992. 228 с.
12. Станкович Є. Симфонія №1 («Sinfonia Larga»). К., 1977. Партитура.
13. Чекан Ю. І. Євген Станкович: три штрихи до портрета//Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського: до 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського/редактор-упорядник Валерій Посвалюк. К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. №4(21). С. 153–161.
14. Холопов Ю. Функциональный метод анализа современной гармонии//Теоретические проблемы музыки XX века. М., 1978. С. 169–199.

Дугина Татьяна. Особенности музыкального языка Евгения Станковича: «Sinfonia Larga» как проявление стилевых констант творчества мастера. В предлагаемой статье, на примере первой симфонии, исследуется стиль современного композитора Евгения Станковича, представителя украинского драматического симфонизма. Атрибутивные качества его музыкального языка образуют многие техники письма XX–XXI веков. Несерийная додекафония, сонорика, контролируемая алеаторика имеют свои функции в единой языковой системе под управлением мелодической

тональності. Неповторимість цього музикального мови во багатому обумовлена преломлюючою сквозь призму мелодическої тональності фольклорної інтонацією, особливо ядро проявлюючоюся в послідуючих опусах композитора. Сложившеся в «*Sinfonia Larga*» соотношення композиторських техник в дальнєшєм практичєски не мєняєтся, посколькє обладєєт неісчерпаємьм виразитєльнєм спектром і як нєльзє бєлєє пєдхєдїт для вєплєщєннєя драматичєских образєв симфонічєского масштєба.

Ключєвыє слова: Євгєній Стєнковїч, «*Sinfonia Larga*», індївїдуальнїй композиторський стилє, симфонїзм драматичєского тїпа, технїкї пїсьма, сєвременнєє тональнєсть, мелодичєская тональнєсть, сєрїйнєсть, додекафонїя, сонорїка, алєаторїка.

Тєянє Дугїна. Особлївєстї музїчнїї мовї Євгєнє Стєнковїча: «*Sinfonia Larga*» як прояв стилєвих констант творчєстї майстра. У статтї, щє пропєнуєтьсє, на прикладї першєї симфонїї дослїджуєтьсє стилє сучасного композитора Євгєнє Стєнковїча, прєдставнїка українського драматичного сомфонїзму. Атрибутивнї якєстї його музїчнїї мовї утворюєтьсє багатьма технїкєми пїсьма XX–XXI столїть. Несєрїйна додекафонїя, сонорїка, контрольована алєаторїка мають свєї функцїї в єдїнїї мовнїї системї пїд орудою мелодїчнїї тональнєстї. Нєповторнїсть цїєї музїчнїї мовї багатє в чєму зумовлєна фольклорною інтонацією, щє вїдбївєєтьсє крїзь призму мелодїчнїї тональнєстї і особлїво яскравє вїявлєєтьсє в наступнїх опусах композитора. Спїввїдношєннє композиторськїх технїк, щє склєлося у «*Sinfonia Larga*», в наступнїх творах практичєно не змїнюєтьсє, оскїлькї має невїчерпнїй виразнїй спектр та кращє за все пїдхєдїть для втїлєннєя драматичнїх образєв симфонїчного масштєбу.

Ключєвіє слова: Євгєн Стєнковїч, «*Sinfonia Larga*», індївїдуальнїй композиторськїй стилє, симфонїзм драматичного тїпу, технїкї пїсьма, сучасна тональнїсть, мелодїчна тональнїсть, сєрїйнїсть, додекафонїя, сонорїка, алєаторїка.

Tatyana Dugina. Features of Eugene Stankovich's musical language «*Sinfonia Larga*» as a manifestation of the stylistic constants of the master's work. The style of the modern composer Eugene Stankovich, the representative of the Ukrainian symphonism. Attributive qualities of his musical language form many writing techniques of XX–XXI centuries. Non-serial dodecaphony, sonorica, controlled aleatory have their functions in a single language system under the control of a melodic tonality key. The singularity of this musical language is largely due to a folklore intonation which is refracted through a prism of the melodic tonality key and it is particularly vividly seen in the subsequent opuses of the composer. The prevailing relation of the composer's techniques hereafter

practically does not change as it has an inexhaustible expressive spectrum and it is mostly suitable for the embodiment of dramatic images of the symphonic scale.

Key words: Eugene Stankovich, «*Sinfonia Larga*», individual composer's style, symphonism of dramatic type, writing technique, modern tonality key, melodic tonality key, serial, dodecaphony, sonorica, aleatory.

Александр Жарков

ТЕМБР В МУЗЫКЕ: ПРОБЛЕМА ОПРЕДЕЛЕНИЯ ПОНЯТИЯ

Каждая теория требует своего терминологического аппарата. Дефиниция понятия «тембр» важна не только как собственно определение, но как обозначение основных признаков и функций тембра. Создание определения понятия «тембр» в музыке представляется *актуальной* задачей для современной теории. Отсюда *цель* данной статьи, которая видится в обозначении и обосновании возможных подходов при дефиниции данного понятия, а также в представлении возможного варианта определения тембра, который был бы удобен для музыковедческой науки.

Формулирование определения понятия «тембр» представляется крайне сложной задачей из-за его многомерности и многоаспектности. Удивительно ярко и точно эту ситуацию отмечает Ирина Алдошина: «Самым сложным субъективно ощущаемым параметром является тембр. С определением этого термина возникают сложности, сопоставимые с определением понятия „жизнь“: все понимают, что это такое, однако над научным определением наука бьется уже несколько столетий. Аналогично с термином „тембр“: всем ясно, о чем идет речь, когда говорят „красивый тембр голоса“, „глухой тембр инструмента“ и т. д. О тембре нельзя сказать „больше - меньше“, „выше – ниже“, для его описания используются десятки слов: сухой, звонкий, мягкий, резкий, яркий и т. д.» [1, с. 73].

Определение термина «тембр» затруднительно именно в силу его многоаспектности и разных уровней употребления. Можно предположить, что ни одно возможное определение тембра не сможет «удовлетворить» все области его применения.

Еще одной проблемой при дефиниции тембра в музыкальной науке становится его относительная «внутренняя» вариантность. Это, в частности, широкий спектр тембра (с учётом динамики, артикуляции и регистра) у каждого инструмента: например, у скрипки – *détaché*, *pizzicato*, *ricochét* и т.д., не говоря уже о *col legno*, игрой за подставкой и т.д. Вместе с тем,