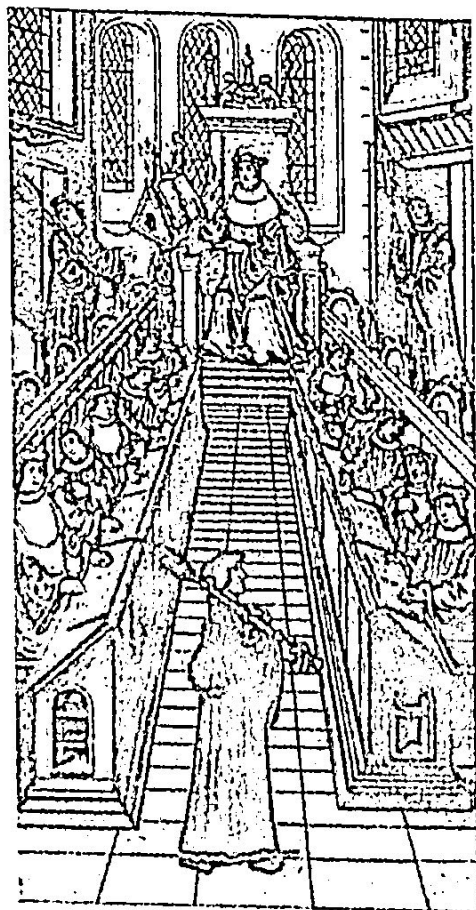


Maria Curie-Sklodowska University in Lublin
Faculty of Humanities
Branch of Ukrainian Studies

SPHERES
OF
CULTURE
Volume III



Lublin 2012

Editor-in-Chief

Prof. *Ihor Nabytovych*
(Maria Curie-Sklodovska University, Poland),

Editorial Board:

Prof. *Leonid Rudnytzky* (La Salle University in Philadelphia, USA)
Prof. *Arnold McMillan* (University of London, Great Britain),
Prof. *Siarhey Kavalou* (Maria Curie-Sklodovska University, Poland),
Prof. *Witold Kowalchyk* (Maria Curie-Sklodovska University, Poland),
Prof. *Volodymyr Antofiychuk* (Chernivtsi National University, Ukraine)
Prof. *Vyacheslav Rahoysa* (Byelorussian National University in Minsk, Byelorus'),
Prof. *Mihas' Tychyna* (Byelorussian National Academy of Science, Byelorus'),
Prof. *Ivan Monolatii* (Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine)
Prof. *Ihor Sribnyak* (Borys Hrinchenko Kyiv University, Ukraine),
Prof. *Teresa Chynczeska-Hennel* (University of Warsaw, Poland),
Prof. *Agnieshka Kornieyenko* (Jagellonian University, Poland),
Prof. *Valentyna Sobol* (University of Warsaw, Poland),
Prof. *Yuriy Peleshenko* (Ukrainian National Academy of Science, Ukraine)
Head, Edditorial Office *Dzvenyslava Nabytovych*

Scientific Reviewers of Volume:

Philology

Prof., Dr hab. *Stefan Kozak*, Poland
Prof., Dr hab. *Yaroslav Polishchuk*, Ukraine
Prof., Dr hab. *Petro Mats'kiv*, Ukraine
Prof., Dr hab. *Oleh Tyshchenko*, Poland
Prof., Dr hab. *Ihar Zhuk*, Byelorus'

History and Cultural Studies

Prof., Dr hab. *Maryna Paliyenko*, Ukraine
Prof., Dr hab. *Serhiy Seheda*, Poland
Prof., Dr hab. *Vitalii Telvak*, Ukraine

PERMISSION TO REPRINT. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical photocopy, recording, or otherwise without prior written consent of the Editor in Chief.

The editors assume no responsibility for statements of fact or opinion made by contributors

ISSN 2300-1062

Copyright 2012, by the Maria Curie-Sklodovska University in Lublin & Ihor Nabytovych
All rights reserved
Printed by *Ingvarr*, Lublin, Poland

Orest Pil'ko. Pronominal and Numeral Idioms of Ivan Franko' Scholarly Heritage	305
Lesia Lehka. Suffix Immovable Stressing of Verbs in Poetic Speech of Lesia Ukrainka	314
Oksana Kushlyk. Derivation Potential of Causative Parametric Verbs Formed from Adjectives in the Ukrainian Language	323

History

Tetiana Holdak. The Organization of Shevchenko's Festive Evenings in Przemyśl in the Second Half of 19 th – Early 20 th Century	338
Roman Tarnavskiy. Adam Fischer's Habilitation at Lviv University: Background, Course, Results	346
Maryana Starosta. The First Expedition of the Folk and Ethnography Department of Ivan Franko Lviv State University	355
Maryana Voloshyn. On <i>Atlas of The Material Culture of Western Regions of Ukraine</i> and Lviv Center of the Ukrainian Ethnology in 40's-50's of 20 th Century	363
Dmytro Tytarenko. The Destiny of Books in Ukraine During the Nazi Occupation (The Area of Military Administration)	372

Cultural Studies

Olena Syroyid. Spiritual Song in Records and Observation of Erazm Izopol'skyi	382
Mariya Yevhenyeva. Characteristics of Zinoviy Shtokalko's Musical Style (On the Example of Epic Genre Compositions)	392
Siarhey Kavalou. Bielorussian Gombrowicz	402

Reviews

On the Crossroads of Cultures and Arts: Thirteen Stories from Yaroslav Polischuk's Literary World Yaroslav Polischuk, <i>The Landscape of a Human</i> , Kharkiv: Acta 2013, 497 p. (Nataliya Mocherniuk)	410
Intellectual Biography of the Writer and the Scholar Andreev Vitaliy, <i>Victor Petrov. Essays on the intellectual biography of the scientist:</i> Monograph, Dnipropetrovsk: Gerda, 2012, 476 p. (Series «Dniprovia») (Viktòria Telvak)	415

Mariya Yevhenyeva

CHARACTERISTICS OF ZINOVIIY SHTOKALKO'S MUSICAL STYLE
(ON THE EXAMPLE OF EPIC GENRE COMPOSITIONS)

Ternopil National Pedagogical University, Ukraine

Марія Євгенєва

ХАРАКТЕРИСТИКА МУЗИЧНОГО СТИЛЮ ЗІНОВІЯ ШТОКАЛКА
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ ЕПІЧНОГО ЖАНРУ)

Abstract: The article deals with the analysis of Zinoviy Shtokalko's musical style in terms of epic genre compositions, as well as consideration of the artist's original dramaturgy features and texture-harmonic means that are closely related to vocal pictorialism. In epics of Zinovii Shtokalko, based on centuries-old traditions of Ukrainian kobza, creates his own musical style primarily developing the highest level of performance skills playing the bandura. Also an innovative composition is dramatic interpretation of bandura-player epic genres. Using melodic traditions and folkloral verbal texts in the performance of outstanding harpers, he creates original works that tend to have thematic, harmonic and impressive integrity. Shtokalko was also a pioneer in the genre of epic interpretation of kobzar

Keywords: musical texture, texture-harmonic means, intonation technique, vocal and pictorial equipment

У численному репертуарі Зіновія Штокалка, що складає кілька сотень одиниць, значне місце займають твори епічного жанру – думи та биліни (старини). Виконання цих творів вимагає не тільки великої професійної майстерності, але й як слушно зазначає С. Вишневська, “відповідної внутрішньої інтелігентності та розумової культури, які дозволяють передати правду історичного підтексту та осягнути висоти їх духового змісту” [1, 100]. Іншими словами, сміливість інтерпретації такого серйозного та глибокого пласту народної кобзарської традиції можна порів-

няти із композиторською творчістю у великих симфонічних та оперних жанрах. Зіновій Штокалко, володіючи непересічним музичним талантом, шляхом наполегливої праці, постійного самовдосконалення досягнув найвищого рівня майстерності у реставрації, інтерпретації та виконанні дум і билін. Про це неодноразово говорили музичні критики, бандуристи-реставратори кобзарської творчості, слухачі та представники широкого загалу.

Українське сучасне бандуризнавство робить лише перші кроки у вивченні й осмисленні багатогранної

творчості З. Штокалка. Музичний доробок мистця вивчався як в українському, так і зарубіжному музикознавстві. Аналізу творчого портрета бандуриста на сьогодні вже присвячено декілька окремих публікацій як в Україні, в тому числі й автора цієї роботи, так і за кордоном. Так, В. Дутчак досліджувала жанрову типологію репертуар З. Штокалка [4]. Окремим аспектам звукозаписувальної діяльності З. Штокалка присвячені розвідки А. Горняткевича [2], С. Максимюка [9], В. Мішалова [12], Т. Лазуркевича [7].

Окрім звукозаписів чотирьох дум *Про козака Голоту*, *Про Олексія Поповича*, *Про Озівських братів* та *Про Марусю Богуславку*, виданих у Нью-Йорку у 1970 році фірмою "Сурма" [9, с. 193-199], відомі любительські власні звукозаписи З. Штокалка, зроблені протягом 50-60-х років у домашній студії мистця. Вони стали джерельним матеріалом для видання аудіоальбому *Відлуння століть...* [5, 20-21]. На компакт-диску зібрані усі "крупні форми" бандуриста: разом із вище зазначеними думами, тут вміщено биліни *Про Іллю Муромця* і *Соловія Розбійника*, *Про Добриню* та *Про Святослава*.

Збереглися також два авторські нотні записи дум *Про Олексія Поповича* та *Про козака Голоту*, вміщені у рукописному збірнику 1939-1944 років [1, 100]. Однак, коли ще на ранньому етапі творчості З. Штокалко сприймав думу як твір, який можна точно записати нотами, а згодом знову відтворити, то, удосконалюючи професійний рівень, він зрозумів, що письмовий запис твору усного побутування слабо відтворює лише один із безлічі його варіантів. Цей твір реально

існує лише під час його виконання та у віртуальному вигляді у свідомості носія. Тим, мабуть, можна пояснити, що в подальшому З. Штокалко відмовився від письмової фіксації дум та билін і почав користуватися лише звукозаписувальною технікою¹.

— У кінці 1980-х на початку 1990-років творчість Зіновія Штокалка почали вивчати львівські бандуристи Тарас Лазуркевич, Олег Созанський та Роман Антонюк. Це зацікавлення спричинило до появи сучасних транскрипцій *Думи про козака Голоту*, виконану Т. Лазуркевичем, та *Думи про Олексія Поповича*, виконану Р. Антонюком і зредаговану Т. Лазуркевичем (твори занотовані з платівок *О, думи мої...*) [9, 193-199]. Ці рукописні нотні транскрипції, а також аудіозаписи, вміщені на компакт-диску *Відлуння століть*, послужили джерельним матеріалом нашого дослідження².

Метою статті є здійснення аналізу музичного стилю З. Штокалка на прикладі творів епічного жанру. Для досягнення мети поставлено наступні завдання: з'ясувати характерні риси виконавської манери З. Штокалка-бандуриста, інтерпретатора стародавніх билін та дум; розкрити особливості музичної драматургії композицій мистця як способу формотворення та принципу застосування звукообразності.

Імпровізаційна специфіка епічного жанру дозволяла З. Штокалко-

¹ Відмінності між нотним записом 1939 року та аудіозаписом 1958 року *Думи про козака Голоту* коротко описала С. Вишневіська [1].

² Слід зазначити, що між нотними транскрипціями, зробленими із студійного запису, виданого в 1970 році, та домашніми записами З. Штокалка існують значні розбіжності (і це не дивно, адже дума – імпровізаційний жанр і при кожному виконанні втілюється по-іншому).

ві втілювати власні творчі таланти, відшліфовувати весь арсенал виразових засобів, таких, як композиційне, тематичне, фактурно-гармонічне вирішення музичної драматургії, а разом з тим вокальні та акторські здібності. Саме цей унікальний жанр народної професійної творчості дозволяє виконавцеві відчувати себе одночасно й композитором. Як підмічає Ф. Колесса, кобзарі користуються великою свободою не так щодо тексту, як щодо мелодії думи, тому співці є в деякій мірі і творцями [6, 53]. Зіновій Штокалко використовує ці можливості якнайповніше на усіх рівнях композиторської техніки. І цьому багато в чому сприяв інструмент – діятонічна бандура харківського типу, сконструйована спеціально для З. Штокалка майстром Ластовичем-Чулівським [13, 34]. Оригінальною була й техніка звуковидобування бандуриста. “Він натягав пучками струни і, відпускаючи їх, в той же самий час вдаряв по них нігтями. Таким чином виходив живий і одночасно м’який звук. <...> Його гру можна відразу вирізнити від всіх інших бандуристів, яких мені доводилося чути” [10, с. 6]. Крім того, він намагався усіма доступними засобами досягнути найефектнішого звучання інструменту і задля цього старанно вивчав будову та можливості бандур різних конструкцій та способи гри на них.

Окремою заслугою мистця є його праця над відтворенням стародавніх билин (старин) Київської Русі, що була нелегкою, зважаючи не тільки на складнощі із перекладом словесного тексту та компонуванням адекватного старослов’янському українського мовного стилю, але й на факт, що не було жодних матеріалів та за-

писів, які могли забезпечити хоча б мінімум інформації. Тому З. Штокалко самотужки зважився на тяжкий труд по віднайденню старокиївських елементів у народних піснях та думах [10, 7] та створенню експериментального музичного супроводу, що стилізує звучання гуслів [3, 15].

Билини, складені за прикладом дум, – вільний вірш у поєднанні із речитативною мелодією, хоча на початку *Билини про Іллю Муромця* та *Билини про Добриню* З. Штокалко намагається імітувати акцентний тип ритмотворення мелодики, притаманний руським (давньоукраїнським) билинам [11, 251-263], однак згодом переходить на синтаксичний ритм українських дум [8, 63]. Композиційно думи та билини збудовані ідентично – віршові уступи чергуються із інструментальними периграми. Композиція бандуриста специфічна: як говорить Тарас Лазуркевич, він “опанував композиційні засади дум, наскрізь оригінально їх переосмисливши, і відкрив нові обрії цього жанру” [7, с. 93]. Особливе мистецьке відчуття інтерпретатора спричинює появу інструментальних фрагментів не тільки поміж, але й у середині уступів, чи то підсилюючи емоційне відчуття образу, чи втілюючи певну звукообразальну картину, чи просто роблячи смислово перерву у вокальній партії. Таким чином, виникає проблема поділу твору на уступи. Звичайно, це можна було б зробити, порівнявши твір із класичною інтерпретацією народних кобзарів, однак вона не завжди узгоджується із оригінальною композиційною побудовою З. Штокалка. Мабуть, саме тому у транскрипціях Лазуркевича – Антонюка відсутня

нумерація уступів³. Разом із певною складністю сегментації такий підхід з. Штокалка об'єднує музичну тканину, створюючи враження цілісності, плинності, динамічності, долаючи деяку умовність класичного діалогу: співомова-перегра.

Епічні твори мистця тяжіють до тематичної, гармонічної та фактурної цілісності. Вокальна партія дум, як правило, розпочинається свого роду "лейттемою", що часто має співний характер та мелодику, яка перегукується із мелодіями українських протяжних пісень (С. Вишневська називає це мелодизованим речитативом другого типу, наближеним до строфічної пісні [1, 101]). Такі теми характеризуються мелодичними розспівами, чітким ритмом, тяжінням до силабічної організації вірша, як, наприклад, в *Думі про козака Голоту*. Окрім цього тут вона дублюється октавно подвоєною мелодією в бандурному супроводі, що надає їй вагомості, урочистості. Ця ж лейттема з'являється знову на початку 4-го уступу. Згодом вона знову виникає в кінці, у середині 14-го уступу, крім того, тут повторено й слова "Ой поле, поле килиїмське", якими починається твір. Отож створюється свого роду тематична арка, що об'єднує, цементує музичну канву.

Подібний початковий лейтмотив зустрічаємо й в *Думі про Олексія Поповича*, однак він значно коротший. Його можна охарактеризувати як мелодизований речитатив першого типу, вірш вільної ритмічної організації. У *Думі* використано інший

³ Для зручності аналізу до цих транскрипцій додана умовна нумерація, орієнтована переважно на знаки нотного письма, зокрема, серединні та заключні півриски, однак вона не претендує на остаточність.

принцип тематичного розвитку. На елементах центрального мотиву побудовано першу частину другого уступу, в якій міститься словесний текст від імені оповідача (закінчується словами "До козаків словами промовляє"), заключні каданси усіх наступних уступів, інколи характерний зворот тоніка – нижня субкварта із обігруючими її допоміжними тонами з'являється і в серединних клявулах. У цьому випадку з. Штокалко використовує метод наскрізного проведення короткого лейтмотиву і такий прийом є цілком виправданим, оскільки *Дума про Олексія Поповича* має експресивний характер, у ній змальовано бурю на Чорному морі – для цього задіяно велику палітру звукозображальних засобів (пасажі у швидкому темпі, гліссандо, тремоло і т. д.); проведення час від часу короткого лейтмотиву не позбавляє твір динаміки, цілком природно вписуючись у його музичну тканину.

Билини у порівнянні з думами є значно довшими⁴ і співних мелодій у цих творах (чи то у вокальній рецитатії чи в партії бандури) з. Штокалко майже не використовує (мабуть, вважаючи співність іманентною властивістю української музики). Натомість у якості тематичної основи він застосовує інтонаційну техніку. Тут не можна знайти якоїсь певної мелодії, теми, фрази чи мотиву. Інтонацію, яка кожного разу втілюється по-різному: змінюється мелодика, темп, регістр, фактура, артикуляція, однак зерно лишається сталим і впізнається слухачем скоріше підсвідомо.

⁴ Для порівняння *Билина про Іллю Муромця* триває близько 25 хвилин, *Билина про Добриню* – 17 хв. 35 сек., *Дума про Олексія Поповича* – 13 хв. 10 сек., *Дума про Козака Голоту* – 10 хв. 26 сек.

мо. Власне тут з повною силою мистець розкриває свої імпровізаційні можливості. Такий підхід дозволяє у значній мірі втілювати одночасно із інтонаційним об'єднанням тканини й звукозображальні властивості звуку інструмента.

У кожному випадку в різних варіантних виявах обігрується терцово-квартова поспівка, яка й виступає у ролі лейтінтонації усього твору. Причому в певних ключових моментах ця поспівка набуває іншого характеру. Наприклад у епізоді звертання Іллі до татарських царів вона звучить як староруська церковна монодія. Варіантно модифікована, вона періодично з'являється у інших епізодах та сприймається як тема богатирської сили Муромця. У кінці, перед "славословієм", знову набирає стилістичного забарвлення монодії.

Отож, як бачимо, Зіновій Штокалко послуговується різними способами тематичного об'єднання епічних творів – від використання свого роду лейттеми або лейтмотиву до розвитку однієї інтонації у різних варіантних та фактурно-гармонічних видозмінах. У такий спосіб мистець засвідчує своє геніяльне драматургічне та навіть симфонічне мислення. *

Слід сказати, що риси оригінальної драматургії З. Штокалка виявляються не лише на рівні тематичного об'єднання музичної тканини, але й у використанні інших композиційних прийомів. Одними із найважливіших у цій ієрархії є фактурно-гармонічні засоби (особливо для такого специфічного музичного інструмента як харківська бандура). Кожен епічний твір бандуриста має свій індивідуальний комплекс гармонічних та фактурно-артикуляційних рис, що

Spheres of Culture
тісно пов'язані із звукозображальною драматургією. Однак звукозображальність З. Штокалка потрібно розглядати у двох функціональних проєкціях – загальнодраматургічній та детально-образній. Власне загальнодраматургічна зображальність поєднується із фактурно-гармонічним комплексом, тому їх слід аналізувати одночасно.

Особливості музичної вертикалі кожного епічного твору мистця залежать найперше від жанру, теми та головного образу. Зразу ж привертають увагу значні відмінності у фактурному оформленні дум та билин (хоча, здавалося б, ці жанри є спорідненими). Багата гармонічна та імпровізаційна музична канва дум різко контрастує із скупим, лаконічним, іноді навіть звуко-недостатнім вирішенням бандурного супроводу билин. Мистець відразу відзначає значний часовий відтинок, що відділяє епохи побутування дум та билин: розкішні часи українського відродження та козаччини на противагу смутному княжому періоду із нестійким політичним становищем, міжусобними та релігійними війнами тощо.

У фактурі інструментального супроводу билин З. Штокалко насамперед стилізує гру на гусях (із їх не дуже багатими виразовими можливостями) засурдиненою артикуляцією, що видає слабкий глухуватий звук, порожніми гармоніями. Для цього бандурист застосовує техніку короткого удару по струнах, специфічні фактурні фігури. Ілюстрацією цих прийомів є інструментальний вступ та супровід Билини про Іллю Муромця. Лаконічна мелодія, що нагадує старооруський церковний наспів, викладена в нижньому регістрі

(мала октава) у поєднанні із безтерцовими акордами середнього регістру, що її дублюють, в уяві зразу ж витворює непривабливу картину давніх часів із важкими умовами життя, війнами та бідами. У *Билині про Добриню* прозорою фактурою, арпеджованими акордами знову ж таки стилізуються гуслі, однак створюється зовсім інший настрій завдяки використанню середнього та високого регістрів.

Зразком цілісного та максимального втілення головного образу моря у бандурній партії⁵ може слугувати *Дума про Олексія Поповича* (інша назва *Буря на Чорному морі*). Цей образ з'являється вже на початку вступу у вигляді арпеджованих акордів, що змінюються імпрровізованою мелізматичною мелодією гуцульського мотиву, низхідними та висхідними пасажами, передаючи картину спокійної, грайливої морської гладі. Разом з тим низхідна мережана мелодія у високому регістрі створює східний колорит. Зміна гармоній b – C – Des, неспішний темп вступу немовби вводить слухача в атмосферу розповіді. Отож комплекс усіх прийомів витворює свого роду програмний мініпролог до думи, репрезентуючи картину моря (на фоні якої відбуватиметься дія), що одночасно виступає центральним образом та головною рушійною силою наступної оповіді.

Протягом половини першого уступу у бандурному супроводі за допомогою пасажів та гліссандо у високому регістрі зберігається образ спокійного моря, однак вже після слів "Що на Чорному морі все недобре по-

чинає..." супровід динамізується, захоплюючи усе ширший діапазон від найнижчого до найвищого регістру, ілюструючи посилення вітру та початок бурі. У кінці уступу відбувається перша кульмінація твору, що дістає втілення як у вокальній партії, так і у супроводі, де залучено максимальні колористичні, регістрові та технічні можливості інструменту, причому поєднання різної амплітуди гліссандо дозволяють утримувати динаміку напруження протягом довгого часу, повно та опукло змальовуючи картину бурі.

У розвитку музичної палітри образ моря зберігає свої домінуючі позиції, відходячи на другий план лише в епізодах, в яких змальовуються інші персонажі думи – Грицько Коломийченко, Олексій Попович, однак в інструментальних переграх між цими епізодами море знову виходить на передній план.

Провідну роль у змалювання образу моря фактурно-гармонічні засоби виконують і в другій кульмінації думи – сцені жертвоприношення (5-й уступ "О тоді ж козаки добре дбали"). Швидкі пасажі в басах не дають певно вловити висоту звуків, тому така техніка немовби передає барабанний дріб та у поєднанні з гліссандо у високих регістрах створюють картину неймовірного напруження, що згодом поступово спадає шляхом уповільнення темпу, просвітлення фактури, передаючи картину заспокоєння моря (6-й уступ).

Віртуозна, яскраво образна палітра *Думи про Олексія Поповича* значно відрізняється від лаконічного, скупого, приглушеного супроводу билин. Так, наприклад, у *Билині про Іллю Муромця* створюється зовсім

⁵ Цьому в великій мірі сприяє цілісність сюжету, що змальовує одну драматургічну сцену та порівняно невеликий обсяг думи.

відмінний контекстовий настрій: тут зображується картина похмурого руського середньовіччя. Загальний колорит відчувається вже із перших тактів вступу – невибаглива мелодія в басах супроводжується порожніми (без терції) акордами середнього регістру із однаковою ритмічною організацією мелодії та супроводу та на одній гармонічній функції. Лаконічний принцип бандурного супроводу витримується протягом усього твору, припиняючись лише там, де відтворюються звукозображальні моменти. Ці моменти побудовані на спільному мелодико-гармонічному матеріалі, а контраст створюється в основному завдяки зміні темпу, фактурного викладу, наприклад, переграда до 4-го уступу та супровід початку "Під городом, під Черніговом, не ворон чорний небо укриває".

У цій билині для звукозображальності фрагментарно використовуються й віртуозні прийоми – гліссандо, пасажі (наприклад, для змалювання картини татарського війська під Черніговом), однак вони є короткочасними.

Порівняно лаконічна фактура характеризує й *Билину про Добриню*. Світлий загальний настрій передається звучанням середнього та високого регістрів інструменту, багатша також й мелодико-гармонічна палітра. Уже із перших тактів гармонічна послідовність *D-S-T* створює специфічний епічний дух. Перегри характеризуються переважно акордово-мелодичною фактурою: як правило короткі мелодичні поспівки проводяться у супроводі басу, зміна гармоній незначна (у межах споріднених тональностей), однак доволі колоритна.

В. Яскравого колориту думам та билинам З. Штокалка надає детально-образна звукозображальність: причому за допомогою бандурної техніки інтерпретатор передає як зорові, власне зображувані, уявно видимі образи, так і внутрішні емоційні стани героїв, переживання, напруженість ситуацій тощо. Майстер користується цими прийомами досить часто, тому образну звукозображальність можна назвати однією із іманентних ознак творчого стилю мистця. У *Билині про Іллю Муромця* на тлі загального похмурого колориту виділяються звукові образи двох міст – Чернігова та Києва. У переграді перед 7-м уступом відбувається раптова зміна характеру бандурного супроводу – замість низького регістру та лаконічної порожньої фактури з'являється тема в басу, супроводжувана повними акордами у вищій теситурі. В уяві слухача повстає яскрава картина, що доповнюється наступним словесним текстом "Тут відкриваються ворота у Чернигів город...". Ще колоритнішим виявляється зображення Києва: у переграді звучить мелодія, що стилізує українську народну пісню. Цей епізод стає яскравою контрастною вставкою, особливо з огляду на те, що в билинах З. Штокалка старається дотримуватись зовсім відмінної музичної стилістики, ніж українська стилістика дум. У *Билині про Добриню* також багато мальовничих звукозображальних картин. Одна із них – образ Почай-річки, бистрота та жвавість якої передається швидкими терцовими послідовностями. Колоритно змальований також й образ Змія-Горинича.

Звукозображальною технікою З. Штокалка широко користується

й для передачі динамічних дієвих картин: це епізоди зображення бою Добрині із Змієм у Билині про Добриню, Іллі Муромця із сорокати тисячним татарським військом, де напруження передається віртуозними пасажами та гліссандо; картини із Соловієм Розбійником, де за допомогою гліссандо зображується неймовірна сила його свисту у Билині про Іллю Муромця.

Емоційний стан внутрішньої тривоги та хвилювання героїв часто передається за допомогою тремоло, як це відбувається у Думі про Олексія Поповича у сцені його сповіді та покаяння у 3-му уступі.

Подібним способом передано внутрішню тривогу в психологічно напружених епізодах і в інших творах – в Билині про Іллю Муромця, зокрема картина наближення Іллі до річки Самородини, де акордове тремоло передає стан тривоги та наростаючого хвилювання. Зміна настрою у супроводі через використання тремоло тризвуків передає журбу та занепокоєння князя Володимира після викрадення Змієм Забави Путятични у Билині про Добриню.

Майстерний звукозображальний епізод знаходимо в Думі про козака Голоту, у сцені діалогу татарина та татарки. Тут за допомогою навмисне грубо стилізованої східної мелодії⁶ (кварти іноді помережані повторюваними мелізматичними фігурами на фоні простого двозвукового супроводу) передається не тільки атмосфера татарського житла, але й нищий внутрішній світ героїв, які в ньому проживають. У цьому випадку бандурний супровід виконує подвійну функцію – гротескно зображає східний колорит, а також змальовує негативний психологічний портрет татарина і татарки.

Окремої уваги вимагає вокальна партія епічних творів Зіновія Штокалка. Наслідуючи традиції українського кобзарства у думках та особливості морфологічної побудови жанру билини, мистець широко використовує індивідуальні вирази художні та акторські засоби. Як зазначають дослідники, бандурист володіє різними типами речитативу і застосовує їх у певних драматургічних цілях. Наприклад, на початку дум звучить в основному мелодизований речитатив, наближений до пісенного мелосу, що відзначається чіткою мелодичною лінією, синтаксисом, притаманним співним жанрам із досить чіткими цезурами, мірністю ритму, наявністю мелодичних розспівів⁶.

Перші уступи билин, як уже було сказано вище, З. Штокалко намагається подати тонічним віршем – тут звучить мелодизований силабічний речитатив, де кожному складу відповідає один звук, проте звуки мають чітко означену висоту.

Серед силабічних речитативів, якими володіє З. Штокалко, зустрічаються не тільки мелодизовані – з чітко означеною висотою нот, але й звичайні, де висота не завжди є точною, звуки дуже часто наближені до мовної інтонації. У рецитації мистця можна виділити й кілька оригінальних прийомів. Один із них втілюється у екстремально напружених моментах – це підкреслена маркатна манера виконання мелодизованого речитативу, де кожен звук акцентований. Часто в таких моментах виконавець використовує секвенції.

⁶ Як мелодичну основу Зіновій Штокалко використовує мелодії народних кобзарів Михайла Кравченка, Гната Гончаренка.

Інший тип рецитації – максимально наближений до експресивної мовної манери призначається для уособлення певних героїв. Так, наприклад, у *Думі про козака Голопу* таким способом змальовані негативні персонажі татарина та татарки⁷. Інший вокальний прийом – використання речитативу на одній звуковій висоті, що нагадує церковну псалмодію З. Штокалко вживає для передачі урочистих моралізаторських моментів (заклик Грицька Коломийченка до козаків висповідатися, або ж поchwання Олексія Поповича жити згідно з законами Святого Письма тощо).

Подібним вирізненням вокальних партій характеризуються й білини. *Оповідь від автора* З. Штокалко намагається рецитувати м'яким неголосним звуком, приховуючи тембровий потенціал свого голосу. Насичений баритон притаманний партії Іллі Муромця. [Зміна тембру особливо виразно проявляється в моменті, коли він звертається до ввійманих татарських царевичів (6-й уступ "Ех ви, царевичі да царенята"). Також відбувається зміна теситури на вищу, коли чернігівці починають промовляти до Іллі (7-й уступ "Живи ти у нашому городі Чернигові воєводою"). Густим тембром, зміною темпу та поважною інтонацією виділяються репліки князя Володимира (10-й уступ "Звідкіля ти, славний молодче"). Вищою теситурою голосу характеризуються репліки матері у *Билині про Добриню* (3-й уступ "Гей лучче ж би ти Добриня Микитович безпечно себе мав").

Для передачі емоційно напружених моментів мистець використо-

ує розспівані звуки (односкладове слово "гей" в *Думі про Олексія Поповича*), або ж різку зміну голосового регістру (як, наприклад, у *Билині про Іллю Муромця* в сцені його зустрічі із Солов'єм Розбійником). Для нагнітання напруження Штокалко виключає із вокальної партії паузи між рядками (*Дума про Іллю*, 9-й уступ), для виділення певних слів або підкреслення дієвих моментів широко використовує також динамічні нюанси, акценти, різну артикуляцію та інші засоби художньої виразності, що виказують його непересічний акторський талант.

Отже, у епічних творах Зіновій Штокалко, спираючись на багатовікові традиції українського кобзарства, витворює свій власний музичний стиль, насамперед, вдосконалює до найвищого рівня виконавську майстерність гри на бандурі, поєднуючи "специфічні прийоми Хоткевича такі, як тремолювання (*тремоло*, *тремоляndo*), арпеджіято (*арпеджіо та арпеджовий акорд*)" із новітніми техніками (гамо- та арпеджіоподібні пасажі, різноманітна мелізматика, акордова та інтервальна техніка).

Новаторською є й композиційно-драматургічна інтерпретація бандуристом епічних жанрів. Використовуючи мелодичну основу та словесні тексти народних дум у виконанні видатних кобзарів, він створює наскрізь оригінальні твори, які тяжіють до тематичної, гармонічної та фактурної цілісності. З. Штокалко став також першовідкривачем у кобзарській трактовці жанру білини (старин).

Іманентною властивістю музичної мови композитора є звукозображальність, причому вона має

⁷ Ця манера рецитації нагадує специфічну співомову – шпрыхезанд, характерну для опер композиторів-експресіоністів.

загальнодраматургічну так і де-
льно-образну функцію: за допомо-
ю специфічного колористичного
мплексу мистець об'єднує музич-
у тканину твору, разом з тим вико-
истовує й детальні звукові образи,
вображуючи певні уявні картини та
емоційні стани.

У вокальній партії, володіючи
різними типами речитативу, З. Што-
калко широко застосовує індивіду-
альні виразові художні та акторські
засоби, що створює неповторний
музичний стиль та в комплексі опти-
мально підпорядковано драматургії
творів загалом.

Оригінальний та самобутній фе-
номен творчості З. Штокалка є ре-
зультатом поєднання непересічного
музичного таланту та традицій укра-
їнської професійної музичної культу-
ри.

Bibliography and Notes

✓ 1. Вишневська Світлана, *Інтерпре-
тація епосу в репертуарі Зіновія Што-
калка*, [у:] "Наукові записки Тернопіль-
ського педагогічного університету ім.
В. Гнатюка та національної музичної
академії України ім. П. Чайковського", Се-
рія: Мистецтвознавство, Тернопіль-Київ
2006, № 1 (16), с. 99-104.

✓ 2. Горняткевич Андрій, *Звукозапи-
си Зіновія Штокалка – до 80-річчя з дня
народження*, "Бандура", Нью-Йорк 1999-
2000, № 71-72, с. 14-17.

3. Дутчак Віолетта, *Музика для бан-
дури композиторів українського зару-
біжжя. Жанрово-стильова еволюція*, [у:]
"Матеріали до українського мистецтвоз-
навства: Збірник наукових праць (на
пошану А. Мухи)", Київ 2003, Випуск 3, с.
12-18.

4. Дутчак Віолетта, *Музична спадщи-
на Зіновія Штокалка*, "Наукові записки
Тернопільського педагогічного універ-

ситету ім. В. Гнатюка та національної
музичної академії України ім. П. Чайков-
ського", Серія: Мистецтвознавство, Тер-
нопіль-Київ 2006, № 1 (16), с. 29-37.

✓ 5. Євгенєва Марія, *Аудіозаписи бан-
дурного виконавства Тернопільщини*,
[у:] "Тернопільський Енциклопедичний
Словник", Тернопіль: Збруч 2009, Том 4:
А-Я, с. 20-21

6. Колесса Філарет, *Мелодії україн-
ських народних дум*, Київ: Наукова думка
1969, 586 с.

✓ 7. Лазуркевич Тарас, *Реставрація
кобзарських дум і особливості їхньої но-
тації (на матеріалі репертуару Зіновія
Штокалка)*, "Наукові записки Терно-
пільського педагогічного університету
ім. В. Гнатюка та національної музичної
академії України ім. П. Чайковського", Се-
рія: Мистецтвознавство, Тернопіль-Київ
2006, № 1 (16), с. 90-99.

8. Луканюк Богдан, *Диференціаль-
ний принцип тактування*, [у:] *Актуальні
питання методики фіксації та тран-
скрипції творів народної музики: Збірник
наукових праць*, Київ 1990, с. 59-86.

✓ 9. Максимюк Степан, *Докладніше про
звукозаписи Зіновія Штокалка*, [у:] *З іс-
торії українського звукозапису та диско-
графії*, Львів-Вашингтон: Видавництво
Українського Католицького Університе-
ту 2003, с. 193-199.

10. Майстренко Лев, *Зіновій Што-
калко – бандурист-віртуоз*, "Бандура",
Нью-Йорк 1981, № 3-4, с. 3-10.

11. *Народное музыкальное творче-
ство / Ред. О. Пашина*, Санкт-Петербург:
Композитор 2005, с. 251-263.

✓ 12. *Спогади про Зіновія Штокалка
(Телефоном із Канади передав В. Міша-
лов)*. *Сурма*

13. Штокалко Зіновій, *Кобзарський
підручник*, Едмонтон-Київ, Видавництво
Канадського Інституту Українських Сту-
дій 1992, 348с.

14. Штокалко Зіновій, *Критичні за-
ваги до стану сучасного кобзарства*,
"Українські вісті" 1949, 1 січня, с. 3-4.