

вік соліста визначила вибір максимально простих та лаконічних форм організації кожної частини (сонатність присутня лише у фіналі).

Отже, концертний доробок, створений львівськими композиторами за останні декілька десятиліть, засвідчив справедливості твердження про те, що «загальною закономірністю розвитку музичного процесу у другій половині XX століття є трактування концерту як жанру № 1, де відбуваються найсмівлівіші пошуки і художні експерименти» [4, 247]. Відмова від типологічної нормативності циклу, вільне оперування інтонаційно-стильовими знаками різних епох, активні комбінації співвідношень «соліст-оркестр» перетворили концерт на художній символ, якому притаманна необмежена семантична трансформація усіх параметрів цілого.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гожик Ю. Когда смотришь в бездну, обрати взор в небо // «Фактъ». – 1997. – 14 жовтня.
2. Зінькевич О. Від історії-розповіді до історії-проблеми // Музично-історичні концепції у минулому і сучасності. – Львів, 1997.
3. Старчеус М. Новая жизнь жанровой традиции // Музыкальный современник. Вып. 6. – М.: Сов. композитор, 1987. – С. 47 – 68.
4. Чигарева Е., Холопова В. Альфред Шнитке. – М.: Музыка, 1990.
5. Швець Н. Пізній період творчості В.Барвінського // В.Барвінський в контексті європейської музичної культури. – Тернопіль: Астон, 2003. – С. 153 –159.

Natalya Vakula

GENRE MODIFICATIONS OF CONCERT IDEA IN THE PIANO CONCERTS OF THE LVIV COMPOSERS

In the article the features of development and interpretation of genre of piano concert are considered in creativity of the Lviv composers of last third of the XX century.

Key words: instrumental concert, new aesthetics, genre modifications, musical culture.

Олена Колісник

НЕОФОЛЬКЛОРНІ РИСИ ТРИПТИХУ Є.СТАНКОВИЧА «НА ВЕРХОВИНІ» ДЛЯ СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО

У статті здійснено розгляд тенденцій нової фольклорної хвилі другої половини XX століття на прикладі триптиху Є.Станковича «На Верховині» для скрипки та фортепіано. Досліджується стильовий і формотворчий аспект, втілення композитором неофольклорних рис.

Ключові слова: стиль, архітектоніка, драматургія, ладогармонічний, неофольклорний, тональний устій, варіантно-варіаційний, сонорика, кластер.

По завершенні XX століття поряд з іншими великими митцями величною є постать Євгена Станковича. Без впливу його творчості неможливо собі уявити розвиток музичного мистецтва, починаючи із другої половини минулого століття. Різні аспекти музичної виразовості композитора з кожним днем все більше приваблюють музикознавців. Загальній характеристиці композиторської діяльності в різні періоди його творчого шляху, окремих її жанрів – оперної, симфонічної, камерно-інструментальної, хорової музики – присвячені праці таких знаних авторів, як Є. Дзюпина [1, 2], О. Зінькевич [3, 4] І. Зінків [5], С. Лісецький [6] та інших.

Проте, незважаючи на досягнення сучасного музикознавства, чимало сторін музичного доробку композитора залишаються сьогодні нерозробленими. До таких належить питання детального теоретичного розбору тих творів Є. Станковича, що належать до неофольклорного стильового напрямку стосовно архітектоніки та ладогармонічних принципів як найважливіших виразових засобів

музичного мислення митця, що й зумовило актуальність статті.

На прикладі триптиху «На Верховині» для скрипки та фортепіано Є. Станковича хочемо продемонструвати прояви тенденцій «нової фольклорної хвилі» у цьому творі. Метою статті є дослідження композиції у плані формотворення та ладогармонії для окреслення стильових засобів музичної мови композитора та висвітлення одного з його творчих облич як неофольклориста. Цій меті підпорядковані основні завдання – здійснення комплексного аналізу обраного опусу для виявлення стилістичних особливостей та специфічних моментів у розвитку жанру відповідно до ідейно-образного задуму, дослідження особливостей драматургії та архітектоніки твору. Проаналізовані засади ладоутворення, притаманні мелодії триптиху, а також принципи будови вертикальних структур на фоні взаємодії ладо-гармонічних та поліфонічних чинників, що у стилі Станковича є нерозривно пов'язаними між собою. Окрім цього, порушуються питання взаємозв'язку головних виразових засобів з другорядними, роль яких збільшується в сучасній музиці – ритму, тембру, динаміки, агогіки, артикуляції, новітніх способів інструментального інтонування тощо.

Триптих Є. Станковича «На Верховині» для скрипки та фортепіано, створений композитором 1972 року, служить одним із прикладів гармонійного поєднання індивідуального композиторського письма та «антеевої сили» [4, 35] фольклору. Три складові частини триптиха втілюють різні шари українського фольклору. Якщо тематизм першої п'єси – «Колисанки» – сягає корінням старовинних народних коліскових, то друга частина – «Весілля» – «виливається» з весільних пісень та коломийок, а третя – «Імпровізація» – проводить паралелі з інструментальною музикою Закарпаття.

Образний зміст усіх трьох п'єс триптиха нерозривно пов'язаний із семантикою народно-пісенної, інструментальної і танцювальної обрядовості, спрямованої програмною назвою у певний жанровий ракурс у кожній окремій п'єсі.

Перша частина триптиху «Колисанка» – невелика імпресіоністична замальовка природи, здійснена сучасними музично-виразовими засобами. З одного боку, коріння тематизму та структурних особливостей твору сягають старовинних народних коліскових, голосінь, плачів. З другого боку – спів скрипки із властивою мелізматичною мелодикою та частими змінами ладових устоїв нагадує награвання ріжка пастуха. Також високий регістр, у якому викладені теми крайніх частин у партії скрипки (друга октава), допомагає створити в уяві картини гірської природи, а також ілюструє етнофонічний підхід композитора до інструмента скрипки.

Друга частина триптиху – «Весілля» – відтворює жваву масову сцену із збільшенням монтажності, калейдоскопічності. Тут «зображено шум і тупіт натовпу, що наближається, та танок «із втоптуванням, вдовбуванням» [4, 37]. Для п'єси притаманне поєднання загальних, середніх і крупних планів жанрових картин та постійна зміна ракурсів. Якщо у крайніх розділах мініатюри домінують масові загальні епізоди, то в середньому виділяються із натовпу окремі групи учасників свята й солісти – танцюристи, музиканти.

В «Імпровізації» відбувається своєрідне образне підсумовування у вигляді імпровізацій, притаманних інструментальному фольклору Закарпаття. Фонічні ефекти у мініатюрі створюють певні пейзажні, ландшафтні пунктири, ілюструючи в горах гру народного музиканта.

Неофольклорний напрямок відобразився на принципах розвитку драматургії триптиха, наслідком чого стала наскрізність форми усіх його частин. Так, у першій частині твору спостерігаємо числені тематичні арки в межах частини.

Композиція «Колисанки» є тричастинною зі вступом та вставленим епізодом перед репризою:

МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ

Вступ	A		B				A ¹
Andante con moto	Andante con moto		Molto rubato			Molto cantabile	Andante con moto
	a	a ¹	b	a ²	b ¹	c	a ³
3	8	9	10	3	1	4	6
Скрипка	g-cis-d	g - cis - d - g	cis-d(e)-es-f-b	a-d-gis	d	a-moll	g - cis - d
Ф-но		C-E-G –B –c	Org. пункт fis			a-moll	C-dur-E-dur-Es-dur

Самими латинськими літерами у шостому-сьомому рядках позначені тональні усті; стрілочка слугує вказівкою щодо тематичних арок у творі.

Симетричність форми відображається у тональних устоях: устій «с» у вступі та вихідний устій «g» у першопочатковій темі скрипки підсумовуються устоями «с» і «g» у заключному кластері першої частини п'єси. У середній частині, при постійних переходах від одного опорного звука до іншого, тематична арка виникає між першим і третім реченнями, а наскрізність досягається звучанням вичлененого інтонаційно-ритмічного звороту із другого речення першого розділу. У репризі композитор теж проводить арки до тематизму першої частини композиції. Завершеність і наскрізність форми досягається також використанням в кінці п'єси того самого акорду, який був утворений звуками тритактового вступу п'єси.

Наскрізність розвитку та проведення тематичних арок характерні і для наступних п'єс триптиха.

У другій частині триптиха «На верховині» – «Весілля» – спостерігаємо тричастинну композицію, якій дзеркальне проведення першого та другого епізодів у репризі привносять риси концентричності:

A		B			A ¹		Koda
a	b	c	d	e	b ¹	a ¹	a ²
16	15	8	9	9	11	14	9
<i>ff-pp</i>	<i>ppp-fff</i>	<i>ff</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>ff</i>	<i>ff-p</i>	<i>mp-ppp</i>
g		a			G		a

Зауважимо, що початкова тема «Весілля» споріднена, хоч і віддалено, із першою темою першої частини триптиха «Колісанки»: та ж сама опора на устій «g» та перехід до субквarti «f», споріднені принципи розгортання.

Третя частина триптиху «Імпровізація» – ілюструє вільне мелодичне розгортання, на яке дуже приблизно можна накласти рамки репризної тричастинності:

A	B	A ¹	Koda
a	b + r + b ¹	a ¹	на елементах a і b
9	4 + 8 + 4	6	9

У п'єсі в невимушеній імпровізаційній формі нові мотиви переплітаються із вже «знайомими вуху» інтонаційними ходами та співзвуччями з попередніх частин триптиха. Так, у першому епізоді (а) спостерігаємо явну інтонаційну спорідненість теми партії скрипки та теми з середнього розділу «Колисанки» (ц.4 т.5-6, 14); у серединній побудові *Piu mosso* – інтонаційні звороти з епізодів «Весілля» (тт.5-6: з епізоду b, т.8: з епізоду c, тт.9-10: з епізоду d); у репризній частині мініатюри зустрічаємо ходи C-e (*Piu mosso*, тт.15-16) зі вступу до «Колисанки» і нарешті в коді (*Senza tempo*, т.3) у партії скрипки з'являється мотив, споріднений інтонаційно з початковими темами перших двох частин триптиха.

Таким чином, в «Імпровізації» відбувається своєрідне підсумовування інтонацій та співзвуччя «Колисанки» і «Весілля».

Отже, архітектоніка триптиха «На Верховині» зазнала впливу фольклорних джерел, що проявилось у вільному трактуванні форми; проведення численних тематичних арок як у межах п'єс – складових триптиха, так і між ними, – послужило цементуючою об'єднуючою формою цілісності композиції.

Архітектонічний каркас триптиха зазнав впливу неофольклорних тенденцій на макро- і мікрорівнях твору, а саме – типу тематичного розгортання, характеру фактури та ладогармонічної основи.

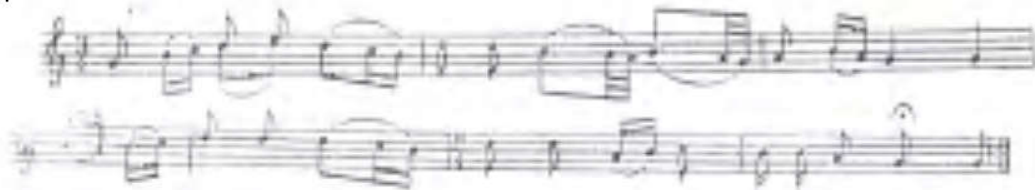
Щодо типу мелодичного викладу, то для всіх тем твору притаманне варіантно-варіаційне проведення, постійна інтонаційно-ладова мінливість.

У «Колисанці» імпровізаційність та постійна ладотональна перемінність у сукупності з нерегулярною ритмікою та постійними змінами метра посилюють ефект вільного розгортання мелодики монодичного типу, характерної для народного мелосу.

Головна формотворча ознака усіх тем «Весілля» – внутримелодична остинатність, суть якої – у постійному привнесенні варіативності, яка проникає через техніку мотивної комбінаторики, ритмічні перетворення вихідних мотивів та варіантні мутації мотивних контурів.

Важливим у «Весіллі» є також екстенсивний мелодичний розвиток в епізодах п'єси, особливо у першому, коли мікротематичність продовжує шлях інерційного руху і продовжується стан, що виник з короткого ритмомотивного імпульсу. Ця техніка мелодичного становлення, заснована на мотивній комбінаториці, постійному перекомпануванні мотивних елементів, мікротематичних зрушеннях, що сягає корінням глибинних шарів фольклору і є характерною для народного музикування, знайшла також свій розвиток у творчості І.Стравінського («Весна священна»).

Глибоке коріння весільного фольклору слов'ян спостерігаємо у першопочатковій темі «Весілля»: відзначаємо мелодико-інтонаційні, метро-ритмічні зв'язки та різні принципи розгортання теми. Для прикладу проілюструємо подібну із вищезгаданою весільну хорову пісню із збірки Іваницького¹:



Тема Станковича звучить у дзеркальному відображенні з деякими варіантно-варіаційними змінами; танцювальна за характером, має риси остинатної повторності. Схематично її структуру можна поділити на речення f+g+f (6+3+6), де домінуючим є враження «безкінечності» наспіву, «ходіння по колу» завдяки варіантній повторності мотиву.

Такий же принцип мотивного нарощування лежить в основі тем третьої частини триптиха – «Імпровізації» (притаманний інструментальному фольклору Закарпаття). Його вплив поширюється

¹ Іваницький А. Українська народна музична творчість. Посібн. – К.: Музична Україна, 1990. – 336 с. – С. 111.

на композицію в загальному і на партію скрипки зокрема, оскільки кожна наступна побудова (яких всього шість) «...вбирає в себе все більше музичного простору» [4, 37].

Отже, тип мелодично-ритмічного викладу у п'єсах триптиха сягає корінням вільної імпровізаційності і варіантно-варіаційних принципів розвитку народно-інструментальних награвів Закарпаття.

Найрізноманітніші форми українського фольклору – пісенного й інструментального – знайшли своє відображення і у фактурі опусу. Композитор застосував різноманітні її види: гомофонну, акордову, арпеджовану, поліфонічну, поліпластову тощо. Фактура у творі стала важливим драматургічним засобом. Наприклад, у «Колисанці» по закінченні першого речення теми у скрипки (ц.1 т.4) у супроводі фортеп'яно виникає поліпластовий тип фактури, яка поліфонічно розгалужується на чотири голоси. Друге проведення теми (друге речення ц.2) набуває більшої виразності завдяки розлогій арпеджованій акордиці, побудованій по широких інтервалах.

Подібність типу фактури у «Колисанці» приводить до виникнення асоціативних паралелей: перед репризою композитор вводить ліричний епізод, у якому за типом фактурного викладу спостерігаються далекі паралелі до матеріалу першого розділу п'єси. При цьому фактура розширюється настільки, що для фортепіанної партії доводиться ввести третій нотний стан. Даний тип фактурного викладу переноситься і на перші такти репризи композиції, у якій у фортепіанному супроводі залишається арпеджований виклад з другого розділу середньої частини.

Нарешті, одним із найважливіших музично-виразових чинників у творі стає ладогармонія, яка, безсумнівно, є носієм впливів фольклорних джерел. Ладова перемінність тем триптиху нерідко служить рушієм мелодичного розвитку та у поєднанні із поліфонічною або поліпластовою фактурою призводить до політональності. У цьому плані композитор використовує побудови, в яких домінують опорні звуки, устої, тональність у класичному її розумінні або відсутня ясновиражена тональність.

Зокрема, у тритактовій вступній побудові «Колисанки» зосереджені основні звукопоєднання-зерна, які знаходять розвиток у крайніх розділах форми, а саме: інтервал великої септими, що накладається на органний пункт C-e та на велику секунду des^2-es^2 . Це співзвуччя можна також віднести до вертикалі, утворене зі звуків симбіозу гуцульського з фригійським «с» й перемінною «нейтральною» терцією – явищем, типовим для гуцульського музичного діалекту, де відчуття ладового нахилу в мелосі розвинене досить умовно.

Використання композитором вузькообсягових ладів з послабленою централізацією ілюструє першопочаткова тема скрипки I частини триптиха: початковий мотив з опорою на «g» переходить в інший мотив з устоєм «f» через тетракорд з опорою на «cis».

Цікавим прикладом можуть послужити акорди, які є супроводом до теми скрипки, – цілотнонові розсереджені кластери, утворені зчепленням великих секунд (ц.1). Можна трактувати цю цілотноновість як результат призвуків верхньої частини обертонового звукоряду, що частково виникають під час гри на карпатських духових інструментах (трембіта, денцівка, теленка тощо), створюючи сонорний колористичний ефект. Водночас у партії лівої руки фортепіано спостерігається опора на бас «e». Таким чином утворюється політональне поєднання опорних звуків: «g-cis-f» у партії скрипки та «e» в басу партії фортепіано.

Як втілення образів казковості та фантастики сприймаються збільшені гармонії, утворені горизонтальними лініями верхнього шару фактури: збільшений тризвук, великий збільшений септакорд та великий мінорний септакорд з квартою. У нижніх голосах у цей час вибудовується низхідний ланцюг септім: g^1-fis^2 , $b-as^4$, $a-g^1$, який повторюється у наступному такті, що посилює враження похитування коліски.

Прикладом створення восьмизвучного кластера, взятого форшлагом - зчеплення двох симетричних тетракордів із субсекундами (h-c-d-es і $fis-g-a-b$) на відстані збільшеної секунди, – є завершальна гармонія першої частини п'єси. Центральним тоном у ній за системою Хіндеміта [7, 280] буде звук «с».

Таким чином, підсумовуючи «тональний» план першого розділу «Колисанки» отримуємо:

устій «с» у вступі, опору на g-cis-d в обох проведеннях теми партії скрипки та опору на «f» і «g» в заключному кластері частини, що вказує на кварто-квінтове співвідношення устоїв стержневих моментів форми, серед яких домінуючим є устій «с».

На відміну від першого розділу, у другому розділі «Колисанки» спостерігаємо домінування ладової перемінності. Провідний мотив першого речення цього розділу продовжує етнохарактерну лінію мелодичного розгортання – низхідний нижній тетрахорд фригійського «cis» (fis¹-e¹-d¹-cis¹) із тритоновною субквартою «g» (ц.4 т.2) переходить у гуцульський тетрахорд від «f» з перемінною ладовою опорою на другому шаблі («e») та висхідним рухом від «g», що перетікає у наступну поспівку, в якій набувають поперемінно стійкості звуки «es» та «f» (ц.4 тт.6-8).

У другій фразі (ц.4 т.11) середнього розділу «Колисанки» самостійні лінії партії скрипки та фортепіано при вертикальному поєднанні утворюють розширений гуцульський лад від «f» з доданими хроматичними тонами, який переходить у мінорний низхідний нижній тетрахорд з центром «f» (3т. перед ц.5).

Підсумовує перший розділ другої частини першопочатковий вихідний мотив, але тепер він викладений півтоном вище: низхідний нижній фригійський тетрахорд від «f» (g-f¹-es¹-d¹) із тритоновною субквартою «gis» (1т. перед ц.5).

Таким чином, у середній частині п'єси основною рушійною силою розвитку стає часте використання ладової перемінності (зміна опорних звуків cis-d(e)-es-f-b-a-d), яка динамізує форму та підкреслює серединний характер розділу, а також відзначає зв'язок з народними джерелами.

Реприза «Колисанки», на відміну від тональної невизначеності першої частини п'єси (у якій фоном до теми служили акорди нетерцевої будови), побудована на ясно тонально виражених фігураціях: у C-dur, E-dur і Es-dur. В результаті утворюються політональні поєднання теми скрипки з устоєм

«g-cis» і тональностей фортепіанного супроводу:

g	cis
C, E	Es

Аналогічні приклади використання вузькообсягових ладів з перемінною опорою спостерігаємо і у другій частині триптиха. У «Весіллі» першопочаткова тема представлена у вигляді вузькообсягової поспівки – трихорд з розростанням до гексахорду із вираженням устоєм «g» й субквартою «f».

У наступних трьох епізодах основною опорою стає звук «a». Супроводом до теми служать розкладені септ-, нон- та ундецимакорди з варіантними шаблями, що створюють сонорний фон.

Водночас у партії фортепіано, при різних варіантах викладу (бас-акорд, арпеджіо) кластерних поєднань, в басу можна відзначити опори: у першому епізоді – на «as», в другому – на «a» і «f», у третьому – на «e» до перехідної передрепризної фази розвитку. Отже, при відсутності ладотональних устоїв у середньому розділі композиції важливим звуком – «крапкою, від якої відштовхується хід» розвитку, стає звук «a».

Отже, у II частині триптиха, окрім першої теми фортепіано, у всіх наступних темах п'єси відсутні яскраво виражені тональні устої, а головними виразовими засобами є колористичність утворених співзвуч, метроритмічні фігури (часті зміни метра, синкопований або рубатний ритми), гострі стакатні штрихи та динаміка.

Інтонації середнього розділу твору також підкреслюють головні ознаки екстенсивного мелосу: тенденцію до деіндивідуалізації і зосередження уваги на фонізмі обраних інтервалів, підвищення ролі сонорно-колористичного фактора у мелодичних структурах.

Можна провести паралелі з яскравим виразником таких тенденцій у музиці двадцятого століття О.Мессіаном, «...який розвинув відкриття Стравінського та у мелодіях якого акцентована сонорно-фонічна «цінність» обраних інтервалів (де відбувся також і вплив Дебюссі) [3, 131].

Значення цього принципу посилюється в «Імпровізації» – заключній п'єсі триптиха. У темах

п'єси, окрім першої (лад якої ще можна визначити як гуцульський d перемінним другим щаблем), практично зникають ладіві устої, а на перший план виступає сонорний фактор: забарвлення інтервальных послідовностей мелодичної лінії в партії скрипки та поєднання їх зі співзвуччями мінливого фактурного викладу в партії фортепіано.

Отже, триптих «На Верховині» – «Колисанка», «Весілля» та «Імпровізація» – приклад талановитого композиторського втілення в своїй різних шарів українського фольклору, перетоплених у свідомості композитора сучасності: старовинних колискових («Колисанка»), весільних коломийок («Весілля») та інструментальної музики Закарпаття неприкладного значення («Імпровізація»).

Характерною рисою твору «На Верховині» стає використання засобів кіномонтажу [4, 37]: частини триптиха – контрастні побутові сценки, різнопланові епізоди «Весілля» постійно змінюють ракурси.

Таким чином, триптих «На Верховині» є зразком поєднання на рівні архітектоники барокової моделі сюїти (як контрастно-складеної форми) з рисами програмності, які переосмислюються на новому рівні.

Але між самостійними за образністю і композиційною структурою та жанрово контрастними частинами сюїти існують численні емоційно-образні арки, посилені інтонаційними зв'язками та стильовими особливостями.

Так, до спільних виразових засобів можна віднести: вузькообсягові лади (фригійський тетра-хорд, гуцульський тетрахорд, розширений гуцульський лад з доданими хроматичними тонами); результативність ладів; кластери у партії фортеп'яно; політональні поєднання мелодико-інтонаційних побудов з різними опорними звуками у партії скрипки та фортеп'яно; органні пункти у вигляді квінти чи одного звука; неперіодичні зміни видів фактури у партії фортеп'яно (розсереджені кластери, розлоге арпеджіо, розшарування на чотири голоси, органний пункт); важливе значення сонорного фактора; вільна ритмічна організація.

Опора у формотворенні на фольклорні імпровізаційні форми з варіантно-варіаційним принципом розвитку приводить до вільного трактування тричастинності¹.

Мелодико-інтонаційна основа триптиха сягає народно-пісенного мелосу, що виражається у використанні ладів народної музики з варіантним проведенням ступенів, ладової перемінності, органних пунктів та політональних поєднань. З іншого боку, трансформацію фольклору Є.Станкович вдало поєднав із засобами сучасної композиторської техніки: відхід від мажоро-мінору, кластери, політональне утворення вертикалі, поліпластовість фактури.

У цьому плані виникають асоціації з творчістю такого видатного композитора-неофольклориста, як Б.Барток – великого новатора у напрямку наукового відкриття і художнього перетворення національно-фольклорних скарбів, сміливої динамізації всіх елементів сучасної музичної мови, що зазвичай існували у взаємодії (15 угорських пісень для фортепіано, Імпровізація на угорські теми ор. 20, Сільські сцени (на словацькі теми) є прикладами вільної трансформації народного тематизму).

Багато спільних рис знаходимо і у творах видатного українського композитора – Б.Лятошинського. Зокрема, такі особливості, які спостерігаємо у його Сонаті для скрипки і фортепіано (1926 р.): активна синкопована ритміка, хроматично напружена будова мелодичної лінії, поступове варіантне становлення мелодії, політональне звучання головної теми (a-moll – C-dur), вільна імпровізаційність, аперіодичність структури, складна тональна будова побічної партії (партія фортепіано умовно написана в сфері F, а скрипка звучить атонально утвердження творчого принципу наскрізного проведення певної ідеї крізь усю форму твору. Як бачимо, названі творчі принципи знайшли переосмислення у мистецьких опусах Є. Станковича.

Отже, своєрідність триптиха Є.Станковича «На Верховині» для скрипки та фортепіано ви-

¹ Серед інших композиторів – сучасників Є. Станковича – до вільного трактування принципу тричастинності звертається і М. Скорик. Наприклад, загальна структура «Речитативу» – першої частини його Концерту для скрипки з оркестром № 1 – вільна тричастинність, що впливає з авторського позначення «Речитатив».

значається органічним поєднанням фольклорних стильових джерел з новаторськими прийомами сучасної музичної техніки та високим композиторським професіоналізмом, що проявилось на всіх рівнях структури й музичної мови.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дзюпина Є. Використання фольклору в Квартеті Є.Станковича // Народна творчість та етнографія. – К., 1982. – С.35-41.
2. Дзюпина Є. Деякі принципи втілення карпатського фольклору в струнних ансамблях Л.Дичко, М.Скорика, Є.Станковича // Українське музикознавство. – Вип.17. – К.: Музична Україна, 1982. – С. 82–91.
3. Зинкевич Е. Динамика обновления. – К.: Музична Україна, 1986.
4. Зинкевич Е. Симфонические гиперболы. – Сумы: Слобожанщина, 1999.
5. Зинкив И. Генамисотонические ладообразования в творчестве украинских современных композиторов. Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. – К., 1984.
6. Лісецький С. Євген Станкович. – К.: Музична Україна, 1987.
7. Холопов Ю. О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. – Вып.4. – М.: Музыка, 1966. – С. 216–329.

Olena Kolisnyk

NEWFOLKLORE FEATURES OF TRIPTYCH «ON VERKHOVYNA» FOR VIOLIN AND PIANO BY Y. STANKOVICH

The article is examining the tendencies of the new folklore trend of the second half of the XX century basing on Stankovych's triptych «On Verkhovyna» for violin and piano. It is also investigating the aspect of the style and form, the incarnation of the newfolklore features used by the composer.

Key words: style, architectonics, dramaturgy, mode, harmony, newfolklore, tonal base, variant and version, sonorous, cluster.

Оксана Мельник-Гнатишин

ДЕЯКІ АСПЕКТИ СУЧАСНОГО РОЗВИТКУ КОНЦЕПЦІЇ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ

У статті йдеться про трактування поняття музичного мислення, його спрямованість, самостійність, специфічність, функції (діяльність), логіку, феноменологію, репрезентування, їх сутнісний, хронологічний, національний аспект у найновіших (починаючи з кінця 80-х рр. ХХ ст.) дослідженнях та творення ними самостійної концепції музичного мислення.

Ключові слова: поняття, самостійність, специфічність, логіка, феноменологія, компоненти, концепція, музичне мислення.

Проблема музичного мислення є однією з найважливіших у музикознавстві. Вона відображає широкий спектр поглядів на цей феномен, котрі у різний час висловлювалися як безпосередньо самими музикознавцями, так і опосередковано у дослідженнях представників інших суміжних наук (філософів, мовознавців, психологів, етнологів та ін.).

Чимала група праць, присвячених науковій інтерпретації цього складного явища, належить українським музикознавцям. Значна їх доля припадає на останнє двадцятиріччя минулого століття (1980-і – 2000-і рр.), демонструючи при тому щораз більше виражену тенденцію до системності. Чітке окреслення існуючих сьогодні напрямів та шляхів вивчення мало б, на нашу думку, виявити проблемні питання, мало або зовсім не висвітлені грані однієї з найбільш складних концепцій в українському музикознавстві, визначивши тим самим актуальність пропонованої розвідки. Її об'єктом відповідно є генеза феномену музичного мислення передусім у його хронологічному, національному, сутнісному аспектах. Предметом розгляду є сучасні (у межах зазначеного відрізка часу)