

УДК 78.082.1:781.68

Оксана Сергеева

К ПРОБЛЕМЕ ЭПИЧЕСКОГО В МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ ТРЕТЬЕЙ СИМФОНИИ “Я УТВЕРЖДАЮСЬ” ЕВГЕНИЯ СТАНКОВИЧА

В статье исследована проблема эпического в музыкально-поэтическом тексте Третьей симфонии “Я утверждаюсь” Е. Станковича. Проанализировано думно-балладное (с элементами плача) пространство выражения эпического. Обозначены авторские темпы и метрономы, позиционирующие эпическую медлительность музыкально-событийного повествования. Выделены и охарактеризованы “консервативные эпические приемы” сновидения и колокольности, эпические образы ветра/бури и плуга.

Ключевые слова: симфония, эпическое, повествование, поэзия П. Тычины.

Оксана Сергієва

ДО ПРОБЛЕМИ ЕПІЧНОГО В МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНОМУ ТЕКСТІ ТРЕТЬОЇ СИМФОНІЇ “Я СТВЕРДЖУЮСЬ” ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА

У статті досліджено проблему епічного в музично-поетичному тексті Третьої симфонії “Я стверджуюсь” Є. Станковича. Проаналізовано думно-баладний (з елементами плачу) простір вираження епічного. Позначені авторські темпи і метрономи, що позиціонують епічну повільність музично-подієвого оповідання. Виділено й охарактеризовано “консервативні епічні прийоми” сновидіння і дзвоновості, епічні образи вітру/бури та плуга.

Ключові слова: симфонія, епічне, оповідання, поезія П. Тичини.

Oksana Sergieva

TO THE PROBLEM OF EPIC IN MUSICAL AND POETIC TEXT OF THE THIRD SYMPHONY “MYSELF I STATE” BY YEUGEN STANKOVICH

Herein the problem of epic in musical and poetic text of the Third Symphony “Myself I State” by Ye. Stankovich is studied. Eleven verse compositions by P. Tychnyna has been studied, namely: “The Blue Fanned My Soul...”, “I Don’t live when I Don’t burn...”, “There is Poplar in the Field”, “Watered the Horse”, “The Revolutionary Anthem”, “The Plow”, “The Wind from Ukraine”, “How He Fell...”, “Funerals of Friend”, “Sun Travels the Banks of Eternity...”, “Myself I State”. They defined the “real component” of symphony’ musical plan and turned out to be the basis of colossal six-parted vocal and symphonic cycle. In the table it was noted that word texts of these compositions were used by the composer in different variants of his interpretation. At the same time, the general title of the symphony appeared to be the positioning of collective/objective point of view of spectator/narrator – the poet/composer identifying himself as people and narrating on its behalf. The epic of compositions by P. Tychnyna is defined by genre and meter-rhythmical structure of poem organically assimilated with musical and text space of the symphony. In particular, in the verse novel “How He Fell...” taken as basis for the IV part (the “Ballade”) the epic element showing itself through interpretation of some distinctive artistic elements of folk-song folklore was noticed and also the ballade intonation of the poem was denoted. At the same time, the mentioned ballade style organically synthesized with the дума style showed itself throughout the symphonic cycle at different levels of its musical embodying. Meanwhile, дума and ballade space for expression of epic is enriched with interpretation of genre peculiarities of weeping.

Author’s temps and metronomes positioning the epic slowness of music and eventful narration of the symphony are emphasized and characterized in “Myself I State”.

Such properties, as “variability” and “repeatability” positioning the principle of identity of “narration” and “re-narration” were emphasized. They become foundational methods of forming epic narration, in particular, in the V part (“Recitatives”).

Landscape and nature origin typical for epic symphonic style was studied on the level of the character of wind. This character strengthened the narration of narration I (“Prelude”), II (“Toccata”) and III (“Canons”) parts with the elements of descriptive character and also became the symbol of expression of development dynamics: from personal feelings and conditions to stormy society and social transformations of historical reality. Moreover, the presence of gradation wing/storm is meaningful and it reflects the increase of semantic sings of the symbol.

Positioning the epic by virtue of intonational characters of wind/storm is enriched with visualization of enormous plow. This character is expressed through the genres of toccata and march that appeared in II, IV and V parts of the symphony. Dramatically opposite to the character of wind/storm, the character of plow symbolized a new life. While containing the underlying text for conceptualization of revolution as not only as destructive force, but also it is associated with the bylina character of legendary bogatyr Mikula Selyaninovich.

“Conservative epic receptions” as dreaming and “bell-likeness” are emphasized and characterized. While forming steady associative artistic aura of oneurotrop, enrich the traditional line of allegorical intonational expression of revolution theme in symphony.

Key words: *symphony, epic, narrative, P. Tychna’s poetry.*

Третья симфония “Я утверждаюсь” Е. Станковича сравнительно длительное время привлекает внимание многих заинтересованных. С одной стороны, она является объектом исполнительского интерпретирования, с другой – областью внимания и изучения со стороны исследователей. Такое пристальное разнонаправленное обращение к данному произведению говорит о его уникальности в современной украинской музыке, что обуславливает формирование определенного круга вопросов и проблем, актуальных для сегодняшнего музыкознания.

Среди разных вопросов научного изучения выделяется проблема эпического. Она в большей или меньшей степени была актуализирована при анализе данной симфонии такими исследователями как Л. Дума [2], Е. Зинькевич [3], С. Лисецкий [8], В. Москаленко [10], А. Терещенко [22] и др. При этом не все аспекты данной проблематики получили свое исчерпывающее разрешение.

В результате, цель настоящей статьи – обозначить эпическое в музыкально-поэтическом тексте Третьей симфонии Е. Станковича с последующим анализом его характерных особенностей художественного воплощения.

Обращение Е. Станковича к поэзии П. Тычины обусловило “реальную составляющую” (термин В. Москаленко) [11] музыкального замысла “Я утверждаюсь”. Автор произведения в интервью с музыковедом А. Луниной говорил следующее: “Композиция симфонии складывалась на основе поэзии, [которая] <...> будоражит, стимулирует композитора на написание музыкального сочинения, кроме того, прекрасно ложится на музыку, потому что сама крайне музыкальна. <...> Стихи предопределили течение музыкального материала” [9, с. 180–182].

Одиннадцать стихотворных сочинений П. Тычины явились основой формирования колоссального шестичастного вокально-симфонического цикла. Они изображают многогранную картину исторической действительности о событиях революции и гражданской войны 1917–1921 годов в Украине, Второй мировой войны, а также “глубокие раздумья над судьбами мира и интимные переживания личности” [4, стб. 1238]. Словесные тексты данных сочинений были использованы композитором в различных вариантах своего позиционирования, а именно:

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

I часть (“Прелюдия”)	
П. Тычина	<p>1. “Блакить мою душу обвіяла...” (1907) (законченное произведение вне сборников).</p> <p>2. “Як не горю – я не живу...” (1915) (законченное произведение вне сборников).</p> <p>3. “Там тополі у полі...” (1916) (из сборника “Сонячні кларнети”, 1918).</p>
Е. Станкович	<p>1. Использован без изменений первый катрен двукатренной миниатюры “Блакить мою душу обвіяла...” (т. 4 – ц. 20, т. 7). Композиторским дополнением становится хоровое звучание “А...” (ц. 20, т. 7 – ц. 40, т. 6), а также начальное слово “Добрідень!” из четвертой строфы “Добрідень! – я світу сказав!”, структурирующее эпизод <i>Andante molto</i> и завершающее “Прелюдию” (ц. 80, тт. 4–6).</p> <p>2. Состоящее из двух пятистиший (квнтетов) стихотворение “Як не горю – я не живу...” использовано в полном объеме.</p> <p>3. В тексте четырехкатренной миниатюры “Там тополі у полі...” элиминированы: а) вторые строки 1-го и 2-го катренов – “Хтось на заході жертву приніс” и “Креше небо і котить свій гнів”, б) третий катрен – “Хилить вітер жита понад шляхом / (Ой там хмара похмура з півдня) / І так сумтно, так сумно співає – / Тільки перепел б’є десь у дзвін...”.</p>
II часть (“Токката”)	
П. Тычина	<p>1. “Напував коня” (1919) (законченное произведение вне сборников).</p> <p>2. “Револуційний гімн” (1919) (законченное произведение вне сборников).</p> <p>3. “Плуг” (1919) (из сборника “Плуг”, 1920).</p>
Е. Станкович	<p>1. Поэзия “Напував коня” в словесном тексте партитуры скорректирована посредством изъятия начального и завершающего дистиха “Напував коня. / Загадався”, а также строк: “Побіг по вулиці, стрибнув на стріхи / (Загойдалися панські оріхи...)”, “...Колись. Як служив. У місті:”, “Враз куля як бджола, / Посеред ока лягла. / Стерявся...”.</p> <p>2. Позиционированием стихотворения “Револуційний гімн” явились строки “Із раба зробити брата – / Гасло пролетаріата! / Розкувать невільний світ – / Наш єдиний заповіт!” (ц. 40, т. 10 – ц. 50, т. 3; ц. 90, тт. 1–4; 1 т. перед ц. 130 – ц. 130, тт. 1–3; ц. 130, тт. 7–10). Они взаимодействуют с текстом “Плуг”, структурируя новую целостность.</p> <p>3. Стихотворное пространство “Плуг” динамически усилено вследствие видоизменения начальной строфы “Вітер. / Не вітер – буря!” посредством добавления плачового возгласа “А...” (ц. 60, тт. 6–7), изменения фразы “за чорними хмарами мільйон мільйонів / мускулястих рук” на “за чорними хмарами мільйони / мускулястих рук” (ц. 70, тт. 4–7), а также элиминирования из текста строки “(чи то місто, дорога, чи дуг)”.</p>
III часть (“Каноны”)	
П. Тычина	“Вітер з України” (1923) (из сборника “Вітер з України”, 1924).
Е. Станкович	В формировании словесного текста использованы заключительные строки “Нікого так я не люблю, / як вітра вітровіння, / його шляхи, його боління / і землю, / землю свою” (т. 7 – ц. 10, тт. 1–10; ц. 20, т. 10 – ц. 30, тт. 1–10), а также фраза-рефрен “Чортів вітер! Проклятий вітер!” (ц. 40, т. 8 – ц. 50, т. 10).
IV часть (“Баллада”)	
П. Тычина	“Як упав же він...” (1918) (из сборника “Плуг”, 1920).

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Е. Станкович	Текст стихотворения применен полностью.
V часть (“Речитативы”)	
П. Тычина	1. Поэма “Похорон друга” (1942) (из сборника “День настане”, 1943). 2. Пятое стихотворение “На берегах вічності ходить сонце...” (из поэмы-цикла “В космічному оркестрі”, 1921).
Е. Станкович	1. Словесный материал поэмы представлен в виде повторяющегося/видоизменяющегося катрена “Усе міняється, оновлюється, рветься, / у ранах кров’ю сходить, з туги в груди б’є, / замулюється мулом, порохом береться, / землі сирій всього себе передає” (т. 2–9; ц. 10, т. 7 – ц. 20, т. 4) ¹ , а также таких строк: а) “І кожен день, і кожну ясну годину / розгортуються й закривається земля” (т. 10 – ц. 10, тт. 1–5), б) “Та ні, життя тримає строгу послідовність, / і що здається хаосом – є тонкий лад” (ц. 20, тт. 4–8), в) “Ї сама земля – то рідна мати, / яка тебе і носить, і глядить...” ² / Законів боротьби нікому не зламати, / закони материнства не перемінить. І те, що в світі рух іде стрибком, не плавко, / говорить нам: Іди! лиш наша вірна путь!” (ц. 20, т. 8 – ц. 30, т. 8; ц. 40, тт. 2–5). 2. Заключительные строки стихотворения “Люди, любіть землю! / Поети, у космос ведіть! / А в космос шлях – / жить!” в прочтении композитора – “Люди, любіть землю! / Поети, в простори ведіть! / А в простір шлях – / жить!” (ц. 50, т. 4 – ц. 60, т. 3).
VI часть (“Финал”)	
П. Тычина	“Я утверждаюсь” (1943) (из сборника “Поезії”, 1945).
Е. Станкович	Из 14-ти строф стихотворения композитор избирает для структурирования словесного текста 1-ю (т. 2 – ц. 10, т. 6), 2-ю (ц. 10, т. 7 – ц. 20, т. 5) и 10-ю строфы (ц. 30, т. 1 – ц. 40, т. 7).

“Реальная составляющая” замысла симфонии отражена также в общем программном названии – “Я утверждаюсь”. Раскрытие его семантики сосредоточено в финале произведения через основную идею одноименного тычининского стихотворения – прославление мужества и героизма украинского народа, любовь к своему отечеству, торжество жизни. Интересным фактом становится декларирование поэтом этой идейной линии в своих статьях. К примеру, в завершении статьи-обращения “Моему народу” наличествуют такие строки: “Торжествуй, народ мой! <...> Ты ж, народ мой, возрождаешься, из руин воскресаешь! <...> И главный мотив всех твоих сегодняшних песен и речей: “Я побеждаю! Я, народ украинский, живу! Я утверждаюсь!”” [24, с. 21–22]. Одновременно с этим общее заглавие симфонии является внешним источником объединения в целостную эпическую композицию самостоятельных “внутренне завершенных и разноплановых” шести частей цикла. Оно (заглавие) позиционирует коллективную/объективную “точк[у] зрения, позици[ю] наблюдателя, рассказчика”, который идентифицирует себя с народом и повествует от его имени [27, с. 56].

Эпичность тычининских произведений определяет жанровая и метро-ритмическая организация стиха, органично ассимилированная музыкально-текстовым пространством симфонии. Например, миниатюры “Плуг” и “Як упав же він...”, структурирующие словесно-музыкальный текст II и IV частей сочинения, позиционируют “дуже своєрідни[й] і неповторни[й] ... епос” [28, с. 83]. Так, в наполненной “м’яким ліричним настроєм” поезии “Як упав же він...” “епічний елемент ... сильний, ... бо мова йде і про смерть революціонера-бійця, і про широкий фронт битви” [28, с. 85]. Этот элемент проявляет себя также в стихотворном

¹ “Усе міняється, оновлюється, рветься, / у ранах кров’ю сходить, з туги в груди б’є, / замулюється мулом, порохом береться, / а потім знов зеленим з-під землі встає” (ц. 30, т. 10 – ц. 40, т. 5); “Усе міняється, оновлюється, рветься, <...> / Усе підводиться, встає, росте й сміється” (ц. 40, т. 6 – ц. 50, т. 1).

² Данные строки являются композиторским вариантом стихотворного изложения П. Тычины: “Ї сама земля – не є змія, / яка тебе всякчас і носить, і глядить...”.

повествовании через интерпретирование некоторых отличительных художественных элементов народно-песенного фольклора¹, а именно:

а) образ воина, “який розлучається з вірним другом – конем і вмирає в чистім полі” [28, с. 86] (например, “Ой на горі вогонь горить” [25, с. 111] и др.);

б) символизирующий смерть образ “чорного ворона-птаха”² (например, “Нечай” [14, с. 7–9], “Ой злетѣли два голубы та зъ лѣса на села” [14, с. 59–60], “Ой на горі огонь горить” [25, с. 112] и др.);

в) выкрик “гей” (например, “Ой ти, Грицю, Грицю, молодой козаче” [16, с. 569], “Ой сяду я край віконця, гей” [16, с. 577–578], “Ходить Турчинь по рыночку, гей, море бре” [14, с. 45–46] и др.);

г) одна из форм национального языка – просторечие “та й” (например, “Ой у полі жито” [16, с. 567–568], “Ой у мѣстѣ въ Бузановѣ” [14, с. 46–48] и др.);

д) специфическая староукраинская диалектная форма говора – предлог “ік” (например, “Ой ти, ковалю, коваль-коваленко” [13, с. 115–116] и др.).

Еще одной выразительной составляющей эпической направленности “Як упав же він...” становится балладная интонация стиха. Она позиционирует:

а) сюжетную канву сочинения, указывая на жанр исторической баллады, маркированием которой является гибель солдата-революционера;

б) традицию интерпретирования стиля народно-песенного стиха, в т. ч. балладного, посредством использования четырехстопного хорее. Дополнительным акцентом здесь становится парное чередование четырех четных хорейческих стоп и трех незарифмованных нечетных, содержащее приметы балладной строфы.

Жанровая направленность “Як упав же він...” определила программное название IV части симфонии – “Баллада”. Здесь балладный стиль, органично синтезируясь со стилем думовым, проявляет себя на уровне специфичных признаков. Так, вступление сосредоточено на диалоговом изложении мощных аккордов-триолей *tutti* оркестра и мелодии солирующего альты в рамках умеренно-сдержанного, “исполнен[ного] серьезности и достоинства” [5, с. 57] темпа *Moderato*, отраженный метрономом $\downarrow = 92$. Здесь ладо-интонационный контур охватывает “полный двенадцатиступенный звукоряд”, позиционирующий “дв[е] думны[е] ладовы[е] систем[ы] от *ми* и *ми-бемоль*, что подчеркнуто избранной автором нотацией” [10, с. 110]. Одновременно данный звукоряд позиционирует “три малые секунды: *ми-фа-ми-бемоль*, символизирующие инициалы фамилии, имени и отчества” композитора – “личностны[й] знак – монограмм[у]” [9, с. 110]. Такое оригинальное композиторское решение демонстрирует ситуацию, при которой “в эпосе автор может иногда говорить за героя и таким образом хотя бы на время становится им. Создав некую движущуюся модель жизни, автор отходит в сторону” [1, с. 18].

В итоге обозначенная жанрово-ладовая модель на протяжении цикла обнаруживает себя в качестве сквозной линии позиционирования эпического, истоком которой становится открывающая I часть мелодия теноров “Блакить мою душу обвіяла...”, кульминацией – V часть с ее акцентированными философскими строками “Та ні, життя тримає строгу послідовність, / і ще здається хаосом – є тонкий лад...” и “окончательным интонационным обобщением” (В. Москаленко) – Финал.

Думно-балладными признаками в музыкальном тексте IV части также являются “загальні для епіки речитативно-декламаційні прийоми *parlando-rubato*” [17, с. 143]. Наличествую в мелодии

¹ О наличии фольклорной/эпической линии в творчестве П. Тычины писали многие литераторы, к примеру: “Павло Тичина – незрівнянний майстер умілого, розумного й тактовного використання елементів народної мови, яке йде у нього поруч із дуже природною індивідуальною словотворчістю” (М. Рильский) [19, с. 214]; “...стихи Тычины совсем не были простой стилизацией под фольклор, – это почти в один голос признали критики, отметив сочетание в них эпической простоты и народной поэзии со “сложною мудростью” новейшего искусства” (Л. Новиченко) [15, с. 86–87].

² Семантика данного образа была определена композитором таким образом: “Ворон – птица, поедающая мертвые тела. Таким он выведен в моей Третьей симфонии “Я стверджуюсь” на стихи Павла Тычины: “З криком сів на груди ворон, чорний ворон-птах”. Чорний ворон став символом зловещего начала” [9, с. 146].

и оркестровой партии, они оттеняют ее относительно небольшой диапазон, нерегулярную ритмику, импровизационность, орнаментальность, сложность темброво-динамической палитры голоса и инструментария. Наряду с этим выделяются музыкальные фрагменты, выражающие “особливу атмосферу мінливої напруги” [17, с. 126]. К примеру, после асинхронного декламационно-многократного провозглашения хором слова “Слава!” (ц. 30, тт. 4–5) органично воспринимается исполняемый тенорами насыщенный речевыми интонациями музыкально-поэтический фрагмент “докотилось і лягло до ніг” (ц. 30, т. 6). Здесь дважды нисходящее мелодическое движение восьмых в пределах думного лада маркетировано ферматами и оттенено динамическим спадом *mf* → *pp* и темповой ремаркой *Tempo rubato*.

Вместе с тем думно-балладное пространство выражения эпического дополнено интерпретированием жанровой специфики плача – “песни по усопшим” (Е. Станкович). Она проявляет себя в инструментальном изложении солирующего альты в виде секундово-нисходящих мелодических линий, частично оттененные мелизматическими фигурами мордента и форшлага и подчеркнутые исполнительским штрихом *glissando*, а также громкостной динамикой *p/crescendo/diminuendo*, выразительной ремаркой *espr.* и тембровой спецификой *con sord.* (тт. 2, 4–5, 8). В результате налицо не только генетическая связь думы и голошения, но, в частности, следование традиции, где “кобзарі самі часто називали думи *плачами*, а моменти найвищої напруженості у речитатіях дум асоціювалися у них з “додаванням жалощів”” [17, с. 126].

Авторские темповые обозначения и цифровые показатели метрономов, позиционирующие медлительность и протяженность музыкально-событийного повествования, становятся дополнительным выражением структурирования эпического пространства IV части. Здесь они охватывают границы от очень/весьма медленных темпов (*Molto largo* (ц. 20, т. 5), ♩ = 46 (*Molto largo*) (ц. 50 т. 3), *Molto lento* ♩ = 40 (ц. 110, т. 6)) до темпов умеренных (♩ = 80 (*Molto più mosso*) (ц. 60, т. 8)) / весьма умеренных (♩ = 92 (т. 1 – ц. 10, тт. 4, 6; ц. 20, тт. 1–4), ♩ = 60 (ц. 30, т. 7)). Особенный колорит большинству темповых обозначений придает корректирующее указание “molto”, указывающее на существенное замедление при общей медлительности повествования.

Подобная тенденция прослеживается и в остальных частях цикла. Например, метрономное указание ♩ ≈ 60, значащееся в обрамляющих симфонию частях, соответствует темповому пространству *Andante – Largetto* (I часть: т. 1 – ц. 20, т. 5; ц. 70, тт. 5–9 – ц. 80, тт. 1–3; VI часть: т. 1 – ц. 20, тт. 1–5). Причем метроном “Финала” имеет дополнительное указание *Molto tenuto*, усиливающее достаточно замедленную темповую характеристику в соответствии со сдержанным, порой ораторско-декламационным (ц. 30), музыкально-поэтическим изложением “Я утверждаюсь”. Вместе с тем показателями общей замедленности становятся такие характеристики как “спокойно, размеренно” [29, с. 234], принадлежащие авторским указаниям *Andante molto* (I часть: ц. 80, тт. 4–6) и *Molto andante* (III часть: т. 6), интенсифицированные “molto” и метроном ♩ = 92 (III часть: ц. 40, т. 5).

Наряду с этим признаки замедления присутствуют в ремарках, а именно: *meno mosso* (I часть: ц. 40, тт. 7–10 – ц. 50, тт. 1–7; IV часть: ц. 70, т. 9 – ц. 90, тт. 1–2) и *ritenuto* (*rit.* (I часть: ц. 110, т. 5), *rit. molto* (I часть: ц. 70, т. 4; II часть: ц. 150, т. 5), *rosso rit.* (I часть: ц. 20, т. 6; ц. 70, т. 3) / *rosso ritenuto* (V часть: ц. 60, т. 3; VI часть: ц. 40, т. 4)).

В целом отметим содержательность избранных композитором итальянских названий темпов, которые позиционируют не только скорость движения музыкально-художественного сочинения, но также его образную характерность. Например, проявлением сверхразмерной эпичности в IV части становится *Molto largo*. Ориентировочное значение второй половины этого составного термина “широко” свидетельствует, по мнению Г. Римана, о “само[м] медленно[м] изъ всѣхъ обозначеній темпа, дальше котораго идетъ развѣ *molto l. [largo]*, хотя ... это послѣднее немногимъ отличается отъ перваго. <...> характернымъ отличіемъ *l. [largo]* является особая свинцовая тяжесть, неустранимая и фигураціей; ... подобное настроеніе <...> на протяженіи ограниченнаго числа тактовъ ... способно производить превосходное дѣйствіе” [20, с. 732–733]. И, действительно, предельно емко и значительно воспринимается после оркестрового вступления начальное повествование тычининского стиха. Каноническое

изложение “Як упав же він з коня та й на білий сніг”, продолженное звучанием импровизационно-экспрессивной мелодии флейты, и подхваченное исполнением *ad libitum* в разных темпах “Слава!”, создает атмосферу серьезности и весомости (ц. 20, т. 5 – ц. 30, т. 5). При повторном изложении данного катрена темповое пространство *Molto largo* обогащается новой темповой краской – цифровым метрономным указанием $\text{♩} = 60$, семантика которого охватывает диапазон *Andante–Larghetto*. Эта характеристика вносит в общую атмосферу медлительности некоторое оживление благодаря не только незначительному увеличению скорости движения, но также специфическому звучанию – асинхронно-импровизационному произношению (*sussurando: f → dim.*) “Як упав же він з коня” (сопрано) / “та й на білий сніг” (альты), сопровождаемое резко-скользящим возгласом-плачем “А...” (бас) (ц. 30, т. 10 – ц. 40, т. 1), и постепенно динамически угасающим (*mf → poco dim. → pp*) говором в разнобой “– Слава! Слава! – докотилось і лягло до ніг. – Слава!” (сопрано, альт, тенор) (ц. 40, тт. 9–10).

Авторский метроном $\text{♩} = 46$, дополненный указанием *Molto largo*, соответствует сверхпредельному *Grave* (ц. 50, т. 3). Вследствие этого характер музыки наполняется дополнительными обертонами. Поскольку *Grave* позиционирует разнообразие своего значения (к примеру, “значительно”, “серьезно” и др. [7, с. 55; 30, с. 236]), его образно-смысловая характеристика в синхронизации с затяжным скоростным развертыванием органично дополняет музыкальное воплощение стихотворных строк: “Ще ж як руку притулив / к серцю ік свому. / Рад би ще він раз побачить / отаку зиму”.

Еще одной гранью медлительного темпового пространства “Баллады” является *Molto lento* $\text{♩} = 40$ (ц. 110, т. 6). Означая очень “медленно, неторопливо” [7, с. 67; 29, с. 234] и относясь к “весьма медленным” темпам (Ю. Юцевич), данное указание сопровождает исполняемую сопрано на тишайшей звучности завершающую фразу “Як вмирав у чистім полі – слав усім привіт”, мелодия которой дублирована холодно-прозрачными флажолетами арфы и продолжена истаивающими эфемерными звуками *solo* вибратона.

Целесообразно указать на расширение интерпретационных возможностей “*lento*” посредством авторской ремарки *gliss. lento*, которая выразительно завершает длящийся звуковой комплекс “– Добридень!”, исполняемый хором в начале “Токкаты” (т. 2). Она насыщает дополнительными красками специфический исполнительский штрих, внося в общую панораму эпического пространства некоторую долю неповторимости и своеобразия.

Таким образом, интерпретирующий эпическую поэтику словесно-музыкальный текст “Як упав же він...” П. Тычины позиционирует атмосферу народно-песенной повествовательности. Здесь Е. Станкович подобен сказителю, прозорливо услышавший “філософськи-забарвлений історизм і глибок[у] соціальність ... [що] обумовили наявність певного епічного “ядра”” [23, с. 15] в поэтической миниатюре, и создавший на ее основе народную песню в рамках IV части монументального симфонического цикла. В данном случае композитор одновременно продолжает и передает традицию перепевания “Як упав же він...”. Вспомним, например, кобзарей, источником интерпретационных решений которых становилось данное стихотворение. Свидетельством служит исполнение певцом-бандуристом Андреем Бобырем упомянутого произведения П. Тычины на собственную музыку (вместе со старинной думой “Про вдову”) на одном из вечеров в Союзе писателей Украины в 1963 году [26], а также наличие его в репертуаре современного кобзаря Тараса Компаниченко, многократно засвидетельствованное видеоматериалами в интернете¹.

Словесный материал поэмы “Похорон друга” – еще одна весомая составляющая проявления эпического в Третьей симфонии. В его интерпретировании композитор акцентирует “рефреноподобный” катрен², вариационно изменяющийся при неоднократном

¹ Например, видеозаписи, размещенные на YouTube, а также личной страничке Т. Компаниченко в Facebook (Вечера памяти Николая Будника, 2010 (<https://www.youtube.com/watch?v=4AObCbCZ6WQ>), “Жнива фест 2011 – Весілля” (<https://www.youtube.com/watch?v=eMYSyKp9VJw>), Вечер, посвященный бою под Крутами, 2012 (<https://www.youtube.com/watch?v=N7MvBa7WjIQ>) и др.).

² На музыкально-повествовательное начало его строк указывал М. Рьльский: “Докладніше спинив[шись] на ... поемі” “Похорон друга”, характеризовал ее как симфонию, называя, например, повторяющийся катрен ее первой темой [19, с. 218].

повторении в процессе развития V части. Вследствие этого *вариационность* и *повторность*, позиционирующие такой принцип *тождества* как *изложение* и *переизложение*, становятся основополагающими способами формообразования эпического повествования. К тому же немаловажное значение имеет здесь “фоническо[е] своеобрази[е] разноголосия, полифонизма” [12, с. 35] интонационно-тематического материала. Его выразителем становится “поліфонічний хор” (А. Терещенко), исполняющий строки обозначенного катрена. Такая демонстрация музыкального изложения обостряет семантическое значение философско-гуманистической идеи изменчивости всего живого и исключительной ценности человеческой жизни.

Вместе с тем эпическое обнаруживает себя на уровне музыкального изложения строк “Та ні, життя тримає строгу послідовність <...> закони материнства не перемінить” (ц. 20, т. 4 – ц. 30, т. 8) посредством интерпретирования некоторых характерных жанровых атрибутов думы, среди которых назовем: а) “синтез двух думных звукорядов от *ми* и *ми-бемоль*” [10, с. 111]; б) неравносложность строения стихов, где строки содержат от 9 до 13 слогов¹; это формирует нерегулярность метrorитмики (4/4, 2/4, 4/4, 3/4, 4/4, 3/4); в) экспрессивная мелодекламация, акцентирующими параметрами которой становятся: речитативность, триольные и синкопированные ритмические фигуры в сочетании с паузами, громкостная динамика (*mp* → *f* → *ff*); г) тембровая палитра баритонального певческого голоса, оригинальность которой усилена техническими возможностями микрофона.

Поскольку “эпический симфонизм включает в себя... пейзажно-природное начало: в эпосе стихии природы неотделимы от судеб человеческих” [21, с. 345], образ *ветра* становится еще одной коннотацией эпичности музыкально-поэтического текста симфонии “Я утверждаюсь”. Он усилил повествовательность изложения I, II, III частей “элементами или эпизодами изобразительного характера, подобно тому, как в романе или новелле возникают словесные пейзажи или описание внешности персонажа” [1, с. 21]. В целом значимость символики ветра выражена в ее динамическом развитии – от личностных переживаний и состояний к бурным общественно-социальным преобразованиям исторической действительности. К тому же показательное наличие градации ветер/буря, отражающее нарастание семантических признаков символа. В частности, она первоначально проявляет себя в словесно-музыкальном повествовании “Там тополі у полі...”, двухголосно контрапунктирующим с “Як не горю – я не живу...” в разделе *Meno mosso* I части (ц. 40, т. 7 – ц. 80, т. 3). Здесь образ ветра/бури работает на подтекст, иносказательно повествуя о “розпалі Першої світової війни, коли на західних кордонах Російської імперії приносились криваві жертви, що вимірювалися сотнями тисяч і мільйонами живих людей у солдатських шинелях! ... стає зрозумілою причина поетового суму, пояснюється, чому в його серці – “і бурі, і грози, й рокотання-ридання бандур”...” [23, с. 583]. Отображением внутреннего, глубинного смысла подтекста становятся такие отличительные музыкально-выразительные средства, как: синкопированный и триольный ритм в партии хора; громкостная динамика, охватывающая границы *mf* → *f* с включением *crescendo* и *diminuendo* (ц. 40, т. 7 – ц. 50, т. 7), а также *p* → *ff* в рамках эпизода *Roco a roco cresc.* (ц. 50, т. 8 – ц. 60, тт. 1–3); переливы в верхнем регистре секстолей/септолей шестнадцатых фортепиано (ц. 40, т. 7 – ц. 50, т. 1); стремительно-восходящее *glissando* арф и скрипок в сочетании с нисходящим ходом триолей, завершающийся напряженной малосекундовой интонацией (*e-es*) в партии басов² (ц. 60, тт. 2–3).

¹ Та ні, життя тримає строгу послідовність, (13)
і ще здається хаосом – є тонкий лад. (12)
Йї сама земля – то рідна мати, (9)
яка тебе і носить, і глядить... (10)
Законів боротьби нікому не зламати, (13)
закони материнства не перемінить. (12)

² Последняя музыкальная характеристика становится ярким звукоизобразительным дополнением тычининских строк, т. к. “У рядках “В моїм серці і бурі, і грози, / Йї рокотання-ридання бандур...” поет через звукову організацію тексту (алітерація “р”) і через виразно емоційні за змістом “рокотання-ридання” домігся точної передачі потрібного йому звучання цього музичного інструмента” [6, с. 15].

Музыкальное прочтение текстового материала стихотворений “Напував коня”, “Плуг” (II часть) и “Вітер з України” (III часть) является еще одним уровнем позиционирования образной символики ветра/бури в ее предельной насыщенности и оригинальности. Здесь наличествует синтез философски-чувственного и звуко-живописного начал, содержащий подтекст, скрытой семантикой которого становится повествование о революции в своей пейзажной данности. Причем позиционирование ветра/бури формирует ощущение, при котором ““Ветер, ветер – на всем божьем свете”. – Тут летопись целого поколения, картина грандиозной бури, разметавшей, разрушившей старый мир”” [Цит. по: 18, с. 148].

Интонационное воплощение образа ветра/бури в симфонии охватывает многообразные формы своего исполнительского проявления. Наиболее репрезентативными из них можно назвать следующие:

– произвольная игра первых и вторых скрипок “натуральными флажолетами с третьей позиции и выше на четырех струнах”¹, переходящая в дрящущий импровизационный поток *ad libitum* тридцать вторых на *legato*, который завершается периодически повторяющимися крещендирующими звуками $fis/f(\sharp)/g(\sharp)/h(\sharp)/a(\sharp)$ в ассиметричном метро-ритмическом контрапункте (II часть: т. 1 – ц. 10, тт. 1–9). Данное игровое пространство дополнено колористическим штрихом *glissando*, акцентированный в партиях хора, альтов, первой и второй арфы (ц. 10, тт. 2–9);

– изобразительные приемы *sussurando* и *parlato*, усиленные каноническим изложением хора повторяющейся фразы “Вітер, вітер...” и обогащенные всплесками фортепиано и ксилофона, а также тянущейся глиссандирующей трелью первых/вторых скрипок и альтов в сочетании с *tremolo* виолончелей (II часть: ц. 60, тт. 1–4);

– вздымающе-низвергающееся глиссандирование завывания-стона “А...” tutti хора и экспрессивно провозглашаемое слово “буря!” баритоном solo, оттененные стремительно-восходящим глиссандирующим вихрем двух арф (II часть: ц. 60, тт. 6–7);

– взаимодополняемое пространство подчеркнутого ферматами объемного колокольного звучания (или холодноватой звучности вибратона, кларнета) и секстолей-пассажей фортепиано в высоком регистре (III часть: тт. 1–5; ц. 20, тт. 8–9), а также позиционирование темброво-акустической ауры тремоло двух арф, триолей вибратона и кратких реплик тридцать вторых ксилофона (III часть: ц. 30, тт. 10 – ц. 40, тт. 1–5). Специфичность данной звуковой колористичности дополнена такими выразительными средствами, как: тихая звучность с включением динамического усиления *Poco a poco cresc.*, темповые реалии *Tempo rubato* и *molto andante*, каноническое изложение хоровых партий. Все это создает эффект легкого дуновения ветра, приводящий в движение колокол-благовестник, мерно-протяжно сигнализирующий о важности происходящего. Сверх того эта музыкальная картина словно облечена в полудремотное состояние, переходящее в обстановку призрачной дымки и распада реальности (ц. 20 – ц. 40, тт. 1–5), постепенно трансформирующаяся в беспокойно-напряженный сон-кошмар с последующим пробуждением и осознанием суровой действительности (ц. 40, т. 6 – ц. 50, тт. 1–10), далее рассказанной в “Балладе”. Именно атмосфера ирреальности, остранения, некоторой заторможенности во времени, надломляющаяся к концу повествования “Канонов” эмоционально-неистовым напряжением-взрывом (хаотичное изложение хора “Чортів вітер! Проклятий вітер!”), формирует устойчивую ассоциативно-художественную ауру онейротопы. В результате органично сочетающиеся “консервативные эпические приемы” (Т. Теперик) сновидения и колокольности дополняют традиционную линию иносказательного интонационно-поэтического выражения революционной тематики.

¹ Станкович Є. Симфонія № 3 “Я стверджуюсь” на вірші П. Тичини для соліста, хору та оркестру: партитура. Примітки. – К. : Муз. Україна, 1990. – С. 160.

Колокольная¹ и сновидческая образность интерпретирована в других частях симфонии. В частности, начало и окончание I и VI частей символизируют колокольность в своем специфическом позиционировании, а именно в виде: а) мощного гулко-набатового, открывающего “Прелюдию”, и красочного благозвучно-объемного созвучия² хора, двух арф и колоколов, знаменующего переход к II части; б) торжественно-величественных ударов оркестрового вступления в “Финале” и праздничного трезвона в его завершении (ц. 40, тт. 4–7). Наряду с этим словно издали доносящийся колокольный благовест знаменует грань между “Токкатой” и “Канонами”, а мощные аккорды-триоли *tutti* оркестра во вступлении “Баллады” демонстрирует частый звон в один колокол – набат.

О многообразии интонационного воплощения сферы онейротопии можно говорить в отношении: а) едва уловимого настроения мечтательности, периодически появляющееся в “Прелюдии”; б) мимолетного оттенка сонливости, возникающий в оркестровом эпизоде перед низвергающейся лавиной хора “Вітер, вітер...” в “Токкате” (ц. 50, тт. 4–10); в) легкого дремотного состояния, присутствующее в каноническом изложении “Як упав же він з коня” в начале эпизода *Molto largo* в “Балладе” (ц. 20, т. 5), а также во фрагменте разнотемпового контрапунктирования деревянных духовых инструментов на фоне тянущихся звуков ум 4 (*fis-b*) у альтов, виолончелей, контрабасов и произносимой хором шелестящим шепотом начальной фразы стиха³ (ц. 30, тт. 7–10), переходящее в приглушенное звучание солирующей трубы с оттенком затуманенности и замедления (ц. 40, тт. 2–8); г) онейрической атмосферы, охватывающая повествование “Ще ж як руку притулив...” (ц. 50, т. 3), и эфемерной призрачности завершающих строк “Як вмирав у чистім полі – слав усім привіт” (ц. 110, тт. 6 – ц. 120, т. 1). Важно отметить, что присутствие на протяжении IV части образной ауры сна закономерно, т. к. в иносказательной форме она позиционирует символику смерти, обогащая идейно-событийное содержание тычининского стиха. В результате здесь танатологический мотив, являясь основным традиционным мотивом эпической онейротопии, находит широкое и достаточно своеобразное музыкальное интерпретационное решение.

В дополнение к изложенному относительно позиционирования эпического посредством “интонационных образов *бури, ...ветра*” важным становится указать на “формулу[у] inferнального движения и основанн[ого] на нем жанр[а] ...токкаты”, проявившая себя во II части [18, с. 147]. Данный жанр стал основой для воплощения “оригинальн[ого], неожиданн[ого] и вместе с тем просто[го], как бы пришедш[его] из мира народной поэзии” [15, с. 77] образа гигантского *плуга*, перемещаемый по земле “мільйонами мускулястих рук” (Е. Станкович). Кардинально противоположный образу ветра/бури образ плуга символизирует новую жизнь. Содержащий подтекст “понимания революции как силы не только разрушающей, но и созидательной”, он ассоциируется с “вышедшим пахать свою необозримую ниву”, манифестирующим трудовой народ, былевым образом легендарного оратая-богатыря Микулы Селяниновича, [15, с. 77]. Отличительными музыкальными характеристиками этого образа становятся: ритмическая четкость, механистичность звукового потока, достигающая пределов *fff* высокая громкостная динамика, темповое пространство метронома ♩ = 132, маршевая интонационность. Здесь показательным становится метромное указание, позиционирующее

¹ Отметим, что “колокольность разного характера и свойства” является “одн[ой] из важн[ых] семантических компонент” творчества Е. Станковича. По словам композитора, “колокольность, как и знаменный распев, связана с семантикой духовной истины, очищения от скверны, с первозданностью основы основ” [9, с. 170]. Вследствие этого неслучайным становится введение ее в музыкальное изображение панорамы революционной поэзии П. Тычины. Как считал автор симфонии, “очень многие люди, действительно, свято верили, что революция и гражданские преобразования изменят мир к лучшему. Коммунизм ведь себя дискредитировал не сразу, а постепенно. Да и основа-то его по сути своей библейская – о равенстве людей” [9, с. 181].

² “... останній акорд першої частини є одночасним поєднанням двох великих мажорних септакордів, які знаходяться один відносно одного на відстані великої терції <...> вертикаль набуває кластерного звучання і сприймається як емансипована темброва барва” [22, с. 123–124].

³ Оригинальность этому фрагменту придает синтезирование различных метромических указаний медленной темповой направленности (первая флейта – ♩ ≈ 60, вторая флейта ♩ ≈ 54, первый гобой – ♩ ≈ 80, второй гобой – ♩ ≈ 69, первый кларнет – ♩ ≈ 96), а также специфическое музыкально-выразительное исполнение хора, отмеченное авторской ремаркой *sussurando*.

темп Allegro. Причем его смысловая нагрузка сосредоточена не только на скорости движения, но, главное, на образно-исполнительской специфичности – “оживленный ритм жизнедеятельности <...> отчетливост[ь] звучания, ... исполнени[е] энергично[е] и мужественно[е]” [5, с. 77]. Наряду с этим марш, являясь коммуникативно-интерпретируемым жанром объективного/коллективного типа художественного высказывания, структурирует образ плуга, в частности прагматику музыкально-эпического произведения в целом. Его “... “стальная мускулатура” ... организует волевой напор второй части, ее четкий шаг слышен в “массовых эпизодах” четвертой и пятой” частях [3, с. 56].

Таким образом, эпическое в Третьей симфонии Е. Станковича нашло свое претворение в оригинальной концепции замысла и самобытных формах своего художественного воплощения. Нет сомнения в том, что представленная в рамках настоящей статьи музыковедческая интерпретация обозначенной проблемы не является окончательной, напротив, имеет перспективу дальнейшего своего научного продолжения. Ведь, по мнению автора “Я утверждаюсь”, “интерпретаций авторского замысла вообще может возникнуть бесчисленное множество, потому как у каждого исполнителя и слушателя [а также исследователя] свой багаж знаний, свой взгляд на мир и на музыку, свой эмоциональный и психологический потенциал” [9, с. 117].

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Арановский // Музыкальный современник : сб. статей. – М. : Сов. композитор, 1987. – Вып. 6. – С. 5–44.
2. Дума Л. Характерні особливості симфонізму та симфоній 70–80-х років ХХ століття Євгена Станковича / Людмила Дума // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 1993. – Т. ССХХVI : Праці музикознавчої комісії. – С. 162–181.
3. Зинькевич Е. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича / Елена Зинькевич. – Ужгород : Лира, 2002. – 208 с.
4. Кожин В. В. Эпопея / В. В. Кожин // Литературная энциклопедия терминов и понятий / [гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин]. – М. : Интелвак, 2001. – Стб. 1236–1238.
5. Корыхалова Н. П. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях / Н. П. Корыхалова. – СПб. : Композитор, 2000. – 272 с.
6. Косінова О. М. Концепція панмузичності у творах Павла Тичини : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.05 “Порівняльне літературознавство” / О. М. Косінова. – Київ, 2014. – 20 с.
7. Крунтяева Т. С. Словарь иностранных музыкальных терминов / Т. С. Крунтяева, Н. В. Молокова. – 7-е изд. – Л. : Музыка, 1988. – 136 с.
8. Лісецький С. Й. Євген Станкович / С. Й. Лісецький. – К. : Муз. Україна, 1987. – 64 с.
9. Лунина Анна. Евгений Станкович. Феномен гения: эмблема вечности или невозможность постижения сути бытия? / Анна Лунина // Композитор – маленькая планета. – К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2013. – С. 31–224.
10. Москаленко В. Евгений Станкович / В. Москаленко // Музыкальная культура братских республик СССР / [сост. Г. В. Конькова ; рец. А. И. Муха]. – К. : Муз. Україна, 1982. – Вып. 1. – С. 97–112.
11. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособие / В. Г. Москаленко. – К. : Клякса, 2012. – 271 с.
12. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1988. – 254 с.
13. Народні пісні в записах Григорія Верьовки / [упоряд. і прим. Е. П. Верьовка-Скрипчинська та ін. ; вступ. ст. А. І. Гуменюка]. – К. : Муз. Україна, 1974. – 176 с.
14. Народныя пѣсни Галицкой и Угорской Руси, собранныя Я. Ф. Головацкимъ : в 3 ч. ; [автор-сост. Я. Ф. Головацкий]. – М. : Въ Университетской типографіи (М. Катковъ), 1878. – Ч. I : Думы и думки. – 1878. – 388 с.

15. Новиченко Л. Поэзия и революция. Творчество П. Тычины в первые послеоктябрьские годы / Леонид Новиченко. – М. : Сов. писатель, 1957. – 299 с.
16. Пісні Явдохи Зуїхи. Записав Гнат Танцюра / [упоряд., передмова та прим. В. А. Юзвенко, М. Т. Яценка ; відп. ред. О. І. Дей]. – К. : Наук. думка, 1965. – 811 с.
17. Професор Іваницький А. І. Український музичний фольклор. Підручник для вищих навчальних закладів / А. І. Іваницький. – Вінниця : НОВА КНИГА, 2004. – 320 с.
18. Раку М. О “музыкальной генеалогии” русской революции / М. О. Раку // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського / [ред.-упоряд. О. Б. Соломонова]. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. – Вип. 98 : Світ музикознавства: стратегії, дискурси, сюжети : збірник наук. статей. – С. 136–158.
19. Рильський М. Співець Радянської України / М. Рильський // Рильський М. Зібрання творів : [у 20 т.]. Наука. Критика, Публіцистика. Т. 12–18 ; [редкол. Л. М. Новиченко (голова) та ін. ; упоряд. В. Г. Бойко та ін. ; прим. М. А. Ігнатенко ; ред. тому І. О. Дзевєрін]. – К. : Наук. думка, 1986. – Т. 13 : Літературно-критичні статті. – 1986. – С. 212–219.
20. Риманъ Г. Музыкальный словарь / Г. Риманъ ; [пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона, доп. рус. отделом, сост. при сотруднич. П. Веймарна и др. ; пер. и всѣ доп. под ред. Ю. Энгеля]. – Москва ; Лейпциг : Юргенсон, 1901–1904. – 1531 с.
21. Соллертинский И. Исторические типы симфонической драматургии / И. Соллертинский // Исторические этюды ; [ред.-сост. М. Друскин]. – [2-е изд.]. – Л. : Гос. муз. изд-во, 1963. – С. 335–346.
22. Терещенко А. Симфонія Євгена Станковича «Я стверджуюсь!» / А. Терещенко // Українське музикознавство: (наук.-метод. міжвідомчий щорічник). – К. : Муз. Україна, 1977. – Вип. 12. – С. 116–131.
23. Тычина П. Г. Зібрання творів : [у 12 т.] ; [редкол. О. Т. Гончар та ін. ; упоряд. та прим. О. І. Кудіна]. – К. : Наукова думка, 1983. – Т. 1 : Поезії 1906–1934. – 1983. – 736 с.
24. Тычина П. Моему народу / П. Тычина // Павло Тычина. Зібрання творів : [у 12 т.] ; [редкол. О. Т. Гончар та ін. ; упоряд. та прим. А. М. Полотай]. – К. : Наук. думка, 1986. – Т. 8, Кн. 2 : Статті. Рецензії. Доповіді. Виступи. 1943–1945. – 1986. – С. 21–22.
25. Українські народні пісні : в 2-х кн. ; [упоряд. З. Василенко, М. Гордійчук]. – К. : Мистецтво, 1955. – Кн. 1. – 487 с.
26. Черкашина О. Подільський митець Володимир Перепелюк як представник кобзарської культури України ХХ століття [Електронний ресурс] / О. Черкашина // Бібліотека: політологія. – Режим доступу : <http://politics.ellib.org.ua/pages-5174.html>
27. Чернова Т. Ю. Драматургія в інструментальній музиці / Т. Ю. Чернова. – М. : Музыка, 1984. – 144 с.
28. Шаховський С. Павло Тычина. Життєпис поета і громадянина / Семен Шаховський. – К. : Дніпро, 1968. – 219 с.
29. Юцевич Ю. Е. Словарь музыкальных терминов / Ю. Е. Юцевич. – 3-е изд., пераб., доп. – К. : Муз. Україна, 1988. – 263 с.
30. Terminorum Musicae Index Septem Linguis Redactus. Polyglot Dictionary of Musical Terms: English, German, French, Italian, Spanish, Hungarian, Russian / [Ridacteur en chef: Horst Leuchtman]. – 2-nd edition. – Akademiai Kiado und Budapest Bärenreiter: Kassel, Basel, Tours, London, 1980. – 806 p.

REFERENCES

1. Aranovskiy, M. (1987), The Structure of the Musical Genre and the Modern Situation in the Music, *Muzykal'nyy sovremennik: Sbornik statey* [The Musical Contemporary: Collected of Articles], Moscow, Sov. kompozitor, Iss. 6, pp. 5–44. (in Russian).
2. Duma, L. (1993), The Peculiarities of Ye. Stankovich's Symphonism and Symphonies of the 70-ies – 80-ies of the 20th Century, *Zapysky naukovoho tovarystva imeni T. Shevchenka* [Memoirs of the T. Shevchenko Scientific Society, Proceedings of the musicological committee], Lviv, Vol. CCXXVI, pp. 162–181. (in Ukrainian).

3. Zin'kevich, Elena (2002), *Simfonicheskiye giperboly. O muzyke Evgeniya Stankovicha* [Symphonic hyperboles. About the music of Evgeny Stankovich], Uzhgorod, Lira. (in Russian).
4. Kozhinov, V. V. (2001), Epopee, *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy* [Literary Encyclopedia of Terms and Concepts], Moscow, Intelvak, pp. 1236–1238. (in Russian).
5. Korykhalova, N. P. (2000), *Muzykal'no-ispolnitel'skiye terminy: Vozniknoveniye, razvitiye znacheniy i ikh ottenki, ispol'zovaniye v raznykh stilyakh* [Musical and Performance Terms: Origin, Values Developments and Their Shades, Using in Different Styles], St. Petersburg, Kompozitor. (in Russian).
6. Kosinova, O. M. (2014), "Concept of Panmelodiousness in P. Tychyna's Works", Thesis abstract for Cand. Sc. (Philology.), 10.01.05 "Comparative Literary criticism", Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, 20 p. (in Ukrainian).
7. Kruntyaeva, T. S. and Molokova, N. V. (1988), *Slovar' inostrannykh muzykal'nykh terminov* [Dictionary of Foreign Musical Terms], Leningrad, Muzyka. (in Russian).
8. Lisetskiy, S. Y. (1987), *Yevhen Stankovych* [Ye. Stankovich], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
9. Lunina, Anna (2013), Yevhen Stankovich. The Phenomenon of Genius: the Emblem of Eternity or Inability to Comprehend the Essence of Being?, *Kompozitor – malen'kaya planeta* [Composer – a Small Planet], Kyiv, DUKH I LITERA, pp. 31–224. (in Russian).
10. Moskalenko, V. (1982), Yevhen Stankovich, *Muzykal'naya kul'tura bratskikh respublik SSSR* [The Musical Culture of the Fraternal Republics of the USSR], Kyiv, Muzychna Ukraina, Iss. 1, pp. 97–112. (in Russian).
11. Moskalenko, V. G. (2012), *Lektsii po muzykal'noy interpretatsii: Uchebnoe posobie* [The Lectures on Musical Interpretation: a Textbook], Kyiv, Klyaksa. (in Russian).
12. Nazaykinskiy, Ye. V. (1988), *Zvukovoy mir muzyki* [The Sound World of the Music], Moscow, Muzyka. (in Russian).
13. Verovka-Skrypchynska, E. P., Humenyuk, A. I. and Yudina, V. V. (1974), *Narodni pisni v zapysakh Hryhoriia Verovky* [The Folk Songs in the Records of Gregory Veryovka], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
14. Golovatskiy, Ya. F. (1878), *Narodnye pesni Galitskoy i Ugorskoy Rusi, sobrannye Ya. F. Golovatskim. V 3-kh chastyakh. Ch. I. Dumy i dumki* [The Folk Songs of the Galician and Ugric Rus', are Collected by J. F. Golovatsky. In 3 Parts. Part I. Dumas and Dumkas], Moscow, V Universitetskoy tipografii (M. Katkov). (in Russian).
15. Novichenko, L. (1957), *Poeziya i revolyutsiya. Tvorchestvo P. Tychiny v pervye posleoktyabr'skie gody* [Poetry and Revolution. The Creativity of P. Tychyna in the First Post-Revolutionary Years], Moscow, Sovetskiy pisatel'. (in Russian).
16. Yuzvenko, V. A. and Yatsenko, M. T. (1965), *Pisni Yavdokhy Zuihy. Zapysav Hnat Tantsiura* [The Songs of Yavdokha Zuiha], Kyiv, Naukova dumka. (in Ukrainian).
17. Profesor Ivanytskyi, A. I. (2004), *Ukrainskyi muzychnyi folklor. Pidruchnyk dlia vyshchyykh uchbovykh zakladiv* [Ukrainian Folk Music. Textbook for Higher Educational Institutions], Vinnitsa, NOVA KNYHA. (in Ukrainian).
18. Raku, M. (2011), About the "Musical Genealogy" of Russian Revolution, *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. Svit muzykoznavstva: stratehii, dyskursy, siuzhety: Zbirnyk naukovykh statei* [Scientific Bulletin of P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. World Musicology, Strategies, Discourses, Stories: Collection of Scientific Articles], Iss. 98, Kyiv, P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, pp. 136–158. (in Ukrainian).
19. Rylskiy, M. (1986), *Zibrannia tvoriv u 20-ty tomakh. Spivets Radianskoi Ukrainy*. [The Collected Works in 20 Volumes. Singer Soviet Ukraine], Vol. 13, Kyiv, Naukova dumka. (in Ukrainian).
20. Riman, G. (1901–1904), *Muzykal'nyy slovar'* [Music Dictionary], Translated from the German Edition 5 B. Jurgenson, Moscow, Leipzig, Jurgenson. (in Russian).
21. Sollertinskiy, I. (1963), Historical Types of Symphonic Dramaturgy, *Istoricheskie etyudy* [Historical Studies], Leningrad, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo. (in Russian).

22. Tereshchenko, A. (1977), The Symphony “Myself I State” by Yevhen Stankovich, *Ukrainske muzykoznavstvo (naukovo-metodychnyi mizhvidomchyi shchorichnyk)* [Ukrainian Musicology (Interdepartmental Scientific and Methodological Yearbook)], Iss. 12, Kyiv, Muzychna Ukraina, pp. 116–131. (in Ukrainian).
23. Tychyna, P. H. (1983), *Zibrannia tvoriv u 12-ty tomakh*. [The Collected Works in 12 Volumes], Vol. 1, Kyiv, Naukova dumka. (in Ukrainian).
24. Tychina, P. (1986), *Zibrannia tvoriv u 12-ty tomakh. Moemu narodu*. [The Collected Works in 12 Volumes. For My People], Vol. 8, Book 2, Kyiv, Naukova dumka. (in Ukrainian).
25. Vasylenko, Z. and Hordiichuk, M. (1955), *Ukrainski narodni pisni: v 2-kh knyhakh* [Ukrainian Folk Songs: in 2 Books], Book 1, Kyiv, Mystetstvo. (in Ukrainian).
26. Cherkashyna, O. *Podilskyi mytets Volodymyr Perepeliuk yak predstavnyk kobzarskoi kultury Ukrainy 20 stolittia* [Podolsky Artist Vladimir Perepelyuk as a Representative of the Kobza Culture of the Twentieth Century in Ukraine], available at: <http://politics.ellib.org.ua/pages-5174.html> (access April 27, 2016).
27. Chernova, T. Yu. (1984), *Dramaturgiya v instrumental'noy muzyke* [The Dramaturgy in the Instrumental Music], Moscow, Muzyka. (in Russian).
28. Shakhovskiy, S. (1968), *Pavlo Tychyna. Zhyttiepys poeta i hromadianyna* [Pavlo Tychyna. The Biography of the Poet and the Citizen], Kyiv, Dnipro. (in Ukrainian).
29. Yutsevich, Yu. E. (1988), *Slovar' muzykal'nykh terminov* [The Dictionary of Musical Terms], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Russian).
30. Leuchtman, Horst (1980), *Terminorum Musicae Index Septem Linguis Redactus*. Polyglot Dictionary of Musical Terms: English, German, French, Italian, Spanish, Hungarian, Russian, Akademiai Kiado und Budapest Bärenreiter: Kassel, Basel, Tours, London. (in English, in German, in French, in Italian, in Spanish, in Hungarian and in Russian).

УДК 786.2

Диана Гульцова

ГЕНЕЗИС И ЭВОЛЮЦИЯ ФОРТЕПИАННОГО ЭТЮДА В ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ НОВОГО ВРЕМЕНИ

В статье исследовано феномен фортепианного этюда, определившего специфику фортепианного исполнительского мастерства XIX–XX ст. Рассмотрено генетические и этимологические особенности названного жанра, обусловившие его типологию. Охарактеризовано основные историко-эволюционные пути его развития в творческо-исполнительской практике Нового времени.

Ключевые слова: этюд, фортепианный этюд, этюды К. Черни, концертный этюд, музыкальная культура романтизма.

Диана Гульцова

ГЕНЕЗИС ТА ЕВОЛЮЦІЯ ФОРТЕПІАННОГО ЕТЮДА У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНІЙ ТРАДИЦІЇ НОВОГО ЧАСУ

У статті досліджено феномен фортепіанного етюда, що визначив специфіку фортепіанної виконавської майстерності XIX–XX ст. Розглянуто генетичні та етимологічні особливості названого жанру, які обумовили його типологію. Охарактеризовано основні історико-еволюційні шляхи його розвитку в творчо-виконавській практиці Нового часу.

Ключові слова: етюд, фортепіанний етюд, етюди К. Черні, концертний етюд, музична культура романтизму.