

традицією побутового й естрадного музикування (романс, танго, фокстрот). До індивідуальних рис слід віднести яскраву театральність образів, емоційну амплітуду, монологічність, яка сприяє засвоєнню декламаційно-речитативних форм інтонування. Особиста участь у процесах формування виконавської традиції, фахової композиторської педагогіки, співпраця з провідними співаками-солістами та колективами регіону, опора на поетичні тексти загальнонаціональних і регіонально значимих майстрів слова творять систему чинників, завдяки яким цей розділ творчості композитора є мистецько-вартісним та зберігає актуальність протягом десятиліть.

1. Камінський В. Спогади / Віктор Камінський. – Режим доступу : <http://www.ivasjuk.org.ua>.
2. Кияновська Л. Духовний вимір творчості. До 55-річчя від дня народження Віктора Камінського / Л. Кияновська // Митці Львівщини. Календар знаменних і пам'ятних дат на 2008 рік / [упоряд. Н. Письменна]. – Львів : ЛОУНБ, 2008. – С. 2–4.
3. Кияновська Л. Портрет сучасника в інтер'єрі постмодернізму / Л. Кияновська // Українське музикознавство. – К. : НМАУ ім. П. Чайковського, 2001. – Вип. 30. – С. 156–169.
4. Кияновська Л. “Празька школа” львівських композиторів та їхня роль у музичному житті краю / Л. Кияновська, Ю. Пороховник // Вісник Львівського університету. Серія “Мистецтвознавство”. – Львів : ВЦ ЛНУ ім. Франка, 2005. – Вип. 5. – С. 100–112.
5. Мельник Л. Незавершена “Розмова”. В Одесі заборонили поезію Шевченка / Лідія Мельник // Львівська пошта. – 2010. – № 31. – 20 березня.
6. Поплавський М. Наша пісня / Михайло Поплавський. – Режим доступу : http://www.poplavskiy.com/person/culture_projects_nasha.htm.
7. Рік пісень Віктора Камінського [Текст] // Дзвін. – 2010. – № 3/4. – С. 176.
8. Спогади про дитинство майбутньої зірки // РУСЛАНА-ЛАНА. Фан-сайт Руслани Лижичко. – Режим доступу : <file:///C:/DocumentsandSettings/Admin/B8/press14.php>.
9. Ступчук Л. Зустріч з лауреатами / Людмила Ступчук // Архів новин НУГВП. – Режим доступу : <http://nuwm.rv.ua/newspaper/news/n200705.html>.
10. Штогрін І. Феномен Володимира Івасюка: інтерв'ю з О. Білозір та В. Камінським 04.03.2009 / Ірина Штогрін. – Режим доступу : <http://www.radiovoboda.org/content/article/1504017.html>.

Стаття посвячена характеристиці естрадно-песенного творчества львівського композитора Віктора Камінського, котрий займає особливе місце в процесах розвитку українського розважального жанру 1980–1990-х років. Проаналізовані традиції орієнтації української естради Галичини міжвоєнного двадцятиліття на створення конкурентоспособних образців різноманітної національної естради високого художественного рівня і прикладного призначення, котрі могли би успішно протистояти засилью домінуючої іноземної культури. Соотнесені форми участі і творчості В.Камінського в еволюції художественних процесів вказаного періода.

Ключевые слова: українська естрада, традиції розважального мистецтва, песенні жанри.

The article deals with the characteristics of pop-song heritage of Lviv composer Victor Kaminsky, who holds a special place in the process of the Ukrainian entertainment 1980–1990's. Analyzed the orientation of Ukrainian music traditions Galicia interwar twenty years to create a competitive national samples of various genres variety of high artistic level and household goods that could successfully resist foreign domination of the dominant culture. Related forms of participation and creativity in the evolution of V.Kaminsky artistic processes giving period.

Key words: Ukrainian music, entertainment tradition of art song genre.

УДК 78+801.8:7.071.1
ББК 85.310.5

Мар'яна Гусар

СЕМІОТИЧНІ ПАРАЛЕЛІ МУЗИКИ Й ТЕКСТУ В “ТИХИХ ПІСНЯХ” В.СИЛЬВЕСТРОВА

Розвідку присвячено вияву та класифікації знакової системи камерно-вокального циклу “Тихі пісні” В.Сильвестрова як композиції, що знаменує важливий етап мистецької еволюції та формування тенденції, значимої для національної музичної культури. Твір є взірцем новаторського прочитання взаємодії музики й тексту, їх взаємопроникнення та взаємопідсилення на рівнях символіки, алюзій, знаковості, образних, фонічно-сонорних і співних паралелей. Виявлено коло й індивідуальні моделі сти-

льових алюзій, аспекти проявів жанрової і тональної семантики, класифіковано семіозис формотворчих принципів, окремих виразових елементів і технічних прийомів.

Ключові слова: камерно-вокальна творчість, творча еволюція, співність поезії, жанрова семантика, стильові алюзії.

Розгляд системи знаків, притаманних конкретному художньому явищу чи творчій особистості, є особливим аспектом мистецького аналізу. Із цього погляду надзвичайно цікавим об'єктом є творчість В.Сильвестрова – одного з найяскравіших представників українського авангарду. Цикл Валентина Сильвестрова “Тихі пісні” на тексти поетів-класиків (1974–1977 рр. написання) – знаковий твір у доробку композитора як зразок осягнення певного етапу творчої зрілості, кристалізації світоглядної позиції, віднайдення життєвих домінант після складного багатовекторного пошуку-становлення. Це один із центральних творів 1970-х років, у яких постали Струнний квартет (1974), Друга фортепіанна соната (1975), Серенада для струнного оркестру, Четверта симфонія, кантата “Лісова музика” на вірші Г.Айгі, пісні, зокрема, й естрадні, “Музика в старовинному стилі”, кантати на слова Ф.Тютчева, О.Блока (1973), кантата на слова Т.Шевченка (1977). Водночас не лише у творчості митця, але й у контексті стильових процесів українського музичного мистецтва названого періоду йому належить особливе місце: “У... вокальному циклі для баритона і фортепіано “Тихі пісні”... композитор відобразив нову стильову тенденцію музичного мистецтва, яка виникла як антипод раціоналізму, захопленню техніцизмом. Ця тенденція, що склалася в 1970-ті роки нашого століття і характеризувалася підвищеним інтересом до ліричної образності, чутливим вслуховуванням в гармонію музики, поглибленим пізнанням добра, краси як вічних істин, охопила творчість багатьох прогресивних художників (А.Вієру, Г.Канчелі, В.Лютославського, Б.Тіщенко, А.Шнітке, С.Губайдуліної, Є.Станковича).

Нова естетична хвиля зосередженого ліризму складалася не тільки в музиці, а й у радянській поезії і прозі (Ч.Айтматов, В.Астаф'єв, В.Распутін, В.Соколов, М.Рубцов) і визнається літературознавцями як естетика “тихої лірики” [4, с.104].

Окремі аспекти різних аналітичних спрямувань, присвячених доробку композитора, дотичні до нашого дослідження, знаходимо серед праць О.Зінкевич, О.Михайлової (специфічні риси симфонічного методу), О.Козаренка [1], А.Ільїної (ракурс постмодерністських ознак), С.Павлишин (монографічне дослідження, у якому намічається коло семіотичних знаків творчості) [2], О.Опанасюка (з позицій інтенціональної форми художнього образу), у статтях В.Скуратівського, О.Савенко, М.Нестьєвої, Б.Сюти [3], Т.Філатової [4], О.Капічіної та Т.Чередниченко (у контексті українського авангарду), а також публікаціях Л.Мельник, Ю.Чекана, Є.Кривицької, інтерв'ю самого автора (у ряді періодичних видань). Проте знаковість музичної мови композитора в них розглядається частково й принагідно.

Метою розвідки є рівні вияву та класифікація знакової системи камерно-вокального циклу “Тихі пісні” В.Сильвестрова – композиції, що знаменує важливий етап мистецької еволюції та формування тенденції, значимої для національної музичної культури. Її вирішенню підпорядковані такі завдання:

- окреслити коло й індивідуальні моделі стильових алюзій;
- виявити аспекти проявів жанрової і тональної семантики;
- класифікувати семіозис формотворчих принципів, окремих виразових елементів і технічних прийомів.

Вокальна творчість – жанр, до якого композитор звернувся досить пізно, вийшовши зі сфери суто інструментальної музики й надалі розробив своє особливе трактування співвідношення тексту та його музичного осмислення, збагативши його принципами трактування, символікою, знаковістю, притаманною цій галузі творчості, і вийшов у ньому на цілком новий, індивідуально-неповторний щабель.

У численних зразках вокальної та хорової музики коло образності залишається провідним для автора: проблеми мистецтва й митця в суспільстві, доля творчості у вічності, здатність піднесеного й відкритого Всесвітові мистецького духу резонувати з ним, із суспільством, з окремою особистістю, занурюватись у глибини сокровенного, глибинного власного Космосу та прагнення його філософського осмислення.

У творах указанного періоду, що прийшов на зміну радикально експериментальному та раціонально-конструктивному методу творчості, панує тяжіння до неостилістик пізнього роман-

тизму, імпресіонізму, символізму та, відчасти, сецесії – естетство з вишуканою багатогранною лірикою, багатою символікою, тонким нюансуванням, множинністю образних і сенсових інтерпретацій, специфічною образністю, мистецькою одухотвореністю, посвяченістю, втаємниченістю, глибинною експресією, пасторальною, медитативною та філософською споглядальністю, майстерною жанровою, технічною та стильовою грою. Це зумовило панування ліричних образів, значної емоційної амплітуди (від самозаглибленої медитації на грані забуття до драматизму, експресії, злету-озаріння), мелодизацію всіх шарів фактури, застосування розширеної тональності та модальності на противагу конструктивним композиторським технікам попередніх періодів (серійності, атональності, алеаторики), багаті жанрові асоціації, усталеність семіотичних знаків стильових орієнтирів європейського музичного мистецтва близьких і віддалених у часі епох.

Прагнучи до розкриття глобальних філософських понять, композитор виявляє тенденції масштабності й багатовимірності в розгляді проблеми. Цим зумовлене тяжіння до циклічності в камерно-вокальному жанрі та до кантати й проміжних великих вокальних форм. В.Сильвестров демонструє новий щабель взаємозв'язків частин циклу, засобів його драматургічного цементування. Безумовно, тут використано традиційні прийоми інтонаційної спільності: варіантні повтори, секвентно-мотивну роботу та контрапунктичну техніку, монотематизм і лейтмотивізм, інтонаційні арки й ремінісценції. Важливим чинником є єдність стрижневої ідеї, типів образності, стильової спорідненості поетичних текстів і, водночас, спільність фону, подібність їх звукових образів, що виводить трактування поезії на сонорний рівень (зрештою, цей засіб широко використовувався в символістських поетичних творах, сповнюючи їх особливою внутрішньою ритмікою і музикальністю).

Однак на окрему увагу заслуговує питання індивідуального переосмислення співвідношення музики й слова. Митець шукає не лише співності, але й змістової музикальності, символіки, сонорності, фонізму в поетичному тексті й наділяє музику здатністю імітації скандування, шепоту, декламації, промови, інтравертної медитації, простонародного чи аматорськи-романсового співу, аріозо чи оперної кантилені, водночас із живописними заданнями (відтворення лінії, барви, колориту, насиченості, світла, перспективи, простору). Звідси велика вага семіотичних знаків у музиці композитора, що творять власні змістові ряди, доповнюючи та поглиблюючи словесний текст.

Цикл “Тихі пісні” для сопрано або баритона створено на тексти поетів світового значення – Є.Баратинського, О.Пушкіна, М.Лермонтова, Т.Шевченка, Ф.Тютчева, С.Єсеніна, О.Мандельштама, П.-Б.Шеллі, Дж.Кітса, В.Жуковського.

“Композитор вважає, що різні мови творять єдине ціле, оскільки у нашій свідомості кристалізується лексика всіх епох. З неї створюються музичні алегорії, метафори, і мовою минулого можна говорити про сучасне (як, наприклад, у П'ятій симфонії, Постлюдіях Сильвестрова виступає метафоричний стиль, що не має нічого спільного зі стилізаторством)”, – акцентує С.Павлишин [2, с.45].

Цикл утворюють чотири підцикли:

1. 5 пісень, у яких подано трактування мистецтва як виразу душі його творця. Тут зосереджено пісні духовного плану, у яких переважають образи зосередженості, печалі, душевного піднесення.
2. 10 пісень, окреслені композитором як “справжні звичайні пісні”. У номерах цього підциклу зосереджені найбільш ліричні, романсові, аріозні прототипи.
3. 3 пісні на тексти М.Лермонтова, пов'язані з паралелями стану душі й пасторальної споглядальності – кульмінація образів гармонії і краси в циклі.
4. 5 пісень. Ідейний висновок циклу: мистецтво, що залишається у вічності, переживши автора. У цьому підциклі переважають філософські монологи. У них використано прийом, близький музиці Сходу – варіантність розгортання, видозмінений повтор мелодичних фігур, оспівування опорних звуків, що дало підставу авторові назвати цикл “Тихі пісні” східною музикою на європейському матеріалі, “європейським макомом”, маючи на увазі неспішність розвитку і єдність статичної в цілому, поетично-музичної канви. На думку С.Павлишин, “відступи від неї – лише варіанти, відтінки, дещо інший спосіб висвітлення тієї самої теми” [2, с.65].

Вибір текстів пов'язаний з творчістю представників класицизму, раннього та пізнього романтизму й символізму, які у своїй творчості з різних часових та світоглядних позицій зверталися до найглобальніших проблем буття, мистецтва, особистості, добра, краси, пошуків і досягнення ідеалу й істини. Значна частина текстів має добре знані, популярні класичні інтерпретації (до таких належать “Горные вершины” і “Белеет парус одинокий” М.Лермонтова, “Я встретил Вас” Ф.Тютчева, “Зимний вечер” О.Пушкіна, “Осенняя песня” С.Єсеніна) – тож природним процесом в їх мистецькому опосередкуванні є виникнення стильових та індивідуальних алюзій.

“Алюзія виявляється в найтонших стилістичних асоціаціях і невиконаних обіцянках на грані цитати, але не переступаючи її”, – писав А.Шнітке про стилістичну алюзію у В.Сильвестрова, С.Губайдуліної, Е.Денісова [5, с.290].

Власне такими є численні образи, віддзеркалення, паралелі з творчістю Ф.Шуберта, Й.Брамса, Р.Шумана, П.Чайковського, О.Бородіна, Г.Малера, Б.Лятошинського, російським романсовим мистецтвом В.Варламова, М.Яковлева, С.Булахова.

Трактування жанру камерно-вокальної лірики як пісні зумовлене наявністю типологічних ознак різних пісенних структурних типів, знайомих з пісенної лірики Ф.Шуберта: строфічною чи варіантно-куплетною будовою з музичним образом узагальненого типу з будовою А-А₁ (куплетно-варіантна форма), А-В (заспів-приспів), А-В – С-В (принцип куплетного рондо), А-В-С (заспів-приспів-інструментальний рітурнель). Прийом реєстрового занурення, граничного пониження теситури мірними великими тривалостями як символу відходу в небуття (балада Ф.Шуберта “Смерть і дівчина”) застосовано в циклі в 4 ч. у № 3 “Медитація” та № 5 “Постлюдія”.

Однією з ознак індивідуального стилю В.Сильвестрова є різновид шуманівської фактури взаємодоповнення (як у піснях, що обрамляють цикл 1 ч. № 1 “Прелюдія” Є.Баратинського, та 4 ч. № 4 й 5: “Ода” на слова О.Мандельштама й “Постлюдія” на текст В.Жуковського). Принцип інструментального епілогу, інтонаційно спорідненого зі вступом (як у циклі “Любов поета” Р.Шумана) у зазначеному циклі, реалізовано на мікро- та макрорівнях – як післямова окремих номерів та як модифікована інтонаційна арка між крайніми номерами циклу. У різних випадках кода-епілог розвиває, продовжує, відлунює, протиставляється чи розкриває потайний глибинний зміст тексту.

Риси ліричної сповіді, пристрасного монологу, властивого ряду оперних моносцен П.Чайковського, та епічного романсового жанру О.Бородіна виявляються у № 1 з 2 ч. “Что в имени тебе моём”, № 7 з 2 ч. “Несказанное, синее, нежное” на сл. С.Єсеніна, 3 ч. № 2 “Выхожу один я на дорогу” на сл. С.Єсеніна, 4 ч. № 4 “Ода” на сл. О.Мандельштама. Квазіцитата – алюзія з романсом Б.Лятошинського – на той самий пушкінський текст виникає у № 4 з 1 ч. “Унылая пора”.

Композитор широко застосовує стильову та жанрову семантику, відображаючи крізь неї епоху, емоційний стан, драматургію чи певний образ: символічного або знакового трактування набувають народна пісня (українська й російська: 1 ч. № 5 “Прощай, світе” на сл. Т.Шевченка, 2 ч. № 8 “Осенняя песня” на сл. С.Єсеніна), аріозо (ч. 3 № 1 “Когда волнуется желтеющая нива” на сл. М.Лермонтова), застільна (2 ч. № 2 “Пью за здравие Мэри”), шотландська балада (1 ч. № 3 “La belle damme, sans merci” на сл. Дж. Кітса, 2 ч. № 10 “Зимний вечер” на сл. О.Пушкіна), вальс (№ 7 з 2 ч. “Несказанное, синее, нежное” на сл. С.Єсеніна), елегія (2 ч. № 4 “Белеет парус одинокий”, № 5 “Я встретил Вас”, 4 ч. № 1 “Элегия” на сл. О.Пушкіна), пастораль (“Островок” на сл. П.-Б.Шеллі, 2 ч. № 8 “Осенняя песня”), колицька (2 ч. № 3 “Зимняя дорога” на сл. О.Пушкіна, 3 ч. № 3 “Горные вершины” на сл. М.Лермонтова), сіціліана (“Островок” на сл. П.-Б.Шеллі), хорал (4 ч. № 4 “Ода” на сл. О.Мандельштама), сповідально-ліричний, філософський чи драматичний монолог (1 ч. № 2 “Были бури, непогоды”, № 4 “Унылая пора, очей очарованье!”), аматорський романс.

З фактурою вокальних творів Й.Брамса пісенну лірику В.Сильвестрова поєднує терцеве подвоєння мелодичної лінії, здубльованої в супроводі (2 ч. № 8 “Осенняя песня”, № 7 з 2 ч. “Несказанное, синее, нежное”). Однак у № 5 з 1 ч. “Прощай, світе” такий виклад швидше є рисою кантової фактури (а отже, етнохарактерним виявом мистецької індивідуальності), оскільки цей номер стилізовано в дусі філософсько-зосередженого монологу з рисами історичної пісні. “Уся його творчість останніх років асоціюється із збиранням уламків великої європейської музичної культури (спостережені С.Савенко, М.Нестьєвою, О.Зінкевич,

С.Павлишин репліки на Шуберта, Бетговена, Малера, Вагнера в “Тихих піснях”, Першому квартеті, останніх симфоніях тощо), що не встояла під ударами всезаперечного авангарду ХХ ст.” – зазначає О.Козаренко [1, с.249].

Аналізуючи прийоми взаємодії музики й слова в камерній вокальній музиці В.Сильвестрова, цікаво спостерігати взаємопов'язаний логічний ряд від тексту до образу – емоційного стану – лінії, барви – звука. Так, наприклад, у № 4 з 1 ч. “Унылая пора, очей очарованье”, вирішеному як споглядальний монолог, стан активної статички реалізується через типову для індивідуального стилю композитора фонему – модель обертонового звукоряду, що охоплює широкий діапазон і повисає звуковим шлейфом на педалі. Досягнений сонорний ефект, згідно з ремаркою автора (*pp*, *leggiero*, *dolcissimo*), розкриває фрагмент тексту: “И свежий ветра шум... и свежее дыханье... мгла, редкий солнца луч”. Таким чином здійснюється відтворення звуків природи та змалювання нечітких контурів і приглушених барв картинно-живописного ряду.

У наступному ж номері 1 ч. № 5 “Прощай, світе” на сл. Т.Шевченка основна доля семіотичної символіки тісно пов'язана з жанровістю: народнопісенний епічний жанровий різновид монологу супроводжує імітація корбової ліри й дуди (квінтовий форшлаг до основного звука, плагальні каданси, дорійський лад, тріольна ритміка, пунктирні та синкоповані звороти, що додають внутрішньої експресії, кантовий виклад – мелодія, дубльована паралельними терціями з протиставленим їм басом, викладеним паралельними квартами й квінтами). Спорідненість фольклорним прототипам підкреслена повторами завершень кожної строфи. На цьому тлі філософсько-драматичний монолог баритона набуває соціальної вагомості й пророчої містики.

Поряд з класико-романтичною стильовою символікою митець послуговується семантикою архаїчної образності. Такими є 1 ч. № 3 “La belle damme, sans merci” на сл. Дж.Кітса, 2 ч. № 10 “Зимний вечер” на сл. О.Пушкіна. Окрім ладових і фактурних прийомів, застосованих для досягнення образної влучності, знаковим чинником тут є будова ранньоренесансного мадригалу чи італійської балади (заспів–приспів–інструментальний рітурнель) у статично-виваженішому темпі *Larghetto con moto*. Доповнюють групу архаїчних жанрів хорал і вищезгаданий кант.

Семіотичними знаками циклу виступають також тональні фактори. Розглядаючи драматургію циклу в цілому й тонально-гармонічні плани окремих номерів, звертає на себе увагу драматургічна роль *es-moll* у 3 частині, *c-moll* (*C-dur*) – *F-dur* на рівні всього циклу в значенні осягнення стану внутрішньої гармонії, безконфліктності й протиставлення їм *Des-dur* – вторгнення дисгармонійного образу. Проміжні тональності продовжують ту ж символічну спрямованість: модуляційний процес у бік бемолів свідчить про драматизацію чи трагедійність, ламентозність, рух до дієзів – просвітленість і свободу. У циклі переважає тональне мислення, що необхідно, ураховуючи провідні стильові орієнтири, збагачене засобами модальності, атональності й політональності.

“Композитор іноді навмисне намагається не виходити за рамки тональності класичного типу, але як правило перетворення її ідіом постає в синкретичній єдності з окремими ознаками нової тональності ХХ століття,” – зазначала дослідниця тонально-гармонічних чинників у творчості композитора Т.Філатова [4, с.104].

Цикл “Тихі пісні” для самого композитора є істотним етапом творчого процесу, про що свідчить самоциткування його матеріалу у творчості пізнішого періоду. Подібні процеси були притаманні творчості Р.Шумана, Ф.Шопена, Й.Брамса, Г.Малера, Р.Штрауса, Д.Шостаковича, С.Прокоф'єва, П.Хіндеміта. У цьому переліку окремо виділимо Г.Малера, симфонічна творчість якого (симфонії № 1–4 та 7) була тісно інтонаційно й образно пов'язана з вокальним циклом “З Чарівного рогу хлопчика” і вказувала на кристалізацію зрілого стилю майстра. Тієї ж позиції дотримується й О.Козаренко, стверджуючи: “Часто в музиці Сильвестрова самоциткування чи алюзії до більш ранньої творчості (зокрема цитати з “Тихих пісень” у IV, V Симфоніях, “Метамузиці”) свідчать про замикання музичного поля у його власній творчості. Складовою цього процесу є остаточна стабілізація музичної мови як специфічної системи знаків, що мають актуальну для композитора емоційно-образну семантику” [1, с.249].

Підсумовуючи групи семіотичних знаків циклу, доходимо **висновку**, що їх утворюють:

1. Стильові алюзії, прийоми стильової гри та стилізації притаманні мистецтву постмодерної доби. До таких належать неокласицизм, неоромантизм, окремі риси символізму, сецесії, ренесансу, бароко.
2. Алюзії, що походять з індивідуальної композиторської творчості (риса ти прийоми розвитку, фактурні засоби, образна символіка, квазіцитати) Ф.Шуберта, Р.Шумана, Й.Брам-

- са, П. Чайковського, О. Бородіна, Б. Лятошинського, В. Варламова, М. Яковлева, С. Булахова, Г. Малера.
3. Жанрова семантика, подана через неї характеристика епохи, емоційного стану, образність, її символіка, засоби виразовості й участь у драматургії: народна пісня (українська та російська), аріозо, застільна, шотландська балада, вальс, елегія, колискова, сіциліана, хорал, сповідально-ліричний, філософський чи драматичний монолог, аматорський романс.
 4. Семантика тональностей, її драматургічне й образне значення (розвиток у бік дієзів – гармонійність, освітлення, у бік бемолів – драматизм, трагізм).
 5. Модель обертонового зукоряду (утілення активної вібруючої стативи, сповненої напруженим внутрішнім буттям – у вигляді фігурації, кластера, звукового тла тощо).
 6. Три наскрізних фактурних утворення з відповідним образним трактуванням:
 - акорди із затриманими звуками, неаполітанські гармонії в їх семантичному значенні;
 - фігурація з фактурою взаємодоповнення;
 - кварто-квінтові коливання.
 7. Згасаючі акорди з педальним шлейфом (втілення відкритої душі, що резонує зі Всесвітом).
 8. Значення розділів коди як післямови (масштабом від третини до половини вокальної мініатюри), що розкриває емоційне ставлення до сказаного, розвиває, продовжує, віддзеркалює чи контрастує основному змістові.
 9. Запитальні інтонації в мелодії вокальних партій, нерозв'язаність, розімкнутість.
 10. Лейтмотивно-монотематична символіка інтонаційного звороту на словах “Душа певца” (1 ч. № 1 “Пролог та інтонаційні арки в № 3 із 4 ч. “Медитація”) – як засіб особистісної самоідентифікації.
 11. Символіка низхідного регістрового переміщення музичного матеріалу, як втілення переходу в небуття.

За висловом С. Павлишин, «“Тихі пісні” – продовження пісенних циклів композиторів-романтиків, в яких відтворювалися відтінки єдиного ліричного почуття... Лексика – накладання мелодичного стилю Сильвестрова і романсів ранньоромантичної епохи... Якщо в попередніх творах композитора основну проблему для слухача становила нова техніка письма, то в пізніших – разом із зовнішнім спрощенням стилю, зведенням його до семантики таких кардинальних понять як звучання і тиша, мелодійність і реально не вловима, а лиш відчутна глибина думки, ніжність почуття, голос природи, музика Сильвестрова вимагає зрілості розуміння не тільки її самої, а й проблем життя, духовного спілкування людини з навколишнім світом» [2, с. 81]. Зазначений твір В. Сильвестрова – зразок новаторського прочитання взаємодії музики й тексту, їх взаємопроникнення та взаємопідсилення на рівнях символіки, алюзій, знаковості, образних, фонічно-сонорних і співних паралелей.

1. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів : НТШ, 2000. – 286 с. – (Серія “Українознавча бібліотека НТШ”. – Ч. 15).
2. Павлишин С. Валентин Сильвестров / С. Павлишин. – К. : Муз. Україна, 1989. – 88 с. – (Серія “Творчі портрети українських композиторів”).
3. Сюта Б. Кіч у стилевих параметрах українського музичного постмодернізму / Б. Сюта // Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка. – Львів : НТШ, 2004. – Т. ССXLVII. – С. 138–153.
4. Філатова Т. Про деякі особливості тонально-гармонічних структур в “Тихих піснях” В. Сильвестрова / Т. Філатова // Українське музикознавство. – 1989. – Вип. 24. – С. 104–118.
5. Шнитке А. Выступление / А. Шнитке. // VII международный конгресс. Музыкальные культуры народов : традиции и современность. – М. : Советский композитор, 1973. – С. 290–297.

Исследование посвящено проявлениям и классификации знаковой системы камерно-вокального цикла “Тихие песни” В. Сильвестрова как композиции, знаменующей важный этап творческой эволюции и формирования тенденции, значимой для национальной музыкальной культуры. Произведение является образцом новаторского прочтения взаимодействия музыки и текста, их взаимопроникновения и усилению на уровнях символики, алюзий, знаковости, образных, фонически-сонорных и музыкально-поэтических параллелей. Выявлено круг и индивидуальные модели стилистических алюзий, аспекты

проявлений жанрової та тональної семантики, класифіцирован семиозис формообразующих принципів, отдельных выразительных элементов и технических приемов.

Ключевые слова: камерно-вокальное творчество, художественная эволюция, музыкальность поэзии, жанровая семантика, стилевые аллюзии.

Intelligence is dedicated to the manifestation and classification of the sign system of chamber-vocal cycle "Silent songs" V.Silvestrov, a song that marks an important stage of evolution and the formation of artistic trends, significant for the national musical culture. This work is an example of innovative collaboration of music and reading text, and reinforce their mutual penetration levels in parallel symbolism, allusions, symbols, figurative, sounds and music reading. The circle model and individual stylistic allusions, displays aspects of genre and tonal semantics, principles of formation semiozys classified form, individual elements of expressiveness and techniques.

Key words: chamber and vocal works, creative evolution, musical interpretation, poetry, genre semantic, stylistic allusions.

УДК 7.072.2+7.071.1

ББК 85.315

Лідія Іванюта

СПЕЦИФІКА ОРКЕСТРОВОГО СТИЛЮ ЛЕВА МИКОЛАЙОВИЧА КОЛОДУБА ЯК ПРЕДСТАВНИКА "НОВОЇ ФОЛЬКЛОРНОЇ ХВИЛІ"

У статті досліджується трансформація фольклору та принципи його використання композитором в оркестровій музиці, на основі аналізу сюїти для струнного оркестру – "Сім українських народних пісень".

Ключові слова: Л.М.Колодуба, "Сім українських народних пісень", "нова фольклорна хвиля", фольклор, камерний оркестр.

Основою пропонованого дослідження стали: партитура й аудіозапис камерного твору Л.М.Колодуба – "Сім українських народних пісень", а також останні публікації та праці: О.Берегової, М.Денисенко, С.Павлишин, А.Мухи та багатьох інших музикознавців стосовно трансформації фольклору в академічній музиці.

Актуальність статті ґрунтується на потребі комплексного дослідження проблеми взаємовідношення "композитор і фольклор" і виявленні специфічних засад оркестрового стилю Лева Миколайовича Колодуба. Уперше запропонований детальний аналіз сюїти для камерного оркестру "Сім українських народних пісень".

Мета дослідження полягає у виявленні аспектів трансформації фольклору в оркестровій музиці Лева Миколайовича Колодуба.

Завданням статті є визначення основних принципів роботи композитора з фольклорним матеріалом на основі музикознавчого аналізу сюїти для камерного оркестру "Сім українських народних пісень" Л.М.Колодуба.

У добу становлення державної незалежності України надзвичайно актуальною постає проблема духовної та ідейної єдності нації. У формуванні загальнонаціональних цінностей, які забезпечували б таку єдність, вирішальну роль відіграє фольклор, який у 50–60-ті роки переродився в явище "неофольклоризму" і знаходить своє продовження у творчості українських композиторів, представників "нової фольклорної хвилі", серед них: М.Скорик, Л.Грабовський, Є.Станкович, Л.Дичко, І.Карабиць і видатний український композитор, наш сучасник Лев Миколайович Колодуб.

Відмінними прикметами композиторського почерку Л.Колодуба, учня професора Харківської консерваторії М.Тіца та Д.Клебанова, є міцне вкорінення у фольклорний ґрунт і схильність до барвистого музичного звукопису [1, с.203]. Новаторськими елементами музичної мови є гармонія та ладова організація, яка самобутньо відтворює зв'язки професійного й народного музичного мислення.

Оригінальним зразком переосмислення фольклорних традицій в інструментальній музиці можна назвати блискучий цикл Л.М.Колодуба "Сім українських народних пісень", написаний для камерного струнного оркестру на замовлення диригента А.Шароева. Сім контрастних жан-