

Василь СЕМКОВИЧ,

orcid.org/0000-0003-1210-0562

викладач кафедри вокально-естрадного мистецтва

Університету Короля Данила

(Івано-Франківськ, Україна) vcompozytor@gmail.com

ПАРАДИГМА РОЗВИТКУ ХОРОВОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ ТРЕТЬОГО ПЕРІОДУ (1960-ТІ – КІНЕЦЬ ХХ СТОЛІТТЯ) НА ПРИКЛАДІ АКАПЕЛЬНИХ СИМФОНІЙ ЛЕСІ ДИЧКО ТА ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА

У статті акцентується увага на третьому періоді розвитку української хорової творчості – від 1960-х років до кінця ХХ століття. Надано соціокультурну та політичну характеристику радянської доби, зокрема в контексті діяльності шістдесятників, що сприяє глибшому розумінню антропологічних чинників формування творчої індивідуальності. Метою статті є визначення специфіки композиторського висловлювання в акапельній музиці третього періоду. У ході історичного аналізу виявлено дилему, яка постала перед митцями-шістдесятниками: колір чи форма? Переважна більшість митців пропагувала ідею збагачення сюжетної канви композицій новими барвами, у якій колористика була б головною за форму. Звідси – використання нових західноєвропейських технік, застосування алеаторики та сонористики, що радикально змінюють течію українського шаблонного традиціоналізму другого періоду. Зазначено, що епоха «задушеного відродження» шістдесятництва зумовила зміну стильової парадигми та повернення української музики до західноєвропейського культурно-естетичного вектора розвитку. Ареною суттєвих змін стає сфера хорової музики, яка впродовж другого етапу радянської доби обмежувалася жанром акапельної мініатюри. Наголошується, що перший період заклав концептуальні засади майбутніх експериментів другої половини ХХ століття, що формувалися, зокрема, у творчості М. Лисенка та набули подальшого розвитку в мистецькому опрацюванні народних джерел у доробку М. Леонтовича. Наступною надбудою на цю основу послужили граничні акапельні пейзажі першого та другого періоду Б. Лятошинського. Виявлено, що митці-шістдесятники часто застосовують структурну поліпластовість: перший шар становить традиційна музика, сформована на попередньо закладеній основі, другий – пошук психологічного колориту, який, в залежності від філософської концепції автора, варіюється від поміркованого до радикального. Пріоритетного значення надано ролі інструментального антропогенезу в акапельній структурі, що збагачує хорову фактуру новими звучаннями й урізноманітнює архітектоніку твору.

Ключові слова: хорова творчість, шістдесятники, акапельні симфонії, техніка колапсу, інструментальний антропогенез, структурний аналіз, квінтет корифеїв, Леся Дичко, Євген Станкович, неофольклоризм.

Vasyl SEMKOVYCH,

orcid.org/0000-0003-1210-0562

Lecturer at the Department of Vocal and Pop Art

King Danylo University

(Ivano-Frankivsk, Ukraine) vcompozytor@gmail.com

PARADIGM OF CHORAL COMPOSITION DEVELOPMENT IN THE THIRD PERIOD (1960S–LATE 20TH CENTURY): A CAPPELLA SYMPHONIES BY LESIA DYCHKO AND YEVHEN STANKOVYCH

The article focuses on the third period in the development of Ukrainian choral music (from the 1960s to the late 20th century). A socio-cultural and political overview of the Soviet era is provided, particularly in the context of the Sixtiers movement, which facilitates a deeper understanding of the anthropological factors influencing the formation of creative individuality. The purpose of the article is to identify the specific features of compositional expression in a cappella music during this period. Historical analysis reveals a central dilemma faced by the Sixtiers artists: colour or form? The majority of composers advocated for enriching musical narrative through new sonic colours, placing colour above form. This led to the adoption of Western European techniques, including aleatoricism and sonoristics, which significantly disrupted the pattern of Ukrainian traditionalism established during the second period. The so-called 'stifled revival' era of the 1960s marked a shift in stylistic paradigm and a reorientation of Ukrainian music towards a Western European cultural and aesthetic trajectory. The field of choral music became the primary arena for transformation, as it had previously been confined, during the second Soviet stage, mainly to the genre of the a cappella miniature. It is emphasised that the first period laid the conceptual foundations for subsequent experimentation in the second half of the 20th century, initially shaped in the works of Mykola Lysenko and further developed through the artistic reinterpretation of folk sources by Mykola Leontovych.

The next significant layer was formed by the boundary-pushing a cappella soundscapes of Borys Liatoshynskyi's first and second creative periods. It is found that Sixtiers composers frequently employed structural polyplasticity: the first layer being traditional music grounded in earlier developments, and the second – a search for psychological coloration, which varies in intensity depending on the philosophical orientation of the composer; from moderate to radical. Special attention is given to the role of instrumental anthropogenesis within the a cappella medium, which enhances choral texture with new timbral qualities and diversifies the overall architectonics of the composition.

Key words: choral composition, the Sixtiers, a cappella symphonies, collapse technique, instrumental anthropogenesis, structural analysis, quintet of coryphaei, Lesia Dychko, Yevhen Stankovych, neofolklorism.

Постановка проблеми. Дане дослідження сконцентроване на ключових аспектах діяльності українських шістдесятників та аналізу акапельної симфонічної творчості авангарду. Складність полягає в висвітленні закономірної послідовності процесів, які постали перед творцями епохи задушеного відродження. Дилема вибору: зміст чи форма (Сильвестров, 2011; 43)? Звідси й постала експериментальна лабораторія композиторських пошуків, часом навіть радикального опертя на нові форми вертикальної та горизонтальної організації музичного полотна, поява сонористики в акапельних полотнах, створення фольклорних артефактів в Лесі Дичко, відродження крупних форм першого періоду (XIX століття по 20-ті роки XX століття). Ця народна імітація кольору в музичному аспекті перетворилась в неофольклоризм.

Незважаючи на радикальні захоплення В. Сильвестрова і Л. Грабовського західними техніками, неофольклоризм виявляється у творчості авангарду усіх знакових корифеїв: Дичко, Станковича, Скорика, Сильвестрова та Грабовського, котрі відходять від шаблонного традиціоналізму другого періоду (1930–1960 рр.), заповнюють прогалину розстріляного відродження, а також спрямовують національну музичну культуру в плинне русло повноцінної західно-європейської практики.

Аналіз досліджень. Дослідження творчості шістдесятників опирається на праці І. Бермес, О. Городецької, Г. Гучко. Для вловлювання філософських концепцій найбільш титулованого квартету митців-авангардистів та їхнього технічного арсеналу проаналізовано праці Миколи Гордійчука та Софії Грици стосовно творчості Лесі Дичко; С. Павлишин, С. Пілютикова стосовно постаті Валентина Сильвестрова; С. Лісецького, О. Зінкевич та Ю. Чекана – Євгена Станковича; Ю. Щириці, Л. Кияновської, І. Бермес – Мирослава Скорика; Є. Громова та О. Щетинського – Леоніда Грабовського.

Щодо аналізу нотного матеріалу першої української акапельної симфонії «Вітер революції», то піонерські дослідження в цьому напрямі здійснили корифеї вітчизняного музикознавства – Микола Гордійчук та Софія Грица. Симфонію-диптих Євгена Станковича було проаналізовано в струк-

турно-семантичному аспекті Степаном Лісецьким, який також запропонував концептуальне окреслення третього періоду у творчості українських композиторів (Лісецький, 2014).

Цінним є відкрите інтерв'ю О. Забужко «Шістдесятники – історія епохи», яке спрямовано на розкритті постаті лідера авангарду 60-р. Алли Горської. Також бралось до уваги й дослідження телеканалу «Машина часу» – «Шістдесятники».

Мета статті полягає у визначенні специфіки композиторського висловлювання в акапельній музиці третього періоду (1960-ті – кінець XX століття).

Виклад основного матеріалу. Констатація того факту, що поява другої хвилі українського відродження завдячує хрущовській відлизі сприйнятна лише з точки зору періодизації (Гучко, 2013). Цю відлигу спроектувала активна діяльність українських в'язнів ГУЛАГу, котрі його в 50-х роках розвалили (за О. Забужко).

Паралель, яку проводять багаточисленні дослідники між розстріляним та задушеним відродженнями має кілька дотикових точок: концентрація в управлінському апараті проукраїнських сил; спалахи розвитку української науки, мистецтва та літератури; наявність «двох хвиль авангарду: першої – у 10-х – 20-х роках XX ст., другої – у середині XX ст.» (Рудь, 2014). При детальному розгляді у музичному мистецтві спостерігається ажіотаж відродження крупних форм: концерту, опери, симфонії, кантатно-ораторіального жанру.

Документальними та літературними даними епохи шістдесятників стали праці «Самвидаву» журналу «Український вісник» в 1969 р.: «Інтернаціоналізм чи русифікація Івана Дзюби», «У карнавалі історії» Леоніда Плюща, «Світло людей» Василя Овсієнка, «Зеківський генерал» Михайла Хейфеца, «Смолоскип» Мирослава Мариновича, стаття Валерія Марченка «Київський діалог» та ін. Ключовими постають праці головного редактора «Самвидаву» В'ячеслава Чорновола «Лихо з розуму» («The Chornovil papers») та «Правосуддя чи рецидиви терору?».

Хоча система ГУЛАГу в другій половині 1960-х років була замінена мордовськими таборами, а з 1973 року – психіатричними лікарнями,

репресивні механізми меншою мірою стосувалися представників музичного мистецтва, особливо в сфері інструментального пласту.

На неоднорідність і внутрішню суперечливість руху шістдесятників вплинули численні переслідування, арешти та ув'язнення його учасників, а також замовчування радянською владою самого поняття політичного в'язня. Одним із перших, хто відкрито порушив питання про визнання правового статусу політичних в'язнів, був В'ячеслав Чорновіл – «Зеківський генерал» (вислів Ю. Хейфеца). Серед найрадикальніших представників дисидентського руху вирізняються: В'ячеслав Чорновіл, Василь Стус, Алла Горська, Сергій Параджанов, Валерій Марченко, Василь Симоненко, Петро Григоренко, Зіновій Красівський, Ліна Костенко та ін. На цьому тлі певною мірою відзначається Леонід Грабовський – представник найбільш титулованого композиторського «квінтету шістдесятників»: М. Скорик, В. Сильвестров, Л. Дичко, Є. Станкович, Л. Грабовський, чия творчість була значною мірою замовчуваною, а сам митець перебував в ізоляції, що зрештою змусило його емігрувати до США.

Увесь квінтет корифеїв характеризується власною унікальною структурою взаємовідношень, що виявляється в умовній попарності: Леся Дичко – Євген Станкович – Мирослав Скорик; Валентин Сильвестров – Леонід Грабовський.

Композиторська мова Лесі Дичко опирається на різні форми гуртового багатоголосся – як гетерофонного, зокрема, у вигляді розщепленої фактури, що зумовлює використання кластерів, так і поліфонічного, інваріантного типу, що проявляється у специфічних фактурних зіставленнях. Творчість Євгена Станковича характеризується масштабністю мислення та «широким симфонічним диханням, що після Лятошинського трапляється вкрай рідко» (Чекан, 2013; 155).

Мирослав Скорик формує індивідуальну ладоінтонаційну систему на основі карпатського фольклору. У фільмі «Тіні забутих предків» (спільно з С. Параджановим) реалізовано інтонаційну модель гуцульського мелосу. Композитору властиві синкопована ритміка, динамізм фактури та джазові елементи як засіб розширення виразності і художньої свободи.

Валентин Сильвестров в ранньому періоді творчості та Леонід Грабовський репрезентують радикальний вектор українського музичного авангарду, що передбачав активне залучення західноєвропейських композиторських технік. Згодом, у творчості Л. Грабовського спостерігається розвиток алгоритмічного, структуралістського підходу

до композиції, який не є типовим для слов'янської ментальності.

Сильвестров формує власний, герметично замкнений музичний світ, у якому відмовляється від будь-якої зовнішньої ефектності. Його пізній стиль вирізняється економністю музичних засобів та виваженою простотою висловлювання. Євген Станкович і Леонід Грабовський постають як безпосередні спадкоємці естетичних і технічних принципів Бориса Лятошинського (Дмитрієва, 2021; 123).

Цей знаковий модернізм шістдесятників виходив з «протистояння традиціоналізму, що знаходив підтримку в догматах соцреалізму та народності в радянську епоху» (Грица, 2012; 5–6). В 60-х роках в мистецьку Україну заходить «нова фольклорна хвиля» (за С. Грицою), яку найкраще охарактеризовано у суперечці А. Горської та Г. Синиці, стосовно переваги національного кольору над формою. Поміркованішу позицію займає Леся Дичко: «Для мене важлива не тільки інтонація, але і її кольорові забарвлення» (Грица, 2012; 50).

«Вітальний модернізм» (за С. Грицою), яким позначено всю музичну мову Дичко, походить від народного гуртового співу поліфонічного виду, який класифікуємо як гомофонно-інваріантний спів. В Станковича вже буде менше такого принципу використань, а в радикальних модерністів, зокрема у Леоніда Грабовського – практично відсутній, оскільки композитор, часто-густо, керується своїми структурними винаходами (акапельна кантата «*Temnere mortem*» 1991 р.).

Виникнення нового жанру – акапельної симфонії – зумовило і нетрадиційний виконавський підхід. Прем'єру твору Лесі Дичко «Вітер революції» було представлено не цілісно, а фрагментарно.

Аналіз симфонії «Вітер революції» було здійснено провідними представниками українського музикознавства – Миколою Гордійчуком та Софією Грицею, які одноставно підкреслюють дотримання принципу симфонічного розвитку в першій українській акапельній симфонії. При цьому Софія Гриця наголошує на цьому положенні особливо категорично.

Розглянемо детально форму композиції Лесі Дичко. Експозиція вибудована на зіставленні двох контрастних тем: тріольної, зображальної «Не вітер – буря!» та маршової – «Мільйон мільйонів». Обидві теми виконують функції, притаманні класичному сонатному циклу. Введення контрастного епізоду наприкінці експозиції – «О пройди над нами» символізує розділ *Espressivo dolente*, який позначений благально-закличними інтонаціями, створюючи контраст із розробленими квінто-квар-

товими епізодами. Розробка (*Piu mosso*) складається з кількох етапів і здебільшого базується не на першій темі – перпетум мобіле тріолей, а на введенні остинато квінт, що згодом переходять в аугментацію квартових остинатних фігур «Не вітер – буря!». М. Гордійчук вбачає в квантовому русі «повільні уступи деяких творів Лятошинського», хоча мисткиня й стверджує, що її вчителі не мали впливу на її творчість, а радше Гія Канчеллі та А. Пярт (Грица, 2012; 98). Леся Дичко застосовує подвійну зміну: в партіях 1 та 2 відбувається квартова аугментація, в інших голосах – димінція на основі теми вступу «Вітер», що створює сонористичний ефект.

Наступним етапом є динамізація тканини через алеаторичні засоби: глісандо та скандування в розділі *Presto*, що стає кульмінацією першої частини. Далі спостерігається динамічний спад: тріольність першої теми трансформується у фіксовану мелодійну лінію розділу *Meno mosso*, що поступово переходить у сповільнення та умиротворення в партії басів під темою «І ніхто з них не радів». Реприза – повертає скандування швидких квартових поспівок «Вітер!» – аналогічно до теми вступу.

2 частина *Andante cantabile* – «медитація імпровізаційного характеру з засобами хорової інструментовки...» (Грица, 2012; 55). Побудована на наскрізному розвитку однієї теми, що близька до плачу чи медитації. Дичко формує в другому розділі варіантну форму, з кожним наступним епізодом подає все більш динамізовані метро-ритмічні та темпові розбудови. Лаконічно вибудовує кульмінаційні зони, після яких, логічно керується контрастними динамічними та темповими змінами. Форма цієї частини також є варіантно-наскрізною з виразною тембровою модуляцією, що веде до загальної кульмінації усієї частини в розділ *Tempo drammatico*: «Захитався світ» і репризного розділу A1 – хорової інструментовки на основі теми, яка в заключному розділі проводиться басами на ґрунті півтонових ходів, які фрагментовані в якості екстракту з основної теми цього розділу.

3 частина Інтермеццо «Арфами, арфами» – тематично повністю витримано в колористичі тональностей: *Des-dur* та *Cis-moll*. Яскрава зміна настрою. Дуже важливі тут темброві передачі – модуляції, спочатку між чоловічими групами голосів, а згодом між усіма партіями хору. Це так звані зв'язки, що мали місце ще в 2 частині. Загалом ця дво-структурність супроводжує увесь симфонічний цикл, який мисткиня проєктує шляхом інтонаційної, метроритмічної та темпової розбудови.

Початкова тема фіналу «Іди ж, синку, кудрявичу» стає ремінісценцією до теми з другої частини «Як упав же він з коня». Це пролог до осно-

вного розділу, який включає повернення двох основних тем з першої частини. Таким чином, композитор цементує архітектонічний задум, досягаючи програмності та наскрізного розвитку в симфонічному циклі, створюючи тематичні арки та яскраві кульмінації. До недоліків твору можна віднести недостатню масштабність та архітектонічну незавершеність першої частини, зокрема, брак контрастних епізодів, що не дозволяє повністю реалізувати сонатну форму.

Проведемо аналіз симфонії диптиху Станковича. Перша частина симфонії побудована на 4 великих блоках, аналогічно до 4 строф Шевченкової поезії. Майстерно володіючи інструментальними поліпластовими нашаруваннями, Станкович застосовує такий підхід і в акапельній музиці, варіюючи текстове нашарування поміж партіями голосів в експозиційному блоці, а згодом вичленовує і накладає рядки строф на кожен наступний епізод, чим досягає глибоких станів ефекту, таких як тривожності, спустошення (краху), плачу, розпачу тощо. Таке поліфонічне застосування текстових пластів укріплює і збагачує структурну монолітність твору. Звідси і різноманітність форми відповідно до поліпластових нашарувань, включаючи розробку, інверсію, аугментацію і димінцію головних тематичних структур. В контексті усієї композиції надзвичайно важливою є задана ритмічна пульсація 4 четвертних *Allegro moderato* ($J = 120$) на базі нижнього тетрахорду думного ладу (дорійський мінор з 4 підвищеним ступенем): E-F#-G-A#(Bb). Все це разом і спричинює відчуття старини, тривожної ретроспекції бувальщини. Форма. Вступ (хор. інструм.) A («З передсвіта до вечора») + A1 («Летить стріла каленая») + A2 («В степу, незнаємому полі») + зв'язка (тематичне вичленовування та темброва модуляція), а згодом постає кульмінація першого розділу – скандування усіх партій «Летить стріла каленая». Станкович майстерно уникає однобічності пульсації чотирьох четвертних. Уже в зв'язці «З передсвіта до вечора» досягає ритмічної аугментації 4 шістнадцятих, яких, за допомогою тембрової модуляції розприділює поміж партіями, а на кульмінації вводить пунктир шістнадцятки з восьмою з крапкою, що розбавляє однорідну пульсацію заданого ритму. Наступний епізод іде у відповідності до зображальної туги-журби Шевченкової строфи і задає цілковитого контрасту блоку B *Meno mosso* ($J = 112$) – «Земля чорна копитами поорана» з поступовим інтенсивним сповільненням руху. B1 («І журба-туга на тім полі») + B2 («В степу, незнаємому полі»). У розділ B2 проникають головний мотив руху з першої частини, а згодом буде досяг-

нуто поліпластовість трьох структур в третьому розділі С («Що гомонить отам, зичить удосвіта?»): $\frac{C}{B2+A}$. Станкович виходить з даної поліпластовості дуже просто. Змінює горизонталь на вертикаль, досягаючи кульмінації розділу С подвійним підкресленими скандуванням усіх партій *Con moto*, *ben ritmato* – «То повертає той Ігор військо на пригоду тому буй туру Всеволоду». С1 («І бились день, і другий билися») + А2 (в інверсії) та розробковість на базі заданого руху розділу А та ламентаций розділу В. Фінальний 4 епізод D містить нахідки впровадження техніки колапсу – цілковитого спустошення, поразки в битві у відповідності до тексту. Темпо І «Земля чорна...» в динамічному відтінку на PPP яскраве цьому підтвердження. Динамічна зв'язка *Rubato molto* – розпач «Допировали хоробрі русичі той пир» від PPP до FFFF на короткому тритактовому відрізку, шокує трагічністю становища. Зміна розпачу на спустошення, цілковитий стан шоку підкреслює епізод а *tempo*, *molto ritmato*. Цей попарний блок спустошення і розпачу є нововведенням у заключний розділ D. Наступний епізод D1 («Хилилась і слалась плачучи трава») – усвідомлення і сприйняття трагічності становища. Тематичною аркою є епізод D2 («Додолу гнулися, журились!») у відповідності до розділу В. Таким чином, має попарні тематичні арки між блоками А-С та В-D.

Завдяки тематичній розробці зерна, можемо говорити про комплекс партій сонатно-симфонічного циклу, де є свої архітектонічні проектування. В головній партії майстерно поєднані експозиційні і розробкові розділи. Комплекс зв'язкової партії відзначається поліпластовістю в експозиційній частині та плавним переходом до побічної партії. Роль динаміки у композитора також відноситься до формотворчих засобів. Комплекс побічної партії є традиційно контрастним. Це лірико-драматична, часами трагічна мелодекламація з елементами зітхання. Вона коротка, не постає комплексно, а радше колоритною замальовкою – наслідок жахиття поразки, що супроводжує заключну – «В степу в незнайомому полі».

Розробка настає після чергової кульмінаційної зони «То повертає той Ігор військо на пригоду, тому буй туру Всеволоду», надаючи, таким чином кульмінації всього твору і повертає до тривожних пульсуючих моментів вступу й головної партії.

Реприза розпочинається з фугато головної партії, яка розчиняється в динамічному відтінку PPP. Драматургічна концепція залишається нерозв'язаною. Однак форму сонатно-симфонічного циклу дотримано й у акапельному викладі з вирішенням фарб рельєфної поліпластовості.

2 частина – Плач Ярославни. Розгорнута симфонічна поема з епізодами, що поєднуються зв'язками та наскрізною тематичною аркою на основі вступу «В Путивлі граді». Тут також простежується накладення текстового і звукового нашарування на теми розділів, що віддалено наближує цю частину до сонатного циклу, особливо в експозиційному розділі А («Полечу, каже, зигзицею...»). Теми зв'язок та головна тематична арка контрастні до епізодів, які в переважній більшості побудовані на прямій мові, монологі княжни Ярославни. Драматургічна концепція цієї частини є однорідною за винятком епізоду-просвітлення «Святе сонечко зійшло» і також залишається нерозв'язаною, як і перша частина.

Висновки. Якщо завершення першого періоду ознаменувалося розквітом українського мистецтва, значною мірою завдяки підтримці патріотично налаштованих сил у партійному апараті, то для третього періоду характерна лише тенденція до наближення такого розквіту без його повної реалізації.

Третій період відзначається відходом від шаблонного традиціоналізму, використанням нових технік та вплітанням їх в загальну канву, завдяки чому відбувається докорінна реформа другого періоду і повернення шістдесятниками перерваної течії в нове русло.

Показовим прикладом цієї тенденції є творчість Лесі Дичко, яка вирізняється проявами кольорово-звукової синестезії. В її творчості багато інтерпретацій художніх образів. Балет «Катерина Білокур» та багаточисленні «акварельні» композиції зумовлюють комплексну кореляцію між музичними та візуальними елементами. Занотовані звукові полотна мисткині, фактично, становлять графічні шедеври.

За спостереженням Ганни Гаврилець, Леся Дичко здійснила значну трансформацію жанру хорової музики, поєднавши національну ідентичність із сучасними композиційними підходами. Її творчість, вкорінена в фольклорі, вирізняється новаторським підходом до фактури та гармонії. Водночас, як і у Євгена Станковича, музика мисткині містить глибоку емоційну насиченість і духовну піднесеність, хоча відрізняється за типом мислення: у Дичко – кантатно-ораторіальний підхід, у Станковича – симфонічний, орієнтований на драматургічну складність.

Архітектонічний задум акапельної симфонії зумовлює відхід від принципів сюїтності, які, частково простежуються в архітектоніці «Вітру революції» Лесі Дичко. Станкович уникає контрастного зіставлення епізодів, застосовує прийом непомітного

«перетікання» матеріалу, що створює ефект безперервного музичного потоку. Постає повноцінна сонатна форма з темами, яка охоплює кілька тематичних епізодів. Простежується технічне вдосконалення фактури, що вказує на активний розвиток інструментального антропогенезу в акапельному жанрі.

Симфонічний тип мислення Є. Станковича заздалегідь визначив композиторську концепцію митця. Це поліпластовість, яка проявляється як у широкому (стилістичному), так і у вузькому (фактурному) значеннях. При детальному аналізі виявляється як ретельна розробка тематичного зерна, так і застосування інноваційних прийомів, серед яких особливе значення має техніка колапсу. Творам Станковича притаманна запрограмована двоструктурність. Перша – традиційна лінія, що сформувалась М. Лисенком і досягла кульмінації у композиторів Стеценка, Степового і особливо М. Леонтовича. Другий пласт – це емоційна іраціональність, яка бере свій старт від спостереження

митця та його глибокої духовності. Всю цю запрограмованість він переносить з інструментального способу мислення в акапельну структуру.

«Симфонія-диптих» Євгена Станковича вирізняється масштабністю порівняно з симфонією «Вітер революції» Лесі Дичко як за формальними параметрами, так і за глибиною драматургічного розвитку. У цьому творі композитор постає як симфоніст, тоді як Леся Дичко реалізує себе переважно як колорист-пейзажист у межах кантатно-ораторіального жанру.

Таким чином, завдяки одвічним національно-визвольним змаганням видатних українських діячів та їх послідовників у різних сферах суспільної діяльності: політичній, науковій, публіцистичній і мистецькій – стала можливою регенерація плінності української ідентичності, її повноцінності та високомистецької цінності, зокрема в акапельній площині європейського та глобального культурного простору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Грица С. Леся Дичко в житті і творчості : монографія. Дрогобич : Посвіт, 2012. 272 с.
2. Гучко Г. Феномен шістдесятництва як вияв української ідентичності. *Вісник Львівського університету. Філософські науки*. 2013. № 16. С. 177-185.
3. Дмитрієва О. Трансформація ідей школи Бориса Лятошинського у творчих пошуках Леоніда Грабовського та Валентина Сильвестрова. *Сучасне мистецтво: зб. наук. пр.* 2021. №17. С. 119-130.
4. Лісецький С. Й. Шевченкові образи, по-новому прочитані в симфонії диптиху для хору Є. Станковича та симфонії для голосу О. Ківи. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. пр.* 2014. № 33. С. 256-264.
5. Рудь П. Контексти українського авангарду 60-х-70-х років ХХ ст. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр.* 2014. Вип. 40. С. 331-341.
6. Сильвестров В. Дочекається музики. Лекції-бесіди. Київ : Дух і літера, 2011. 376 с.
7. Чекан Ю. І. Євген Станкович: три штрихи до портрету. *Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. 2013. № 4 (21). С. 153-161.

REFERENCES

1. Hrytsa S. (2012) Lesia Dychko v zhytti i tvorchosti: monohrafiia. [Lesia Dychko in Life and Art: monograph] Drohobych: Posvit, 272 s. [in Ukrainian].
2. Huchko H. (2013) Fenomen shistdesiatnytstva yak vyiv ukrainskoi identychnosti. [The Phenomenon of the Sixties as an Expression of Ukrainian Identity] Visnyk Lvivskoho universytetu. Filosofski nauky, 16, 177-185. [in Ukrainian].
3. Dmytriieva O. (2021) Transformatsiia idei shkoly Borysa Liatoshynskoho u tvorchykh poshukakh Leonida Hrabovskoho ta Valentyna Sylvestrova. [The Transformation of the Ideas of Borys Liatoshynskyi's School in the Creative Pursuits of Leonid Hrabovsky and Valentyn Sylvestrov] Suchasne mystetstvo: zb. nauk. pr., 17, 119-130. [in Ukrainian].
4. Lisetskyi S. (2014) Shevchenkovi obrazy, po-novomu prochytani v symfonii dyptykhu dlia khoru Ye. Stankovycha ta symfonii dlia holosu O. Kivy. [Shevchenko's Imagery Reinterpreted in the Choral Diptych Symphony by Yevhen Stankovych and the Vocal Symphony by Oleksandr Kiva] Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury: zb. nauk. pr., 33, 256-264. [in Ukrainian].
5. Rud P. (2014) Konteksty ukrainskoho avanhardu 60-kh-70-kh rokiv XX st. [Contexts of the Ukrainian Avant-Garde of the 1960s–1970s] Problemy vzaemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity: zb. nauk. pr., 40, 331-341. [in Ukrainian].
6. Sylvestrov V. (2011) Dochekatysia muzyky. Lektsii-besidy. [Awaiting the Music] Kyiv: Dukh i litera, 376 s. [in Ukrainian].
7. Chekan Yu. (2013) Yevhen Stankovych: try shtrykhy do portretu. [Yevhen Stankovych: Three Touches to a Portrait] Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P.I. Chaikovskoho, 4 (21), 153-161. [in Ukrainian].