

КОМУНАЛЬНИЙ ЗАКЛАД
«УЖГОРОДСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ФАХОВИЙ КОЛЕДЖ ІМЕНІ Д. Є. ЗАДОРА»
ЗАКАРПАТСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ РАДИ

ОВОДОВА ВІКТОРІЯ ВЛАДИСЛАВІВНА

**СИНТЕЗ СЛОВА І МУЗИКИ
В СИМФОНІЇ-ДИПТИХУ НА ВІРШІ Т. Г. ШЕВЧЕНКА
ДЛЯ МІШАНОГО ХОРУ А САРРЕЛЛА Є. СТАНКОВИЧА**

025 Музичне мистецтво

кваліфікаційна робота на здобуття освітньо-професійного ступеня

• фахового молодшого бакалавра

Науковий керівник:
Стинич Наталія Іванівна
викладач-методист

Ужгород – 2026 р.

Реєстрація 2
(номер)

«14» травня 2026р.

Бойдан В. Я.
(прізвище, ініціали)

Войдан
(підпис)

Кваліфікаційна робота допущена до захисту

Голова циклової комісії:

[підпис]
(підпис)

Н. І. Стенкев
(ініціали, прізвище)

(науковий ступінь, вчене звання)

«14» травня 2026р.

Рецензент:

[підпис]
(підпис)

Ю. С. Тетерлак - Кінз
(ініціали, прізвище)

доктор філософії
(науковий ступінь, вчене звання)

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. Симфонізм як принцип втілення художньо-стильової думки у творчості Євгена Станковича	
1.1. Відображення постаті Євгена Станковича, його творчих ініціатив у музикознавчих дослідженнях.....	7
1.2. Творчий стиль Євгена Станковича: естетичні засади, жанрові пріоритети та індивідуальність композиторської мови.....	12
РОЗДІЛ 2. Симфонія-диптих на вірші Т. Г. Шевченка для мішаного хору а caprella Є. Станковича як зразок хорової симфонії-драми	
2.1. Інтерпретація поетичних текстів Тараса Шевченка у творчому доробку Євгена Станковича.....	18
2.2. Єднання поетичного тексту й музичної інтонації у досягненні ідейного задуму Євгеном Станковичом у Симфонії-диптиху на вірші Т. Г. Шевченка для мішаного хору а caprella	22
ВИСНОВКИ.....	34
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	37
ДОДАТКИ.....	39

ВСТУП

Актуальність дослідження полягає у потребі розкриття ідейного задуму Симфонії-диптиху на вірші Т. Г. Шевченка для мішаного хору а capella Євгена Станковича за умов цілісного його аналізу, що дасть змогу розглянути твір у контексті сьогодення. Незначна кількість дослідницьких праць та відсутність музикознавчої літератури з даної теми потребує вирішення. Серед наукових публікацій виключенням стає наукова стаття Вікторії Драганчук, в якій авторка розкриває проблематику твору та здійснює аналіз національно-ментальних засад Симфонії-диптиху Євгена Станковича крізь призму духовно-смислового простору давньоруської пам'ятки «Слово про похід Ігорів» та її художньої інтерпретації у творчості Тараса Шевченка. Ціль даної кваліфікаційної роботи полягає у донесенні до загалу великої ваги симфонії-диптиху, як значного досягнення симфонічного спадку світового рівня. Твір потребує уваги та популяризації, відтак як на сьогодні має місце виключно збережений запис цілісного виконання твору хором «Київ».

Об'єктом дослідження є симфонічна творчість Євгена Станковича.

Предметом дослідження слугує Симфонія-диптих на вірші Т. Г. Шевченка для мішаного хору а capella Євгена Станковича.

Метою дослідження є визначення симфонічного спадку як пріоритетного у творчості Є. Станковича та виявити його новаторські ідеї симфонічного письма крізь призму цілісного аналізу Симфонії-диптиху на вірші Т. Г. Шевченка для мішаного хору а capella.

Для досягнення мети необхідно було виконати такі **завдання**:

- опрацювати наявну музикознавчу літературу, щодо постаті Є. Станковича та його творчого спадку;
- описати творчу біографію Євгена Станковича та його мистецькі досягнення;
- охарактеризувати особливості та розвиток симфонічного жанру у творчості композитора;

- здійснити цілісний аналіз Симфонії-диптиху на вірші Т. Г. Шевченка для мішаного хору а capella Євгена Станковича та розкрити художньо-образний зміст завдяки визначенню художньо-стильових особливостей композитора та його новаторського підходу до трактування жанру.

Методологія дослідження базується на застосуванні комплексного підходу, що включає історичний, діалектичний, системно-структурний методи. Основою дослідження теми став метод цілісного аналізу, що включає тематичний, гармонічний, фактурний і структурно-композиційний аспекти, а також метод стильового аналізу.

Апробація результатів дослідження здійснювалась на XIX міжнародній науково-практичній конференції «Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX – XXI століть» (11 січня 2025 р., Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка), IV міжнародній науково-практичній конференції «У діалозі з музикою» (17-18 квітня 2026 р., Ужгородський музичний фаховий коледж імені Д. Є. Задора) [7, 170-174] та V міжнародній молодіжній науково-творчій конференції імені Стефанії Павлишин (22-24 квітня 2026 р., Львівська національна музична академія імені М. Лисенка).

Структура кваліфікаційної роботи містить вступ, два розділи, висновки, список використаних джерел і літератури та додатків. У вступі визначено й обґрунтовано основні наукові поняття та категорії дослідження, щодо постаті Є. Станковича. У першому розділі окреслено наукові вивчення щодо творчості композитора, визначено місце Є. Станковича в контексті української музичної культури, охарактеризовано стильові засади композиторського письма. Другий розділ присвячено дослідженню Симфонії-диптиху на вірші Т. Г. Шевченка для мішаного хору а capella, де детально проаналізовано кожен частину циклу. Висновки підсумовують дане

дослідження. Загальний обсяг кваліфікаційної роботи – 33 сторінок, з них 31 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1

СИМФОНІЗМ ЯК ПРИНЦИП ВТІЛЕННЯ ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВОЇ ДУМКИ У ТВОРЧОСТІ ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА

1.1. Відображення постаті Євгена Станковича, його творчих ініціатив у музикознавчих дослідженнях

Євген Станкович є однією з ключових постатей сучасної української музичної культури, що відзначається непересічним масштабом творчого мислення, жанровою різноманітністю та здатністю гармонійно синтезувати традиції з новаторським підходом. Його композиторська діяльність залишила глибокий слід у становленні українського симфонізму, вокально-симфонічної та хорової музики. Він не лише продовжив традиції національної симфонічної школи, заснованої Борисом Лятошинським, але й здійснив її концептуальне переосмислення в контексті сучасних художніх тенденцій. Значимість Є. Станковича в музичному просторі підкріплена його здатністю розробляти інноваційні моделі музичного мислення, де симфонія постає як універсальна форма філософського осмислення буття, а слово набуває ролі потужного семантичного елемента музичної драматургії. Його творчість задала вектор розвитку української академічної музики другої половини XX – початку XXI століття, утвердивши новий тип симфонізму, який органічно поєднує європейські стильові тенденції з національними ментальними архетипами.

Життєва і творча доля композитора одна з найбільш досліджуваних в історії сучасної української музики. Його творчі вподобання та мистецька позиція висвітлюються в дослідженнях провідних музикознавців, серед яких Л. Кияновська, О. Зінькевич, В. Драганчук, Ю. Грабовська, С. Лісецький, Є. Дзюпина, Н. Назар, А. Терещенко, І. Полусмяк, І. Зубчевська, А. Гуренко, Н. Шиліна, Я. Бодак, Л. Соловей та ряд інших дослідників.

Л. Кияновська у підручнику з української музичної літератури висвітлює постать Є. Станковича крізь життєвий шлях, творчу біографію та спадщину

митця. Дослідниця демонструє аналіз його найвідомішої Камерної симфонії №3 для флейти та 12 струнних, що отримала номінацію від ЮНЕСКО серед кращих десяти музичних творів світу. [10, с.261-265].

У навчальному посібнику «Українська та зарубіжна музичні літератури» Я. Бодака та Л. Соловей висвітлені загальні відомості щодо характеристики постаті композитора та провідних жанрів в яких працює Є. Станкович. Також у навчальному посібнику автори подають опис та короткий аналіз камерної симфонії №3 композитора. [3,с. 126-127]

У книзі, написаній С. Лісецьким розкривається детальний творчий портрет Є. Станковича до 1987 року та подано аналіз окремих творів. Це дозволяє глибше зрозуміти еволюцію його стилю, особливості композиторського мислення та формування індивідуальної художньої мови. [12]

О. Зінкевич у монографії «Симфонічні гіперболи. Про музику Євгена Станковича» розкриває етапи життя композитора, пов'язані з його симфонічною творчістю. Також авторка здійснює аналіз певних симфонічних творів, написаних на час написання монографії. [8]

У науковому виданні «Українська симфонія 1970-1980-х років» О. Зінкевич розкрито основні тенденції розвитку української симфонії 1970-1980-х років. Спираючись на теорію спадкоємності, авторка аналізує генезис і типологію ряду композиторів, зокрема Є. Станковича, пов'язуючи їх стадіальністю симфонічного процесу в Україні. В ній аналізуються різноманітні типи симфоній Є. Станковича, зокрема, Перша симфонія «Sinfonia Larga», Третя симфонія «Я стверджуюся» на слова П. Тичини, Четверта симфонія «Lirica», Симфонієта та «Симфонія пасторалей». [7]

Серед музикознавчої літератури, важливими є наукові статті, деякі публікуються у науково-методичних збірниках «Українське музикознавство». Творчість Є. Станковича в них представлена як багатогранне явище сучасної української музичної культури. У статтях досліджуються особливості його

унікального стилю письма, симфонічне мислення та драматургія, аналізуються його неофольклорні риси, жанрові трансформації.

У науково-методичному збірнику «Українське музикознавство» (вип. 12) опубліковано статтю А. Тарашенка «Симфонія Євгена Станковича «Я стверджуюсь!»», у якій здійснено ґрунтовний аналіз на той час нового твору композитора. Автор розглядає симфонію в контексті актуальної для доби проблематики «митець і революція», простежує історію її написання та окреслює ідейно-художні передумови створення. Значну увагу приділено літературній основі твору, ролі соліста у формуванні драматургічної концепції, а також специфіці гармонічної мови й використанню композиторських технік ХХ століття. Дослідник детально аналізує систему образів, сформованих у симфонії, підкреслюючи їхню емоційно-сміслову багатовимірність. Автором акцентується темброво-регістрові та ритмічні контрасти між голосами в кожній з частин, що визначає динаміку розвитку та внутрішню напруженість музичної драматургії. [17, с. 116–131]

У науково-методичному збірнику «Українське музикознавство» (вип. 16) опубліковано статтю Н. Назар «Ідейно-художня концепція Другої симфонії Є. Станковича», у якій здійснено аналіз Симфонії № 2 «Героїчна» композитора. Дослідниця розкриває ідейно-художню концепцію твору, розглядаючи її в контексті типових тенденцій радянської художньої творчості початку 1980-х років (стаття вийшла друком у 1981 р.). Особливу увагу приділено специфіці трактування воєнної тематики, яка в симфонії постає не лише як історико-патріотичний сюжет, а передусім як глибоко психологічна й екзистенційна проблема. Авторка згадує ряд композиторів, що зверталися до теми війни, детальніше акцентуючи увагу на індивідуальному підході Є. Станковича. Аналізує власні висловлювання композитора щодо причин звернення до однієї з найскладніших тем в історії людства. У статті детально проаналізовано драматургію симфонічного циклу, систему тематичних контрастів і засоби музичної виразності, через які композитор втілює внутрішній психологічний

вимір теми війни — переживання, трагізм і духовну напругу, що визначають концептуальну цілісність твору. [13, с. 40–57]

У науково-методичному збірнику «Українське музикознавство» (вип. 17) у статті Є. Дзюпиної «Деякі принципи втілення карпатського фольклору в струнних ансамблях Л. Дичко, М. Скорика, Є. Станковича» творчість Євгена Станковича розглянуто на прикладі Струнного квартету 1973 року. Авторка аналізує твір з позицій використання карпатського пісенного та інструментального фольклору, підкреслюючи його індивідуальне стилісове переосмислення. У статті окреслено ідейно-тематичну концепцію ансамблю, проаналізовано мелодико-інтонаційну сферу та ладову основу твору. Особливу увагу відведено зверненню композитора до ладового визначення та ладових систем — які пов'язані з народною ладовою системою, так і тих, що виходять за її межі. [4, с. 82–90]

Н. Шиліна у своїй кваліфікаційній роботі висвітлює оперу «Страшна помста» Є. Станковича. Дослідниця звертає увагу на особливостях театрального спадку композитора, специфіці постановки та сценічного втілення оперної драми. [18]

Ю. Гарбовська у магістерській праці «Сучасні тенденції у творчості Є. Станковича крізь призму національної ідентичності» прослідковано неофольклорні риси творчості композитора опираючись на різножанровість митця. Авторка розкрила широке поле дослідження вказавши на взаємодію та жанровий синтез композиторського спадку.

У науковій статті В. Драганчук «Симфонія-диптих Є. Станковича в національно ментальному полі «Слова про похід Ігорів» і шевченкових переспівів» розглядається національно-ментальна природа симфонії-диптиху Є. Станковича у світлі ментального простору давнього епосу «Слово про похід Ігорів» і творчих переосмислень Т. Шевченка. Аналізуються особливості ментального поля та його трансформація — від насиченого героїзмом змісту «Слова...» до більш інтимної, сердечної тональності творів Т. Шевченка і

Є. Станковича. Цей процес репрезентовано як «художній аналог» українського національно-ментального поля та його історичної трансформації. [5, 5-22]

Суттєвим джерелом для аналізу творчості Є. Станковича слугують численні інтерв'ю, які безпосередньо відображають авторське бачення його музичного спадку. Композитор постійно спілкується з журналістами й дослідниками, залишаючи свою думку як у відео, так і в текстовому форматі. Тематика інтерв'ю охоплює широке коло аспектів: від симфонізму та особливостей музичної драматургії до впливу фольклору на формування його стилю. Крім того, Є. Станкович неодноразово ділиться поглядами щодо питання проблеми розвитку сучасної української музики, а також висловлює думки щодо взаємодії між традиціями та новаторством у творчості. Окремої уваги заслуговують інтерв'ю, які супроводжували прем'єри його творів, наприклад опера «Коли цвіте папороть», де він піднімав питання сценічної реалізації та історичного контексту цього твору. Композитор також висловлювався про свої симфонічні твори, зокрема про Симфонію №3 «Я утверджуюсь», детально пояснюючи її концептуальні основи й глибокий ідейний зміст.

Проте останнім часом періодичність інтерв'ю із Є. Станковичем помітно зменшилася, що пов'язано зі станом здоров'я композитора, про що Євген Федорович неодноразово зазначав.

Отже, дослідження музикознавчої літератури, щодо багатовекторного розкриття постаті Є. Станковича, стало предметом наукових зацікавлень другої половини XX – початку XXI століття, що зумовлено масштабністю творчої спадщини композитора, новаторством мислення та значною впливовістю митця на розвиток сучасної української академічної музики. У наукових працях дослідники розглядають особливості його симфонізму, жанрові трансформації, неофольклорні риси, драматургію та взаємодію слова і музики, що свідчить про багатогранність творчого феномену композитора. Однак, актуальність звернення до симфонічного спадку Є. Станковича обумовлене потребою подальшого осмислення розвитку української

симфонічної школи та різному прочитанні жанру автором, де симфонічна й хорова спадщини композитора репрезентує синтез національних традицій і сучасних художніх тенденцій. Це потребує подальшого детального аналізу та актуалізує обрану нами тему дослідження, відкриваючи перед дослідниками широкі перспективи.

1.2. Творчий стиль Євгена Станковича: естетичні засади, жанрові пріоритети та індивідуальність композиторської мови

Євген Федорович Станкович є одним із найвпливовіших сучасних українських композиторів світового рівня, чия творчість відзначається масштабністю художнього мислення, жанровою багатогранністю, глибоким філософським змістом та органічним поєднанням національних традицій із новаторськими засобами музичної виразності.

Сім'я композитора відіграла надзвичайно важливу роль у творчому становленні Євгена Станковича, адже саме в родинному середовищі сформувалися його перші музичні зацікавлення та любов до мистецтва. Батько композитора, Федір Іванович, будучи вчителем математики й водночас ентузіастом хорового співу, одним із перших помітив музичні здібності сина та сприяв його навчанню у музичній школі. Атмосфера постійного музикування в родині, спільне виконання пісень та гри на інструментах разом зі старшим братом стали важливим підґрунтям для розвитку музичного слуху, творчого мислення та глибокого емоційного зв'язку композитора з народно-пісенною традицією. Саме сімейне оточення значною мірою визначило формування його майбутнього світогляду та творчі вподобання. [12, с. 6]

Походження композитора з багатого на культурні традиції краю Закарпаття відіграло значну роль у формуванні музичного мислення. Таку впливовість прослідкуватиметься майже у всіх жанрах, особливо відчутно у симфонічних творах, де мотиви карпатського фольклору органічно

взаємодіють із сучасними композиційними прийомами та глибокою драматургією.

Навчання композитора в Ужгородському музичному училищі (нині комунальний заклад «Ужгородський музичний фаховий коледж імені Д.Є.Задора» Закарпатської обласної ради) стало визначальним етапом у формуванні Є. Станковича як композитора та музиканта. Саме в цей період відбулося не лише професійне становлення митця, а й активне формування його творчого світогляду, музичного мислення та композиторських зацікавлень. Важливу роль у цьому процесі відіграв педагог І. Мартон, який одним із перших помітив потяг юнака до композиції та зумів підтримати його творчу ініціативу. Завдяки навчанню у класі І. Мартона Є Станкович здобув ґрунтовні знання музичних форм, опанував основи класичної композиційної традиції та водночас долучився до сучасних музичних тенденцій. Не менш важливим стало навчання Євгена Федоровича у класі віолончелі Й. Базеля, що суттєво розширило виконавський та тембровий досвід. Саме в училищі сформувалася його глибока професійна база, яка згодом стала основою для розвитку індивідуального стилю та симфонічного мислення. Є. Станкович був добре знайомий із мистецькими доробками різних епох, що мало значний вплив на його формування як композитора. [12, с. 6-9]

До мобілізації в армію Є. Станкович навчався у Львівській консерваторії у класі композиції професора А. Солтиса. Після демобілізації композитор продовжує навчання у Київській консерваторії вже у класі Б. Лятошинського, в якого він навчався до його смерті. Закінчив композитор навчання в класі М. Скорика.

Б. Лятошинський відіграв ключову роль у становленні Є. Станковича як композитора, ставши для нього не лише наставником, але й духовним і творчим орієнтиром. Під його впливом Є. Станкович утвердився у прагненні до глибокого симфонічного мислення, масштабної драматургії та філософського осмислення музичних образів. Б. Лятошинський привив молодому композиторові високу вимогливість до форми, увагу до внутрішньої

логіки розвитку тем та розуміння симфонії як складної ідейної структури. При цьому він сприяв розвитку індивідуального стилю композитора, не обмежуючи творчої свободи, а навпаки – заохочуючи композитора до пошуку власної музичної мови, у якому гармонійно поєдналися сучасні композиторські техніки, фольклорні джерела та новаторське художнє мислення.

В численних інтерв'ю Є. Станкович неодноразово з вдячністю згадує ім'я свого вчителя. Так у розмові з журналісткою Дариною Анастасьєвою йдеться мова про наступне: «Б. Лятошинський – це унікальне явище, за всі часи він один із найвидатніших композиторів, які жили в Україні. Його замовчували в повному розумінні цього слова. Лятошинський – це майстер із царин теорії й історії, який володів величезним талантом. Він був високоосвіченою людиною, яка знала всі тогочасні нововведення, але дотримувалася своєї ідеології в музиці. Знав кілька мов, стежив за всім, що відбувається. Він єдиний із великих майстрів-українців, які жили в Радянському Союзі, хто їздив на кожну "Варшавську осінь". І в 1960-х роках, коли я вчився у нього, привозив звідти безліч нот сучасних композиторів. Я вчився у Лятошинського три з половиною роки. Як учитель він був радше порадиником – ділився тим, як це можна зробити, як він це бачить. Його заняття були своєрідними розповідями про музику загалом, про принципи не суто музичні, а естетично-музичні.» [1].

Вже в студентські роки у творчості Є. Станковича виразно окреслюються риси його майбутнього індивідуального стилю. Ранні твори композитора — зокрема Сонатина для фортепіано, сонати для віолончелі з фортепіано та Увертюра — засвідчують активний пошук власної музичної мови, нових засобів виразності та оригінальних композиційних рішень. Вже на цьому етапі помітна схильність митця до глибокого тематичного розвитку, увага до драматургічної цілісності форми та інтерес до тембрового мислення. Значне місце у його творчих пошуках посідає оркестровка та прагнення максимально розкрити виражальні можливості солюючого інструмента, що згодом стане однією з характерних ознак його симфонічного стилю. Водночас

камерні твори композитора демонструють поєднання класичної основи з поступовим тяжінням до сучасної музичної мови, інтонаційної загостреності та емоційної експресії. [12, с. 10]

Творчість Є. Станковича є яскравим явищем сучасного українського музичного мистецтва, що відображає глибокі процеси переосмислення національної традиції в контексті новітніх художніх тенденцій.

У 1970-х роках у творчості Є. Станковича остаточно утверджується тяжіння до симфонічного жанру, який стає провідною сферою його творчих пошуків. Саме в цей період композитор активно експериментує з новими засобами музичної виразності, прагнучи синтезувати традиції класичного симфонізму із сучасними композиційними техніками та неофольклорними елементами. [12, с. 10] Також 1970-ті роки позначені інтенсивною роботою над першими симфоніями, у яких поступово формується індивідуальна модель його симфонічного мислення. Особливе значення має Симфонія №3 «Я стверджуюсь» — масштабне музичне полотно, у якому поряд із симфонічним розвитком важливу роль відіграє вокально-поетичний компонент. Музична драматургія твору вибудовується на складному переплетенні образних ліній та синтезі жанрових ознак симфонії й ораторії. [12, с. 19] Саме у цьому творі композитор уперше активно вводить вокально-хоровий елемент у структуру симфонічного жанру, що стало важливим етапом його новаторських пошуків і згодом визначило одну з характерних рис його стилю.

Експериментальність симфонічного мислення Є. Станковича проявляється у постійному прагненні композитора переосмислити традиційні жанрові моделі та розширити межі симфонічного жанру. Результатом таких творчих пошуків стало формування авторського різновиду жанру — «камерної симфонії», який посів особливе місце у спадщині композитора. На сьогодні цей цикл налічує п'ятнадцять творів, кожен із яких демонструє індивідуальний підхід до тембрової драматургії, фактурної організації та концепції симфонічного розвитку. Камерні симфонії поєднують масштабність симфонічного мислення з тонкою психологізацією образів і концентрованістю

музичного висловлювання, утверджуючи нову модель сучасного українського симфонізму.

Звернення Є. Станкович до музичного театру було зумовлене прагненням композитора розширити жанрові межі власної творчості та поглибити можливості музичної драматургії. Досвід роботи в оркестрових, камерно-інструментальних жанрах і музиці до кінофільмів підготував підґрунтя для формування його театрального мислення, яке згодом суттєво вплинуло й на симфонічну творчість митця. [12, с. 39] У зрілих симфонічних творах Є. Станковича дедалі виразніше проявляється театральність музичного мислення: загострена конфліктність, сценічна рельєфність образів, внутрішня діалогічність, контрастність драматургічних ліній та схильність до масштабного емоційного розвитку. Симфонія у його творчості часто набуває рис театральності, де картинно можна простежити розвиток подій. Водночас і симфонічний досвід композитора істотно вплинув на його театральні твори: опери та балети. Твори вирізняються наскрізним симфонічним розвитком, глибокою оркестровою драматургією та цілісністю музичної концепції. Таким чином, взаємодія театрального й симфонічного начал стала однією з визначальних рис його індивідуального стилю.

На період 2000-х років композитор дедалі більше тяжіє до узагальнених образів, символічності музичної мови та глибокого осмислення національної й духовної проблематики. Водночас у його стилі зберігаються риси, сформовані у попередні десятиліття: неофольклоризм, увага до тембрової драматургії, театральність мислення та схильність до жанрового синтезу. Особливого значення набуває інтонаційна лаконічність і концентрованість музичного висловлювання, завдяки чому навіть невеликі тематичні елементи стають носіями глибокого смислового навантаження. Стилістика Є. Станковича на нинішній час репрезентує зрілу авторську систему, у якій сучасні композиційні техніки органічно поєднуються з національною традицією та індивідуальним філософським світобаченням композитора.

Творчий стиль Є. Станковича є унікальним завдяки органічному поєднанню сучасного симфонічного мислення з національною фольклорною традицією, глибокою філософічністю та яскравою емоційною драматургією. Індивідуальність композитора проявляється у схильності до жанрового синтезу, тембрової експресії та театральності музичного розвитку, що сформувало його впізнавану авторську музичну мову.

РОЗДІЛ 2

СИМФОНІЯ-ДИПТИХ НА ВІРШІ Т. Г. ШЕВЧЕНКА ДЛЯ МІШАНОГО ХОРУ А CARPELLA Є. СТАНКОВИЧА ЯК ЗРАЗОК ХОРОВОЇ СИМФОНІЇ-ДРАМИ

2.1. Інтерпретація поетичних текстів Тараса Шевченка у творчому доробку Євгена Станковича

Важливим аспектом естетики Є. Станковича є прагнення до філософського узагальнення та концептуального способу мислення. Його твори виходять за межі звичайного емоційного висловлювання, набуваючи форми глибоких роздумів над такими темами, як історія, доля людини і народу, питання буття та духовності. У цьому контексті особливу роль відіграє звернення до знакових літературних джерел, зокрема до спадщини Т. Шевченка, Д. Павличка, М. Гоголя, П. Тичини, що дозволяє композитору інтегрувати поетичне слово в багатогранну систему музично-образного мислення.

Поетична спадщина Т. Шевченка є однією із фундаментальних джерел розвитку українського музичного мистецтва, зокрема у вокально-хоровій та вокально-симфонічній творчості. Її значення виходить далеко за межі суто літературного явища, адже шевченківське слово стало носієм національної ідеї, історичної пам'яті та духовних цінностей українського народу. Композитори різних поколінь знаходять у ньому потужний імпульс для створення глибоко змістовних і художньо переконливих музичних творів.

Звернення до поезії Т. Шевченка має тривалу традицію в українській музиці. Вже з другої половини XIX століття його тексти активно використовуються як основа для романсів, хорів, кантат і більших вокально-симфонічних форм. Така тенденція пояснюється універсальністю шевченківського слова, його інтонаційною виразністю та здатністю до музичного втілення. Поетична мова Т. Шевченка, насичена ритмічною

гнучкістю, внутрішньою мелодикою та декламаційною природою, створює сприятливі умови для органічного синтезу з музикою.

Важливою передумовою активного використання шевченківських текстів у музичному мистецтві є їхня образно-сміслова глибина. Центральними є образи України як сакрального простору, народу як носія історичної пам'яті, а також теми боротьби, страждання, неволі та водночас — надії на відродження і духовне оновлення. Така образна система визначає внутрішню драматургію поетичних текстів, що знаходить відповідне відображення у музичних інтерпретаціях.

У ХХ–ХХІ століттях інтерпретація шевченківського слова зазнає суттєвих змін. Якщо раніше композитори часто тяжіли до ілюстративності, то в сучасній музиці спостерігається прагнення до глибшого осмислення поетичного тексту, його філософського та символічного потенціалу. Поетичне слово починає виконувати не лише функцію текстової основи, а й визначає принципи музичної організації твору, його форму, драматургію та інтонаційну структуру.

До поезії Т. Шевченка протягом багатьох років зверталися та продовжують звертатися значна кількість українських композиторів серед них ключові постаті в українській композиторській школі: М. Лисенко, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, С. Людкевич, К. Стеценко, Я. Степовий. Не оминають своєю увагою творчість Кобзаря й сучасні композитори — В. Сильвестров, Є. Станкович, Л. Колодуб, Л. Дичко, В. Степурко, В. Антонюк і багато інших. [2, с.3-4]

Є. Станкович відображає та втілює характерні для української культури тенденції, де постать Великого Кобзаря набуває виразної сакралізації як у фольклорній традиції, так і в художньому середовищі. [14, С. 858–865].

У цьому контексті особливого значення набуває творчість Є. Станковича, який звертається до поезії Т. Шевченка як до джерела глибоких образно-філософських узагальнень. Для композитора характерне не буквальне відтворення тексту, а його інтерпретація на рівні інтонацій, символів і

драматургічних структур. Шевченківське слово в його музиці набуває нової якості, стаючи активним елементом художнього мислення.

В композиторському спадку Є. Станковича мають місце ряд творів, де автор звертається до віршованих текстів Т. Шевченка, серед них ораторія «Страсті за Тарасом», Симфонія-диптих на вірші Т. Г. Шевченка для мішаного хору а *sapella*, хоровий твір «Садок вишневий коло хати», «Псалми війни»). Між тим композитор застосовує концепцію Т. Шевченка і в ряді своїх інших творів.

Однією з ключових особливостей інтерпретації поетичних текстів у творчості Є. Станковича є їхня інтонаційна трансформація. Композитор уважно ставиться до природної декламації вірша, намагаючись зберегти його ритмічну і акцентну організацію. Водночас він переосмислює ці елементи, інтегруючи їх у складну систему музичної мови, що включає сучасні гармонічні засоби, поліфонічні прийоми та сонористичні ефекти.

Важливим є також принцип синтезу слова і музики, який визначає загальну концепцію творів композитора. У його музиці поетичний текст не існує окремо від звукової тканини, а органічно з нею взаємодіє. Слово виступає як структурний елемент, що впливає на форму, темпоритм і характер музичного розвитку. Такий підхід дозволяє досягти високого рівня єдності між вербальним і музичним початками.

Показовим прикладом є Симфонія-диптих на вірші Т. Г. Шевченка для мішаного хору а *sapella*. У цьому творі поетичне першоджерело — переспів «Слова о полку Ігоревім» — стає основою для створення масштабної музичної концепції. Є. Станкович не обмежується ілюстрацією тексту, а розкриває його внутрішню драматургію, підкреслює символіку образів і надає їм узагальненого значення.

У Симфонії-диптиху шевченківське слово визначає структуру твору, поділеного на дві контрастні частини. Перша частина зосереджена на образі боротьби і трагедії, тоді як друга — на внутрішньому переживанні та символічному осмисленні подій через образ Ярославни. Така побудова

відповідає логіці поетичного тексту і водночас підкреслює драматургічну цілісність музичного твору.

Особливістю інтерпретації є також використання хору як універсального засобу вираження. Умови а *caprella* підсилюють значення слова, дозволяючи максимально чітко передати його зміст і емоційне забарвлення. Водночас хор виконує функцію симфонічного організму, здатного відтворювати складні драматургічні процеси і багатопланові образи.

Інтерпретація шевченківського тексту у творчості Є. Станковича пов'язана також із використанням образів-символів, які мають глибоке культурне і національне значення. Через них композитор узагальнює конкретні події, підносячи їх до рівня універсальних ідей. Це дозволяє розглядати його твори не лише як музичні інтерпретації літературного тексту, а як самостійні художні концепції.

У «Симфонії-диптиху» особливо виразно проявляється взаємодія слова і музики. Текст Т. Шевченка не лише визначає образний зміст твору, а й впливає на інтонаційну організацію музичного матеріалу. Вокальна партія підпорядковується логіці мовлення, що зумовлює специфічну ритміку та фразування. Водночас музика не є ілюстрацією тексту, а виступає рівноправним елементом художньої структури, розкриваючи глибинні смисли поетичного слова.

Отже, шевченківське слово відіграє визначальну роль у творчості Є. Станковича, виступаючи джерелом образного мислення, національної ідеї та драматургічної організації музичних творів, стаючи основою для створення глибоких і концептуально цілісних музичних полотен, у яких органічно поєднуються слово і музика, традиція і новаторство.

2.2. Єднання поетичного тексту й музичної інтонації у досягненні ідейного задуму Євгеном Станковичом у Симфонії-диптиху на вірші Т. Г. Шевченка для мішаного хору а cappella

Симфонія-диптих на вірші Т. Шевченка для мішаного хору а cappella Є. Станковича є одним із найважливіших творів у творчому доробку композитора та яскравим зразком сучасного українського симфонізму. Твір написаний у 1985 році й репрезентує новаторське переосмислення жанру симфонії, у якому традиційний симфонічний оркестр замінюється виключно хоровим звучанням. Особливе значення Симфонії-диптиху полягає у створенні нового типу вокально-симфонічного мислення, де хор виступає не лише носієм слова, а й головним засобом розкриття масштабної драматургічної концепції твору.

Основою літературного тексту, до якого звертається композитор у Симфонії-диптиху є переспів Тараса Шевченка відомого твору «Слово о полку Ігоревім», що належить літописним джерелам кінця XII ст, а власне 1187 р., актуальність та історична вага якого крізь час експонує тему єднання, зради, перемоги, протистояння з її втратами та досягненнями.

Конфлікт «Слова о полку Ігоревім» зосереджений на невдалому поході князя Ігоря проти половців, що стає підставою для роздумів автора про єдність києворуських земель, фатальні наслідки князівських міжусобиць і відповідальність правителів за долю держави.

В переспіві Т. Шевченко вибрав два ключові епізоди: момент битви з ворогом та як наслідок плач Ярославни, дружини князя Ігоря. Цим автор підкреслює ідентичність народу земель Київських, демонструючи, як крізь біль та страждання, віру в майбутнє та краще життя.

Є. Станкович новаторсько підходить до трактування жанру симфонії, як зі сторони виконавського складу (він відмовляється від симфонічного оркестру, повністю замінюючи його на мішаний хор а cappella), так і зі сторони трактування структури жанру. Симфонія-диптих містить дві частини, про що

свідчить назва твору. Кожна з частин обумовлена програмним змістом та містить узагальнену назву: перша частина – «Битва на річці Каялі», концентрує увагу на боротьбі та поразці, написана у формі сонатного *allegro* в сучасному прочитанні. Друга частина – «Плач Ярославни», зосереджена на розкритті образу Ярославни і все що з цим символічно пов'язане. Композиційно композитор вирішує частину у формі сучасного рондо.

В циклі Є. Станкович виділяє образи-символи, що допомагають розкрити загальну драматургію твору та є важливими, демонструючи національні ідеї українського народу. В I ч. композитор концентрує увагу на наступних образах: волелюбного народу, києворуської землі та стріли що летить на полі бою. В II ч. центральним постає образ Ярославни. Розпач за втратою чоловіка, що потрапив у полон, акумулює в жінці якості що типові для правительки, яка віддана своєму народу і вболіває за долю Батьківщини. Її образ посилюється через єднання із силами природи та пошуку в них підтримки й допомоги. Образ половців, як втілення ворога та лінії боротьби в симфонічному циклі подано опосередковано. Їх присутність виражена через напругу та наслідковість тематизму що виникає в процесі розвитку драми.

Зупинившись на деталях тематичного матеріалу варто виокремити образні сфери які є відповідниками основних тем симфонічного циклу. I ч. наскрізно просякнута присутністю лейтмотиву стріли. Він формується з остинатної інтонації, у двотактовому вступі. Зароджуючись у басів, його звучання вібруючи пронизує весь простір партитури. Образ стріли демонструється багатовекторно. Він вперше з'являється на складі «уа, уі» та надалі залишаючись контрапунктом супроводжує тему ГП (Додаток А.1). Протягом експонування теми ГП, лейтмотив піддається змінам у вигляді різких паузованих висхідних паралельних терцій, тризвуків, хвилеподібних мелодичних утворень, що немов свист пронизують всю хорову тканину в підході до першої драматичної кульмінації (Додаток А.2). В кульмінації СП лейттема стріли присутня у всіх хорових голосах одночасно, демонструючи нашквал битви. Її присутність надалі буде однозначно вагомою складовою в

розгортанні подій. Трансформація лейттеми буде тісно пов'язана з ідейно-образним змістом (Додаток А.3).

Образ багатостраждального народу, та києворуської землі є центральним у втіленні етично-моральних якостей та глибоко філософських прагнень до волі, незалежності та життя у процвітанні. Показ образів подається через звернення до жанрів архаїчного та автентичного устрою. Він концентрується в темі ПП. Текстово демонструється глибина трагедії, страждання києворуської землі та народу, який перебуває у цих подіях. Постійні сутички як зовнішні так і внутрішні посилюють трагедію дійсності. Літературний текст в поєднанні з музичним матеріалом тісно синтезуються. Лірико-епічний відступ у темі ПП налаштовується відповідними жанрами, серед яких центральним постає жанр пісні-плачу. Тема розпочинається з кульмінації, стогін «Земля чорна копитами поорана» пронизана хроматикою, складністю ритмічного малюнку, що позначається поліритмічним та поліметричним поєднанням. Не покидає тему постійно присутній трансформовано оновлений лейт-мотив стріли. (Додаток А.4). Тема ПП подається декількаетапно. Композитор звертає увагу на темброві особливості хорових голосів, зокрема акцентуються жіночі голоси як провідні, а власне, тембри чоловічих голосів доєднуються у контрапунктичному зіставленні. У другому етапі тема зазнає ритмічного збільшення (аугментація), що провокує її заключний розділ з паузованістю та її розчиненням. Призупинка активного руху готує досить значний етап розробки, який займає значну частину першої частини симфонії (Додаток А.5).

Розробка стає центром зіткнення образних сфер та тематичного матеріалу експозиції. Трансформація досягається через темброву та ладову складову. Композиційно виокремлюються два масштабні розділи, які позначаються темпово *Poco più mosso* та *Allegro. Molto ritmato e marcatisimo*. (Трохи жвавіше та Швидко. Дуже ритмічно та максимально акцентовано). У першому розділі відбувається нашарування теми ПП та ГП за принципом діалогічного зіставлення із введенням нового епізодичного тематичного утворення на висхідній терцієвій поспівці на слова «Що гомонить отам?».

Вона застигає і провокує наступний розвиток весь розділ немов застиглий в часі. Використовується принцип сонористичного нашарування голосів та водночас прозорості фактурного звучання (Додаток А.6). Музичний матеріал буде доведений до першої драматичної кульмінації в розробці, яка припадає на темпове визначення *Con moto, ben ritmato* (З рухом, добре ритмізовано). Використовуючи хорове *divisi*, зокрема сопранової та басової партії, композитор згущує фарбу звучання досягаючи акцентування слів «То повертає той Ігор військо на пригоду». Він двічі повторює текст, цим самим підкреслюючи його драматургічну вагу (Додаток А.7). Через трансформований лейт-мотив стріли композитор вводить у другий етап розробки, що стає кульмінацією та найбільш видовищно масштабним розділом у частині. Завдяки кластерним утворенням, акцентуванням кожного звуку, динамічному звучанню на *fff*, карбованому ритму, тема ГП в поєднанні з лейт-мотивом стріли та трансформованій темі ПП з ритмічним збільшенням досягає ефекту передання трагедії, яка супроводжує поле бою (Додаток А.8).

Розділом *ritu mosso* (більш рухливо) композитор довершує етап розробки й через інтонаційну основу ПП готує початок репризи. Складність розробки її емоційна нестабільність та образна сфера провокує зміни в репризі. Найперше вона є динамічною, скороченою, надзвичайно зібраною. Відсутня пошуковість, яка в певній мірі мала місце в експонуванні тем. Тут є відчуття дійсності у її реаліях. Тема ГП оновлена, завдяки збільшенню кількості голосів, де мали місце одноголосний виклад, з'являються інтервали, акорди, паралельний рух тризвуками сектакордами, що ускладнює та водночас збагачує тематизм. ПП теж зазнає змін. Вона динамічно згасає до трьох піано, посилюється інтонація плачу. Лейт-мотив стріли як відгомін подій вихром пронизує середні голоси (Додаток А.9).

Кода стає підсумком подій, які транслиувались протягом частини. Текст відповідає інтонації, темпово відділяється *rubato* (іт. – вкрадений час, виконання у вільному темпі) та словами «Допирували хоробрі русичі той пир» з динамічним зрушенням від *ppp* до *ffff*. Композитор виводить окремо тему ПП

яка стає символом страждання і вказує на весь біль та горе зруйнованих надій. Лейт-мотив стріли залишається в середніх голосах і динаміка є тим ключовим фактором що вказує на емоційні спалахи, зокрема, підкреслені звуковим *glissando* (іт – ковзаючий) зі словами «Упоїли, а самі простяглися». Кожен звук підкреслений ферматою та акцентом. Композитор текст та інтонацію синтезуючи поєднує, звук немов малює картину, що втілює слова. Поступово все стихає, з'являються короткі мотиви. Тема ПП вщухає і застигає на звукові *f¹* у сопран та *ces¹* у альтів із зведенням динаміки до *pp* та зупинкою на витриманій ферматі (Додаток А.10).

У другій частині Симфонії-диптиху, спираючись на образ Ярославни, Є. Станкович відтворює один із найглибших за емоційним напруженням епізодів, пов'язаний із полоном князя Ігоря. Звернення Ярославни до сил природи зумовлене архаїчним світоглядом, у якому стихії сприймаються як живі істоти, наділені волею та владою над людською долею. Саме тому її плач набуває характеру своєрідного заклинання, зверненого до вищих сил, здатних змінити перебіг подій.

Образний зміст втілюється завдяки зверненню композитора до форми рондо в сучасному прочитанні, що дозволяє концентрувати увагу на центральній ідеї твору в цілому та зберігати наскрізність введення головного образу жіночої мудрості, любові, відданості, сили та вмінні акумулювати всі свої можливості у подоланні труднощів. В тексті центральними постають образи чайки та зигзиці з якими Ярославна себе ототожнює. Кожен з цих образів є символічним: чайка уособлює тугу, самотність і жіночу долю, пов'язану з очікуванням і скорботою, тоді як зигзиця символізує тривогу, неспокій і внутрішній біль, що передається через її крик як знак душевного страждання. Саме завдяки музичній формі образ Ярославни є цілісним та довершеним. Це дозволяє сповна розкрити ліро-суб'єктивний зміст, який акцентує у собі поєднання дохристиянського та християнського світобачення.

Друга частина після першої постає відразу принципом *attacca*. В II ч. присутній інтонаційний зв'язок з I ч. через проникнення окремих елементів

ПП та характерних для неї інтонацій пісні-плачу. Важливою ознакою є також перемінність розміру (Додаток А.11). Якщо в І ч. перемінний розмір зустрічається нечасто, то в II ч. майже постійно, що безпосередньо зумовлюється образним змістом, відтворює живу декламацію та емоційну нестабільність образу Ярославни. Протягом частини повторювано постає тема страждання Ярославни на слова «В Путивлі граді вранці-рано співає, плаче Ярославна», яка, трансформуючись відповідно до тексту та образів природи, наскрізною лінією проходить крізь увесь розділ, виконуючи функцію теми рефрену. Тема рефрен масштабна за тривалістю звучання, протягом частини вона зазнає постійних інтонаційно-драматургічних змін. Епізоди в свою чергу вносять яскравий контраст у розгортання драматургічного задуму частини та являють собою, змістово, розкриття образу Ярославни через звернення до сил природи.

Тема рефрен подається триетапно. В ній міститься експонування, розвиток та заключний виклад тематичного матеріалу. Перший розділ вводить в ідейний задум, налаштовуючи на події які вже відбулись. Музичний матеріал опирається на архаїчну манеру викладу, досягається це завдяки виразності мелодичного малюнку, гармонічної мови, де поєднуються акорди мажоро-мінорної системи субдомінантової сфери. Жанрово спостерігається синтез церковного знаменного розспіву із мелодичними зворотами близькими до дум. Виклад теми подається панорамно, відразу всеохоплююче автор дає можливість осягнути наслідки кривавого зіткнення. На перший план виводяться чоловічі голоси, які додають глибини та величі. Унісонний, акордовий виклад чергується з мелодичними розспівами паралельних октав, тризвуків, паралельних рухів терціями, квінтами, основа яких споріднюється з архаїчним мелосом (Додаток А.12). Середній розділ теми розпочинається зі слів «Полечу, – каже,– зигзицею, тією чайкою вдовицею» з темповим позначенням *Quasi allegro* (Майже швидко). Концептуально цей розділ фіксує увагу на емоційному стані Ярославни та жанрово близький монологу. Почуття болю, страждання через втрату чоловіка та його дружини (термін, яким

зазначалось військо за часів Київської Русі) виражено глибоко індивідуально та емоційно загострено. Музичний матеріал містить складність викладу через фактурне розшарування на три пласти, метричну перемінність, поліритмію між хоровими голосами та складною гармонічною мовою. Провідними стають жіночі голоси – сопрано. Їм відведена виразна мелодія, з рухом паралельними терціями (типово для народного викладу багатоголосся). Натомість в середніх голосах жіночої партії, зокрема в альтів, безперервно, остинатним тріольним ритмічним малюнком, ускладнюючись значною кількістю хроматичних оспівувань та прохідних мелодичних утворень, що ототожнюється з простором та вихром злету, присутня наскрізна лінія, яка об'єднує простір між верхньою та нижньою лінією тришарової фактури. Мелодична основа альтової партії базується на секундових поспівках. Поступово відбувається розширення діапазону мелодичного малюнку, що виростає з оспівувань довкола основних тонів, такий принцип викладу матеріалу близький Київському знаменному розспіву і, власне, на рівні цих жанрових поєднань можна прослідкувати християнське та дохристиянське тогочасне вірування. Партія чоловічих голосів, яка стає фундаментом верхнім шарам фактури, відіграє роль гармонічної основи. В процесі розвитку в ній з'являються елементи мелодизованої лінії яка веде паралельний рух верхнім голосам досягаючи загальної кульмінації теми. В темі рефрен (вступний та середній розділи) можна провести аналогії зі вступом та початковим проведенням основної теми другої частини Симфонія № 9 (№5) «З Нового Світу», Ор. 95, В. 178, е moll А. Дворжака, де автор вводячи в образи легендарні та інтимно-споглядальні, користуючись засобами гармонічної мови, жанрових пріоритетів, дає налаштування на події минулих часів. Є. Станкович у поданні теми рефрен користується близькими до вище згаданого твору драматургічними принципами (Додаток А.13). Заключний, третій розділ теми рефрен підсумовує виклад ідейного зерна. Він зорієнтований на слова «І квилить плаче Ярославна». Композитор подає музичну тему виводячи у верхніх голосах рух паралельними терціями, це стає відлунням середнього розділу теми рефрен та

вказує на наскрізність ведення думки. Чоловічі ж голоси у свою чергу поступово зупиняючи рух та зводячи музичний матеріал до тризвуку *Fis dur* розчиняються на динаміці *p* (Додаток А.14).

Перший епізод відмежовується від теми рефрен темповим позначенням *Con moto* (3 рухом). Він становить новий етап у поданні образу Ярославни. Змістовно цей епізод розкриває перший етап її звернення до сил природи — спробу осмислити причини трагедії через діалог зі стихією («Вітрило, вітре мій єдиний!»). Персоніфікуючи композитор транслює образ вітру, як живу стихію, що має здатність впливати на людські долі. Звернення має характер водночас прохання і докору. З однієї сторони, воно сповнене пошани до сили природи, а з іншої — містить запитання про причини поразки війська князя, що підсилює драматичну напругу епізоду. Через музично-інтонаційні засоби композитор передає складний спектр почуттів — від надії до гіркою усвідомлення безсилля, що формує глибокий емоційний підтекст усього епізоду. Музичне втілення образу базується на використанні складних ритмічних формул, зокрема тріольного руху, що асоціативно відтворює «завивання» вітру, створюючи звуковий ефект плинності та нестійкості. Формотворчо тему можна розділити на два розділи. У першому розділі музичний матеріал подається одночасно в жіночих та чоловічих голосах в нижньому регістрі, зокрема поєднуються альти, тенори та басы. При цьому в чоловічих голосах тематичний матеріал подається у ритмічному збільшенні порівняно з жіночими партіями, що створює ефект просторового розширення звучання та підсилює відчуття вагомості й сили стихії (Додаток А.15).

У другому розділі розвиток тематичного матеріалу набуває більшої інтенсивності завдяки поліфонізації фактури, а саме застосуванню стретного проведення теми: голоси накладаються один на одного, ущільнюючи фактуру та посилюючи динамічне напруження. Такий засіб викладу матеріалу сприяє створенню відчуття безперервного руху й внутрішньої тривоги, що відповідає емоційному стану Ярославни. Образ героїні трансформується в бік драматизації. В час найвищого динамічного зростання, на динаміці *ff*, в

музичний матеріал епізоду проникає ключовий розділ з теми ПП I ч. («I журба-тута на тім полі»). Композитор акцентує увагу на низхідному мотиві стогону, який у I ч. підкреслював образ руйнування та наслідки які слідують за ним, фіксує увагу на долі цілої держави, а в II ч. («Не мало неба і землі, і моря синього?») підкреслюється розпач головної героїні, яка є ключовою постаттю народу киеворуських земель (Додаток А.16).

За другим проведенням теми рефрен особливо виразно розкриває стан глибокого розпачу Ярославни. Композитор концентрує увагу на вигуках «Горе! Горе!», що набуває узагальнюючого значення та підсилює трагічну образність теми. Це формує кульмінаційно загострений емоційний вузол, у якому особистий біль трансформується у символічне вираження загальнонародного страждання.

У тематичному плані відбувається оновлення за рахунок виведення на перший план матеріалу середнього розділу теми рефрен. Тема ускладнюється в інтонаційному відношенні, зокрема в музичну мову проникають елементи глісандуюче (*glissando*) поданих мелодичних утворень в межах спадних терцій, що нагадує стогін. Темброва палітра збагачується сонористичними звуковими ефектами. Всі хорові партії подвоєні за рахунок засобу *divisi* (іт. – роз'єднані), що розширює простір та створює нові колористичні відтінки. Мелодика набуває більшої експресивності, а її виклад характеризується широким діапазоном, що сприяє посиленню емоційної напруги та підкреслює крайній ступінь афекту.

Фактурна організація вирізняється різноплановістю: кожен голос виконує самостійну функцію, формуючи багат шарову звукову тканину. До чоловічих голосів вступного розділу долучаються жіночі з вигуками «Горе! Горе!» та в середньому, на слова «Моє веселіє украв». Голоси між собою поліфонічно поєднуючись переплітаються та взаємодіють, створюючи відчуття внутрішнього напруження та емоційної нестабільності. У завершення викладу теми рефрен фактура зводиться до хорального акордового викладу, що нагадує церковний піснеспів (Додаток А.17).

Другий епізод відмежовується темповим позначенням *Con moto, molto cantabile* (з рухом, дуже співуче). Він містить два розділи, кожен з яких має своє значення. Вони пов'язані зі зверненням Ярославни до річки Дніпро. Її історичне значення мало та має велику вагу в житті та свідомості народу земель киеворуських. Річка Дніпро постає не лише як природна стихія, а як сакральний символ життєдайної сили, єдності земель і носій історичної пам'яті. Дніпро виступає своєрідним посередником між людиною і світом, уособлюючи зв'язок поколінь та безперервність буття. В першому розділі у своєму зверненні Ярославна докоряє річці («Пробив єси високі скали, текучи в землю половчана»), наділяючи її активною силою, здатною впливати на перебіг подій. Тема має висхідне та хвилеподібне звучання на динаміці *p*, присутній тріольний рух та рух шістнадцятих, що асоціативно відтворює стрімкий плін річки, її невпинний і могутній рух крізь простір. Це створює відчуття динаміки й безперервності, водночас підкреслюючи силу природної стихії, яка не підвладна людині. Композитор використовує багат шаровість фактури. Музичний розвиток супроводжується поступовим наростанням напруги. Мелодія в чоловічих голосах подається в ритмічному збільшенні (*Augmentum*, в перекладі з латинської – збільшення). В другому розділі (*piu mosso (allegretto) molto ritmato* – більш рухливо (помірно-швидко) дуже ритмічно) образ динамізується, проводиться вже на динаміці *f*. В порівнянні з першим розділом у другому основна мелодія ведеться сопрано та басами, і ритмічне збільшення зазнала мелодія в альтів та тенорів (Додаток А.18).

Третє проведення теми рефрену подається у скороченому викладі. Виконуючи узагальнюючу функцію, вона нагадує про місце дії та перебіг подій, будучи під впливом попереднього сюжетного розгортання зазнала значної зміни. Композитор зводить виклад матеріалу до шести тактів, це фіксує увагу на відчаї та емоційному сплеску, який не отримує розвитку, натомість змінюється зібраністю, що свідчить про опанування героїнею своїми почуттями та її рішучості до наступної дії. В темі рефрен вступ хорових голосів відбувається стретно, що сприяє донесенню думки в скороченому часі,

посилуючи внутрішню напругу. Відбувається активне динамічне зрушення від *ff* до *pp*, що сприяє яскравим емоційним спалахам, що відображають спроможність героїні себе опанувати (Додаток А.19).

Третій епізод пов'язаний зі зверненням Ярославни до сонця і є найбільш дієвим та емоційно нестабільним у драматургії другої частини. На відміну від попередніх звернень до природних стихій, тут відчутно максимальне загострення внутрішнього конфлікту: образ сонця постає як один із найважливіших об'єктів шанування в уявленнях доби Київської Русі, що символізує світло, тепло, життя, вічне оновлення природи та родючість. Саме тому звернення Ярославни до нього має характер глибоко вкоріненого у світоглядній традиції діалогу з природою, сповненого поваги й сакрального змісту, але водночас набуває рис емоційного вибуху.

Третій епізод вибудовується як двочастинна структура, у якій послідовно розкривається емоційна еволюція образу Ярославни — від світлого, майже ідилічного сприйняття до драматичного зламу.

Перший розділ пов'язаний зі словами «Святеє сонечко зійшло, на землю радість принесло» і репрезентує образ сонця як життєдайної сили, що приносить людям світло, тепло й радість. Музичний розвиток розпочинається на тихій динаміці *pp*, поступово нарастаючи до кульмінаційного звучання *fff*. Мелодика вирізняється наспівністю, ліризмом і щирістю інтонаційного висловлювання; провідна роль належить чоловічим голосам. Партія сопрано розвивається поступово: подаючись спочатку паузовано з емоційним імпульсом, вона з часом активізується й вплітається у загальну хорову тканину, підсилюючи динамічний та емоційний рух до кульмінаційної вершини (Додаток А.20).

Другий розділ становить кульмінацію не лише епізоду, а й усієї частини. Тут Ярославна звертається до сонця зі словами «Святий огненний господине, спалив єси луги, степи», поєднуючи у своєму висловлюванні глибоку пошану з болісною скаргою. Образ сонця постає як джерело життя і водночас сила, здатна спричинити страждання. Саме в цьому розділі максимально

загострюється внутрішній конфлікт героїні, яка усвідомлює свою беззахисність і проголошує, що без свого ладо-князя та дружини приречена на загибель. Музична мова характеризується емоційною нестабільністю: різкі динамічні контрасти, інтонаційні зсуви, напружене голосоведення формують відчуття драматичного надлому. У результаті цей розділ постає як кульмінаційний емоційний вибух, що концентрує в собі граничний ступінь переживання Ярославни. Композитор застосовує весь арсенал виразових засобів від динамічного акцентування на *fff* у використанні крайніх регістрів хорових голосів з акцентуванням кожної долі такту до раптових зупинок, які підкреслюються витриманою ферматою в кінці фраз, при цьому гармонічна мова ускладнюється значною кількістю альтерованих співзвуч та хроматикою (Додаток А.21).

Останнє проведення теми-рефрену можна трактувати як коду, у якій підсумовуються весь попередній розвиток музичної драми, водночас музичний матеріал об'єднується з виокремленням інтонації плачу у соло сопрано. У драматургії викладу заключної частини виділяються 3 етапи. В темі рефрен композитор вводить соло сопрано, що на початку подається як індивідуалізований голос, та у процесі розвитку, на другому етапі подання поступово голос стає частиною всього хорового жіночого пласту (Додаток А.22). Це зближення сольної та хорової партії зумовлює ефект узагальнення: особистісне висловлювання ніби розчиняється у колективному звучанні жіночих голосів. Завершується частина співзвуччям «Ges-C», розщепленою квартою у чоловічих низьких тембрах, схоже до початку II ч. на матеріалі вступу. Цим самим композитор обрамлює частину. Динаміка згасає до *ppp*, розчиняючись у запитанні до майбутнього (Додаток А.23).

ВИСНОВКИ

Аналіз музикознавчої літератури щодо постаті Євгена Федоровича Станковича та його стилістики дозволив з'ясувати, що творчість композитора посідає вагоме місце у розвитку сучасної української музики та характеризується поєднанням новаторських засобів музичної виразності з глибокою опорою на національну традицію. Опрацювання теоретичних джерел дало змогу виявити, що важливими ознаками його стилю є поєднання симфонічного, хорового та театрального мислення, тяжіння до масштабних драматургічних концепцій, активне використання фольклорних і архаїчних інтонаційних джерел, а також синтез слова та музики. Особливе значення у творчості митця мають симфонічні та симфонічно-хорові твори, у яких композитор розкриває широкі можливості хорового звучання як засобу психологічної характеристики та драматургічного розвитку образів.

Фундаментальну роль у музичному становленні Є. Станковича відіграють провідні композитори сер. XX ст. І. Мартон та Б. Лятошинський. Саме І. Мартон спонукав молодого митця, в роки навчання в Ужгородському музичному училищі, до творчих ініціатив, сприяючи розвитку його композиторського мислення, та професійного зростання. Під впливом педагога у Є. Станковича сформувався інтерес до українського фольклору, симфонічного мислення та національних ідей, що згодом стали важливими рисами його індивідуального композиторського стилю. Водночас Б. Лятошинський продовжує значною мірою формування творчого потенціалу композитора в період навчання Є. Станковича у Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського. Як педагог і наставник, Б. Лятошинський сформував у молодого композитора принципи глибокого симфонічного мислення, увагу до драматургії музичної форми та прагнення до емоційної й філософської насиченості твору. Під його впливом у творчості Є. Станковича посилюється інтерес до масштабних концепцій, складної

гармонічної мови та поєднання національних інтонацій із сучасними композиторськими техніками.

В основі творчості Є. Станковича закладене глибоке осмислення національної історії, фольклору та духовного спадку українського народу. Стилiстично його симфонічна та симфонічно-хорова музика тяжіє до неофольклоризму з виразними рисами поліфонічного та сонористичного мислення, що проявляється у переосмисленні архаїчних інтонацій, використанні жанрових моделей народної музики, колористичності звучання та особливій увазі до тембрової окраси. Важливою ознакою його письма є розширено-тональне мислення, у якому традиційна функціональна система поєднується з хроматизацією, політональними нашаруваннями, сонористичними ефектами та вільним трактуванням тонового центру. Це зумовлює високу емоційну напруженість музичної мови та сприяє створенню масштабних драматургічних концепцій. Аналіз симфонічного спадку композитора показав, що провідне місце у ньому займають твори з яскраво вираженою ідейною та філософською проблематикою, у яких важливу роль відіграють наскрізний тематичний розвиток, конфліктність образної сфери та поєднання симфонічного мислення з рисами театральності й хорової драматургії.

Аналіз музичного матеріалу Симфонії-диптиху на вірші Т. Г. Шевченка для мішаного хору а cappella виявив глибоко продуману драматургічну концепцію твору, у якій поєднуються риси симфонічного та хорового мислення. Композитор вибудовує музичну архітектуру на принципах наскрізної драматургії, інтонаційної спорідненості тематичного матеріалу та контрастного зіставлення епізодів, що забезпечує цілісність композиції.

Серед засобів виразності провідне місце посідають темброво-фактурна організація, поліфонізація хорової тканини, сонористичні ефекти, перемінність метру та розширено-тональна ладова система. Значну роль у донесенні ідеї відіграє також інтонаційна основа, пов'язана з архаїчним

мелосом, знаменним розспівом, народнопісними та інтонаціями плачу, що формують національно-образний характер твору.

Важливе місце у донесенні головної думки автором посідають образи-символи, зокрема у першій частині це лейтмотив стріли, образи народу та Києворуської землі, натомість у другій – зосереджено увагу на образі Ярославни у її гармонійному злитті із силами природи — вітру, Дніпра та сонця, які набувають сакрального значення. Частини між собою мають єдність через інтонаційну спорідненість та близькість образного змісту. Вони не лише поглиблюють драматургію твору, а й формують цілісну систему образів, у якій особисте переживання Ярославни поєднується із трагедією народу та долею цілої держави.

Найважливішою особливістю Симфонії-диптиху є органічне поєднання симфонічного мислення з кантатно-ораторіальним. Композитор створює масштабну музично-драматургічну концепцію, у якій хор виступає не лише носієм тексту, а головним засобом психологічного та образного розвитку. Твір є вагомим зразком сучасної української симфонічно-хорової музики, у якому національна історична тематика осмислюється крізь призму сучасної композиторської мови.

Отже, результати кваліфікаційної роботи мають важливе практичне значення для подальшого дослідження творчості Є. Станковича, зокрема його симфонічно-хорової спадщини. Проведений аналіз сприяє глибшому осмисленню образної драматургії Симфонії-диптиху на вірші Т. Г. Шевченка для мішаного хору а cappella Є. Станковича у сучасній українській музиці. Матеріали дослідження можуть бути використані у музикознавчих працях, навчальних курсах з української музики, аналізу музичних творів, хорового диригування, а також у виконавській практиці. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю подальшого вивчення українського симфонізму та його трансформації другої половини XX ст. - першої половини XXI ст. та осмислення національних ідей з їх втіленням у сучасному композиторському спадку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анастасьєва Д. «Музика вічна, наскільки вічна людина», композитор Євген Станкович. 20:10, 18 вересня 2021 <https://lnk.ua/g5YK3DMSc> (дата звернення: 27.11.2025).
2. Антонюк В. Г., Кумановська О. Л., Шейко А. О. Вісім віршів Тараса Шевченка для змішаного хору а cappella Валерія Антонюка. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-391-0-1> (дата звернення: 15.12.2025).
3. Бодак Я., Соловей Л. Українська та зарубіжна музичні літератури. Вінниця : Нова кн., 2011. 303 с.
4. Дзюпина Є. Деякі принципи втілення карпатського фольклору в струнних ансамблях Л. Дичко, М. Скорика, Є. Станковича. // Українське музикознавство. Вип. 17. Київ: Муз.Україна, 1982. С. 82–90.
5. Драганчук В. М. Симфонія-диптих Є. Станковича в національно-ментальному полі «Слова про похід Ігорів» і шевченкових переспівів // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. Наук. Пр. Луцьк, 2009. Вип. 3. С. 5–22.
6. Драганчук В. М. Шевченкова концепція «українського раю» у «Страстях за Тарасом» Євгена Станковича // Музичне мистецтво ХХІ століття — історія, теорія, практика : зб. Наук. Пр. / Ін-т муз. мистецтва Дрогобицького держ. Пед. Ун-ту ім. Івана Франка. Дрогобич, 2016. С. 4–9.
7. Зінькевич О. Українська Симфонія 1970-1980-х років. Генетико-типологічний аспект. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського; Ніжин: Лисенко М. М. 2023. 224 с.
8. Зінькевич О. Симфонічні гіперболи. Ужгород : Ліра, 2002. 208 с.

9. Зінькевич О. Український авангард у зигзагах історії // Критика. 2020. Число 9-10. С. 12-21.
10. Кияновська Л. Українська музична культура. Львів : Тріада плюс, 2008. 344 с.
11. Костюк Н. О. Шевченко в музиці // Шевченківська енциклопедія : в 6 т. Т. 6. / НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2015. С. 849–858.
12. Лісецький С. Є. Станкович. Київ : Муз. Україна, 1987. 64 с.
13. Назар Н. Ідейно-художня концепція другої симфонії Є. Станковича. // Українське музикознавство. Вип. 16. . Київ: Муз.Україна, 1978. С. 40–57.
14. Овдієнко О. О., Чуйко Т. П. Шевченко в образотворчому мистецтві // Шевченківська енциклопедія : в 6 т. Т. 6 / НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2015. С. 858–865.
15. Оводова В. Втілення національних ідей Євгеном Станковичем у драматургії I ч. Симфонії-диптиху на вірші Тараса Шевченка для мішаного хору а cappella. Матеріали IV Міжнародної науково-практичної конференції «У діалозі з музикою» (УжМФК імені Д. Є. Задора 17–18 квітня 2026 р., м. Ужгород). Одеса: Видавничий дім «Гельветик», 2026. С. 170–174.
16. Скворцова Н. М. Плачі Ярославни в хоровій творчості Є. Станковича: два погляди одного композитора // Київське музикознавство : зб. Наук пр. / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2016. Вип. 54. С. 138–145.
17. Терещенко А. Симфонія Євгена Станковича «Я стверджуюсь!». // Українське музикознавство. Вип. 12. Київ: Муз.Україна. 1977. С. 116–132.
18. Шиліна Н. Кваліфікаційна робота «Інтерпретація повісті Миколи Гоголя «страшна помста» Євгеном Станковичем». Дніпро, 2025

ДОДАТКИ

Додаток А.1. Є. Станкович. Симфонія-диптих на вірші Т. Г. Шевченка для мішаного хору а cappella. І ч. Тема вступу та перша фраза експонування ГП

Allegro moderato $\text{♩} = 120$

T. *p* 3 пе - ред - сві - та до ве - чо - ра,

B. div. *p* уа уі уі уі уа уа уа уі уа уі уі уі

T. а з ве - чо - ра до до - сві - та

B. div. уа уа уа уі уа уі уі уі уа уа уа уі

T. ле - тить стрі - ла ка - ле - на - я, бряж - чить шаб - ля о ше - ло - ми.

B. div. уа уі уі уі уа уа уа уі

S. *mp* до ве-чо-ра,

A. *mp* до ве-чо-ра,

T. *mp* з пе-ред_сві_та, *mp* з пе-ред_сві_та

B. div. до до- сві- тля ле- тить стрі- ла

до ве- чо- ра,

S. *mf* ле- тить стрі- ла

A. до ве- чо- ра ка- ле- на- я.

T. з пе- ред_сві_та

B. div. ка- ле- на- я, бряж- чить шаб- ля

а з ве- чо- ра

Додаток А.3. І ч. Кульмінація в кінці СП

System 1:

S. div. ле - тить стрі - ла ка - ле - на - я, бряж -

A. div. ле - тить стрі - ла ка - ле - на - я, бряж - чать шаб - лі о

T. - чать шаб - лі о ше - ло - ми, трі - щать спи - си гар -

B. div. бряж - чать шаб - лі о ше - ло - ми,

System 2:

S. div. - чать шаб - лі о ше - ло - ми, трі - щать спи - си гар - то - ва - ні.

A. div. ше - ло - ми, тріщать спи - си гар - то - ва - ні, гар - то - ва - ні.

T. - чать шаб - лі о ше - ло - ми, трі - щать спи - си гар - то - ва - ні.

B. div. трі - щать спи - си гар - то - ва - ні.

Dynamic markings: *f*, *cresc.*, *ff lunga*

Додаток А.4. І ч. Експонування ПП

Meno mosso $\text{♩} = 112$ *ff*

S. div.
Зем - ля чор - на ко - пи - та - ми

A. div.
Зем - ля чор - на ко - пи - та - ми

T.
Зем - ля чор - на ко - пи - та - ми по - о - ра -

B. div.
Зем - ля чор - на ко - пи - та - ми по - о - ра - на, по - ри - та - я;

S. div.
по - о - ра - на, по - ри - та - я; кость - ми зем -

A. div.
по - о - ра - на, по - ри - та - я; кость - ми зем -

T.
на, по - ри - та - я; кость - ми зем - ля за -

B.
по - о - ра - на, ко - пи - та - ми; костьми земля за - си - я - на,

Додаток А.5. І ч. Другий етап ПП

Meno mosso $\text{♩} = 104$

unis.

poco a poco rit. e dim.

S. *і* зем лі.

A. *і* зем лі.

T. *і* зем лі.

B. *і* зем лі, зійшла для Русь ко і зем лі, зій

Andante molto

pp

S. *і* жур ба ту га

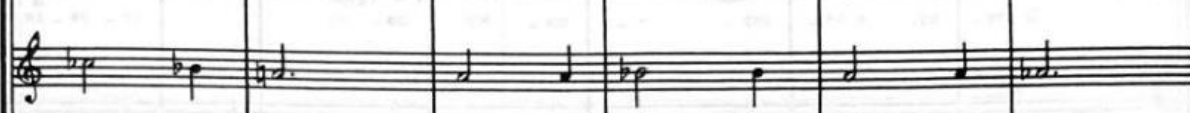
A. *і* жур ба ту га

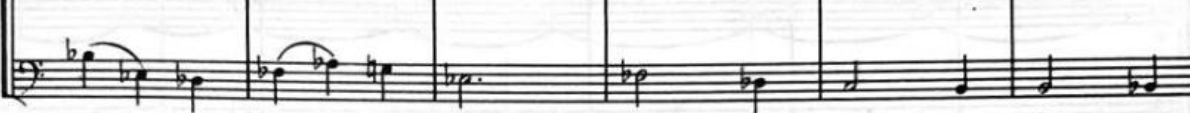
T. *і* жур ба ту га

B. *і* жур ба ту га

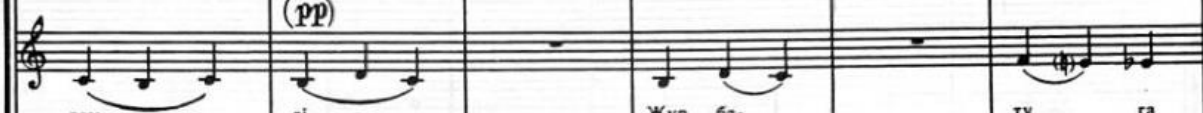
S. 

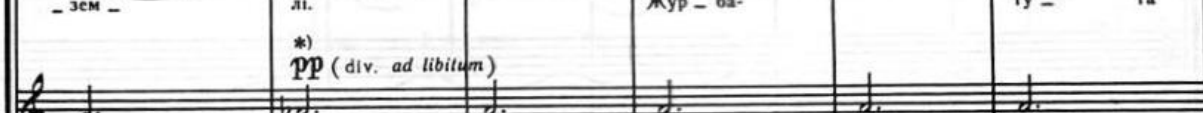
A.  на тім по — лі зій — шла для Русь — ко — ї

T. 

B.  ту — га на тім по — лі зій — шла для Русь — ко —

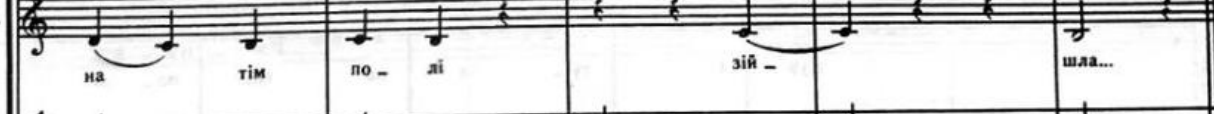
S.  **) (pp) (div. ad libitum)*

A.  *(pp)* — зем — лі. Жур — ба — ту — га

T.  **) (pp) (div. ad libitum)*

B.  **) (pp) (div. ad libitum)* — ї зем — лі.

S.  poco accel.

A.  на тім по — лі зій — шла...

T. 

B. 

Додаток А.6. І ч. Епізодичний матеріал в розробці

pp (tutti) 3

S. *Що го - мо - нить о - там?*

A.

T.

B. *tutti* *(div. ad libitum)*
а з ве - чо - ра до до - сві - та

Додаток А.7. І ч. Перша кульмінація в розробці

Con moto, ben ritmato

più f

S. *più f*

div. in 3

A. *più f* *То по - вер - та - є той і - гор вій - сько на - при - го - ду*

T. *più f*

B. *più f* *То по - вер - та - є той і - гор вій - сько на -при - го - ду*

Додаток А.8. І ч. Трансформація ГП та ПП в кульмінаційному розділі розробки

Allegro. Molto ritmato e marcatissimo $\text{♩} = 120$

fff div. in 3

S. A. 3 пе - ред - сві - та до ве - чо - ра, а з ве - чо - ра до до - сві - та

T. Трррр...

B. div. 3 пе - ред - сві - та до ве - чо - ра, а з ве - чо - ра до до - сві - та

fff (h)

S. A. *fff* ле - тить стрі - ла ка - ле - на - я, бряж - чить шаб - ля о ше - ло - ми.

T. трррр...

B. div. *fff* (h) ле - тить стрі - ла ка - ле - на - я, бряж - чить шаб - ля о ше - ло - ми.

fff

fff *div. in 3 sempre*

S. A. *fff* *div. in 3 sempre*
 трі - шать спи - си гар - то - ва - ні. В сте - пу,

T. *fff*
 трррр...

B. *fff*
 трі - шать спи - си гар - то - ва - ні. 3 пе - ред - сві - та до ве - чо - ра,

ff marc.

ff
 3 пе - ред - сві - та

S. A. *ff*
 в не - зна - є - мо - му по - лі,

T. *ff*
 а з ве - чо - ра до до - сві - та ле - тить стрі - ла ка - ле - на - я,

B. *ff*
 до ве - чо - ра, а з ве - чо - ра

Додаток А.9. І ч. Трансформація ГП та ПП в репризі

Tempo 1

S. A. T. B.

ff marc.

З пе - ред - сві - та до ве - чо - ра, а з ве - чо - ра до до - сві - та

Risoluto molto, secco
div. in 3

ff *sub. mf*

би - лисі. день, і .

ле - тить стрі - ла ка - ле - на - я, бряж - чить шаб - ля о ше - ло - ми,

sub. mf

Meno mosso ♩ = 112

f

Зем - ля чор - на ко - пи - та - ми

а кро - ві - ю по - ли - та - я.

S. A. по - о - ра - на, по - ри - та - ч; кость - ми зем - ля за - сі - я - на,

T. *ff* О - так на

B. *ff* О - так

S. A. а кро - ві - ю по - ли - та - я, На бе - ре - зі Ка - я - ли

T. бе - ре - зі Ка - я - ли

B. (h) бе - ре - зі Ка - я - ли

Додаток А.10. І ч. Кода та трансформація ПП в ній

Rubato molto
(*ppp*) *molto* *ffff* *ad lib.*

S. До — пи — ро — са —

A. по_ли_та_я.

T. *ppp* *molto* *ffff* *ad lib.*

div. in 3

B. До — пи — ро — са —

ad lib.

S. — ли хо — роб — рі ру — си — ці той пир.

A. *ad lib.*

div. *ad lib.*

T. *ad lib.*

— ли хо — роб — рі ру — си — ці той пир.

B. *ad lib.*

A tempo . Molto ritmato
ppp

S. Зем - ля чор - на ко - пи - та - ми по - о - ра - на, по -

ppp

A. div. Зем - ля чор - на ко - пи - та - ми по - о - ра - на, по -

ppp

Земля чорна

T. Зем - ля чор - на ко - пи - та - ми по - о - ра - на, по -

ppp

B. Зем - ля чор - на ко - пи - та - ми по - о - ра - на, по -

Додаток А.11. II ч. Проникнення елементів з III I ч.

System 1:

S. div. *(ff)*
 ля за сі_ я_ на, а кро_ ві_ ю по_ ли_ та_ я. І журба-
(ff)

A. div. *(ff)*
 ля за сі_ я_ на, а кро_ ві_ ю по_ ли_ та_ я. Журба-
(ff)

T. *(ff)*
 сі я_ на, а кро_ ві_ ю по_ ли_ та_ я.

B. *(ff)*
 а кро_ ві_ ю по_ ли_ та_ я, а кро_ ві_ ю по_ ли_ та_ я, по_ ли_ та_ я.

System 2:

S. div. *fff* *poco rit.*
 ту_ га на тім по_ лі зійшла для Русько_

A. *fff*
 ту_ га, і жур_ ба ту_ га на тім по_ лі зійшла для Русько_

T. *fff*
 Ту_ га на тім по_ лі зійшла для Русько_

B. div. *fff*
 Ту_ га на тім по_ лі зійшла для Русько_

div. in 3

S. *ff* Не ма_ло не_ба, і зем_лі, і мо_ря

A. *ff* Не ма_ло не_ба, і зем_лі,

T. *ff* Не ма_ло не_ба, і зем_лі,

B. *ff* Не ма_ло не_ба, і зем_лі,

Risoluto

S. *f* *cresc. poco a poco* На мо_рі гої_

A. *f* *cresc. poco a poco* На мо_рі

T. *f* *cresc. poco a poco* і мо_ря си_ньо_го?

B. *f* *cresc.* На

Додаток А.12. II ч. Тема рефрен, 1 розділ

II. ПЛАЧ ЯРОСЛАВНИ

Tempo molto rubato, quasi andante ♩ = 44

S.
 A.
 T.
 B.

В Пу- тів- лі- грал- ді: вран- ці- ра- но спі- ва- є,
 пла- че Я- рос- лав- на, як та зо- зу- лень- ка ку-
 - є, сло- ва- ми жа- лю до- да-
 rit. rit. rit. rit.

Додаток А.13. II ч. Тема рефрен, 2 розділ

Quasi allegro $\text{♩} = 69$ *)

mf *quasi accel.* *sf* *quasi rit.*

S. «По - ле - чу, - ка - же, - зиг - зи - це - ю,

A. A...

T. - є. «По -

B. *mf* *f*

mf *quasi accel.* *ff* *quasi rit.*

S. ті - є - ю чай - ко - ю - вло - ви - це - ю,

A. *mf* *f*

T. *mf* *f*

B. *mf* *f*

- чу, по -

Додаток А.14. II ч. Тема рефрен, заключний розділ

росо *rit.* Tempo rubato $\text{♩} = 52 - 50$

S. ра - ни...» I кви - лить, пла - *p* *mf*

A. ра - ни...»

T. - і ра - ни...» *f* 3

B. росо *rit.* *f* кви - лить, пла - че 3

ни...»

p *mp* *rit.* *pp* Lento $\text{♩} = 44$

S. - че, пла - че. *rit.*

A. *rit.*

T. я - рос - лав - на в Пу - тив - лі *rit.*

B. *rit.*

росо а росо *dim.* *e rit.*

S. росо а росо *dim.* *e rit.*

A. росо а росо *dim.* *e rit.*

T. ра - но на ва - лу: *p*

B. росо а росо *dim.* *e rit.* 3 *p*

Додаток А.15. П ч. 1-ий епізод, 1-ий розділ

Con moto ♩ = 60

poco a poco cresc. e accel.

mp 3

S. div. «Віт_ри_ло- віт_ ре
poco a poco cresc. e accel.

A. *poco a poco cresc. e accel.*
«Віт_ри_ло- віт_ ре мій є_ ди_ ний! Віт_ри_ло- віт_ ре мій є_

T. *p* «Віт_ри_ ло- віт_

B. *p* *poco a poco cresc. e accel.*

S. div. мій є_ ди_ ний! Лег_кий, кри_ ла_ тий мій госпо_ ди_ не!

A. _ ди_ ний! Віт_ри_ло-віт_ ре! Легкий, кри_ ла_ тий мій гос_по_ ди_ не! Віт_ри_ло- віт_ ре!

T. - ре! Віт_ри_ ло!

B.

Додаток А.16. П ч. 1-ий епізод, 2-ий розділ

div. in 3

S. A. T. B.

Не ма_ло не_ба, і зем_лі, і мо_ря

Не ма_ло не_ба, і зем_лі,

Risoluto

f cresc. poco a poco

S. A. T. B.

си_ньо_го?

На мо_рі гої_

На мо_рі

і мо_ря си_ньо_го?

На мо_рі

На

cresc. poco a poco

f

cresc. poco a poco

f

cresc.

Додаток А.17. II ч. Друге проведення теми рефрен

S. *Go - pe! Go - pe! Go - pe!*
 A. *Go - pe! Go - pe! Go - pe!*
 T. *- зн - це - ю, чай - ко - ю - в до - ви - це - ю.*
 B.

Andante rubato ♩ = 50

S. div. *A...*
 A. div. *Mo - є ве - се - лі - є у - крав, Mo - є ве - се - лі -*
 T. div. *Go - pe!*
 B. *A...*

Додаток А.18. П ч. 2-ий епізод

S. *pp* *росо а росо rit.* *Con moto, molto cantabile* ♩ = 60
 і кви - лить, пла - че ра - но.

A. *росо а росо rit.* *p*
 «Ду - жий і ста -

T. *росо а росо rit.* *p*
 - лав - на, і ка - же:
 А...

B. *росо а росо rit.* *p*
 А...

poco a poco cresc. e quasi acceler.

S. *тр* Про...

A. div. *тр* Про...

T. *тр* Про...

B. *тр* Про...

— рий, шн — ро — кий Днів — ре, не ма — лий!

S. *тр* те —

A. div. *тр* те —

T. *тр* Про... бив є — си ви — со — кі ска — ли,

B. *тр* Про... бив є — си ви — со — кі

— бив є — си ви — со — кі ска — ли, те —

Додаток А.19. II ч. Третє проведення теми рефрен

Meno mosso $\text{♩} = 60$ $\text{♩} = 72$ (rubato molto) *ff*

S. мо - ря не до - лить, і пла - че,

A. *ff*

T. *ff* сльо - за - ми мо - ря не до лить» і пла - че, пла - че

B. *ff* (b)

S. *placé* Я - рос - лав - на *acc. e cresc.* в Пу - тив - лі на ва -
 A. *placé* Я - рос - лав - на *acc. e cresc.* в Пу - тив - лі на ва -
 T. Я - рос - лав - на *acc. e cresc.* в Пу - тив - лі на ва -
 B. Я - рос - лав - на *acc. e cresc.* в Пу - тив - лі на ва -

S. *f a tempo* - лу. *molto rit. e dim.* *pp*
 A. *f a tempo* - лу. *molto rit. e dim.* *pp*
 T. *f a tempo* - лу. *molto rit. e dim.* *pp*
 B. *f a tempo* - лу. *molto rit. e dim.* *pp*

Додаток А.21. П ч. 3-й епізод, 2-ий розділ

The musical score is written for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). It consists of three systems of staves. The lyrics are in Ukrainian and are repeated across the systems. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1:

- Soprano (S.):** *fff* Свя- тий, ог- нен- ний гос- по- *ad lib.* ли- *ad lib.*
- Alto (A.):** *fff* Свя- тий, ог- нен- ний гос- по- *ad lib.* ли- *ad lib.*
- Tenor (T.):** *fff* Свя- тий, ог- нен- ний гос- по- *ad lib.* ли- *ad lib.*
- Bass (B.):** *fff* Свя- тий, ог- нен- ний гос- по- *ad lib.* ли- *ad lib.*

System 2:

- Soprano (S.):** *ad lib.* - не! Спа- лив є- си лу- ги, сте- *ad lib.*
- Alto (A.):** *ad lib.* - не! Спа- лив є- си лу- ги, сте- *ad lib.*
- Tenor (T.):** *ad lib.* - не! Спа- лив є- си лу- ги, сте- *ad lib.*
- Bass (B.):** *ad lib.* - не! Спа- лив є- си лу- ги, сте- *ad lib.*

System 3:

- Soprano (S.):** - пи, спа- лив і кня- зя, і дру- жи- ну! *ad lib.*
- Alto (A.):** - пи, спа- лив і кня- зя, і дру- жи- ну! *ad lib.*
- Tenor (T.):** - пи, спа- лив і кня- зя, і дру- жи- ну! *ad lib.*
- Bass (B.):** - пи, спа- лив і кня- зя, і дру- жи- ну! *ad lib.*

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are in Ukrainian and are repeated across the systems.

**Додаток А.22. II ч. Заклучне проведення теми рефрен, введення соло
сопрано**

[illegible]

Додаток А.23. П ч. Заклучне проведення теми рефрен, 2 розділ

The image shows a page from a musical score for 'The Song of the Bells' (Песня о Царь-Колоде) by M. Glinka. The score is in 4/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Russian. The tempo is marked 'Meno mosso'. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (p, mp, esp. p), and articulation marks. The lyrics are: 'ги - нув ла - до... Я за - ги - ну!», 1 кви - вран - ці - ра - не поно, кви - лить, кви - лить, - ді на - ва - лу.

росо *dim.*

— лить, пла — че Я — рос — лав — на.

S. пла — че Я — рос — лав — на.

A. пла — че Я — рос — лав — на.

T. *pp* В Пу — *pp*

B.

росо а росо *rit. e dim.* *lunga*

S. *lunga*

A. *lunga*

T. *lunga ppp* *lunga* *ppp*

B. *lunga* *ppp*

— тив — лі ра — но на ва — лу. *lunga*