

УДК 78.03 +785.7

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-3>**Надія Богданівна Брояко**

ORCID: 0000-0001-9109-1734

кандидат мистецтвознавства,

професор кафедри музичного мистецтва

Київського національного університету культури і мистецтв

nbroiako@gmail.com

«СУМНОЇ ДРИМБИ ЗВУКИ» Є. СТАНКОВИЧА В АСПЕКТІ ВТІЛЕННЯ НЕОФОЛЬКЛОРИСТИЧНИХ ТЕНДЕНЦІЙ

Мета роботи – більш детальне вивчення проявів неофольклористичного напрямку в камерній творчості Євгена Станковича, виявлення характерних рис цього явища на прикладі його п'єси «Сумної дрімби звуки». **Методологія дослідження** полягає у використанні стильового, аналітичного, узагальнюючого методів, які дозволяють дослідити специфіку залучення та переосмислення автором фольклорного матеріалу. **Наукова новизна.** П'єса «Сумної дрімби звуки» у камерній творчості Є. Станковича є прикладом оригінальної взаємодії нефольклорних рис із сучасними композиторськими прийомами – усе це в комплексі втілює особливості індивідуального стилю композитора, виявляє темброво-звукове забарвлення його важливим чинником. Провідною для твору стає ідея етнофонії, що проявляє себе як тембрально-звуковий аспект народного інструментування. Етнофонізм п'єси відроджує забуті звучання дрімби, наспіви сопілок, закличні інтонації трембіт за допомогою використання суто академічного інструментарію; відтворює особливості строю та прийомів гри на цих народних інструментах. **Висновки.** У творчості Є. Станковича камерно-інструментальна музика стає однією з найсприятливіших сфер для пошуків неофольклорного напрямку. Для композитора неофольклорні тенденції залишаються важливим чинником оновлення художнього змісту та музичної мови його творів. Яскравими прикладами цього служать такі камерні твори Є. Станковича, як триптих «На Верховині» для скрипки та фортепіано, струнний квартет, «Українська поема» для скрипки і фортепіано, «Сумної дрімби звуки» для віолончелі та фортепіано. В останньому з перелічених творів неофольклористичний аспект стає важливою стильовою ознакою творчого доробку композитора, який поєднує традиційне та новаторське, об'єднує фольклорні інтонації та наспіви з дисонуючими гармоніями, сонористичними засобами. Взаємовпливи народної і професійної творчості стають надзвичайно істотними елементами як для авторського стилю Є. Станковича, так і для сучасної української композиторської школи взагалі.

Ключові слова: неофольклоризм, карпатський фольклор, тембр, дрімба, етнофонізм.

Broiako Nadia Bohdanivna, Ph. D. in the History of Art, Professor at the Department of Musical Arts of the Kyiv National University of Art and Culture

E. Stankovych's "Symnoi drimbi zvyki" in the aspect of embodiment of the neofolkloristic tendencies

Research objective is to study in more detail the manifestations of neo-folkloristic direction in the chamber art of Yevgen Stankovich, to reveal the characteristic features of this phenomenon on the example of his play "Symnoi drimbi zvyki". **The methodology** of the research is to use stylistic, analytical, generalizing methods that allow to investigate the specifics of involvement and rethinking by the author of folklore material. **Scientific novelty.** The play "Symnoi drimbi zvyki" in E. Stankovich's chamber art is an example of the original interaction of neofolklore traits with modern composer techniques – all of which in the complex embodies the peculiarities of the individual style of the composer, revealing the timbre and sound coloration of his important factor. The leading idea for the work is the idea of ethnophony, which manifests itself as a timbre-sound aspect of folk instruments. The ethnophonism of the play recovers the forgotten sounds of the slumber, the tune of the nozzles, the vocal tones of the trembits by the use of purely academic instruments; reproduces the peculiarities of the system and techniques of playing these folk instruments. **Conclusions.** In E. Stankovich's work, chamber and instrumental music becomes one of the most favorable areas for the search for neo-folk direction. For the composer, neo-folk tendencies remain an important factor in updating the artistic content and musical language of his works. Bright examples of this are such chamber works by E. Stankovych as the triptych "On the Verkhovyna" for violin and piano, string quartet, "Ukrainian poem" for violin and piano, "Symnoi drimbi zvyki" for cello and piano. In the last of the listed works, the neo-folklore aspect becomes an important stylistic feature of the composer's creative work, which combines traditional and innovative, folk intonations and melodies with dissonant harmonies, sonoristic means. The mutual influences of folk and professional art become extremely important elements both for the author's style of E. Stankovych and in general for the modern Ukrainian school of composition.

Key words: neofolklore, carpathian folklore, timbre, drimba, ethnophonism.

Брояк Надежда Богдановна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыкального искусства Киевского национального университета искусств и культуры

«Печальной дрымбы звуки» Е. Станковича в аспекте воплощения неофольклористических тенденций

Цель работы – более детальное изучение проявлений неофольклористического направления в камерном творчестве Евгения Станковича, обнаружение характерных черт этого явления на примере его пьесы «Печальной дрымбы звуки». **Методология исследования** заключается в использовании стилевого, аналитического, обобщающего методов, которые позволяют исследовать специфику привлечения и переосмысления автором фольклорного материала. **Научная новизна.** Пьеса «Печальной дрымбы звуки» в камерном творчестве Е. Станковича является примером оригинального взаимодействия неофольклорных черт с современными композиторскими приемами – все это в комплексе воплощает особенности индивидуального стиля композитора, выявляя темброво-звуковой колорит как его важный фактор. Ведущей для произведения становится идея этнофонии, проявляющаяся как тембрально-звуковой аспект народной инструментальной музыки. Этнофонизм пьесы возрождает забытые звучания дрымбы, напевы сопилок, призывные интонации трембит, воплощающиеся с помощью использования исключительно академического инструментария; воспроизводит особенности строя и приемов игры на этих народных инструментах. **Выводы.** В творчестве Е. Станковича камерно-инструментальная музыка становится одной из самых благоприятных сфер для поисков неофольклорного направления. Для композитора неофольклорные тенденции остаются важным фактором обновления художественного содержания и музыкального языка его произведений. Яркими примерами этого становятся такие камерные произведения Е. Станковича, как триптих «На Верховине» для скрипки и фортепиано, струнный квартет, «Украинская поэма» для скрипки и фортепиано, «Печальной дрымбы звуки» для виолончели и фортепиано. В последнем из перечисленных произведений неофольклористический аспект становится важным стилевым признаком творчества композитора, сочетающего традиционное и новаторское, объединяющего фольклорные интонации и напевы с диссонансными гармониями, сонористическими средствами. Взаимовлияние народного и профессионального творчества становится чрезвычайно существенным элементом как для авторского стиля Е. Станковича, так и для современной украинской композиторской школы в целом.

Ключевые слова: неофольклоризм, карпатский фольклор, тембр, дрымба, этнофонизм.

Актуальність теми дослідження. Творчість Євгена Станковича – масштабне явище української музичної культури. Його ім'я посідає значне місце серед композиторів сучасності. Загальновідомо, що Євген Станкович є авторитетним майстром симфонічного слова, одним із видатних симфоністів сьогодення. Однак не менш важливе місце у творчості Є. Станковича належить камерній музиці, серед якої – сонати для окремих інструментів (скрипки, віолончелі, фортепіано), п'єси для скрипки і флейти («Концертино»), скрипки і фортепіано («На Верховині»), скрипки та віолончелі («Дві п'єси»), твори для струнного квартету (сюїта, квартет), понад десять камерних симфоній тощо. Зауважимо, що музика камерного жанру Є. Станковича завжди існувала паралельно з музикою масштабних полотен, представлених шістьма балетами, шістьма симфоніями, двома операми, концертами для різних виконавських складів, розвинутих симфонічних, оркестрово-вокальних та хорових творів тощо.

Творчий доробок Є. Станковича тісно пов'язаний із пошуками нових засобів неофольклорного напрямку. У цьому композитор своєрідно продовжує традиції, що яскраво представлені у творчості його вчителів, Бориса Лятошинського та Мирослава Скорика, найбільш видатних представників українського неофольклоризму.

Поряд із М. Скориком та Є. Станковичем неофольклорний напрям в українській музичній культурі другої половини ХХ ст. яскраво представлений у творчості Л. Дичко, Л. Колодуба, Л. Грабовського, В. Губи, Ю. Іщенка, О. Киви, Б. Фільца, В. Степурка, Г. Гаврилець та інших. Загальним принципом використання фольклорних джерел для перелічених та інших композиторів стало звернення до малодосліджених пластів української народної музики, часткова відмова від цитування та поглиблений процес трансформації фольклору.

Для Є. Станковича неофольклорні пошуки почалися в 1970-ті рр. й ознаменувалися новаторськими відкриттями в його фольк-опері «Цвіт папороті». Потім під впливом неофольклорних тенденцій композитором створювалися як музично-театральні твори, наприклад, балети «Майська ніч» та «Ніч перед Різдом», так і камерні, як-от триптих «На Верховині» для скрипки та фортепіано, струнный квартет, П'ята камерна симфонія, «Українська поема» для скрипки і фортепіано й інші.

Загалом зазначимо, що камерно-інструментальна музика стає одним із найсприятливіших жанрів для пошуків неофольклорного напрямку. Яскравими прикладами цього можуть послужити не тільки камерні опуси Є. Станковича, але й твори М. Скорика («Речитативи і Рондо»), В. Губи («Три українські акварелі»), у яких втілено український фольклор шля-

хом використання і розвитку його ритмо-інтонаційних і структурно-формотворчих елементів у професійному композиторському переосмисленні.

Для Є. Станковича і нині неофольклорні тенденції залишаються важливим чинником оновлення художнього змісту та музичної мови його творів. Отже, актуальність даної статті зумовлена потребою подальшого осмислення й уточнення фольклорних впливів на творчість композитора.

Мета дослідження – більш детальне вивчення проявів неофольклористичного напрямку в камерній творчості Євгена Станковича, виявлення характерних рис цього явища на прикладі його п'єси «Сумної дрімби звуки».

Виклад основного матеріалу. Твір «Сумної дрімби звуки» для віолончелі та камерного оркестру, 2005 р. написання, є транскрипцією однойменної композиції для віолончелі та фортепіано, яка була створена за тринадцять років до цього. Цей твір продовжує фольклорну лінію творчості Є. Станковича 1970-х рр., представлену такими композиціями, як триптих «На Верховині» для скрипки і фортепіано, Перша камерна симфонія для семи виконавців, «Дві п'єси» для скрипки та віолончелі, Фантазії на теми українських, литовських і вірменських народних пісень для оркестру тощо.

П'єса «Сумної дрімби звуки» занурює слухача у глибини українського фольклору. Велике значення у створенні такого образу відіграє фонізм акордів, інтервалів, тембр інструментів. Водночас реальні тембри задіяних у творі інструментів відходять на другий план, віддано перевагу новим звучанням оркестрової вертикалі.

Ще Г. Хоткевич зазначав, що на початку XIX ст. дрімба, різновид варгана, на заході вважалась концертним віртуозним інструментом [цит. за: 10, с. 112]. Характерна для використання саме в карпатській традиції, дрімба вважалась душею народу. Предки згадували, що під час гри на ній «ти закриваєш рота, відключаєш розум – і починаєш грати серцем» [10, с. 112].

«Під час гри на цьому інструменті в разі безперервного коливання язичка виникає бурдон – органний пункт» [5, с. 185]. Під час гри на дрімбі музикант може створювати двоголосну мелодію, у якій голосом подається основний тон, а змінність обсягу ротової порожнини дає можливість видобувати тони різної висоти. Дану особливість дрімби Є. Станкович зберігає та послідовно втілює в композиції твору, назва якого підкреслює його національний характер. Імітування манери гри на давньому інструменті дрімбі досягається остинатним ритмічно-варіаційним органним пунктом, який супроводжує виклад та розвиток тем майже протягом усього твору.

У тембровій палітрі п'єси «Сумної дрімби звуки» переважають струнні інструменти – дев'ять скрипок, три альти, дві віолончелі та віолончель соло, контрабас. Доповнюють звукове полотно дерев'яні духові інструменти – флейта, гобой кларнет *in B* та фортепіано. Фонічна сторона фортепіанного варіанта твору близька до звучання оркестрового перекладу. Це досягається завдяки яскравому колориту акордів, інтервалів, що розфарбовують палітру фортепіанного звучання оркестровими кольорами. Різні фортепіанні пласти є близькими до оркестрової фактури та створюють ілюзію звучання тембрів різних інструментів.

Фактуру твору можна розділити на два шари – віолончель-соло і партії камерного оркестру. Одразу зауважимо, що віолончель отримує право першого голосу не випадково, тому що саме цей тембр посідає важливе місце у творчому доробку Є. Станковича загалом. Цьому інструменту композитор доручає виконувати головну роль, наприклад, у Третій камерній симфонії, під час проведення основної теми в розробці або у квартеті, у якому головна партія представлена саме у віолончельному тембрі. О. Колісник, дослідниця творчості композитора, зазначає, що віолончель-соло найчастіше використовується у творчості композитора для втілення філософських, ліричних, патетичних, задумливих образів [5, с. 98].

Особливий тембровий ефект досягається через ритмічну й інтонаційну суперечність між віолончеллю-соло і партією камерного оркестру. Художній задум п'єси втілений у тричасинній репризній формі з рисами варіаційності. Перша частина є процесом накопичення енергії. Струнній групі віддано основний змістовий образ твору: тема, яка проводиться в партії віолончелі, супроводжується остинато у віолончелі та контрабаса, що імітують звучання дрімби. Ритмічна формула, яка представлена в чотиритактовому вступі – тріоль та синкопа, – стає лейтритмом твору. Даний поліритмічний комплекс пронизує всю композицію, слугує тлом для звучання інших тем. Доповнюють та поглиблюють звучання твору авторські вказівки – добиватись металевих призвуків, імітуючи дрімбу, віолончелі роблять самостійно *crescendo* та *diminuendo* тощо.

Характерний для Є. Станковича принцип, коли тема вступу стає важливим «персонажем» і протягом драматургічного розвитку твору виростає в могутній образ, композитор також використовував у Квартеті, Третій камерній симфонії. Тема віолончелі нагадує неквапливу оповідь, ритмічна перемінність надає їй рис речитативності. Вона виростає з остинатного звуку *des*. Так починається перший розділ, що складається із трьох проведень теми. З її кожним новим проведенням збільшується напруга і розширюється звуковий простір. Основна тема в подальшому розвитку, не отримуючи рівноваги, переходить у секундову вертикаль, починаючи лінію кластерних звучань – висхідний рух *des-es-a* з наступним стрибком на збільшену квінту, заповненням і зупинкою на *c*. Тема зупиняється на гострому дисонансі: звук *c* лунає протягом трьох тактів на тлі остинато струнних та гобоя. Отже, тему можна розділити на два елементи – висхідний поступовий рух і стрибок на широкий інтервал зі заповнення. Тема із двох фраз-мотивів втілює техніку побудови мелодичної лінії, що розвивається з мотиву-ядра. Остинатний супровід віолончелей та контрабаса надає образу статичності. «У композиції можна спостерігати часто вживаний Станковичем засіб переходу у процесі розвитку віолончельної теми від неспішного задумливого співу до експресивної речитативної декламації» [5, с. 98].

Лінія динаміки твору також має свій розвиток – тема проводиться *mp* і затихає до *pp* на залігованих нотах. Між проведеннями теми інші інструменти заповнюють звучання. У шостому такті контрапунктом вступає гобой, утворюючи зі струнними поліритмічний комплекс. Доповнює звукову вертикаль акцентований звук *g* із форшлагом у партії гобоя.

Друге речення теми містить її варіантне проведення – початок зі слабкої долі, первинний пунктирний ритм, стрибок на збільшену кварту і зупинка на *d*. В одинадцятому такті у флейтовій партії звучить наспів, у фортепіано акцентований звук *f*, скрипки повторюють чисту кварту.

Третє проведення теми характеризується зміною розміру та розширенням діапазону мелодії, розвиток якої зупиняється на кластерному звучанні. Усі теми композиції інтонаційно споріднені з першою темою віолончелі, яка кожним разом постає в оновленому варіанті. Навколо неї зосереджений увесь драматургічний розвиток композиції. У репрізі відбувається кульмінаційне становлення образу головної теми твору.

Другий розділ першої частини написаний у формі періоду наскрізної будови. Для теми віолончелі, яку можна розділити на п'ять фраз, характерний хвилеподібний низхідний рух. Довгий витриманий звук, яким завершується кожна фраза, може здаватися опорним. Доповнює звукове полотно тріольна пульсація дерев'яних духових інструментів.

Розвиток ритмо-інтонаційних елементів обох тем динамізує розвиток звукової тканини у другій частині. Автор змінює функціональні характеристики теми. Партія віолончелі виконує остинато, імітуючи звучання дрімби: для неї характерні кластери, широко розташоване секундове нашарування *c-cis-d*. Фігуративний рух у партії скрипок (такт 30), дерев'яних інструментів (такт 32) у кульмінаційному епізоді трансформується у партію віолончелі та доповнюється дисонуючим звучанням хроматичних інтервалів дерев'яних та фортепіано (такт 41).

Кластерні грона в партії оркестру, що супроводжують остинато віолончелі, нагадують сопілковий наспів. Віолончель, фортепіано та духові інструменти грають хроматичні фігурації, нервова пульсація оркестру підкреслюється *f* та *marcato* – усе це динамізує характер твору та приводить до кульмінації у 42 такті – паралельному низхідному русі оркестру, а саме до «статичного» руху половинними у віолончелей та контрабасів, які чергують інтервал та унісон, кварта, що створюють дисонуючі звучання в партії скрипок. Низхідна хроматична лінія фортепіано підтримується коливаннями шістнадцятих у віолончелі. Цей епізод відзначений максимальною експресією образу, зумовлений динамікою *fff*, активним інтонаційно-ритмічним рухом у партіях усіх інструментів. Поступово розріджується музична тканина, остинатні звуки повертаються в партії віолончелі та контрабаса. Оркестрове *diminuendo* переходить у п'ятитактову каденцію, яку утворюють застигли інтервали віолончелі, що солює. Якщо для тембрового розвитку першої та другої частин переважною є функція оркестрового *crescendo*, тембрової концентрації, то у третій частині спостерігаються оркестрове *diminuendo*, зменшення тембрової насиченості.

Дзеркальна репріза синтезує дві теми першої частини, інтонаційні звороти й органічний пункт із середньої частини. Друга тема першої частини звучить на тон вище. Перша тема вносить заспокоєння, розріджується звукова тканина, багатозвучні конструкції поступають місцем кластеру в широкому розташуванні. Завдяки довгим «задумливим» акордам створюється тихий фінал, який характерний для багатьох творів Є. Станковича, як-от

Сонатина, Друга та Третя сонати для віолончелі та фортепіано, триптих «На Верховині», «Соната пікколо».

Висновки. Отже, п'єса «Сумної дрімби звуки» у камерній творчості Є. Станковича є прикладом оригінальної взаємодії нефольклорних рис із сучасними композиторськими прийомами – усе це в комплексі втілює особливості індивідуального стилю композитора, виявляє темброво-звукове забарвлення його важливим чинником. Провідною для твору стає ідея етнофонії, що проявляє себе як тембрально-звуковий аспект народного інструментування. Етнофонізм п'єси відроджує забуті звучання дрімби, наспіви сопілок, закличні інтонації трембіт за допомогою використання суто академічного інструментарію; відтворює особливості строю та прийомів гри на цих народних інструментах.

У творі простежуються риси одночастинного концерту для віолончелі, у якому камерний оркестр виконує роль не лише акомпаніатора, а й активного учасника дії. Важливим виразовим засобом є використання фонізму мелодичних та гармонічних інтервалів, сонористичних співзвуч. Так, до частовживаних інтервалів відносимо зменшену і збільшену октаву, септими, сексти, зменшені квінти та кварта. Поряд із використанням сонористичних засобів автор додає численні рекомендації щодо особливостей виконання цієї композиції. До головних музично-виражальних засобів твору належать кластерні співзвуччя, остинатність, лінійна організація фактури, техніка побудови мелодичної лінії, що розвивається з мотиву-зерна. Усі перелічені якості є характерними рисами творчого стилю Є. Станковича.

А. Луніна зазначає, що «паралель п'єси «Сумної дрімби звуки» становить композиція під назвою «Гірська легенда». У ній теж на тлі остинатно-синкопованих «хорових фраз» струнного оркестру звучить голос альти, який має риси думного зачину. Мотиви й інтонації, споріднені з народними гуцульсько-закарпатськими награваннями, у свою чергу, сприяють відтворенню настрою «легендарності» [7].

Отже, у представленому творі неофольклористичний аспект стає важливою стильовою ознакою творчого доробку Є. Станковича, який поєднує традиційне та новаторське, об'єднує фольклорні інтонації та наспіви з дисонуючими гармоніями, сонористичними засобами. Взаємовпливи народної і професійної творчості стають надзвичайно важливими елементами як для авторського стилю Є. Станковича, так і для сучасної української композиторської школи взагалі.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / уклад. і голов. ред. В. Бусел. Київ ; Ірпінь : ВТФ Перун, 2005. 1728 с.
2. Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. Москва : Московская консерватория, 2011. 440 с.
3. Дугіна Т. Деякі особливості гармонічної мови Є. Станковича в «Симфонії пасторалей» (до питання про синтез звуковисотних технік). *Українське музикознавство*. Київ : НМАУ імені П.І. Чайковського, 1998. Вип. 28. С. 173–181.
4. Зинькевич Е. О настоящем, о былом размышляет Евгений Станкович в беседах с Еленой Зинькевич. Нежин : Издатель ЧП Лысенко М.М., 2012. 312 с.
5. Колісник О. Мовно-стильова самобутність камерно-інструментальної музики Є. Станковича : дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2017. 245 с.
6. Колосович А. Стиль ранніх симфонічних творів Є. Станковича: на прикладі «Симфоніети». *Українське музикознавство* : науково-методичний збірник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Вип. 37. URL: <http://musicology.com.ua>.
7. Луніна А. Камерний формат творчості Євгена Станковича: на перехресті «картинно-пейзажної візуальності», «кінозображальності» й «нової простоти». *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2013. Вип. 5. С. 141–147.
8. Луніна А. Парадигма стиля Євгенія Станковича: метаморфози в контексте єдинства (на прикладі камерної музики). *Музичне мистецтво*. 2013. Вип. 13. С. 149–160.
9. Сіренко Є. Євген Станкович. Концерт для скрипки з оркестром № 2: особливості авторської трактовки жанру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*. 2014. № 3. С. 225–229.
10. Хашеватська С. Інструментознавство. Вінниця : Нова книга, 2008. 255 с.

REFERENCES

1. The Great Tlumachsky Vocabulary of Occasionally Ukrainian Movies (with additional and additional) (2005) [ed. V.T. Busel]. Kyiv, Ireland: VTF Perun [in Ukrainian].
2. Vysotskaya M., Grigoryeva G. (2011) Music of the XX century: from avant-garde to postmodern. M.: Moscovscaia Conservatorya [in Russian].

3. Dugina T. (1998) Some features of harmonious movement Є. Stankovych in “Symphony of Pastorals” (before feeding about the synthesis of sound technology). Ukrainian music knowledge. K.: NMAU imeni P.I. Tchaikovsky, V. 28. S. 173–181 [in Ukrainian].
4. Zinkevich E. (2012) About the present, about the past reflects Yevgeny Stankovich in conversations with Elena Zinkevich. Nizhyn: Publisher PE Lysenko M.M. [in Ukrainian].
5. Kolisnik O. (2017) *Movno-stylova self-integrity chamber-instrumental music*. Stankovych: a dissertation on the health of the scientific level of the candidate of the mystical exaltation. Lviv [in Ukrainian].
6. Kolosovich A. Style of early symphonic works by E. Stankovich: on the application of “Symphony”. Ukrainian musicology: science-methodical zbirnik NMAU im. P.I. Tchaikovsky. V. 37. URL: <http://musicology.com.ua>. [in Ukrainian].
7. Lunina A. (2013) Chamber format of creativity of E. Stankovich: at the “crossroads of picture-landscape”, “visualization”, at “cinematographic imag” and “new simplicity”. Actual problems of mystical practice and mystical science. V. 5, P. 141–147 [in Ukrainian].
8. Lunina A. (2013) The paradigm of Yevgeny Stankovich’s style: metamorphoses in the context of unity (on the example of chamber music). Musical mystery. V. 13. S. 149–160 [in Ukrainian].
9. Sirenko Є. (2014) Evgen Stankovic. Concert for violin with orchestra No. 2: special features of the author’s interpretation of the genre. Visnik NAKKKiM. № 3. S. 225–229 [in Ukrainian].
10. Khashchevatska S. (2008) Instrumental knowledge. Vinnitsya: Nova Kniga [in Ukrainian].

UDC 78.01 + 78.03 + 782

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-4>

Tetiana Oleksandrivna Kaznacheieva

ORCID: 0000-0002-8692-2844

*Ph. D. in Arts, Assistant Professor at the Department
of Common and Specialized Piano*

*Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
itaniamusic@gmail.com*

THE GENRE FEATURES OF THE POLONAISE IN POLISH AND UKRAINIAN OPERA OF THE XIX CENTURY

Research objective. *The study is aimed at considering and comparing the features of the embodiment of the genre features of the polonaise in Polish and Ukrainian opera of the XIX century. The different versions of the origin of this dance are considered. The methodology consists of a combination of historical, analytical and comparative approaches, allowing to expand an idea of importance of the polonaise genre in the development of the general and musical drama of an opera work. The scientific novelty lies in the coverage and comparison of the principles of the embodiment of the polonaise on the example of Polish and Ukrainian operas of the XIX century. An analysis of the embodiment of the polonaise in the operas “Halka” by S. Monyushko, “The Siege of Dubno” by P. Sokalsky and “Taras Bulba” by N. Lysenko allows us to determine general variants for the implementation of this dance genre. Conclusions.* *Consideration of the stage embodiment of the polonaise in operas of the XIX century allows us to conclude the significance of this dance genre in the musical culture of European countries. Since this dance genre vividly reflects the characteristic differences and special expressive features, characteristic of the Polish ethnic group, composers use its elements to create a typical, generalized image. Using familiar, traditional techniques of this dance (tempo, triple meter, rhythmic pattern, type of textured presentation), composers transform them into musical and dramatic means of the opera performance, which ultimately form a vivid, characteristic national image. Quite often a synthesis of choral and dance genres is formed in operas: the orchestra performs the main theme of the polonaise simultaneously with the choir. The polonaise is a unique genre of Polish dance art, concentrating characteristic mental features; it is a powerful expressive means of the musical and general drama of the opera; quite often it acquires a meaning of a leit-genre. The rhythmic originality and emotional fullness of the polonaise genre allow it to preserve its relevance in the latest examples of the world musical art.*

Key words: *polonaise, dance genre, opera, leit-genre.*