архітекторів, реставраторів та інженерів. Важливим є збереження поліхромії храму. Тому необхідно зняти частину розписів, з метою їх повернення після заміни плениць та відновлення несучих конструкцій. Паралельно необхідно виконати і розкриття нашарувань ззовні. Таким чином буде сформована цілісна картина ситуації, що склалася. Це дозволить зберегти пам'ятку та продовжити її функціонування.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Пам'ятки архітектури Калуського району URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Пам%27ятки_архітектури_Калуського_району (дата звернення 5.05.2022)

2. У Голині зберігся більш ніж 130-річний дерев'яний храм.URL:https://vikna.if.ua/news/category/kl/2018/09/24/90178/view(дата звернення 5.05.2022).

Семкович В.Б.,
викладач кафедри вокально-естрадного мистецтва,
ЗВО «Університет Короля Данила,
м.Івано-Франківськ, Україна

ПОЛІФОНІЯ В СУЧАСНОМУ АРЕАЛІ ХОРОВИХ АКАПЕЛЬНИХ ЖАНРІВ. НОВАТОРСЬКІ ПІДХОДИ ТА ЗБАГАЧЕННЯ НОВИМ ТЕХНІЧНИМ АРСЕНАЛОМ

В сучасній поліфонії намітилися дві основні стильові тенденції : спирання на конкретно-жанрові джерела (неоготика, неоренесанс, необароко, неокласицизм, неоромантизм, неомодальність, неофольклоризм) ; структуралізм як зосередження уваги на позажанрових конструктивних моментах музичної мови (структурність та системність музичної мови творів пізнього Скрябіна; вільна та серійна атональність творів нововіденських композиторів; тотальний серіалізм та структуралізм П.Булеза; стохастична музика Я.Ксенакіса; кластерно-сонорна

техніка польського авангарду; елементи структуралізму в сучасній українській музиці).

Проакцентуємо увагу на комплексі поліфонічних засобів в розгляді кожної із стильових тенденцій: *неоготика* (використання принципів ізомелії, ізоритмії, ізофактури, мензуральних перетворень тематизму, багатоярусної ритміки, поліритмії, поліметрії); *неоренесанс* (використання техніки наскрізної імітаційності, техніки обернень, ракоходів, пермутації сегментів та інш.) ; *необароко* (звернення до барокових поліфонічних жанрів і форм – насамперед фуги, пасакалії, поліфонічного циклу «прелюдія та фуга» та інш.); *неокласицизм* (звернення до «великої поліфонічної форми» в сонатно-симфонічних циклах сучасної музики); *сучасний неоромантизм* (звернення до хроматично-ускладнених різновидів контрапункту); *неомодальність* (звернення до модусів симетричних ладів «обмеженої транспозиції», а також до модусів «незворотних ритмів» – див. твори О.Мессіана); *неофольклоризм* (пошуки спільних «точок дотику» між народною та сучасною професійною музикою в поліфонічних засобах поліладовості, політональності, гетерофонної поліваріантності, імпровізаційної свободи і алеаторики у співвідношенні фактурних голосів); *структуралізм* (зосередження уваги на якісних зрушеннях фактурної будови –

- атематичні прояви у вільній та серійній атональності з інтервально-регістровим розривом ліній;
- лінеарне виокремлення спільних регістрових і тембрових точок в умовах заперечення горизонталі і вертикалі в пуантилістичній фактурі;
- мікрополіфонічна техніка в умовах сонорно-кластерного надбагатоголосся).

Достатньо повно дві вище названі стильові тенденції в сучасній поліфонії виявились у творчості Леоніда Грабовського.

Робота з алгоритмічними принципами почалася з «Гомеоморфій» і була вдосконалена в «Concerto misterioso», «На пам'ять Елізі» і в камерній кантаті «Temnere mortem», створеної в 1991 році, незабаром після еміграції. Текст для кантати

«Temnere mortem» був узятий з однією з «Пісень і фабул» українського філософа і поета XVIII століття Григорія Сковороди, написаної латинською мовою і носить назву «De sacra caena, seu aeternitate» («Про вечерю у святвечір або про вічність»).

Грабовський використав п'ять фрагментів з цієї фабули, які обговорюють проблеми відносини між реальним і прихованим, візуальним та існуючим.

«Temnere mortem» вражає кришталевою чистотою звучання. При уявній візуальної простоті партитури – і при дійсній ритмічній невигадливості, обгрунтованої тим, що всі голоси співають в однаковій ритміці, – ця п'єса майже нездійсненна через надзвичайно складні інтонаційно-гармонічні взаємини усередині голосів і між ними. Однак при її слуханні виникає дивовижний ефект : навіть коли стежиш за виконанням по нотах і розумієш, що воно інтонаційно недосконало, здається, що маєш справу з кришталевою посудиною, в якій обережно хлюпається і виблискує під променями сонця дорогоцінна рідина. Оскільки методика, яка призвела до утворення тих чи інших вертикалей, недоступна поверхневому аналізу, кінцевий поліфонічно-гармонічний ефект непосвяченому слуху може здатися спонтанним, і якщо співаки помиляються, це не надто впливає на наше сприйняття. Впливає ж на нього те, що закладена у творі внутрішня аналітична і творча робота одухотворила і вийшов результат настільки, що слухання цієї п'єси стає вслуханням, вдивлянням, вбиранням тих тендітних звучань, до яких композитор прийшов допомогою непростих алгоритмічних обчислень.

Чотириголосна перша п'єса звучить на піанісимо, в незмінюваній динаміці і в порівняно рівномірному діапазоні, без великих стрибків і різких кульмінацій і без яких би то не було розрядок або пауз у рівномірно поточній щільній фактурі. Контраст виникає тільки на стику між цією і наступною частиною, яка мінімальними, але красномовними штрихами з першого ж звуку виражає надзвичайну багатовимірність простору. Починають цю – витриману на піано – частину чоловічі голоси, що

відразу створює певну глибину. При цьому завдяки ясному вичленennю мотивів, відмежованих один від одного виразними паузами, фактура настільки легка, що після безповітряної насиченості у першій частині відразу створюється відчуття ширяння. Його ще більше підкріплюють, вступаючи на зміну чоловічим жіночі голоси, відразу переводячи оповідання в позамежні висоти – позамежні зовсім не по діапазону, який залишається таким же, як і в першій частині, а по відчуттю, яке виникає через контраст з чоловічими голосами. Повернення низьких голосів в кінці п'єси замикає коло і відкриває дорогу до третьої частини, яка ще в одному ракурсі розкриває багатомірність простору. У цій центральній частині відпочивають баси, і вирішена через тенор фактура стає драматично напруженою завдяки появі більш тривалих фраз і більш протяжних пауз між ними, а також через появу нарешті відкритого форте. У наступній, четвертій частині відпочивають сопрано, і наявність тільки трьох низьких голосів повертає гравітацію й починає повернення до вихідного стану : п'єса звучить в дуже тихій динаміці, передбачаючи п'яту, заключну частину, в якій знову зіллються в дивній тендітній гармонії всі чотири голоси і потім поступово підуть майже в повну беззвучність.

Грабовський знаходиться в безперервному пошуку і змушує відмовлятися від стереотипів себе та інших. Він шукає нові ідеї, нові структури, нові засоби виразності. Аскетичність творчого апарату та афористичність висловлювання є у Грабовського необхідною основою для вміщеної в його рафіновані звуки височини і езотеричності його духовного світу.

Тож, аналітичні висновки щодо неоготичних, необароковых,неофольклорних та структуралістських ознак оновлення поліфонічних засобів в музиці Л.Грабовського не є умогляднимі. Їх композиційна усвідомленість підтверджується багаторазовими публіцистичними висловлюваннями композитора. Так, новації у використанні форми-жанру фуги в «Симфонічних фресках» базуються на широкій обізнаності Л.Грабовським із сучасними зразками фуги. В анотації до українського нотного

видання «Музики для струнних, ударних і челести» Б.Бартока Л.Грабовський концентровано подає характеристики фуг в різних творах композитора. В образному плані він зокрема відмічає тонально-динамічний (Соната для скрипки соло) та споглядально-замислений (Перший квартет) типи. Аналізуючи Фугу з «Музики для струнних, ударних і челести», він відмічає її ультрахроматичну ладоінтонаційну будову і виразну терпкість дисонансів. Неоготичні ідеї поліфонічного мислення Л. Грабовського також знаходять підґрунтя в його публіцистичній та перекладацькій діяльності. У передмові до власного перекладу двотомного видання «Історії гармонії та контрапункту» Й.Хоминського, Л.Грабовський відмічає важливість класичної спадщини у вихованні сучасного композитора [1, с.2]. Він також вказує на відсутність функціонального регулятора у творах докласичної доби, замінником якого виявився статистичний фактор частотного співвідношення питомої ваги консонансів і дисонансів [2, с.10]. Ця ідея прослідковується в селекції дисонансів – септим і нон – у його кантаті. Поняття color і talea Л.Грабовський коментує в примітках до власного перекладу статті К.Штокгаузена «Ритмічні каданси у Моцарта» [3, с.279].

Приклади неостилістичного оновлення поліфонічних засобів в музиці Л.Грабовського є лише незначною частиною його творчості, яка невпинно варіює різні конфігурації полістилістичних прийомів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ :

1. Хоминський Й. Історія гармонії та контрапункту : том І. – Київ : Музична Україна, 1975. С. 2-10.

2. Там само. – С. 10.

3. Штокгаузен К. Ритмічні каданси у Моцарта // Українське музикознавство : вип. 10. – Київ : Музична Україна, 1975. С. 279-280.