

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЛЮ ВЕНЬШУ

УДК 78.071.1.087.6(477)(043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ

**КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧИСТЬ ВОЛОДИМИРА РУНЧАКА:
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ**

025 Музичне мистецтво

Галузь знань – культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії з музичного мистецтва.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

 Лю Веньшу

Науковий керівник: Сташевський Андрій Якович, доктор мистецтвознавства,
професор

Харків – 2023

АНОТАЦІЯ

Лю Веньшу. Камерно-вокальна творчість Володимира Рунчака: жанрово-стильові аспекти. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво». – Харківська державна академія культури, Харків, 2023.

У дисертації наведено результати теоретичного узагальнення жанрово-стильової специфіки камерно-вокальної творчості відомого українського композитора Володимира Рунчака.

Актуальність дослідження аргументована необхідністю подальшого наукового осмислення художніх явищ сучасної музичної культури України, зокрема різних аспектів музичної творчості провідних українських композиторів. Як об'єкт дослідження було обрано творчість відомого українського композитора, диригента, громадського діяча, палкого пропагандиста сучасної музики Володимира Рунчака, яка уособлює передові позиції українського сучасного музичного мистецтва та яка привертає увагу дослідників не лише своєю оригінальністю і стильовою новизною, а й сміливими експериментами у сфері жанро- та формотворення. Значна доля актуальності обраної теми дослідження полягає й у суттєвому зростанні інтересу мистецтвознавців-дослідників з Китайської Народної Республіки до мистецьких надбань і передових досягнень сучасної музичної культури європейських країн, зокрема й України.

Наукова новизна дослідження полягає в наступному: *Вперше* камерно-вокальна творчість В. Рунчака стала предметом спеціального комплексного теоретичного дослідження; розглянуто основний загальний камерно-вокальної творчості В. Рунчака та здійснено систематизацію його творів за жанровою специфікою; здійснено комплексний аналіз основних камерно-вокальних творів В. Рунчака та виявлено особливості їх жанрово-стильової та

композиційної організації. *Уточнено* загальнотворчі, ідейно-світоглядні, образно-тематичні пріоритети композиторської творчості В. Рунчака. *Набули подальшого розвитку* ідеї та характеристики щодо унікальності творчого методу В. Рунчака та його особистості в контексті розвитку сучасної української музичної культури. *Запропоновано новий погляд* на творчій доробок В. Рунчака як феномен сучасної камерно-вокальної музичної культури.

Практичне значення дослідження полягає у можливості використання його матеріалів у лекційних курсах мистецьких вищих навчальних закладів, зокрема: «Сучасна музика», «Історія вокального мистецтва», «Історія української музики», «Теорія та історія вокального виконавства», «Методика викладання сольного співу»; теоретичних і практичних курсах: «Аналіз музичних творів», «Музично-теоретичні системи», «Сучасні техніки композиції у виконавській практиці», «Виконавська інтерпретація»; класах зі спеціальності (сольний спів) та камерно-вокального ансамблю, в класі композиції тощо. Певна частина матеріалу здійсненого дослідження може бути використана в лекторській практиці стосовно сучасної музики, анотаціях та музикознавчих супроводах концертів сучасної музики, зокрема творів В. Рунчака.

Проведений історіографічний аналіз композиторської творчості Володимира Рунчака висвітлив основні жанрові ареали творчого доробку митця, які вже зазнали певного наукового осмислення та перебувають сьогодні в активному полі зору музикознавців. Цей аналіз також дозволив окреслити найважливіші теоретичні аспекти й тематику музикознавчого пошуку, що були спрямовані на вивчення зазначених жанрових напрямів творчості композитора.

Підкреслюється, що творча діяльність В. Рунчака в контексті сучасної української музичної культури проявляє феноменальний характер, що обумовлено, з одного боку – універсальністю, масштабністю і широтою спектру напрямів цієї діяльності та результатами її реалізації, з іншого –

значним мистецьким внеском композитора, що характеризується високою і бездоганною художньою якістю, яскравою індивідуальністю та загальним визнанням його в Україні та багатьох зарубіжних країнах.

Здійснений аналітичний екскурс загального композиторського доробку Володимира Рунчака дає змогу виявити ідейно-світоглядні й образно-тематичні пріоритети його творчості, що безпосередньо вплинули на сам характер і зміст цієї творчості та які відображаються передусім на тематиці музичних доробків композитора, визначають їх жанрово-стильову та композиційну атрибутику тощо. Отже, найважливішими такими векторами музичної творчості Володимира Рунчака виступають: духовно-рефлексивна та сакральна спрямованість, яка прямо проявляється як у створеній ним суто культовій (квазікультовій) музиці, так і в позакультовій; переробка і трансформація глибинного фольклорного начала, що позначилося на появі значної кількості неофольклористичних композицій великих і малих форм; тяжіння до перформансу й інструментального театру з елементами акторської гри самих музикантів тощо.

Здійснений аналіз жанрових ознак обраних камерно-вокальних композицій автора виявив у кожній з них струнку систему жанрових атрибутів та дозволив упорядкувати їх за принципом ієрархічної послідовності, а саме: базові жанри та жанрові моделі, що обрані композитором як головні жанрові концепти; жанрові моделі, які визначають компоненти композиційних структур творів та безпосередньо корелюють з ними; вторинні жанрові ознаки, що виступають складниками базових жанрів у проекції на їх формоструктуру; інші жанрові атрибути, що залучені автором на рівні музичного тексту.

Відзначено, що звертаючись до народної тематики у своїй камерно-вокальній творчості Володимир Рунчак обирає в якості базових жанрових прототипів глибинні жанрові взірці українського національно-пісенного фольклору (голосіння, співанка, чумацька пісня й ін.), які разом уособлюють широкий спектр культурно-жанрових, ідейно-семантичних, образно-

емоційних й інших маркерів духовного світу українського народу. У свою чергу, духовно-релігійна тематика реалізована композитором через звернення ним до: монументальних жанрів (реквієм); малих форм (молитва); жанрових прецедентів або нових жанрових утворень, зокрема запозичених з літературно-філософської творчості (*homo ludens*). Авторське ставлення до літературних текстів у своїх камерно-вокальних творах проявляється у залученні композитором: народної поезії; канонічних латиномовних та англійськомовних текстів; авторських літературних текстів (поезія В. Скотта, Л. Костенко).

Наголошено, що для своїх камерно-вокальних композицій композитор обирає два різні, фактично протилежні типи музично-виконавських складів, які умовно можна позначити як: максимальний (квазіоркестровий, або квазіораторіальний), тобто струнно-смічковий квартет з додатковими інструментами і солістами, що виступає прототипом оркестру; мінімальний – вокально-інструментальний дует, вокальне соло, вокальне соло з допоміжними засобами.

Констатується, що *композиційні структури* в камерно-вокальних творах Володимира Рунчака позначені, з одного боку – логічним підпорядкуванням обраним жанровим формам з їх драматургічними особливостями. З іншого боку, будуючись здебільшого на типових моделях музичних форм і їх складниках, вони утворюють в цілому доволі оригінальні й індивідуалізовані тектонічні структури. Індивідуальність композитора в аспекті формоутворення проявляється також і в створенні ним синтетичних конструкцій, побудованих на поєднанні в одному творі чи його частині різних за принципами своєї організації формоструктур, але таких, що прямо й виключно підпорядковані вимогам інтонаційно-образній драматургії творів.

Визначено, що одним з оригінальних підходів авторської роботи В. Рунчака з музичною формою та її індивідуалізацією виявляються прийоми, які призводять до певної трансформації сталих жанрових

конструкцій, зокрема «стискання» рондоподібної структури, «наповзання» її розділів один на інший, що, у свою чергу, викликає, так би мовити, внутрішню дифузію формоструктури, а з нею й посилення інтенсивності та концентрацію власне самого драматургічного розвитку.

Стильова специфіка неофольклорних камерно-вокальних композицій Володимира Рунчака, яка яскраво віддзеркалюється через індивідуальні властивості системи інтонаційного авторського словника висвітлює цілу низку сучасних композиційних методів, прийомів і технік, принципів організації музичного матеріалу тощо. Одним з них є переважно *алеаторно-імпровізаційний* виклад, властивий сопрановій партії в «Голосіннях», який максимально наближений до вельми емоційного людського плачу та реалізується, як традиційними композиторськими засобами, так і спеціальними інструментальними й вокальними прийомами і способами гри. Крім цього, *алеаторні* прийоми різних параметрів музики, а також *новітні форми* komponування й фіксації нотного тексту широко використовуються автором фактично у всіх проаналізованих в цій роботі творах.

Зазначено, що особливу роль в розкритті художнього змісту обраних камерно-вокальних творів також відіграє *ілюстративна звукозображальність*, яка дозволяє максимально поглиблювати їх емоційно-образну складову, конкретизувати ідейні смисли тощо. Це здебільшого відбувається за допомогою використаних автором *нетрадиційних засобів звуковидобування* (як вокальних, так й інструментальних) й *прийомів гри* тощо.

Знаходячись у постійному експериментальному пошуку нових виражальних засобів, звукових фарб і акустичних ефектів, композитор збагачує свої твори цікавими художніми знахідками та розширює палітру їх музичних образів цілою низкою нетрадиційних фонічних рішень. Таке збагачення й урізноманітнення, насамперед, вокального ряду новими засобами й виконавськими прийомами, не лише засвідчує багатство індивідуального інтонаційного словника автора, а й накреслює відверту

тенденцію інструменталізації вокальних партій та їх театралізації в сучасній камерно-вокальній творчості. Новітні художньо-виконавські прийоми, що застосовує композитор підпорядковані виключно ідейно-образній драматургії творів та несуть здебільшого конкретне семантичне навантаження.

Наголошується, що основним методом у досягненні фольклористичної наповненості проаналізованих камерно-вокальних творів Володимира Рунчака є *стилізація* народно-музичного звучання, що проявляється через вмиле наслідування різноманітних елементів фольклорної стилістики. З іншого боку, композитор доволі органічно вкладає увесь цей етно-музичний конструкт в яскраве «огранювання» засобами сучасної музичної мови, якими сповна насичуються здебільшого саме інструментальні партії, що в цілому й визначає той своєрідний і неповторний стильовий шарм «нової фольклористики».

Яскравим прийомом в авторській системі виражальних засобів композитора вбачається сміливе застосування ним *вокально-вербальних* вставок в інструментальних ансамблевих партіях, що певною мірою розширяє функціональні межі музикантів-інструменталістів ансамблю, універсалізує їх призначення і художні можливості.

Важливою рисою композиційно-технологічної роботи автора та його індивідуального стилю є також *барокова стилізація* і *полістилістика*, що криється насамперед, у вмілому використанні окремих мовно-стильових і жанрових компонентів барокової музики, а також в залученні прийомів, технологій і стилістичних атрибутів сучасного музичного мистецтва. *Полістилістичні інсталяції*, також відіграють важливу роль і в стильовій аурі неофольклорних композицій автора, в яких «осучаснення» їх фольклорної основи досягається також і за допомогою використання окремих мовно-стильових компонентів рок-музики.

До характерних рис стильової атрибутики авторського інтонаційного словника віднесено й *сонористику* музичного викладу та використання

колористичної гармонії, що найяскравіше проявляється саме в інструментальних партіях камерно-вокальних творів композитора. Сучасні підходи В. Рунчака щодо композиторського письма та використання ним новітніх композиційних технік та їх елементів також проявляються у частому залученні автором *атональності* як базового принципу побудови музичного матеріалу, використанні в окремих випадках чвертьтонової мікрохроматики тощо.

Здійснений аналіз духовно-релігійних творів дозволяє констатувати, що в композиторській творчості Володимира Рунчака відбувається стильове переосмислення культових жанрів, яке проявляється в суттєвій їх трансформації в умовах виражальних засобів і стилістики сучасного музичного мистецтва. Це не тільки детермінує закономірні процеси перетворення таких жанрів у жанри концертної камерно-академічної практики, їх поступове входження й подальше усталене функціонування в цій царині, а й сприяє значній актуалізації ідейно-концептуальних засад зазначених жанрових моделей в умовах нових художніх парадигм, властивих музичному мистецтву постмодернізму.

Виявлені й проаналізовані в цій роботі жанрові, музично-мовні й композиційно-технологічні характеристики та виражальні засоби, що задіяні в обраних неофольклорних творах Володимира Рунчака, не лише відзначають багатство, індивідуальність й унікальність авторського інтонаційного словника композитора, а й своєю оригінальністю й творчою новизною засвідчують піднесення усієї сучасної української камерно-вокальної музики з точки зору оновлення її жанрово-стильової й ідейно-образної атрибутики.

Ключові слова: Володимир Рунчак, композиторська творчість, композиторська інтерпретація, камерний ансамбль, українська камерно-вокальна музика, вокально-інструментальний цикл, жанр, стиль, неофольклоризм, виражальні засоби, музичний тезаурус, музичне мислення,

музична семіотика, семантика, сучасні композиторські техніки, музична мова, фактура, сонористика, алеаторика.

SUMMARY

Liu Wenshu. Chamber vocal work of Volodymyr Runchak: genre and style aspects. – Qualifying scientific work on manuscript rights.

Dissertation for obtaining the scientific degree of Doctor of Philosophy on the specialty 17.00.03 «Musical Art». – Kharkiv State Academy of Culture – Kharkiv, 2023.

The dissertation presents the results of a theoretical generalization of the genre-stylistic specificity of the chamber-vocal work of the famous Ukrainian composer Volodymyr Runchak.

The relevance of the study is justified by the need for further scientific understanding of the artistic phenomena of the modern musical culture of Ukraine, in particular, various aspects of the musical creativity of leading Ukrainian composers. The work of the famous Ukrainian composer, conductor, public figure, ardent propagandist of modern music Volodymyr Runchak was chosen as the object of research, which embodies the leading positions of Ukrainian modern musical art and which attracts the attention of researchers not only for its originality and stylistic novelty, but also for bold experiments in the field of genre and form creation. A significant part of the relevance of the chosen research topic lies in the significant growth of the interest of art historians-researchers from the People's Republic of China in the artistic assets and advanced achievements of modern musical culture of European countries, in particular Ukraine.

The scientific novelty of the study is as follows: For the first time, V. Runchak's chamber and vocal work became the subject of a special comprehensive theoretical study; the main body of chamber and vocal work of V. Runchak is considered. Runchak and systematization of his works according to genre specificity; a comprehensive analysis of the main chamber and vocal works of V. Runchak was carried out and the peculiarities of their genre-stylistic and

compositional organization were revealed. The general creative, ideological and worldview, figurative and thematic priorities of V. Runchak's compositional work have been specified. Ideas and characteristics regarding the uniqueness of V. Runchak's creative method and his personality in the context of the development of modern Ukrainian musical culture have gained further development. A new look at the creative output of V. Runchak as a phenomenon of modern chamber and vocal music culture is proposed.

The practical significance of the research lies in the possibility of using its materials in lecture courses of art higher education institutions, in particular: «Modern music», «History of vocal art», «History of Ukrainian music», «Theory and history of vocal performance», «Methodology of teaching solo singing»; theoretical and practical courses: «Analysis of musical works», «Music-theoretical systems», «Modern techniques of composition in performance practice», «Performance interpretation»; classes in the specialty (solo singing) and chamber-vocal ensemble, composition class, etc. A certain part of the material of the conducted research can be used in lecturing practice regarding modern music, annotations and musicological accompaniments of concerts of modern music, in particular works of V. Runchak.

The conducted historiographical analysis of Volodymyr Runchak's work as a composer highlighted the main genre areas of the artist's creative output, which have already undergone a certain scientific understanding and are today in the active field of view of musicologists. This analysis also made it possible to outline the most important theoretical aspects and topics of musicological research, which were aimed at studying the specified genre directions of the composer's work.

It is emphasized that the creative activity of V. Runchak in the context of modern Ukrainian musical culture shows a phenomenal character, which is due, on the one hand, to the universality, scale and breadth of the spectrum of directions of this activity and the results of its implementation, on the other hand, to the significant artistic contribution of the composer, characterized by a high and

impeccable artistic quality, bright individuality and general recognition of him in Ukraine and many foreign countries.

The conducted analytical tour of the general compositional work of Volodymyr Runchak makes it possible to reveal the ideological, worldview and image-thematic priorities of his work, which directly influenced the very nature and content of this work and which are reflected primarily in the theme of the composer's musical works, determine their genre-stylistic and compositional attributes etc. So, the most important such vectors of the musical creativity of Volodymyr Runchak are: spiritual-reflexive and sacred orientation, which is directly manifested in the purely cult (quasi-cult) created by him, as well as in extra-cult; processing and transformation of the deep folklore principle, which resulted in the appearance of a significant number of neo-folkloristic compositions of large and small forms; gravitation to performance and instrumental theater with elements of acting of the musicians themselves.

The analysis of the genre features of the author's selected chamber and vocal compositions revealed a neat system of genre attributes in each of them and allowed them to be arranged according to the principle of hierarchical sequence, namely: basic genres and genre models chosen by the composer as the main genre concepts; genre models that determine the components of compositional structures of works and directly correlate with them; secondary genre features that are constituent components of basic genres in the projection on their form structure; other genre attributes involved by the author at the level of the musical text.

It is noted that, turning to folk themes in his chamber and vocal work, Volodymyr Runchak chooses as basic genre prototypes deep genre samples of Ukrainian national-song folklore (golosinya, spivanka, chumatsky song, etc.), which together embody a wide range of figurative and emotional, cultural-genre and ideological-semantic markers of the spiritual world of the Ukrainian people. In turn, the composer implemented spiritual and religious themes through his appeal to: monumental genres (requiem); small forms (prayer); genre precedents or new genre formations, borrowed in particular from literary and philosophical creativity

(homo ludens). The author's attitude to literary texts in his chamber-vocal works appears in the composer's involvement: folk poetry; canonical Latin and English texts; author's literary texts (poetry by V. Scott, L. Kostenko).

It is emphasized that for his chamber and vocal compositions, the composer chooses two different, actually opposite types of musical and performing ensembles, which can be conventionally designated as: maximal (quasi-orchestral or quasi-oratorical), that is, a string and string quartet with additional instruments and soloists, which serves as a prototype orchestra; minimal – vocal-instrumental duet, vocal solo, vocal solo with auxiliary means.

It is stated that the compositional structures in the chamber and vocal works of Volodymyr Runchak are marked, on the one hand, by logical subordination to selected genre forms with their dramatic features. On the other hand, being built mostly on typical models of musical forms and their components, they form, as a whole, rather original and individualized tectonic constructions. The composer's individuality in the aspect of form formation is also manifested in his creation of synthetic structures, built on the combination of form-structures that are different in terms of their organization in one work or part of it, but such that are directly and exclusively subordinated to the requirements of the intonation-figurative dramaturgy of the works.

It was determined that one of the original approaches of the author's work V. Runchak's approach to musical form and its individualization reveals techniques that lead to a certain transformation of stable genre structures, in particular, "compression" of the rondo-shaped structure, "creeping" of its sections one on another, which leads, so to speak, to the internal diffusion of the form structure, and with it - to the strengthening and concentration of the dramatic development itself.

The stylistic specificity of Volodymyr Runchak's neo-folk chamber and vocal compositions, which is vividly reflected through the individual properties of the intonation system of the author's dictionary, illuminates a number of modern compositional methods, techniques and techniques, principles of organizing

musical material, etc. One of them is a mainly aleatoric and improvisational presentation, characteristic of the soprano part in «The Voices», which is as close as possible to a very emotional human cry and is realized both by traditional compositional means and special instrumental and vocal techniques and ways of playing. In addition, aleatory techniques of various parameters of music, as well as the latest forms of composition and fixation of the musical text are widely used by the author in virtually all analyzed works.

It is noted that a special role in revealing the artistic content of the analyzed works is also played by illustrative sound imagery, which allows to deepen their emotional and figurative component as much as possible, to specify ideological meanings. This mostly happens with the help of unconventional means of sound production used by the author (both vocal and instrumental) and game techniques, etc.

Being in a constant experimental search for new means of expression, sound colors and acoustic effects, the composer enriches his works with interesting artistic discoveries and expands the palette of their musical images with a whole series of unconventional phonic solutions. Such enrichment and diversification, first of all, of the vocal range with new means and performance techniques, not only attests to the richness of the author's individual intonation vocabulary, but also outlines an overt trend of instrumentalization of vocal parts and their theatricalization in modern chamber and vocal works. The latest artistic and performance techniques used by the composer are subordinated exclusively to the ideological and figurative dramaturgy of the works and mostly carry a specific semantic load.

It is emphasized that the main method in achieving the folkloristic richness of the analyzed chamber and vocal works of Volodymyr Runchak is the stylization of folk music sound, which is manifested through skillful imitation of various elements of folklore stylistics. On the other hand, the composer quite organically invests this entire ethno-musical construct in a bright «cutting edge» with the means of modern musical language, with which mostly instrumental parts are

completely saturated, which in general defines the original and unique stylistic charm of «new folkloristics». A bright technique in the author's system of expressive means of the composer is his bold use of vocal-verbal interjections in the instrumental parts of the ensemble, which to a certain extent expands the functional limits of the instrumentalist musicians of the ensemble, universalizes their purpose and artistic possibilities.

An important feature of the compositional and technological work of the author and his individual style is also baroque stylization and polystylistics, which lies primarily in the skillful use of individual language-stylistic and genre components of baroque music and techniques, technologies and stylistics of modern musical art. Polystylistic installations also play an important role in the stylistic aura of the author's neo-folkloric compositions, in which the "modernization" of their folkloric basis is also achieved through the use of individual linguistic and stylistic components of rock music.

The characteristic features of the stylistic attributes of the author's intonation dictionary include the sonority of the musical presentation and the use of color harmony, which is most clearly manifested precisely in the instrumental parts of the composer's chamber and vocal works. V. Runchak's modern approaches to compositional writing and his use of the latest compositional techniques and their elements are also manifested in the author's frequent use of atonality as the basic principle of constructing musical material; the use of quarter-tone microchromatics in some cases. The analysis of spiritual and religious works allows us to state that in the composer's work of Volodymyr Runchak there is a stylistic rethinking of cult genres, which is manifested in their significant transformation in the conditions of expressive means and stylistics of modern musical art. This not only determines the natural processes of the transformation of such genres into genres of concert chamber-academic practice, their gradual introduction and further established functioning in this area, but also contributes to the significant actualization of the ideological and conceptual foundations of the specified genre

models in the conditions of new artistic paradigms, characteristic of the musical art of postmodernism.

The genre, musical-linguistic, compositional-technological characteristics and means of expression used in the selected neo-folk works of Volodymyr Runchak identified and analyzed in this work not only testify to the richness, individuality and uniqueness of the author's intonation dictionary of the composer, but also testify to their originality and creative novelty elevation of all modern Ukrainian chamber-vocal music from the point of view of updating its genre-style and ideological-image attributes.

Keywords: Volodymyr Runchak, compositional work, composer's interpretation, chamber ensemble, Ukrainian chamber-vocal music, vocal-instrumental cycle, genre, style, neo-folklorism, means of expression, musical thesaurus, musical thinking, musical semiotics, semantics, modern compositional techniques, musical language, texture, sonoristics, aleatorics.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в українських наукових фахових виданнях, затверджених

МОН України (категорія «Б»):

1. Лю Веньшу. Композиторська творчість Володимира Рунчака: історіографічний аналіз. *Культура України*: зб. статей. Вип. 67. Харків : ХДАК, 2020. С. 107-117.

2. Лю Веньшу. Ідейно-світоглядні та образно-тематичні пріоритети композиторської творчості Володимира Рунчака. *Актуальні питання гуманітарних наук*: зб. статей. Вип. 38, Том 2, ДДПУ ім. І. Франка, 2021. С. 47-53.

3. Лю Веньшу. Requiem на латинські канонічні тексти для дев'яти виконавців Володимира Рунчака: особливості авторської трактовки жанру.

Музичне мистецтво і культура. Т. 1. Вип. 34. Одеса, ОДМА ім. А. Нежданової, 2022. С. 73-88.

4. Лю Веньшу. «Чумацька пісня» для баритона і фортепіано Володимира Рунчака: композиційні й жанрово-стильові особливості. *Культура України*: зб. статей. Вип. 76. Харків : ХДАК, 2022. С. 120-125.

*Публікації в інших наукових виданнях та збірках матеріалів
науково-практичних конференцій:*

5. Лю Веньшу. Камерно-вокальна творчість композитора Володимира Рунчака: актуальність дослідження. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття*: зб. матеріалів всеукр. наук.-теорет. конф. Харків : ХДАК, 2019. С. 205-206.

6. Лю Веньшу. Композиторська творчість Володимира Рунчака: аналіз та систематизація історіографічних джерел. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття*: зб. матеріалів всеукр. наук.-теорет. конф. Харків : ХДАК, 2020. С. 124-125.

7. Лю Веньшу. До питання вивчення камерно-інструментальної творчості Володимира Рунчака. *Музичне мистецтво XXI століття – історія, теорія, практика*. Вип. 7. Дрогобич : ДДПУ ім. І. Франка, 2021. С. 248-250.

8. Лю Веньшу. «Голосіння і співаночки» (Фольк-концерт №1 для сопрано, баритона та камерного ансамблю) Володимира Рунчака: до проблеми визначення жанрових і композиційних ознак. *Мистецька освіта та естетичне виховання молоді*: зб. матеріалів регіон. наук.-практ. конф. Полтава, ЛНУ ім. Т. Шевченка, 2021. С. 170-173.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	18
РОЗДІЛ 1. КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ ВОЛОДИМИРА РУНЧАКА ЯК МУЗИКОЗНАВЧА ПРОБЛЕМА.....	30
1.1. Історіографія дослідження.....	30
1.2. Постать Володимира Рунчака в контексті сучасної української музичної культури: ідейно-світоглядні та образно-тематичні пріоритети композиторської творчості.....	44
1.3. Камерно-вокальна творчість Володимира Рунчака: огляд та систематизація жанрових ознак.....	59
Висновки до розділу.....	80
РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА ПЕРЕТВОРЕННЯ ФОЛЬКЛОРНОГО НАЧАЛА В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА РУНЧАКА.....	90
2.1. «Голосіння і співаночки». Фольк-концерт №1 для сопрано, баритона та камерного ансамблю.....	90
2.2. «Чумацька пісня» для баритона і фортепіано.....	108
Висновки до розділу.....	115
РОЗДІЛ 3. ДУХОВНО-РЕЛІГІЙНА ТЕМАТИКА ТА ЇЇ ХУДОЖНЄ ВТІЛЕННЯ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ТВОРАХ ВОЛОДИМИРА РУНЧАКА.....	126
3.1. Requiem на латинські канонічні тексти для дев'яти виконавців.....	126
3.2. «Homo ludens IV (Homo orans)» для сопрано й магнітофонної плівки.....	151
Висновки до розділу.....	164
ВИСНОВКИ.....	175
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	183
ДОДАТКИ.....	205
Додаток А. Список публікацій за темою дослідження.....	205
Додаток Б. Нотні приклади.....	207
Додаток В. Тексти камерно-вокальних творів В. Рунчака.....	240
Додаток Г. Композиційна структура Реквієму В. Рунчака у порівнянні з реквіємами інших композиторів.....	249
Додаток І. Список основних творів В. Рунчака.....	250
Додаток Д. Фотоматеріали.....	256

ВСТУП

Актуальність дослідження. Останні десятиліття в Китайській Народній Республіці відзначені суттєвими змінами усіх сфер суспільного життя. Ці зміни позначені не лише небувалим зростом економіки цієї країни, що доволі закономірно вплинуло на загальний добробут усіх верств населення, а й позитивним чином відбилося й на інших сферах суспільства – науці, медицині, освіті, культурі й мистецтві тощо. В цьому контексті, сучасне музичне мистецтво Китаю, й зокрема його галузь академічної композиторської творчості, сьогодні також відзначається доволі стрімким піднесенням і якісним розвитком. І такий значний художній підйом не в останню чергу відбувається за рахунок посилення міжкультурного діалогу, активізації міжнародного творчого спілкування, а також в ході ретельного аналізу, вивчення та подальшого використання широкого мистецького досвіду розвинених країн Європи і Америки, що природнім чином перебуває сьогодні у багатоманітному резонансі загальних процесів культурної й гуманітарної глобалізації в світі. Суттєве зростання інтересу з боку китайських музикантів і дослідників-мистецтвознавців, до кола яких і належить авторка цієї дисертації, спостерігається й до передових досягнень української музичної культури, загальні художні надбання якої сьогодні по праву представляють доволі вагомий, унікальний й всесвітньовизнаний масив мистецьких здобутків як невід’ємної частини сучасного світового музичного мистецтва. І в цьому сенсі подібні дослідження для китайських молодих науковців сьогодні виявляються вельми актуальними і корисними.

Як об’єкт дослідження було обрано композиторську творчість відомого українського композитора, диригента, громадського діяча, палкого пропагандиста сучасної музики Володимира Рунчака. Адже Володимир Рунчак своєю творчістю сьогодні уособлює передові позиції українського сучасного музичного мистецтва. Підтвердженням цієї думки є широке визнання його творчих доробків як в Україні, так і в багатьох країнах світу;

системне виконання творів цього композитора на найвідоміших фестивалях сучасної музики та проведення авторських концертів у престижних концертних залах багатьох країн за участю найвідоміших музикантів і музичних колективів. За влучними спостереженнями західноєвропейської музичної критики – «Володимир Рунчак знайшов свій особистий баланс між стилістичними, технологічними обмеженнями і новою свободою. З його творів можна почути мужність авторського висловлювання, яка виходить далеко за межу приналежності до якоїсь окремо взятої композиторської школи. Чисто авангардні засоби є для нього тільки засобами» («*Franffurter Allgemeine Zeitung*») [205].

Сьогодні музика Володимира Рунчака привертає увагу дослідників не лише своєю свіжістю, новизною й оригінальністю, напруженою й емоційною драматургією, залученням найсучасніших композиторських технологій і засобів, а й сміливими експериментами у сфері жанротворення й формоорганізації, що яскраво відображають новітні тенденції у процесі еволюції жанрових, формоутворюючих та мовно-стильових складників сучасного музичного мистецтва, спрямованих на пошук й реалізацію нових художніх ідей, образів і рішень. І в цьому плані широке пошукове поле для наукових досліджень представляє собою яскравий каскад великих і малих камерно-вокальних творів Володимира Рунчака, створених автором у різних жанрах, в різні періоди свого творчого життя та які на сьогодні є недостатньо вивченими, залишаючись здебільшого незаслужено в тіні музикознавчого дискурсу.

Стан наукової проблематики. Попередній джерелознавчий огляд наукових досліджень музичної творчості відомого українського композитора Володимира Рунчака висвітлює існування в українському музикознавчому обігу низки публікацій різноманітного формату, присвячених окремим аспектам творчості митця. Одними з перших таких публікацій виявляються праці А. Сташевського, присвячені переважно баянній музиці цього автора, насамперед, монографія «Володимир Рунчак. Музика про життя...

Аналітичні есе баянної творчості» [172], а також низка інших наукових статей [173-183]. У своїх роботах їх автор здійснює теоретичний дискурс жанрово-стильового спектру баянної музики Володимира Рунчака та дістає висновку, що композитор здійснив значний внесок у розробку жанрових та стилістичних компонент нової баянної літератури.

Робота О. Суворкіної «Кугіе eleison» В. Рунчака: інструментальні версії твору» [185] присвячена порівнянню особливостей реалізації системи виражальних засобів у драматургічному контексті твору, реалізованому в різних інструментально-виконавських інваріантах, зокрема у версіях для таких складів, як фортепіанний квартет, дует скрипки і баяна, дует валторни і фортепіано, тріо для скрипки, гітари і контрабасу, а також в оркестровій версії як частини авторського «Реквієму».

Низку досліджень, присвячених інструментальному жанру творчості композитора доповнюють роботи М. Мимрика: «Сонорні особливості інтонування у камерно-інструментальній творчості Володимира Рунчака (на прикладі «Hosi`anna» для двох саксофонів, ударних та фортепіано)» [125] та «Характеристика виконавсько-виражального потенціалу саксофона у камерно-інструментальних творах В. Рунчака» [126]. В них автор проводить аналітичний екскурс інструментально-виконавських засобів сучасного саксофона як складової системи художньо-виражальних можливостей цього інструменту, а також досліджує феномен сонорного інтонування, яке в цій системі виступає своєрідним чинником взаємодії між композитором і виконавцем.

Подібна проблематика, тобто дослідження виражальних можливостей саксофона на прикладі сучасної творчості, зокрема на творах В. Рунчака, спостерігається й у роботах Л. Максименко, а саме – в її статті «Специфіка сучасних прийомів гри на саксофоні (на прикладі саксофонної творчості композитора В. Рунчака)» [122]. У цій роботі її авторка дістає висновку, що саксофонна творчість Володимира Рунчака здійснила яскравий еволюційний

рух від перших спроб звукозображального кшталту й до широкого використання усього розмаїття звукових та шумових ефектів.

Інший напрям вивчення композиторської творчості Володимира Рунчака пов'язаний з науковими роботами О. Заверухі, які, у свою чергу, порушують хорову музику композитора. Зокрема це стаття авторки: «В. Рунчак. Концерт-кант «Оспівуючи Різдво Господнє»: логос у композиторському процесі» та її дисертація «Сучасне хорове письмо: генеза та функціонування (на матеріалі творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть)» [65; 66; 226]. В них О. Заверуха досліджує драматургічні властивості хорової фактури на прикладі твору композитора Концерт-кант «Оспівуючи Різдво Господнє».

Окремі аспекти творчості В. Рунчака вивчаються у роботі Н. Семененко «Актуальні аспекти сучасного функціонування інтерфейсу «композитор – виконавець – музичний простір» [158]. В ній авторка здійснює аналіз функціонування нової інтерпретативної парадигми в сучасному музичному просторі, насамперед, через актуалізацію новітніх прийомів музичного виконавства в композиціях з використанням мультимедійних засобів, у тому числі й спираючись на творчий досвід і композиторський доробок В. Рунчака.

Окремі роботи І. Коновалової присвячені вивченню комплексного аналізу творчої постаті митця та його особистісного світобачення в мистецтві. Це такі наукові статті авторки, як «Творча постать В. Рунчака в синтезі його композиторської, виконавської та організаційної діяльності» [85] «Творчість В. Рунчака: сутність, контексти, суб'єктивно-особистісні проєкції» [86]. аналізуючи особистісний феномен Володимира Рунчака як одного з найяскравіших представників сучасної української музики, авторка висвітлює й духовно-світоглядні та жанрово-стильові вектори творчості митця, його спрямованість на художньо-естетичні виміри музичного авангарду.

Загальному огляду творчості композитора, висвітленню її особливостей та ролі особистості митця в музичній культурі України також присвячено низку аналітично-критичних публікацій, статей в культурологічній періодиці, різноманітних рецензій і відгуків. Зокрема це публікації: Ю. Чекана «Музика про життя» [205], А. Семешка «Боротися і прориватися – кредо Володимира Рунчака» та «Володимир Рунчак. Портрети сучасних українських композиторів-баяністів (у формі діалогу)» [159; 160], Г. Лук'янчук «Композитор і сучасність» та «Композитор Володимир Рунчак відзначив ювілей» [116, 117] й ін.

Важливим інформаційним джерелом щодо осягнення характеру музичної творчості митця виявляється численні інтерв'ю, в яких від першої особи відкриваються ракурси авторського мистецького світобачення, особливості індивідуального творчого процесу тощо. Серед таких публікацій бесіди й інтерв'ю з композитором А. Сташевського [183], В. Коскіна [95], О. Зосім, [73], А. Перепелиці [139], І. Стецури [184], М. Антонової [3] й ін.

Відповідно до камерно-вокального жанру музичної творчості В. Рунчака, то на сучасному музикознавчому ландшафті виявляється лише одна наукова робота (а це – дисертація О. Баланко «Українська камерно-вокальна музика кінця XX – початку XXI ст. як виконавський феномен» [7]), в окремому підрозділі якої вивчається вокальний твір композитора «*Homoludens IV* (або «*Homoludens*»). Разом з тим, цей твір авторкою дисертації досліджується здебільшого в окремому аспекті (новітні підходи трактовки сакральної тематики в проекції на інтерпретаційно-виконавську реалізацію) та не отримує в ній ґрунтовного й комплексного теоретичного аналізу.

Таким чином, стан наукової проблематики даної роботи засвідчує певну фрагментарність охоплення музичної творчості В. Рунчака в сьогоденному музикознавчому дискурсі, що проявляється в наявності наукових робіт, присвячених цій творчості лише в окремих жанрових напрямках і аспектах. Малодослідженими та незачепленими з точки зору музикознавчого аналізу залишається значна частина творчого доробку

композитора, й особливо переважна більшість опусів камерно-вокального жанру автора, що й становить актуальність даного дослідження та зумовлює формулювання його теми: *«Камерно-вокальна творчість Володимира Рунчака: жанрово-стильові аспекти»*.

Під камерно-вокальною творчістю в цій роботі розуміється музична творчість для камерного складу виконавців (музичного ансамблю), один або декілька з яких є вокалістами. Характерною ознакою камерного ансамблю, тобто невеликого колективу музикантів, є належність кожній окремій партії виконуваного твору окремому виконавцю (напротивагу оркестровій традиції, в якій виконання музичних партій дублюється в середині оркестрових груп) [194; 218].

Зв'язок теми з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі теорії та історії музики Харківської державної академії культури відповідно до комплексної науково-дослідної теми «Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти» (державний реєстраційний номер: 0109U000511), а також відповідно до тематичного плану наукових досліджень кафедр ХДАК на 2016-2020 рр., затвердженому вченою радою ХДАК (протокол № 3 від 28.10.2016 р.) та складової теми кафедри теорії та історії музики «Музика і музикознавство в контексті світового культурного часопростору». Тема дисертації затверджена на засіданні вченої ради Харківської державної академії культури, протокол №4 від 30 листопада 2018 р.

Мета та завдання дослідження. *Мета* дослідження – виявити і дослідити жанрово-стильові закономірності камерно-вокальної творчості відомого українського композитора Володимира Рунчака як відображення його індивідуального творчого світобачення.

Завдання дослідження підпорядковані основній меті роботи та зосереджені на наступному:

- проаналізувати джерельну базу та історіографію стосовно обраної тематики;

- розглянути та охарактеризувати аспекти творчої постаті В. Рунчака в контексті української сучасної музичної культури та окреслити ідейно-світоглядні, образно-тематичні та жанрово-композиційні пріоритети його композиторської творчості;

- здійснити загальний огляд обраних камерно-вокальних творів В. Рунчака та провести систематизацію їх жанрових ознак (прототипів);

- здійснити аналіз жанрово-стильової системи, специфіки виражальних засобів та інших композиційно-технологічних закономірностей в обраних творах камерно-вокального жанру В. Рунчака;

- дослідити специфіку реалізації перетворення фольклорного начала та духовно-релігійної тематики в камерно-вокальних творах В. Рунчака.

Об'єктом дослідження є камерно-вокальний жанр музичної творчості відомого українського композитора Володимира Рунчака.

Предмет дослідження – жанрово-стильові особливості камерно-вокальних творів Володимира Рунчака, що виступають характерними чинниками своєрідності авторського композиторського словника.

Матеріалом дослідження виступають камерно-вокальні твори Володимира Рунчака, зокрема Фольк-концерт №1 для сопрано, баритона та камерного ансамблю «Голосіння і співаночки»; «Чумацька пісня» для баритона і фортепіано; Requiem на латинські канонічні тексти для дев'яти виконавців; «Homo ludens IV (Homo organus)» для сопрано й магнітофонної плівки; «Отче наш», молитва для жіночого голосу й магнітофонної плівки та ін.

Теоретичну базу дослідження складають наукові праці та джерела, які можна класифікувати за такими напрямками:

- дослідження та музично-критичні публікації, присвячені митецькій особистості Володимира Рунчака та його композиторській творчості (М. Антонова [3], О. Богданова [18], Т. Васіна [23], Т. Гонченко [38], І. Грузін [52], І. Коновалова [85; 86], О. Заверуха [65; 66; 226], О. Зосім [73], К. Константинова [87], В. Коскін [95], Г. Лук'янчук [116],

Л. Максименко [121], М. Мимрик [125-127], А. Перепелиця [139], Г-Г. Пилипенко [140], Н. Семененко [158], А. Семешко [159; 160], А. Сташевський [171-183], І. Стецура [184], О. Суворкіна [185], Ю. Чекан [204-206] І. Ягодзинська [219] та ін.);

– дослідження, що присвячені різним аспектам розвитку української та зарубіжної музичної культури (Н. Александрова [1], С. Балакірова [8], О. Бенч-Шокало [12], О. Берегова [15; 16], С. Бедакова [10], Я. Бодак [17], А. Бондаренко [19], І. Гарькава [28], Н. Герасімова-Персидська [30], Т. Гнатів [33], О. Городецька [41], М. Грінченко [49], С. Грица [50], В. Дорофєєва [56], І. Драч [57], В. Жаркова [62; 63], М. Загайкевич [67], О. Зінькевич [70; 71], Л. Зайцева [69], О. Злотник [72], А. Іваницький [74; 75], Л. Кияновська [81 82], М. Копиця [88; 90], Л. Корній [91-93], І. Ляшенко [118; 119], С. Осадча [135], А. Патер [137], Н. Ревенко [147], О. Рощенко [150], В. Снитіна [168], Б. Сюта [186; 187], С. Павлишин [136], А. Черноіваненко [209] та ін.);

– роботи з проблем вокальної музики, зокрема камерно-вокального жанру (В. Антонюк [4; 5], О. Басса [9], Т. Булат [22], Н. Говорухіна [34], Н. Гребенюк [46; 47], Т. Захарчук [68], В. Кудрявцев [108], О. Лісова [114], В. Михайлець [128], І. Польська [143], О. Руденко [151], О. Філатова [197; 198], Б. Фільц [200], А. Фурдичко [202], та ін.);

– праці з аналізу музичних творів (О. Верба [24; 25], Д. Вечер [26], Л. Гойхман [35], Н. Горюхіна [42; 43], Я. Губанов [53], Є. Дубинець [58], Г. Завгородня [64], А. Івко [77], І. Ігнатченко [78], О. Котляревська [96; 97], Т. Кравцов [106; 107], О. Маркова [123], В. Москаленко [129; 130], І. Пясковський [144-146], І. Романюк [149], О. Рубан [152], О. Самойленко [157], О. Сокол [167], Т. Тучинська [191], О. Фрайт [201], Л. Шаповалова [212] та ін.);

– роботи, присвячені жанрово-стильовій класифікації та музично-теоретичним системам (О. Берегова [13; 14], Т. Бондарчук [20], Н. Горюхіна [44], Ю. Грібіненко [48], Н. Довгаленко [55], Л. Іванова [76], О. Катрич [80], І. Котляревський [98-100], І. Коханик [101-105], О. Кужелева [109], С. Лисюк

[115], П. Муляр [132], І. Покулита [142], М. Ржевська [148], Н. Рябуха [154], С. Салдан [156], Т. Смірнова [164], О. Сокол [165; 166], І. Тукова [190], О. Філатова [197], Є. Харченко [203], М. Черкашина [208], Л. Шаповалова [211], І. Щегловська [215], К. Южак [217] та ін.);

– дослідження музичних виражальних засобів, музичної мови та її компонентів (І. Андрієвський [2], В. Апатський [6], Є. Бондар [21], М. Вовк [27], Герасімова-Персидська [31; 32], А. Горемичкін [40], М. Жарков [61], О. Козаренко [83], Ю. Мостова [131], О. Письмена [141], М. Скорик [162], І. Сніткова [169], Д. Терент'єв [188], Н. Товстопят [189], Ю. Чекан [207], І. Шабунова [210], С. Шип [213; 214], І. Юджін [216] та ін.);

– роботи, присвячені сучасним технікам і засобам музичної композиції (М. Денисенко [54], Т. Дугіна [59], О. Верба [24; 25], Н. Горюхіна [45], А. Карнак [79], Д. Маркова [122], В. Мельниченко [124], А. Муха [134], О. Скрипник [163], Т. Філатова [199], С. Kohoutek (Ц. Когоутек) [224] та ін.);

Методологічна основа і методи дослідження. Дослідження базується на досягненнях історичного і теоретичного музикознавства, а також на положеннях окремих галузей музичної науки, пов'язаних з теорією і практикою композиторської творчості та музично-виконавського мистецтва. Для досягнення мети і вирішення поставлених завдань було застосовано наступні методи дослідження:

– *комплексного аналізу* – при здійсненні цілісного аналізу обраних музичних творів;

– *порівняльного аналізу та компаративістики* – при здійсненні зіставлення та виявлення стильових ознак жанрових моделей камерно-вокальної музики різних епох, композиторських шкіл і напрямків;

– *історико-типологічний* – у процесі розгляду історичних зв'язків та спадкоємності у розвитку жанрів камерно-вокальної музики;

– *системний і системоутворюючий* – в осмисленні й вивченні системно-структурних явищ музичного мистецтва, зокрема систем музичних

виражальних засобів, жанрово-стильової організації, композиторських технік тощо;

– *інтерпретологічний* – при розгляді взаємодії композиторських і виконавських виражальних засобів у процесі виконавського втілення музичного змісту обраних творів;

– *абстрагування* – при виявленні та перевірці об'єктивності фактів та інформації відповідно до обраної проблематики дослідження;

– *класифікації* – дозволив на основі функціональних зв'язків розділити і групувати в ієрархічній підпорядкованості виявленні жанрові прототипи й атрибути обраних камерно-вокальних творів;

– *систематизації* – при здійсненні пошуку, диференціації і відбору історіографічних джерел та їх обробці;

– *синтезу й узагальнення* – в опрацюванні дослідженого матеріалу, формулюванні проміжних та загальних висновків дисертації.

Наукова новизна дослідження полягає в наступному:

Вперше камерно-вокальна творчість В. Рунчака стала предметом спеціального комплексного теоретичного дослідження; розглянуто основний загаль камерно-вокальної творчості В. Рунчака та здійснено систематизацію його творів за жанровою специфікою; здійснено комплексний аналіз основних камерно-вокальних творів В. Рунчака та виявлено особливості їх жанрово-стильової та композиційної організації (зокрема Фольк-концерту №1 для сопрано, баритона та камерного ансамблю «Голосіння і співаночки»; «Чумацької пісні» для баритона і фортепіано; Requiem на латинські канонічні тексти для дев'яти виконавців; «Homo ludens IV (Homo organs)» для сопрано й магнітофонної плівки тощо).

Уточнено загальнотворчі, ідейно-світоглядні, образно-тематичні пріоритети композиторської творчості В. Рунчака.

Набули подальшого розвитку ідеї та характеристики щодо унікальності творчого методу В. Рунчака та його особистості в контексті розвитку сучасної української музичної культури.

Запропоновано новий погляд на творчій доробок В. Рунчака як феномен сучасної камерно-вокальної музичної культури.

Практичне значення дослідження полягає у можливості використання його матеріалів у лекційних курсах мистецьких вищих навчальних закладів, зокрема: «Сучасна музика», «Історія вокального мистецтва», «Історія української музики», «Теорія та історія вокального виконавства», «Методика викладання сольного співу»; теоретичних і практичних курсах: «Аналіз музичних творів», «Музично-теоретичні системи», «Сучасні техніки композиції у виконавській практиці», «Виконавська інтерпретація»; класах зі спеціальності (сольний спів) та камерно-вокального ансамблю, в класі композиції тощо.

Певна частина матеріалу здійсненого дослідження може бути використана в лекторській практиці стосовно сучасної музики, анотаціях та музикознавчих супроводах концертів сучасної музики, зокрема творів В. Рунчака.

Апробація результатів дослідження. Дисертація та її результати обговорювалися на засіданнях кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури.

Основні положення дослідження викладено автором у доповідях на міжнародних, всеукраїнських та регіональних науково-практичних конференціях, зокрема: на міжнародних наукових конференціях «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, ХДАК, 2019, 2020); на міжнародних науково-практичних конференціях «Музичне мистецтво ХХІ століття: історія, теорія, практика» (Дрогобич, ДДПУ ім. І. Франка, 2021, 2022); на всеукраїнських науково-теоретичних конференціях молодих вчених «Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття» (Харків, ХДАК, 2019, 2020); на Міжнародній науково-практичній конференції «Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ-ХХІ століть» (Дрогобич, ДДПУ ім. І. Франка, 2020); на Всеукраїнській молодіжній науково-творчій онлайн-конференції «Музичне

мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 2021); на регіональній науково-практичній конференції «Мистецька освіта та естетичне виховання молоді» (Полтава, Інститут культури і мистецтв ЛНУ ім. Т. Шевченка, 2021).

Публікації. За темою дисертаційного дослідження опубліковано вісім одноосібних публікацій, з них – чотири наукові статті у фахових виданнях, рекомендованих МОН України (категорія «Б»); дві статті в інших наукових виданнях; двоє тез, виданих у збірниках матеріалів науково-практичних конференцій.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається з анотації, вступу, трьох розділів (семи підрозділів), висновків, списку використаних джерел (226 позицій), шести додатків. У Додатку А наведено список публікацій за темою дисертації; у Додатку Б представлено нотні приклади музичних творів, що розглядаються в дисертації; Додаток В містить літературні тексти обраних камерно-вокальних творів Володимира Рунчака; в Додатку Г представлена порівняльна таблиця композиційної структури Реквієму В. Рунчака із реквіємами видатних композиторів світу; в Додатку І подано основний перелік музичних творів В. Рунчака; Додаток Д ілюструє світлини композитора та найвідоміших виконавців його камерно-вокальної творчості, афіші й програмки концертів тощо. Загальний обсяг дисертації – 264 сторінки, з них основного тексту – 182 сторінки. Робота містить 5 таблиць.

РОЗДІЛ 1. КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ ВОЛОДИМИРА РУНЧАКА ЯК МУЗИКОЗНАВЧА ПРОБЛЕМА

1.1. Історіографія дослідження

Композиторська творчість Володимира Рунчака, тривалість якої налічує вже декілька десятиліть, давно привертає увагу дослідників-музикознавців, музичних критиків тощо. За цей час в українському музикознавчому просторі з'явилася велика кількість публікацій різних за жанрами і ступенем розробленості, присвячених як суто окремим музичним творам композитора, так і його митецькій особистості, різноплановій і плідній творчій діяльності тощо. Це монографії, дисертаційні дослідження, наукові статті, а також інтерв'ю, музично-критичні публікації в спеціальній періодиці, багаточисельні рецензії на виконання музичних творів композитора. Розглянемо далі основні з них.

Першим досвідом фундаментальних досліджень композиторської творчості Володимира Рунчака на українському науковому ландшафті постає низка робіт музикознавця Андрія Сташевського, присвячених переважно баянній музиці цього автора. Це, насамперед, монографія «Володимир Рунчак. Музика про життя... Аналітичні есе баянної творчості» [172]; наукові статті – «Баянні твори В. Рунчака в аспекті жанрово-стильові трансформації», «Інструменти рок-гурту в образній драматургії симфонії «Страсті за Владиславом» В. Рунчака як показник діалогізму часу (минуле – сучасне)», «Класифікація жанрових та стильових ознак в баянних творах В. Рунчака» [173; 174; 175]; а також наукові публікації, сконцентровані на одному з конкретних баянних творів автора (Соната №1 «Passione», Квазі-соната №2 «Музика про життя, спроба самоаналізу», Сюїта №1 «Портрети композиторів», Сюїта №2 «Українська», концерт-піколо «Messe da Requiem», симфонія для баяна, читця, рок-гурту та відеоряду «Страсті за Владиславом») [176; 177; 178; 179; 180; 181]. Матеріал цих публікацій склав частину

кандидатської дисертації музикознавця «Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості В. Рунчака» [170], яка була захищена ним у 2004 році.

У своїх дослідженнях А. Сташевський здійснює теоретичний дискурс жанрово-стильового спектру баянної музики В. Рунчака та доводить, що композитор здійснив значний внесок у розробку жанрових та стилістичних компонент нової баянної літератури. Завдяки творчості композитора в цій сфері відбувається значне розширення жанрової і мовно-стильової атрибутики через активне перетворення жанрових прототипів, продукування жанрових прецедентів та нових жанрових форм, суттєву трансформацію всього жанрово-стильового комплексу баянної музики. В роботах музикознавця відзначається, що задля втілення своїх творчих ідей та думок композитор використовує систему традиційних академічних жанрів в якості експериментального поля, максимально залучаючи художньо-виражальні можливості сучасного багатотембрового баяна, передові надбання композиторського та виконавського потенціалу, накопиченого за період розвитку сучасного баянно-акордеонного мистецтва.

Дослідник баянної творчості В. Рунчака у своїх працях також виявляє й індивідуальні особливості творчого методу композитора. До них він відносить наступні характеристики: поглиблення та розширення ідейно-образної сфери та власне тематики баянних опусів, в яких актуалізується комплекс ідей, образів і мотивів, пов'язаних, насамперед, з духовними пошуками митця, його відповідальністю перед суспільством; використання у своїх творах широкого спектру специфічних виконавських прийомів, які сьогодні є ознакою найактуальнішого сучасного академічного баянно-акордеонного виконавства; прояв композиційної атрибутики авторського методу В. Рунчака музикознавець вбачає у реалізації максимально індивідуалізованих формоутворень, докорінному переосмисленні та генерації нових синтетичних форм на основі класичних схем, насамперед структур

сонатно-симфонічного циклу. Резюмуючи свої дослідження А. Сташевський узагальнює значення творчості В. Рунчака та його внесок до сучасної баянної музики як такий, що виводить цей напрям інструментальної літератури на новий щабель професійної майстерності [172, с.122-123].

Робота О. Суворкіної «Kyrje eleison» В. Рунчака: інструментальні версії твору» [185] присвячена компаративному дослідженню особливостей реалізації системи виражальних засобів у драматургічному контексті різних інструментально-виконавських інваріантів цього твору, а саме: для фортепіанного квартету, для скрипки і баяна, для валторни і фортепіано, для скрипки, гітари і контрабасу та як частини «Реквієму» в оркестровій версії.

Здійснюючи такий дискурс авторка цієї роботи робить висновок, що композитор у різних інструментальних версіях свого твору вносить лише незначні текстові зміни, в цілому зберігаючи драматургічний стрижень. Разом з тим, він «вільно маневрує», знаходячи нові, іноді несподівані можливості для драматургічних ухилів, трансформації матеріалу тощо. Авторка роботи справедливо підкреслює, що найбільш вагомими модифікації в цьому творі відбуваються в аспекті інструментування. Саме індивідуальність інструментовки відіграє важливе значення в становленні художнього цілого усіх версій твору, оскільки кожен з учасників ансамблю, володіючи певною індивідуальністю, відповідає конкретній драматургічній функції, впритул до персоніфікації тембрової складової. А тому, зміна виконавського складу (а з ним, і всієї концепції тембрової драматургії), у кожній з цих версій призводить до нового результату в розвитку музичної образності твору [185, с. 34].

Авторка наголошує, що з одного боку – в творі здійснюється звернення до минулого, через своєрідний діалог з різними етапами історичної еволюції жанру Kyrje eleison (алюзії на певні композиційні техніки, стильові риси), з іншого – спостерігаємо ситуацію «work in progress» (тобто композиція, яка постійно прогресує і розвивається), коли відбувається демонстрація «відкритості» твору, його «розімкнення» через створення все нових і нових

інструментально-виконавських версій [185, с. 35]. Це і є однією з характерних рис експериментальної композиторської практики ХХ століття.

Низку наукових досліджень композиторської творчості Володимира Рунчака доповнюють також роботи О. Заверухи, зокрема її стаття «В. Рунчак. Концерт-кант «Оспівуючи Різдво Господнє»: логос у композиторському процесі» [226], а також дисертація цієї авторки «Сучасне хорове письмо: генеза та функціонування (на матеріалі творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть)», в якій один з фрагментів присвячено згаданому хоровому твору композитора [55; 56]. У своїх роботах О. Заверуха досліджує драматургічні властивості хорової фактури в творі В. Рунчака «Оспівуючи Різдво Господнє», однією з яких виявляється фактор поліпараметровості, який формується цілою низкою типових ознак, властивих сучасному хоровому письму й, зокрема, композиторському мисленню В. Рунчака та його індивідуальному інтерпретаційному трактуванню жанру хорового концерту у своїй творчості. Авторка відмічає, що драматургічну функцію фактури у цьому творі детермінує динаміка розгортання форми на ґрунті взаємодії окремих типів хорового письма, таких як: гетерофонія, сонорно-фонічний тип, антифонний та кантовий (або квазіакордовий) типи [56, с. 11].

Дослідниця, аналізуючи функціональні змінності фактури та її роль у формуванні цілісності драматургії твору, виявляє й стильові параметри авторського хорового письма, які криються в глибинному синтезі неофольклорних та авангардних ознак музичнішої стилістики кінця ХХ століття. «Концерт-кант» В. Рунчака, за спостереженнями О. Заверухи, представляє жанрово-стильовий симбіоз «...підключений до системи трансляції духовних традицій Православ'я» та транслює «...досвід сучасної людини в осягненні релігійно-духовної реальності в глобалізаційному просторі» [226, с. 106].

У статті М. Мимрика «Сонорні особливості інтонування у камерно-інструментальній творчості Володимира Рунчака (на прикладі «Hosi`anna»

для двох саксофонів, ударних та фортепіано)» [125] досліджується феномен сонорного інтонування, яке за допомогою конкретно вписаних автором позначок в нотному тексті щодо відповідності їх виконавського втілення, вбачається своєрідним чинником взаємодії між композитором і виконавцем. Ця проблема розглядається саме на прикладі зазначеного твору В. Рунчака.

Автор статті простежує специфіку сонорної логіки та її втілення через виконавську інтонацію в зазначеному творі В. Рунчака та виявляє тісний її зв'язок з детально окресленими композитором оригінальні виконавські прийоми-штрихи, специфічні способи звуковидобування тощо. Ще одним щаблем такого зв'язку дослідник виділяє сегмент експресивно-стилістичних ремарок, що використовуються до кожної з частин композиції, зокрема такі позначки як «таємниче», «загадково», «індиферентно», «медитативно» та ін. [125]. Автор дістає висновку, що наявність такого зв'язку свідчить про «рафінований» відбір засобів виразності та обережне використання їх композиторами у сфері сонорної музики. «Мінливості образних перетворень цих сонористичних композицій досягаються крізь відповідну виконавську інтонацію, яка позначена подібними численними авторськими ремарками, вказівками, частою зміною штрихів та динамічних відтінків, надзвичайно великим діапазоном артикуляційних знахідок» [також там].

В іншій своїй роботі «Характеристика виконавсько-виражального потенціалу саксофона у камерно-інструментальних творах В. Рунчака» [126] М. Мимрик здійснює аналітичний екскурс системи інструментально-виконавських засобів сучасного саксофона як комплексу художньо-виражальних можливостей цього інструменту. Обраний дослідником задля здійснення такої задачі музичний матеріал (тобто камерно-інструментальні композиції В. Рунчака) вкотре засвідчує не лише високий загальний рівень художнього наповнення в творах композитора, а й докорінне знання й глибину творчого використання сучасного виконавського потенціалу саксофону [126, с. 323].

Проблему вивчення виражальних можливостей саксофона, знов таки, на прикладі музики В. Рунчака продовжує і Л. Максименко, зокрема у своїй статті «Специфіка сучасних прийомів гри на саксофоні (на прикладі саксофонної творчості композитора В. Рунчака)» [121]. У цій роботі значна увага приділяється саме саксофонній інструментальній творчості композитора. Авторка резюмує, що саксофонна творчість Володимира Рунчака здійснила яскравий еволюційний рух від перших спроб звукообразжального кшталту (в Концерті для саксофона) й до широкого використання усього розмаїття звукових та шумових ефектів (твір «Осанни»).

Аналізуючи еволюцію розвитку саксофонної виконавської техніки, авторка статті відзначає, що основна частина сучасних прийомів гри в академічній саксофонній музиці, що активно використовується сьогодні, дійсно була перейнята від інших духових інструментів. Окремі прийоми сформувалися в період розвитку джазової культури, а деякі з них є властивими лише виключно саксофонному виконавству. У свою чергу, повноцінно використовуючи сучасні композиційні техніки, які сформувалися у європейській музичній культурі впродовж ХХ століття, Володимир Рунчак, за словами дослідниці, «...дає імпульс до формування в Україні нових естетичних тенденцій, а також росту рівня виконавської майстерності саксофоністів, що за останні десятиліття впритул наближається до канонів європейського саксофонного мистецтва» [121, с. 222].

Оцінюючи значення В. Рунчака в галузі саксофонної музики авторка роботи зазначає, що його творчість сприяла зверненню до саксофона з боку багатьох сучасних українських композиторів, що в результаті сплинуло не лише на активне формування сучасного національного саксофонного репертуару, а й на розвиток і становлення академічних традицій сучасного виконавства на саксофоні в Україні. Відмічаючи стрімкий розвиток саксофонного мистецтва у ХХ–ХХІ століттях, який сприяв творчості сучасних композиторів та подальшому розкриттю ними у своїх творах

широкого спектру темброво-колористичних можливостей саксофона, авторка відзначає значний вплив цього розвитку не лише на саму професійну мистецьку сферу, але й на загальну популяризацію цього виду інструментального виконавства [121, с. 223].

У роботі Н. Семененко «Актуальні аспекти сучасного функціонування інтерфейсу «композитор – виконавець – музичний простір» [158] здійснюється аналіз функціонування нової інтерпретативної парадигми в сучасному музичному просторі, насамперед, через актуалізацію новітніх прийомів музичного виконавства в композиціях з використанням мультимедійних засобів та фонематичної музики в умовах еволюції мистецької зв'язки «композитор – виконавець – музичний простір». Яскравим прикладом щодо розробки цієї ідеї дослідниця обирає інструментальні композиції Володимира Рунчака, зокрема Квадромузику №1 «Via dolorosa» для 10-ти інструментів, Квадромузику №3 «Дуелі» для духових інструментів та інших музикантів оркестру (або як варіант для 12-ти саксофонів).

Аналізуючи ці твори, авторка наголошує на ролі просторових рішень щодо виконання та адекватного сприйняття сучасного музичного твору. Так, з метою максимального заволодіння слуховою свідомістю слухачів, композитор розташовує музикантів-виконавців по периметру концертної зали, залишаючи публіку в середині музичного процесу. Тим самим утворюючи не тільки візуальний квадрат, а й, найголовніше, акустичний (квадро). У центрі зали поміж публіки знаходиться диригент-координатор, який диригентським жестом «вмикає» чи «вимикає» інструментальні голоси. «...Незвичний ефект поринання слухачького сприйняття у звукову стихію цього цілісного звукорезонансного утворення «музиканти – слухачі» примушував публіку відчувати себе безпосередньо причетною до процесу музичного виконавства» [158, с. 103].

Окремі наукові роботи І. Коновалової також висвітлюють особливості творчості митця та його художнього світобачення. Зокрема стаття «Творча

постать В. Рунчака в синтезі його композиторської, виконавської та організаційної діяльності» [85] висвітлює специфіку творчої діяльності Володимира Рунчака у проекції на основні напрями і види цієї діяльності. Авторка розглядає сумарну творчу діяльність митця (а саме – композиторську, виконавсько-диригентську, організаторську, музично-просвітницьку) на основі застосування інтегративно-комплексної методології, що дозволяє їх визначити масштаб і семантичну роль митецької постаті Володимира Рунчака в контексті української національної музичної культури.

У своїй роботі авторка акцентує увагу на таких аспектах творчої свідомості композитора, як скерованість в площину сучасного музичного авангарду, орієнтованість на репрезентацію музичної творчості сучасних українських композиторів в національному та міжнародному художньому просторі.

Авторка статі резюмує, що творча діяльність Володимира Рунчака є особистісно-смісловою та професійною самореалізацією власних духовно-етичних цінностей та художніх устремлінь композитора, свідомою спрямованістю його «енергетичного потенціалу». Вона також акцентує увагу на тому, що творчість митця є цілісним художнім явищем, яке не позбавлене внутрішньої еволюції та яке характеризується яскравими специфічними естетико-стильовими та суб'єктивно-особистісними властивостями. «Наповненість і різнобічність цієї діяльності свідчить про багатогранність художнього світу творця, цілісності його самобутньої та яскравої натури, єдності духовних та художніх ідеалів. Особистісним досвідом та багатогранною діяльністю В. Рунчак ілюструє «нерозривність життєвих та творчих вимірів свого власного буття, їх взаємовплив і взаємозалежність» (за Н. Савицькою)» [85, с. 27]. Авторка статті наголошує, що така плідна творча діяльність митця, яка, у тому числі, детермінована й концептуальними ідеями пропаганди і популяризації сучасної музики, сприяє побудові широкого

культурного діалогу та подальшого входження українського національного мистецтва у художній контекст сучасного світу.

Інша стаття І. Коновалової «Творчість В. Рунчака: сутність, контексти, суб'єктивно-особистісні проєкції» [86] висвітлює особистісний феномен Володимира Рунчака як одного з найяскравіших представників сучасної української музики. Авторка аналізує духовно-світоглядні та жанрово-стильові вектори творчості митця, його спрямованість на художньо-естетичні виміри музичного авангарду. Проєкції мистецького світобачення композитора авторка роботи розглядає на матеріалі його хорових та інструментальних композицій. Ідея внутрішньої «полемики» композитора з традицією та характер і специфіка його індивідуального авторського сприйняття картини світу аналізується і висвітлюється в роботі крізь проблему жанру.

У своїй статті І. Коновалова резюмує, що «...композиторська творчість В. Рунчака утворює складний індивідуально-стильовий контекст, який виявляє духовний діапазон особистості автора та специфіку його інтелектуально-художньої свідомості. Вона позначена екстраверсійною спрямованістю мислення митця та базується на загальних філософсько-культурологічних і художньо-естетичних засадах, властивих сучасній композиторській практиці» [86, с. 57]. В роботі підкреслюється думка про специфічність творчості композитора, яка криється, з одного боку, ясною орієнтацією на естетичні засади сучасного музичного авангарду, з іншого – збереженістю рис національної ідентичності, опора на глибинні традиції вітчизняної і світової музичної культури.

Огляду творчості композитора та значення його особистості в музичній культурі також присвячено низку аналітично-критичних публікацій, статей в культурологічній періодиці, різноманітних рецензій і відгуків на виконання творів композитора тощо. Так, Ю. Чекан у своїй публікації «Музика про життя» [205], присвяченої авторському концерту баянної композитора, намагається поринути в творчу лабораторію митця через висвітлення

особливостей його музики та індивідуального ставлення до традицій і новацій в композиторській справі. Автор статті уділяє увагу новаціям композитора в жанровій сфері та розмірковує про проблему актуалізації таких новацій та сприйняття їх сучасним слухачем.

«Досить часто Володимир Рунчак дає своїм творам епатажно-опозиційні назви: «начебто-соната», «не-симфонія», «не-концерт» – ніби відокремлюючи свою музику від усіх інших сонат, симфоній та концертів. Проте, немає чого приховувати, академічна музика в наші дні вичерпала власні музично-інтонаційні ресурси і потребує стимуляції за рахунок залучення зовнішнього, зорового, акціонального. Щоправда, річ тут не лише у вичерпаності внутрішніх резервів мистецтва музики – вони невичерпні, бо невичерпне емоційне життя людини. Швидше за все, справа в специфіці сучасного слухача – «перегодованого» найрізноманітнішими екзотичними звучаннями, розбещеного синтетичними новаціями, патологічно ліниво внаслідок руйнівного впливу нав'язливо нахабної попси. Зрештою, просто такого, що захищається від тотальної звукової агресії, і тому не бажає взагалі нічого слухати та чути» [205]. Крім того, автор у цій статті підіймає й інші важливі питання щодо апперцепції сучасної музичної творчості (знов таки, крізь призму композиторського доробку В. Рунчака), а саме: споконвічна проблема «композитор – слухач» та не менш важливе питання «композитор – виконавець».

Стаття А. Семешка «Боротися і прориватися – кредо Володимира Рунчака» представляє собою ювілейний портрет композитора, в якому його автор стисло аналізує творчий шлях і досягнення композитора. Автор статті робить спостереження та акцентує увагу на тому, що творчі уподобання композитора та його світогляд, життєві принципи і громадянська позиція завжди знаходяться в нерозривній діалектичній єдності. «Думаю, що громадянську позицію та особливості характеру (В. Рунчака – Л. В.) важко відділити від мистецького кредо. Вони продовжують, відображують, доповнюють одне одне» [160]. Проводячи паралель між цими складниками

постаті композитора, автор статті підмічає, що митцю і в його особистому житті, і в його творчості дуже часто доводилося доводити, навіть боротися за своє особисте право бути художником й громадянином та, зрозуміло, перемагати. «Далеко не простий життєвий і творчій шлях, який для себе спроектував В. Рунчак, є унікальним і багато в чому повчальним, особливо для молодих музикантів. Він у котре підтвердив просту, і здавалося б, давно відому всім істину: легких, благополучних і «ситих» часів для музикантів-академістів, які не пішли у згадану «зграю» ні в одній країні світу не було, не має і не буде. Вихід тут тільки один – вчитися, боротися й прориватися, не втрачаючи при цьому головних орієнтирів, поставленої цілі й, звичайно, надії» [також там].

А. Семешко також є й автором окремої монографічної роботи, присвяченої Володимиру Рунчаку, написаної у формі діалогу-бесіди [159]. Вона є однією з книг оригінальної авторської серії, яку А. Семешко заснував саме у такій формі подачі матеріалу та яка присвячена видатним українським композиторам і діячам в галузі баянно-акордеонного мистецтва (В. Власову, В. Зубицькому, В. Подгорному, А. Гейденку й ін.).

Г. Лук'янчук у своїй публікації «Композитор і сучасність» [116], присвяченій 55-річчю В. Рунчака, подає стислий нарис творчості композитора, що охоплює усі гілки його діяльності. Основна частина матеріалу присвячена саме композиторській сфері митця. Автор публікації наголошує, що оскільки традиційна жанрова система з її сталим формоутворенням поступово втрачає класичну ортодоксальність, то сучасним композиторам доводиться дещо підлаштовуватися до важких реалій сучасного музичного життя. «Багато жанрових моделей мутували, перетворившись на жанрові мікси. Тому автори, котрі розуміють, що в старі традиційні жанрові форми неможливо влити своє «авторське музичне слово», в кожному новому опусі ідуть шляхом винайдення своєї індивідуальної неповторної форми. Автори через пошук нової моделі під кожний твір намагаються знайти засіб і шлях для особистої індивідуалізації, навіть

самоідентифікації, тобто неповторного власного самовираження у мистецтві звуків» [116]. Фокусуючи цю думку на композиторську творчість Володимира Рунчака автор достає висновку, що: «...у такій тонкій справі, як конструювання структури музичного твору, багато залежить від майстерності й таланту композитора, адже форма в музиці – це найважча складова творчого процесу, яка по справжньому вдається лише небагатьом композиторам...» [також там].

Автор також підкреслює, що В. Рунчак у своїй творчості знайшов той власний баланс між стилістичними обмеженнями і новою творчою свободою, а всі авангардні виражальні засоби, які використовує композитор, стають для нього не самоціллю, а лише засобами вираження художнього замислу.

Важливим інформаційним масивом щодо пізнання особистісних глибин творчості митця виявляється численні інтерв'ю, в яких від першої особи відкривається панорама індивідуального світосприйняття автора у проекції на власний творчий процес та його особливості. Так, широку гаму мистецьких поглядів, переконань і уподобань Володимира Рунчака розкривають бесіди й інтерв'ю з композитором таких інтерв'юерів як О. Зосім, [73], В. Коскін [95], А. Перепелиця [139], А. Сашевський [183], І. Стецура [184] й ін.

А. Сашевський у своїй бесіді з композитором («Особистість і творчість у контексті становлення сучасної української музики для баяна. Інтерв'ю-бесіда з композитором Володимиром Рунчаком» [183]) ставить йому цілу низку запитань, які характеризують творчі уподобання й переконання митця, вимальовують матрицю його художнього й громадянського світобачення.

Перше коло питань, пов'язані з самим інструментом баяном, адже композитор за своєю першою професійною освітою є баяністом. В них В. Рунчак розкриває місце цього інструменту у своєму житті й творчості, тобто інструменту, на якому він почав грати з дитинства та який супроводжує його тривалий час протягом свого життя; окреслює шлях власного становлення як виконавця-баяніста; зазначає, що перші художньо досконалі твори з'явилися

саме для цього інструменту; розкриває своє бачення на перспективу розвитку цього інструменту в академічній музиці та у власній творчості зокрема.

Друге коло питань інтерв'юер накреслює навколо поглядів композитора на сучасний творчий процес та технології компонування. А це – ставлення до програмності, наявність подвійних назв, ставлення до класичної жанрової системи і традиційного формоутворення, й нарешті до їх трансформації в сучасному творчому процесі. Митець підтвердив тезу про наявність тенденції розхитування сталої жанрової системи в сучасному музичному мистецтві та продемонстрував це на прикладах своїх творів.

Третє коло питань в цьому інтерв'ю зачіпало проблему особистості в мистецтві, людських цінностей й, зокрема, внутрішнього світу композитора, його релігійності, адже велика кількість творів у доробку майстра присвячена саме духовно-релігійній тематиці.

Інтерв'ю надане В. Рунчаком В. Коскіну під назвою «Я маю говорити, а не займатися холуйством», було здійснене для видання «Демократична Україна» [95]. В ньому композитор, окрім основних питань, безпосередньо пов'язаних із творчим процесом і його технологіями, акцентує увагу на місії художника в сучасному й такому складному світі, торкає проблему етики й моралі, зокрема в системі взаємовідношень між митцем (мистецтвом), суспільством і державою, наводить приклади таких взаємовідношень в західних країнах та розмірковує про шляхи подолання окремих проблем в культурній сфері України.

Інтерв'ю О. Зосім з В. Рунчаком під назвою «Композитор і диригент» здійснено для журналу «Музика» [73]. В ньому митець відповідає на типове коло питань, пов'язаних з життям і творчістю композитора, ходом його професійного становлення, появою перших опусів, настанням митецького визнання, роботою в спілці композиторів та її ролі в сучасному композиторському процесі та музичній культурі взагалі, диригентською діяльністю композитора та його організаційно-популяризаторською справою в галузі сучасної музики.

Отже, здійснений історіографічний аналіз творчості Володимира Рунчака засвідчує певну активність дослідницького інтересу до музики композитора з боку українських музикознавців за останні роки. Найбільш розробленими аспектами музичної творчості композитора виявляються жанрова, формобудівна та стильова сфери, а також впровадження митцем новітніх композиційних технологій, технік і засобів, реалізація специфічних виконавських прийомів у художньому контексті творів, загальні питання ідейно-творчого та філософсько-естетичного спрямувань.

Найбільш дослідженим полем композиторського доробку виявляється масив баянних творів. Також жвавий інтерес дослідників спостерігається на камерно-інструментальному жанрі, зокрема на творах малих ансамблевих форм та композиціях для саксофона. В ареалі здійснених музикознавчих досліджень творчості В. Рунчака знаходяться й окремі хорові твори. Разом з тим, залишаються малодослідженими з точки зору музикознавчого аналізу композиції симфонічного жанру, велика кількість камерно-інструментальних творів, окремі хорові та майже усі камерно-вокальні опуси автора. Це актуалізує наукові звернення до цих напрямів композиторського доробку В. Рунчака з метою їх подальших досліджень, що вбачається перспективним завданням сучасного музикознавства.

1.2. Постать Володимира Рунчака в контексті сучасної української музичної культури: ідейно-світоглядні та образно-тематичні пріоритети композиторської творчості

Постать Володимира Рунчака¹ в контексті сучасної музичної культури України виявляється доволі самобутньою, багато в чому унікальною і знаковою. Творча діяльність цього митця, палкого пропагандиста сучасної музики, сьогодні знаходиться на передових позиціях українського сучасного музичного мистецтва, підтвердженням чого може бути широке визнання його творчих доробків і в Україні, і в багатьох інших країнах світу, регулярне виконання музики композитора на престижних музичних фестивалях і форумах, проведення авторських концертів на відомих концертних майданчиках різних країн, виконання музичних творів композитора відомими й авторитетними виконавцями і колективами.

Творча діяльність митця представляє собою доволі широкий спектр напрямів і видів художньої практики та включає композиторську творчість, диригування, викладання в мистецьких вишах, організацію і проведення

¹ Володимир Петрович Рунчак народився 12 червня 1960 року в м. Луцьку. Мати композитора – Людмила Петрівна Рунчак (нар. 1937 р.) – медпрацівниця міської лікарні №1. Батько – Петро Миколайович Рунчак (1932-1979) – музикант, який мав незакінчену фахову освіту та який став першим вчителем гри на баяні Володимира. Будучи учнем другого класу середньої школи №15, Володимир Рунчак потрапляє до музичної школи №1 у клас педагога-баяніста Ф. Г. Шегельського. У 1975 році Володимир Рунчак стає студентом Луцького музичного училища, де займається в класі баяна у В. А. Короля та в класі диригування у А. Н. Бендяка. Також в музичному училищі В. Рунчак починає займатися факультативно на теоретичному відділенні та в класі композиції під керуванням П. П. Мотуляка. У 1979 році молодий музикант стає студентом Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського, де навчається на оркестровому факультеті (клас баяна – нар. арт. України, професора М. І. Різоля; клас диригування – проф. М. І. Гозулова). Через два роки В. Рунчак паралельно з навчанням на оркестровому факультеті стає студентом цієї ж консерваторії й по класу композиції, яку закінчив у 1986 році. [226].

різноманітних мистецьких проєктів (концертів, фестивалів, мастер-класів, творчих зустрічей, дискусій й ін.), просвітньо-популяризаторських заходів у медіа-просторі тощо. Це все виокремлює особистість митця в авангарді сучасної української музичної культури та обумовлює її феноменальний характер. Тож слід розглянути її більш ретельно за окресленими напрямками.

Отже, композиторський доробок Володимира Рунчака на сьогоднішній день за своєю кількістю створених великих і малих опусів наближається до кінця другої сотні (див. Додаток Г, «Список основних творів Володимира Рунчака»). Композитор є автором опери, низки симфоній для великого симфонічного та камерного оркестрів, інших оркестрових творів, великої кількості хорових композицій (хорів, кантат, ораторій) і творів камерно-вокального жанру. Але найбільшу кількість композиторського доробку В. Рунчака складають опуси камерно-інструментального спрямування (для окремих сольних інструментів та інструментальних складів) [226].

Сьогодні музичні твори Володимира Рунчака з успіхом виконуються на багатьох міжнародних відомих фестивалях сучасної музики в Україні та за кордоном. А це – «Музичні прем'єри сезону» (Київ), «Київ-Музик-Фест», Міжнародний Форум музики молодих (Київ), «Контрасти» (Львів), «Два дні й дві ночі нової музики» (Одеса), «Бароко і авангард» (Запоріжжя), «Класика, Авангард, Джаз» (Вінниця) та ін. Крім того, вона звучить й на таких міжнародних фестивалях, як «Almedia» (Велика Британія), «Adevantgard» (Німеччина), «Bienale» (Хорватія), на фестивалях та концертах сучасної музики в Угорщині, Чехії, Франції, Бельгії, Польщі, США тощо. Частина інструментальних творів композитора, зокрема його баянно-акордеонні опуси, міцно увійшли до золотого фонду концертно-педагогічного репертуару та постійно використовуються як у навчальному процесі музичних коледжів, академій і університетів, так і в конкурсно-фестивальній та концертній практиці баяністів-акордеоністів багатьох країн [172; 205; 226].

Авторські концерти композитора регулярно проходять в Україні та за кордоном. Вони відбулися в Києві, Харкові, Луцьку, а також в Німеччині (в

Мюнхені, у Вищій Школі Музики), Франції (в Паризькій консерваторії, зал Даріуса Мійо), США (Нью-Йорк), Польщі, Сербії, Китаї й ін. Опуси композитора звучать й у програмах Українського національного радіо, телекомпаній України, Швейцарії (DRS II), Німеччини (WDR) й ін.

Про затребуваність композитора та його творчості на Заході свідчать регулярність появи його нових робіт, зроблених спеціально на замовлення окремих провідних зарубіжних виконавців. Серед таких виконавців – симфонічні оркестри Лондонського Королівського коледжу й Аугсбурзької філармонії, різні камерні колективи Європи та Америки, що спеціалізуються на виконанні сучасної музики, такі як «Piano possibile», «Con-Sonanse Duo», «Triolog», «Het Trio», «Ensemble für Neue Musik Zürich», «Namaste Quartet», «Psappha» та ін.

Про популярність музичних творів Володимира Рунчака закордоном свідчить їх затребуваність зарубіжними видавництвами, такими як «4'33"» (Musikverlag München, Німеччина), «Agenda edizioni musicali Bologna» (Італія), «Astra» (Польща), «New Consonant Music» (Бельгія), «Sordino» (Швейцарія) й ін. Вони записуються й тиражуються такими відомими фірмами звукозапису, як «Aurophon» (Німеччина), «Stadt Witten» (Німеччина), «Sub Rosa» (Бельгія), «Cambria» (США) й ін. [172; 205; 225].

Високий рівень професійної майстерності музиканта також підтверджують і його перемоги на всеукраїнських і міжнародних конкурсах. Так, зокрема він є лауреатом I премії Всеукраїнського конкурсу баяністів та акордеоністів (м. Рівне, 1984). Перші перемоги на композиторських конкурсах В. Рунчака пов'язані з написанням хорової музики, коли зокрема у 1998 році за кантату-реквієм для мішаного хору на вірші Лесі Українки «Невільничі пісні» він отримує I премію на Міжнародному конкурсі хорових творів, що відбувся паралельно у двох країнах (України та США). В цьому ж році за твір «На смерть Ісуса» (церковні розспіви для мішаного хору та трьох читців по «Євангеліє від св. Луки») композитор отримує й ще одну премію та

звання лауреата Міжнародного композиторського конкурсу хорових творів у Райнзберзі в Німеччині.

У 2003 році Володимир Рунчак отримує ще одну перемогу: твір «Три фольклорні п'єси» для баяна (а це – друга редакція Сюїти №2 «Українська») удостоєний Гран-прі на Міжнародному композиторському конкурсі музики для баяна-акордеона в м. Санок, Польща. У 2006 році митець отримує I премію на Міжнародному конкурсі композиторів у Таїланді, в номінації «музика для саксофона» за твір «Дуелі, квадромузика № 3» для 12 (24) саксофонів. А в 2008 році композитор отримує ще дві перемоги на Міжнародному конкурсі композиторів у США – II премію за твір «Someone with me, three Commandments of Happiness» для саксофона, труби та фортепіано та Гран-прі за композицію «Accord I (is) on = accordion for accordion».

Останньою важливою подією в творчості митця, зокрема в конкурсній галузі, стала його перемога у 2021 році на Всеукраїнському конкурсі композиторів «Українська концертна увертюра», проведеного Благодійним фондом «Відкрита музика міста» до тридцятиріччя Незалежності України, де за свою увертюру митець отримав II премію. Також важливою нагородою для В. Рунчака залишається висока відзнака «За заслуги перед польською культурою», якою нагороджено митця у 2005 році [225].

Залишаючись почасти композитором-«космополітом», який не притримується жорстких традицій певної композиторської школи, Володимир Рунчак у своєму інтерв'ю наголошує, що його вчителями з композиції були Бетховен, Шостакович, Стравінський, Барток, Шьонберг... [172, с. 25]. Та вже будучи досвідченим митцем він не зупиняється на досягненні нових знань і мистецького досвіду провідних майстрів світу. Так, протягом 1992-98 років композитор регулярно бере участь у Бранденбурзькому Колоквіумі Нової Музики в Берліні, на якому майстерність композиції викладали такі всесвітньовизнані митці, як П.-Х. Дітріх, Д. Шнебель, К. Губер, Ф. Глобокар, Е. Денисов тощо. А в 1996 році

композитор став учасником ювілейних Дармштацьких курсів сучасної музики, присвячених 50-ти річчю їх заснування, де відбулася прем'єра його твору «Три лілії – музика минаючому віку» [також там].

Інша важлива сфера творчої діяльності Володимира Рунчака – диригентське виконавство, насамперед спрямоване на виконання творів відомих сучасних композиторів України і зарубіжжя. В статусі запрошеного диригента музикант постійно виступає з різними українськими й зарубіжними оркестровими колективами. Серед таких формацій – Національний симфонічний оркестр України, Заслужений симфонічний оркестр Національної Радіомовної компанії України, симфонічні та камерні оркестри Львівської, Одеської, Запорізької, Харківської, Луганської, Рівненської філармоній, Національний ансамбль солістів «Київська камерата», симфонічні та камерні оркестри Франції, Італії, Ізраїлю, Болгарії, Казахстану, Таджикистану, Росії, камерні ансамблі сучасної музики «Кластер» (Львів), «Рикошет» (Київ), «SoNoR» (Баку, Азербайджан), Ансамбль сучасної музики Національної спілки композиторів та музикантів Франції тощо. Декілька концертних сезонів Володимир Рунчак очолював і був головним диригентом Державного камерного оркестру Азербайджану ім. Кара Караєва [225].

В диригентському портфелі Володимира Рунчака на сьогоднішній день налічується декілька сотень музичних творів. За роки своєї диригентської діяльності митець здійснив понад чотириста світових та українських прем'єр творів сучасних українських і зарубіжних (німецьких, французьких, американських, польських, грузинських, вірменських, естонських, узбецьких, російських) композиторів. Маестро Рунчаку довіряли прем'єри своїх опусів такі відомі композитори світу, як Ф. Швенк та А. Руп-перт (Німеччина), Г. Роуз, К. Лефевр та Т. Блондо (Франція), Д. Макберні (Велика Британія) і Х. Пермонт (Ізраїль), Р. Брукс (США) та Г. Коларовський (Македонія) тощо. Крім того, за ініціативи митця та у його диригентсько-виконавському прочитанні вперше в Україні отримали звукове втілення окремі оркестрові та

ансамблеві твори композиторів-класиків ХХ століття, зокрема Д. Шостаковича, Л. Ноно, А. Веберна, К. Штокгаузена, Е. Вареза, Л. Беріо, Д. Лігеті та ін. [172].

Основною творчої базою диригента-Рунчака виступає створений ним на ще на рубежі 1980-90-х років Камерний ансамбль-оркестр «Нова музика в Україні», що представляє собою доволі мобільний склад музикантів різних спеціальностей та який збирається кожного разу окремо, в залежності від передбаченої програми. З цим колективом та разом з рекординговою компанією «Atlantic» митець створив, записав і видав десять компакт-дисків з творами провідних сучасних українських і зарубіжних композиторів, а також класиків авангарду ХХ століття [225].

Диригентська діяльність Володимира Рунчака відбувається пліч-опліч з його організаторською і пропагандистсько-просвітницькою. Під назвою власного творчого колективу, тобто «Нова музика в Україні», композитору вдалося впровадити величезний однойменний мистецький проект, який існує вже близько двох десятиліть та передбачає регулярну організацію і проведення концертів сучасної музики в різних містах України. Про значення такого масштабного проекту в сучасній музичній культурі України та музичну творчість його організатора влучно висловився відомий музичний критик Ю. Чекан, який зокрема зазначив: «Якщо ж додати грандіозну концертну серію «Нова музика», виступи з найкращими симфонічними колективами країни, то з повним правом можна сказати: власні твори Володимира Рунчака та твори інших композиторів, «озвучені» за його ініціативи, участі та самовідданого таланту, існують не «всередині» концертів, фестивалів, гастролей та музичних атмосфер. Навпаки, вони самі формують музичну атмосферу України, визначають тенденції та напрямки розвитку сучасної музики» [205].

В останні роки музикант вдало намагається створити й ще один доволі амбітний мистецький проект під назвою «Нова музика з України». Мета такого проекту криється в його назві, тобто – проведення концертів з творів

сучасних українських авторів в інших країнах. Окрім концертної серії «Нова музика...» композитор також є ідейним натхненником і художній керівником окремого міжнародного фестивалю сучасної музики, що регулярно проводиться останніми роками в Харкові – «Kharkiv contemporary».

Ще одним мистецьким дітищем Володимира Рунчака є організований ним щорічний Всеукраїнський міжнародний фестиваль «День українського баяна і акордеона», який відбувається вже понад десятиріччя в Києві (в концертній залі Національної спілки композиторів) в останній тиждень березня. Цей проект проводиться у вигляді концертного марафону, тобто протягом двох днів без перерви відбувається близько двадцяти концертів баянно-акордеонної музики. За ці роки в баянно-акордеонному марафоні узяла участь велика кількість молодих і маститих виконавців з України та інших країн (Польщі, Хорватії, Іспанії, Великої Британії, Литви, Чехії, Австрії й ін.) [225].

Просвітницька гілка широкої творчої діяльності Володимира Рунчака, яка сфокусована, насамперед, на пропаганду та популяризацію сучасної музики українських і зарубіжних композиторів, яскраво виявляється в його чисельних інтерв'ю, вступних словах на радіо і телебаченні, вступних словах перед концертами, творчих зустрічах з мистецькою аудиторією і студентською молоддю. Основним же просвітницьким рупором композитора є його авторська передача на третьому каналі «Культура» Національної радіокомпанії України під назвою «Нова музика в Україні» та яку маестро Рунчак веде вже понад п'ять років.

Попри доволі напружений творчий графік, що включає насамперед час для створення нових композицій, диригентське опанування та виконавське втілення музичних творів, репетиції й гастролі, організаційну й просвітницьку діяльність, Володимир Рунчак встигає уділяти увагу педагогічному поприщу, передаючи власні знання й величезний творчий досвід молодому поколінню музикантів. Так, на початку своєї кар'єри композитор короткочасно викладав в Київському державному інституті

культури, а протягом останніх двох десятиліть з перервами викладає в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського.

Також композитор встиг проявити себе й на громадській роботі, займаючи керівні посади в різних творчих організаціях. Зокрема тривалий час музикант виконував обов'язки відповідального секретаря Національної спілки композиторів України, а згодом перейшов на роботу в Національну всеукраїнську музичну спілку де й до сьогодні є її співробітником та членом секретаріату. Сьогодні Володимир Рунчак усе частіше запрошується в зарубіжні країни з проведенням творчих семінарів і майстер-класів, бере участь у роботі журі міжнародних виконавських конкурсів тощо.

Перейдемо далі до розгляду ідейно-світоглядних концептів і творчих пріоритетів Володимира Рунчака, що яскраво віддзеркалюються в музичних творах автора та безпосередньо проявляються в широкому спектрі їх жанрово-стильової атрибутики (а це – власне назва твору, його тематика і образно-сміслова складова, фабула і драматургія, нарешті сама жанрова система твору, комплекс його мовно-стильових й інших виражальних засобів).

Перш за все, слід відмітити значний вплив на створення музики автором його духовних переконань, зокрема його релігійності. У своїх численних інтерв'ю (насамперед, з В. Коскіним [95], А. Сташевським [183], О. Зосім, [73], А. Перепелицею [139] та ін.), композитор неодноразово звертав увагу на власне ставлення до християнської релігії і філософії, підкреслюючи, що він є віруючою людиною, але, разом з тим, не ортодоксальним фанатиком. «Я є нормальною віруючою людиною, яка періодично ходить до церкви, яка спокійно зайде й в інший храм, котрий не є православним» [183, с. 160]. Автор у своєму інтерв'ю наголошує, що релігійність, християнська віра завжди допомагали йому і в тяжкі часи, і в повсякденному житті: «...і я відчуваю в цьому велику підтримку для себе. У мене були великі потрясіння в житті, і я відчував тоді, що якби не допомога, підтримка іншої нематеріальної сили, я б не зміг вистояти. Весь час у

творчості, у своєму житті я відчуваю цю підтримку, тому, що навіть аналізуючи кожен свій день і стоячі в молитві (чи в ранішній, чи у вечірній, чи в денній, і аналізуючи попередній день, я відчуваю, що стільки, скільки зроблено, без зовнішньої допомоги, всю ту працю було б неможливо виконати» [183, с. 161].

Дійсно, великий шар музичних доробків у творчості композитора, насамперед хорової музики, присвячено релігійній тематиці. Більш того, в ній зазвичай використовуються латинські канонічні тексти. Отже, це «Нагірна проповідь» (антифон для шістнадцятиголосного хору), молитва «Господи, Боже наш» для мішаного хору, концерт-кант для мішаного хору й дитячих голосів «Оспівуючи Різдво Господне», «Cantus canonicus» («На смерть Ісуса») церковні піснеспіви за Євангелієм від св. Луки для жіночого хору, читця та двох труб.

Духовна тематика в творчості композитора, що пов'язана із християнською сакральністю, проникає й в інші твори, зокрема камерно-вокального і камерно-інструментального жанрів, які представляють собою не літургійне, а концертне спрямування. Так, цикл «Homo ludens» (людина, яка грає), містить окремий розділ – «Homo orans» (тобто, людина, яка молиться), написаний для сопрано і магнітофонної плівки на англійські канонічні тексти. Серед інших таких прикладів – камерно-інструментальні твори: «Зі мною ще Хтось. Три заповіді Блаженства» для фортепіанного тріо та ін. Звернемо увагу, що в назві цього твору слово «Хтось» автором подано з великої літери, тобто прямо і свідомо вказуючи на присутність божественних сил. Наступний приклад – «Via Dolorosa», квадромузика №1 для десяти виконавців. Як відомо, Via Dolorosa – це вулиця в Старому місті Єрусалиму, по якій (згідно християнських канонів) пролягав шлях Ісуса Христа до місця його розп'яття. На цій вулиці знаходяться дев'ять з чотирнадцяти зупинок Хресного шляху Христа. Серед інших подібних творів – опус «Kyrie Eleison», який отримав авторське втілення в десяти різних інструментально-ансамблевих версіях, а також «Tuba mirum, щось на зразок квінтету» для

п'яти мідних духових інструментів, «Ave Maria» для сопрано і бас кларнета, «Дві сповіді» для органа тощо.

Відзначимо, що Володимир Рунчак почав творити музику ще у свої студентські роки, які припали на часи Радянського Союзу з його міцною ідеологічною, у тому числі, й атеїстичною пропагандою. А отже, публічна релігійність для молодого людини, тим більше композитора, в той час піддавалася різкій критиці, а іноді й прямим гонінням. Разом з тим, духовно-релігійна тематика почала бути присутньою у творчості автора фактично з перших же його творів. Як зізнавався сам митець: «...з самого раннього дитинства я це відчував (тобто релігійність – Л. В.). І твори, навіть те ж «Присвячення Баху» (мається на увазі «Бахіана. Медитації на тему ВАСН» для баяна – Л. В.), воно було присвячене не КПРС, а Баху. Бах, перш за все, - це була віруюча людина, яка все життя працювала в храмі, була пов'язана з високими духовними ідеалами. Потім та ж «Messa da Requiem» була написана ще у 1982 році, де йшли просто тексти, за які тоді я мав великі неприємності в консерваторії. І потім пішло дуже багато творів, які пов'язані з духовністю, з канонам, з релігійністю. І це для мене не було якимось «покликом» часу, це було якесь надзвичайне одкровення, що я ще у 1979 році звернувся в своїй творчості до Бога, а в тридцять років написав повний Requiem» [183, с. 163].

Тож, перші свої твори, які композитор створив ще у роки навчання в консерваторії по класу баяна, та які сьогодні повністю витримали випробування часом на художню зрілість і справедливо увійшли до скарбниці концертного баянного репертуару, також відмічені глибоким релігійним змістом. Окрім вже перелічених «Бахіани» і «Messa da Requiem», в цій низці слід відмітити й Сонату №1 для баяна «Passione» автора.

В подальшій своїй творчості вже зрілий майстер Володимир Рунчак не полишає власних звернень до духовно-релігійної тематики та створює з її використанням вже інші композиції в більш масштабних жанрах. Серед таких опусів слід відзначити: «Requiem» на латинські канонічні тексти для

дев'яти виконавців (в піднішій версії – «Requiem» на латинські канонічні тексти для сопрано, баритона й симфонічного оркестру); Симфонія №3 «Credo» для баритона, читця й симфонічного оркестру; «Canzone spirituali» («Духовні піснеспіви») Камерна симфонія для скрипки, віолончелі, фортепіано та струнного оркестру тощо.

Отже, релігійно-рефлексивна тематика в композиторській творчості Володимира Рунчака займає значне місце. Композитором створено цілу низку малих і великих творів сакрального спрямування в різноманітних жанрах камерно-інструментальної, камерно-вокальної, хорової, симфонічної музики на різних етапах своєї творчості.

Духовна тематика в творчості Володимира Рунчака не обмежуються виключно (більшими чи меншими) проявами релігійності. Вона виходить на загально філософський рівень, порушуючи глобальні проблеми людської етики і моралі, питання сенсу людського буття, місця людини, й зокрема місії митця, в цьому світі. Ці та інші ідеї безпосередньо впливають на образну сферу багатьох музичних творів композитора, яка передусім складає «...комплекс ідей, образів і мотивів, що пов'язані з духовним пошуком митця, його відповідальністю перед суспільством та перед Богом» [172, с. 119].

Так, в одному з найпотужніших симфонічних творів композитора, що представляє собою яскравий поліжанровий і полістильовий симбіоз – «Страсті за Владиславом» – смисловою кульмінацією усього циклу стає завершальний епізод (епілог), в якому на тлі поступового умиротворення оркестрового звучання на екрані з'являється проекція картини М. Ге «Що є істина?» із зображенням Ісуса і Пілата та поступовим тихим декламуванням всіма оркестрантами цього довічного питання, яке і складає назву цієї картини.

Іншим прикладом впровадження духовної тематики, пов'язаної із переживанням загальнолюдських проблем, в цьому творі виступає його драматургічна кульмінація, що припадає на найбільш потужний і динамічний

розвиток музичного матеріалу симфонії та доповнюється синхронним відеорядом, що проектується на встановлений над оркестром екран. Сюжет відеоролика не є постійним і остаточно зафіксованим, оскільки автор визначає лише його ідейно-сміслову наповненість через певні приклади, зазначені в авторських коментарях до партитури твору, а саме: «...монтаж кадрів, пов'язаних з війнами, руйнаціями, насиллям та ін. Кіноролик повинен бути змонтований таким чином, щоб у слухача глядача виникало бажання зберегти світ, людське життя, Планету. Наприклад, жертви Першої світової війни, картини Бухенвальду та Майданека, атомне бомбардування Хіросіми, збіговисько сучасних неофашистів, паління хреста куклукскланівцями, аварія на Чорнобильській АЕС тощо...» [153].

Філософськими роздумами й глибоким символізмом сповнені й інші твори композитора камерно-інструментального й камерно-вокального жанрів. Так, в музичну драматургію баянного циклу «Messa da Requiem» автор сміливо й художньо переконливо вмонтовує вербальний пласт з текстом поезії іспанського поета-екзистенціаліста Мігеля де Унамуну (в перекладі на українську мову Василя Довжика), що має декламуватися виконавцем в зазначений момент під час виконання цього твору. Рядки вірша М. де Унамуну, які обрав композитор для посилення ідейної та образно-емоційної складової музичного ряду визначеного фрагменту твору, віддзеркалюють глибоку філософську рефлексію й чуттєве переживання, сповнене пошуком сенсів людського буття: «Там, де є небо – хмари. Там, де є скелі – гори. Там, де є злочин – кара. Там, де без Бога – горе. Там, де хвороба – ліки. Там, де дощі – там ріки. Шлях від безодні – вгору. Смерть і родини – поруч».

Зрозуміло, що така тематика і образне наповнення зазначених творів, а також їх драматургія, збагачена додатковими художніми компонентами і виразовими засобами (якими власне є вербальні й візуальні текстові вставки), які спрямовані на значне посилення емоційного впливу на слухача у процесі аудіовізуального сприйняття цієї музики. Вони, за словами дослідників

творчості композитора, використовуються з метою «...створення катарсичного середовища, перебування в якому повинно спонукати слухача до глибоких роздумів над вічними істинами та сенсом буття та, зрештою, вказувати йому шлях до власного самовдосконалення» [172, с. 59].

Поруч з цим, закономірно постає питання про особистісні чинники і детермінанти, що стали генераторами такого авторського світобачення та фокусування його наративів у власну музичну творчість. Як зазначає сам Володимир Рунчак, у своїх різноманітних інтерв'ю і бесідах, в його житті багато відбувалося різних негативних речей і потрясінь. А це і передчасна смерть його батька, що лишила юнака подальшої повноцінної родинної опіки [172; 183]; і приниження, навіть цькування з боку деяких, у тому числі й авторитетних педагогів під час навчання на композиторському відділенні консерваторії поруч з паралельним стрімким визнанням його музики поза стінами цього мистецького вишу (мається на увазі усім відомий фарс з оцінкою «незадовільно» на державному іспиті композитора) [73]; різноманітні ситуації з не доброчесністю і малодушністю окремих колег і оточуючих, що траплялися в різні моменти і в спілці композиторів, і в мистецькому середовищі в цілому. Все це цілком вплинуло не лише на етичні й світоглядні погляди автора, а й призвело до формування в нього посилено принципової, навіть жорсткої позиції щодо відстоювання істини й справедливості [95]. А це безумовно вплинуло й на його мистецькі пріоритети у власній композиторській творчості.

Так автор не лише сам відмовляється від різноманітних почесних звань і нагород в мистецтві, вважаючи їх шкідливими та пережитком минулого державного устрою, а й декларує це безпосередньо в музичній площині своєї творчості [38; 87]. Створений ним і неодноразово виконаний публічно різними виконавцями музичний твір під назвою «Дайте дві Шевченківські премії всім, хто хоче одну» для двох саксофонів не тільки представив цікаву звукову форму-матерію, а й насамперед, розкрив і загострив суспільно-соціальну тематику, зокрема досить делікатну проблему існування в

українському мистецькому середовищі гіпертрофованої жаги нагород і відзнак, що не є гідним і відповідним справжньому високому мистецтву. Отже, у зв'язку з цим (в цьому творі та не тільки в ньому) спостерігаємо й інший зріз ідейно-образної сфери і тематики в творчості композитора, яка вирізняється в проявах сатири, жарту, сарказму, навіть епатажу.

Так, значний масив творів Володимира Рунчака тісно пов'язується з таким жанровим напрямом музичного мистецтва, яким є перформанс, інструментальний театр тощо. В ньому інструментально-виконавська сторона тісно взаємодіє з елементами акторської гри самих музикантів (спеціальні різноманітні ігрові рухи, ходіння по сцені, жестикуляція, перебільшена міміка, гримаси тощо). В цих творах образно-емоційна їх наповненість здебільшого випромінює такі риси як епатажність, ексцентричність, сатиристичність, жартівливість, гра слів і сенсів тощо. В окремих опусах ці риси виявляються не лише в мовно-стильовій і драматургічно-композиційній атрибутиці, яка почасти будується й на просторовій організації ігрової дії (наприклад, музиканти виходять на сцену із зали вже в процесі виконання твору або відразу ж розміщуються в різних її кутах), а й подекуди в химерній винахідливості їх програмних назв, що призводить до появи жанрової прецедентності та продукує нові жанрові форми (жанрові неологізми).

Часто жарт, епатажність, смислова гра відверто фігурує вже в окремих програмних назвах творів та їх авторських жанрових визначеннях. Чого вартує лише такі назви його творів, як «Гра звуків», матч з музики в п'яти раундах між кларнетистом і струнним квартетом; «Удар – ні! Удар – ні! Ударні» для двох перкусіоністів; (pia)NO TROMB ONE для тромбона і фортепіано; «v.runchak.b(es)_clari@net» для кларнету; «Accord I (is) on = accordion» для баяна/акордеона; «SEXtet» для секстету; «SAX (tête-à-tête)» для двох саксофонів тощо.

Сатирична лінія композиторського доробку В. Рунчака тісно перетинається й з гумористичною, жартівливою, настроєвою, які разом функціонують в системі образно-емоційного мислення автора та

проявляються в інших різноманітних композиціях, насамперед, камерно-інструментального спрямування. Серед таких опусів, у творчому доробку автора, виділяються Фольк-концерт №2 «Або про те, як запорожці султану листа писали» для квартету перкусії та читця; «Анекдот для дорослих» маленьке концертино для дитячого ансамблю перкусіоністів тощо. Okремо слід виділити в цьому аспекті і композицію для двадцятиголосного мішаного хору під назвою «Мальовнича екскурсія по заповідних місцях українського сороміцького гумору» та обробку української народної пісні «Ой, у вишневому садочку козак дівчину...».

Як бачимо, сатирично-гумористична тематика в творчості Володимира Рунчака найбільш яскраво проявляється в музиці фольклористичного спрямування. Адже неофольклоризм є одним з найважливіших векторів мистецької лабораторії автора. Сучасні дослідники композиторської творчості В. Рунчака (зокрема І. Коновалова) в якості найважливіших базових чинників, що формують її інтонаційно-жанрову іманентність, поруч із духовно-релігійною спрямованістю, відзначають саме фольклорність: «В умовах постмодерну В. Рунчак зберігає свою національно-ментальну ідентичність та семантичні зв'язки з традиціями вітчизняної музичної культури, її смисловим кодом, утіленням в найважливіших духовних джерелах – культовому й фольклорному» [84; с. 420].

Звернення у своїй творчості до значного пласту народних першоджерел, майстерне створення яскравих стилізацій в національно-фольклорному дусі композитором відбулося не на пустому ґрунті. Володимир Рунчак, як відомо за своєю першою музичною освітою, був баяністом та пройшовши тривалий шлях з цим інструментом (від музичної школи й до консерваторії), тісно й закономірно перетинаючись із народною музикою. Крім того, батько композитора, від якого він отримав перші «музичні університети», теж був баяністом і також був тісно пов'язаний з народною художньою творчістю. Нарешті, місцевість (Волинь) в якій виріс композитор і сформувався як музикант, як відомо, є вельми насиченою

яскравими народно-музичними традиціями, а місцевий фольклор виділяється характерною мовно-стильовою самобутністю.

З іншого боку, далеко не всі твори композитора, в яких присутнім є відверте національно-фольклорне начало, представляють саме весело-розважальний (у тому числі й комічно-гумористичний) зріз образно-емоційного спектру. Більшість неофольклорних творів у доробку автора відбивають також й інше коло музичних образів, тобто: ліричних, епічних, драматичних, навіть трагічних.

Розробка глибинних пластів українського фольклору в композиторській творчості В. Рунчака здебільшого виходить на рівень масштабних жанрів з розгорнутою і насиченою драматургією. До таких творів слід віднести Сюїту №2 «Українську» (у другій редакції – «Три фольклорні п'єси») для баяна; Фольк-кантату на народні тексти «Чумацькі пісні» для баритона й оркестру народних інструментів; першу частину Фольк-концерту №1 на народні тексти «Голосіння і співаночки» для дев'яти виконавців тощо. Фольклорна основа присутня й в інших, тобто більш камерних творах композитора, а це: «Чотири обробки волинських народних пісень» для мішаного хору; «Гуцульська мозаїка» для ансамблю народних інструментів; обробка української народної пісні «Тихо над річкою» для двох дитячих голосів та ансамблю баянів тощо.

1.3. Камерно-вокальна творчість Володимира Рунчака: огляд та систематизація жанрових ознак

Як зазначалося, камерно-вокальний шар музики Володимира Рунчака в його загальному творчому доробку складає не надто великий за кількістю, але дуже значний за своєю художньою якістю масив творів. Вони являють собою і об'ємні композиції з доволі насиченою й розгорнутою драматургією, і лаконічні мініатюри, і опуси для великих камерних формацій, і твори виключно для солістів або камерно-вокальних дуетів.

Серед цих творів слід виділити «*Requiem*» на латинські канонічні тексти для 9-ти виконавців (сопрано, тенора, флейти, кларнета, фортепіано, двох скрипок, альту, віолончелі); *Фольк-концерт №1 «Голсіння і співаночки»* на народні тексти для 9-ти виконавців (сопрано, тенора, флейти, кларнета, фортепіано, двох скрипок, альту, віолончелі); твір «*Homo Ludens IV (Homo Orans)*» на англійські канонічні тексти для сопрано та магнітофонної плівки; «*Чумацька пісня*» на українські народні тексти для баритону та фортепіано, матеріал якої згодом також став основою однієї з частин одноіменної *Фольк-кантати «Чумацькі пісні»* на народні тексти для баритона й ансамблю (оркестру) українських народних інструментів; композиція «*Ave Maria*» на німецькомовні тексти Вальтера Скотта для сопрано і кларнета; п'єса «*Lament*» для сопрано, кларнета і фортепіано; «*Отче наш*», молитва на англійські канонічні тексти для сопрано й магнітофонної плівки (з версіями: для мецо-сопрано та плівки; для сопрано, кларнета й фортепіано). Але наша увага в цьому аспекті дослідження буде сконцентрована саме не перших чотирьох творах цього списку як найбільш показових з точки зору їх художнього наповнення й загального значення як для творчості самого композитора, так і в цілому, в широкій панорамі сучасної української камерно-вокальної музики.

З точки зору свого жанрово-стильового наповнення усі вище зазначені твори являють собою доволі цікавий і неординарний художній мікс, в якому органічно переплелися різноманітні творчі ідеї, рішення, прийоми і технології, що актуалізує ці творчі доробки не лише в площині мистецької практики, а й як предмет музикознавчо-аналітичного дискурсу. Виконуючи одне з поставлених у цій роботі завдань, розглянемо більш ретельно жанрову систему обраних камерно-вокальних творів Володимира Рунчака на предмет виявлення в них характерних жанрових ознак та з метою їх подальшого аналізу і класифікації. Задля цього в даному підрозділі роботи пропонується використання наступної схеми аналізу:

а) фіксація базових жанрів та жанрових моделей, що обрані композитором як головні жанрові концепти;

б) жанрові моделі які визначають компоненти композиційних структур творів та безпосередньо корелюють з ними;

в) вторинні жанрові ознаки, що виступають складовими компонентами базових жанрів в проекції на їх формоструктуру;

г) інші жанрові атрибути, що проявляються на рівні музичного тексту (тобто інтонаційний, метро-ритмічний, фактурний, композиційний та інші чинники).

Отже, одним з перших камерно-вокальних опусів у композиторській творчості Володимира Рунчака з'явився твір *Фольк-концерт №1 «Голосіння і співаночки»* для сопрано, баритона та камерного ансамблю, який написано композитором у 1989 році невдовзі після закінчення консерваторії, тобто ще на ранньому етапі своєї творчої кар'єри. Публічна презентація твору відбулася майже відразу – в березні 1991 року (м. Луцьк, Міський будинок культури) в авторському концерті композитора у виконанні артистів ансамблю «Київська камерата» [225]. Окрім солістів (сопрано і баритона) автор обрав для свого твору інструментальний склад із семи музикантів, які уособлюють майже повний струнно-смичковий склад (дві скрипки, альт, віолончель), окремі духові (флейта, кларнет) та фортепіано.

Цікавим фактом є й те, що дещо пізніше (у 2000 році) композитор перепрацював матеріал першої частини твору заново і реалізував на його основі окремий твір під назвою *«Grying» («Голосіння»)* для сопрано, кларнета і фортепіано. Такий, більш камернізований, варіант «голосінь» згодом також здобув популярність у виконавському середовищі та неоднократно виконувався різними музикантами як в авторських творчих звітах композитора, так і в інших концертних і фестивальных заходах.

Стосовно музичного матеріалу «Співаночок», тобто другої частини свого Фольк-концерту №1, також слід зазначити, що Володимир Рунчак, майже через десять років після написання цього твору (а саме – в 1998 році),

істотно перепрацював його та створив на цій основі новий твір для багатоголосного (двадцятиголосного) мішаного акапельного хору під назвою «Мальовнича екскурсія по заповідних місцях українського сороміцького гумору та обробка української народної пісні «Ой, у вишневому садочку козак дівчину...». Разом з тим, Фольк-концерт №1 «Голосіння і співаночки» для сопрано, баритона і семи інструменталістів залишається окремим і цілісним великим камерно-вокальним твором та продовжує успішно функціонувати в площині концертного виконавства.

Першою характерною жанровою ознакою композиції є власне його основне жанрове визначення, що фіксується композитором як фольк-концерт та яке найбільш влучно апелює до конструкції «концерт без соліста» (а саме – «концерт для оркестру», «хоровий концерт» тощо). Згадаємо, що жанрові витоки такого музичного конструкту сягають часів барокової доби з поширенням і функціонуванням *Concerto grosso*, в якому концертність (змагання) зазвичай відбувалося між окремими оркестровими групами або групами й іншим складом оркестру.

Слід зазначити, що сам композитор, надаючи деяким своїм великим композиціям жанрового визначення «концерт», підкреслює наявність в їхньої драматургії цілої низки конкретних специфічних якостей і характеристик, які загалом є властивими цьому жанру, що, знов таки, стає справедливою підставою для застосування цієї жанрової назви в таких творах як базової. Так, композитор у своєму інтерв'ю, пояснює жанрове визначення концерту (концерт-пікколо) щодо свого твору «*Messe da Requiem*» для баяна: «...з того часу «ноги ростуть» цього жанрового пошуку, який зветься концертом для інструмента без оркестру. Концерт – це там, де є багато всього, де музикант може показати себе з різних боків – і технічно, і художньо, і естетично – там є текст, там є багато темпових, динамічних, тембрових, стилістичних, віртуозних, імпровізаційних поєднань, і баян звучить як оркестровий інструмент» [183, с. 164].

Отже, вірогідно, що саме наявність у «Голосіннях і співаночках» багатьох жанрових рис, притаманних жанру концерту (концерту для оркестра) й визначає основний його жанровий орієнтир. З іншого боку, стилістика твору концентрується на музично-мовних засадах саме українського фольклору, що логічним чином конкретизує його жанрову спрямованість та прямо відзначається автором у першій половині назви цього опусу (тобто фольк-концерт).

Наступна жанрова ознака фольк-концерту «Голосіння і співаночки» вимальовується на тлі його композиційно-структурної організації, яка утворює *диптих*, тобто твір, що складається з двох окремих розгорнутих частин. Як відомо, в музичному мистецтві диптих склався в умовах еволюції двочастинної форми, яка «...історично стала попередницею сонатної форми, несучи у собі контрастне зіставлення образних сфер елементів. Критерієм розмежування контрастно-складової та складної двочастинної форми стає ступінь незалежності частин, їхня здатність до самостійного існування» [138, с. 475]. Саме це ми спостерігаємо й у тектоніці першого фольк-концерту В. Рунчака. Крім того, одним з найтиповіших різновидів двочастинної форми, що передувала диптиху та згодом визначила його художні засади, виявляється контрастно-складена двочастинна форма, ясний каркас якої вибудовує драматургія «Голосінь і співаночок». «У контрастно-складеній формі – хоч би якою послідовною і зливою вона була – на перший план виступає самостійність контрастних складових частин, їх автономність, достатня взаємозалежність» [також там].

Звернемо ж увагу на ідейно-образне наповнення цього твору як основу його композиційної драматургії. Дві різні за характером частини розкривають два різні емоційно-психологічні полюси людського буття та пов'язані з ними культурно-жанрові ареали фольклорно-музичного втілення. Перший – прояв негативних переживань (трагедія, горе, відчай, сум й ін.), що втілений за допомогою засобів старовинних жанрів плачів і голосінь. Другий – уособлення позитивних емоцій і настроїв (оптимізму, радощів, веселості,

гумору й ін.), реалізований через давній український фольклорний жанр співаночки. Жанрові спрямування цих двох частин, побудовані на основі контрасту-зіставлення визначають не тільки їх назви (а з ними – й загальну назву всієї композиції), а й цементують власне саму жанрову форму твору у вигляді диптиху.

Наступними жанровими маркерами твору, що визначають третій щабель його системи жанрових ознак, виявляються власне жанрові назви його частин. Як відомо, «голосіння» (назва першої частини диптиху) – це стародавній обрядовий жанр, характерний для різних національних культур, у тому числі, й для української народної творчості, та який «...пов'язаний зі смертю близької людини, похороном та поминками...», а в основі його вербального шару міститься «...уявлення про смерть як про відхід із цього й перехід до іншого світу, покидання своєї родини та близьких (громади), переміщення у просторі. Відповідно до цих уявлень у голосіннях панують елементи діалогу між громадою (або її представником – професійною плакальницею-голосильницею, або ж членом родини) й небіжчиком, який відходить» [37, с. 491].

Крім того, в українській старовинній фольклорній традиції голосіння супроводять й такі трагічні ситуації й обставини в житті людини, як «...вимушена розлука з родиною та рідними місцями, хвилини відчаю <...> рекрутування, вимушена еміграція, неврожай, хвороби, сирітська доля, примусове заміжжя, самотність та ін.» [36]. На різних українських етнічних територіях жанр голосіння мав й інші місцеві назви, зокрема тужіння, плачі, заводини, приказування, причитування, йойокання [також там].

Друга частина фольк-концерту «Співаночки» являє собою інший жанровий модус, а з ним – й інший, протилежний вектор ідейно-образного наповнення. Співанка (співаночка), яка є українським старовинним жанром музично-пісенного фольклору, за визначенням тлумачних словників [170, с. 1366], дорівнює звичайній народній пісні. А її етимологія зрозуміло походить

від дієслова «співати». Тож співанка в українській народній традиції це і пісня, і сам співочий процес. Спираючись на художній досвід функціонування співанок в етнокulturі деяких регіонів України можемо помітити, що за своїм образним змістом і жанровою спрямованістю цей жанровий напрям уособлює собою переважно ліричні, лірико-побутові, колискові, іноді веселі (жартівливі, танцювальні) пісні. Не випадково, що на Гуцульщині фактичним синонімом співанки є коломийка.

На рівні форморганізації окремих частин твору його жанрові ознаки апелюють до циклічних форм. Це – ще один *диптих*, композиційний каркас якого проявляється в першій частині фольк-концерту («Голосіння») та який, знов таки, побудований на принципі контраст-зіставлення: перший розділ – розгорнутий (158 тактів), виключно інструментальний, динамізований з інтенсивним наскрізним розвитком, потужно-рухливий і драматичний; другий розділ – більш компактний (43 такти), відносно статичний, помірно-повільний. З точки зору методів і принципів музичної організації перший розділ виявляє відверто імпровізаційно-плинні форми з дещо розмивчастим тематизмом й певною мозаїчністю, що наближає його за жанровими ознаками до таких різновидів як *фантазія*, *рапсодія*, *інструментальна імпровізація*. Другий розділ містить у своїй структурі певні рондоподібні риси, що наближає його до жанрових витоків *рондо*.

У свою ж чергу, формоструктура «Співаночок» наближається до *сюїтного циклу* з наскрізним розвитком, що в традиціях народного музикування дуже нагадує форми *пісенних в'язанок*, широко розповсюджених в різних регіонах України. Автор використовує декілька композиційних блоків, створених в стилістиці народних співанок та які не контрастують між собою, а скоріше доповнюють один інший власною настроєвою палітрою та створюють фактично єдину образно-драматургічну канву. Веселий і жартівливо-гумористичний загальний настрій формує не лише музичний вислів, а й власне словесний текст (збудований на основі та з використанням усного народного фольклору).

Отже, жанрова система фольк-концерту «Голосіння і співаночки» Володимира Рунчака являє собою струнку й різноманітну палітру жанрових атрибутів різнорівневого підпорядкування, зокрема:

- а) концерт (концерт для оркестру/ансамблю в його фольклорно-стильовому спрямуванні, тобто фольк-концерт);
- б) голосіння, співаночка, народна пісня (лірична пісня, жартівлива пісня, танцювальна пісня), коломийка (як регіональний різновид співанки).
- в) диптих, рондо, сюїта, пісенна в'язанка;
- г) фантазія, рапсодія, імпровізація.

Наступний твір групи камерно-вокальних композицій Володимира Рунчака – «*Чумацька пісня*» для баритона і фортепіано – є одним з найбільш ранніх опусів композитора, який було створено ним ще у 1981 році, тобто на початку свого студіювання на композиторському відділенні консерваторії. Пізніше, у 1988 році, автор створив ще дві редакції цього твору для різних голосів – для сопрано і фортепіано та для баса і фортепіано. Також слід наголосити, що у 1987 році музичний матеріал цього твору був покладений В. Рунчаком в основу другої частини його нового твору – масштабної тричастинної Фольк-кантати «*Чумацькі пісні*» на народні тексти для баритона і оркестру народних інструментів.

В концертній практиці виконання цього твору також допускається автором і для скороченого складу оркестру, тобто для ансамблю українських народних інструментів. Для реалізації цього художнього задуму композитор зупинився у виборі народного оркестру (ансамблю) не на типовому чотириструнно-домровому з групою балалайок складі (більш поширеному в сучасній Україні), а на національно-традиційному – заснованому на струнно-смичковій та кобзовій групах з участю баянів, духових і ударних інструментів, українських етнічних інструментів (бандури, най, дрімба й ін.) тощо.

В контексті цієї роботи дослідницький інтерес має фокусуватись якраз на первісному інваріанті цього твору, тобто на «*Чумацькій пісні*» для

баритона і фортепіано, яка сьогодні є часто виконуваною саме в концертах камерно-вокального спрямування. Перше виконання твору відбулося майже відразу ж після його появи – в грудні 1982 року в Малій концертній залі Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського в програмі авторського концерту композитора.

Тематика твору відповідним чином корелюється із колом ідей і образів обраного народно-пісенного жанрового різновиду, тобто жанру чумацьких народних пісень. Як відомо, в українській народній культурі чумацькі пісні, складають окремий шар пісенного фольклору, присвяченого тяжкій долі чумаків – людей, що займалися торгівельно-візницьким промислом на волах (переважно сольовим і рибним), доставляючи товар з Дону, Криму, узбережжя Чорного й Азовського морів. Чумацькі пісні відомі ще з кінця XV століття, а найбільше розповсюдження вони отримали в наступні – XVI, XVII, XVIII століття [74, с. 165]. Сучасними українськими фольклористами розшифровано й зафіксовано понад тисячу чумацьких пісень, створених у різні часи та записаних у різних регіонах України [також там].

Тематична шкала чумацьких пісень є досить широкою та розкриває найрізноманітніші грані життя і побуту чумаків, як-от: «...від'їзд чумака у дорогу, бідування чумацької сім'ї після від'їзду господаря, туга чумака за домівкою, злигодні мандрівного життя, втрата худоби, напади татар і грабіжників на чумацькі валки, хвороби і смерть чумака, туга за любою дівчиною, гірка доля чумака-наймита, хвилинні розради, повернення чумака додому, кохання і одруження чумака, туга жінки в довгому чеканні. Зіткнення родинних почуттів зі становим обов'язком – це одна з частих драматичних колізій чумацької лірики, перейнятої тугою за доброю долею» [60, с. 3780]. Тож, чумацька справа була дуже не простою, але «...водночас овіяна романтикою далекої дороги, безмежного степу, моря» [111].

Як відмічають музикознавці, більшість чумацьких пісень є надзвичайно дуже ліричними й романтичними [111]. Але частина з них за рівнем своєї епічності дуже наближена до українських дум, до козацької пісні [60, с.

3780]. Чумацькі пісні у свій час здійснили великий вплив і на українську літературу (творчість Т. Шевченка, М. Вовчка, І. Нечуя-Левицького, П. Мирного), і на театральну драматургію (п'єси і новели І. Карпенко-Карого, М. Коцюбинського, Я. Щоголева й ін.). Звичайно, що цей жанр українського народного епосу не залишив байдужими й цілу плеяду професійних композиторів, які збирали та обробляли чумацькі пісні (зокрема М. Максимович, М. Лисенко, К. Стеценко, Я. Степовий, О. Кошиць, М. Леонтович, Ф. Колесса, Л. Ревуцький й ін.), а також створювали стилізації та окремі масштабні твори на основі цього жанрового прототипу. Відомим прикладом такої творчості в сучасній музичній культурі України є кантата-симфонія «Чумацькі пісні» для солістів, хору й симфонічного оркестру В. Зубицького, а також його опера «Чумацький шлях», пісенна симфонія Ю. Алжнева «За чумацьким шляхом» для солістів, мішаного хору, симфонічного оркестру тощо.

Зрозуміло, що основне жанрове визначення цього твору криється безперечно у його назві, тобто це *чумацька пісня* як жанровий різновид старовинної української народної пісні. Композиційну основу твору можна розглядати з двох позицій. По-перше, підпорядкування музичного матеріалу літературному тексту народної пісні з її бінарною структурою (заспів-приспів), що вимальовує відверті рондоподібні контури, де стабільний приспів виконує роль музичного рефрену, а мінливий заспів – епізодів. Це і надає твору жанрових рис *рондо*.

По-друге, драматургія невеличкого твору виявляється доволі інтенсивною з активною розробковою серединою та динамізованою скороченою репризою. А взагалі форма твору наближається до складної тричастинної. Усе це надає «Чумацькій пісні» інших художніх якостей, що в камерно-вокальній творчості є властивими саме жанру *романсу*. Разом з цим, враховуючи певну насиченість та доволі недругорядне значення фортепіанної партії та її ролі в драматургії твору, можна відмітити й риси, що

є характерними для певних інструментальних творів малих форм, зокрема *фантазії, поеми* тощо.

Таким чином, коло жанрової атрибутики «Чумацької пісні» В. Рунчака вимальовується в наступній ієрархії:

- а) народна пісня (в її старовинному жанровому різновиді – чумацька пісня);
- в) рондо;
- г) романс (лірико-драматичний), фантазія, поема.

Розглянемо далі систему жанрових ознак «Requiem» на латинські канонічні тексти для 9-ти виконавців (сопрано, тенора, флейти, кларнета, фортепіано, двох скрипок, альту, віолончелі). Як відомо, реквієм – це різновид католицької церковної меси, який, від свого початку, залучався у заупокійному богослужінні та відрізнявся саме скорботним, жалобним характером (*Missa pro defunctis*). Реквієм (від латинської *requies* – «спокій», «упокоєння») бере свою назву від початкових слів інтроїта «*Requiem aeternam dona eis, Domine*» («Спокій вічний даруй їм Господи»), якими раніше відкривалася традиційна заупокійна григоріанська меса монодичного типу. Як і звичайна меса реквієм у перші часи свого існування будувався на основі мелодій григоріанського хоралу, тобто він був одноголосним та не передбачав інструментального супроводу [218, с. 44].

Пізніше, починаючи з барокової доби, до реквієму починають звертатися професійні композитори, що призвело до появи так званого композиторського реквієму – високого жанру концертної духовної музики, наближеного до траурної ораторії. Залучення латиномовного канонічного тексту для своїх творів (реквіємів) багатьма видатними композиторами у продовж декількох століть є своєрідною традицією, спрямованою на актуалізацію латинської мови, яка традиційно використовувалася в католицькій церкві у процесі богослужіння.

Повна католицька меса і власне реквієм за своєю структурою є подібними, але дещо відрізняються. Так, упорядкованість музичних частин

меси в римсько-католицькому ритуалі, яка встоялася ще у XIV столітті, передбачає наступну послідовність: інтроїт *Requiem aeternam*, *Kyrie*, градуал *Requiem aeternam*, замість алілуї – трактус *Absolve Domine* та секвенція *Dies irea*, офферторій *Domine Jesus Christe*, *Sanctus*, *Agnus Dei*, коммуну *Lux aeterna*, респонсорій *Libera me, Domine* [218, с. 154].

У традиційному ж реквіємі не використовуються такі частини, як *Gloria* («Слава») і *Credo* («Вірую»). А замість них додаються інші, а саме: *Requiem* (на початку твору), далі – *Dies Irea* («День гніву»), *Tuba mirum* («Чудова труба»), *Lacrimosa* («Слізна»), *Ofertorio* («Приношення дарів»), *lux aeterna* («Вічний світ») [172, с. 33].

Від початку свого існування й до сьогодні реквієм пройшов певний шлях своєї еволюції та значно трансформувався. Якщо перші багатоголосні композиторські реквієми, які створені саме в традиції римсько-католицького ритуалу (А. Брюмель, Ф. Анеріо, Дж. Палестрина), за своїм значенням та умовами використання були суто літургійними, то в наступні часи (Х. Біблер, І. Керь, Н. Йоммеллі, М. Шампарт'є), й особливо на межі XVIII-XIX ст. твори, написані в цьому жанрі (творчість Л. Керубіні, А. Дворжака й ін.) втратили своє культове значення [218, с. 154]. Як відомо, щедрю симфонізацію жанру здійснив В. Моцарт, а в XIX ст., завдяки творчості Г. Берліоза і Дж. Верді, реквієм вже стає великим монументальним симфонічно-ораторіальним твором з посиленням драматизмом і романтичною експресією. Відходом від романтичних традицій та концентрування на архаїзації жанру характеризуються реквієми інших представників музичного романтизму, таких як Ф. Ліст, К. Сен-Санс, А. Брукнер [172, с. 33].

На трансформацію жанру реквієму суттєво вплинув у своїй творчості Й. Брамс, який вперше у своєму творі («Німецький реквієм») залучає не канонічні латинські тексти, а німецькомовні, а також використовує інші, тобто неканонічні тексти із Святого писання. Крім того, композитор відходить й від традиційного порядку слідування частин, що значно впливає на еволюцію композиційної структури цього жанру [також там].

У ХХ столітті, в творчості деяких видатних майстрів реквієм отримує необарокові та неокласицистські риси (І. Стравинський, А. Шнітке), а відхід від канонічних текстів окреслюється вже у стійку тенденцією (Б. Бритен, Д. Кабалевський) [218, с. 154]. Разом з тим, з усіма новаціями у цей час жанр реквієму зберігає головну свою ознаку (присвята померлим) та розвивається у вигляді великого ораторіально-симфонічного твору траурного характеру. Залишаючись в межах своєї ідейно-образної традиційності, жанр реквієму в наступні десятиліття ХХ століття та на початку нового ХХІ століття отримує активної реалізації вже в річищі новітніх музичних течій і композиторських технологій, зокрема у творчості Л. Беріо, Д. Лігеті, В. Сільвестрова, Е. Денісова, В. Артем'єва, К. Пендерецького та ін. [172, с. 34]. Саме в цьому річищі слід розглядати й Реквієм Володимира Рунчака.

Свій Реквієм Володимир Рунчак створив у 1990 році, тобто у тридцятирічному віці. У світовій практиці переважна більшість композиторів, які зверталися у власній творчості до цього монументального жанру з доволі серйозною тематикою, знаходилась переважно вже у досить зрілому віці. Не зважаючи на відносну молодість В. Рунчака на той час, його реквієм відбувся як повноцінний, досконалий і високохудожній циклічний твір, що підтверджує його подальша успішна виконавська доля. Вже менше ніж через рік Реквієм прозвучав у авторському концерті Володимира Рунчака в м. Луцьку (Міський будинок культури) у виконанні Камерного ансамблю солістів України «Київська камерата» [172, с. 142].

Можемо виділити декілька чинників, що сприяли доволі успішному створенню цієї композиції молодим автором. По-перше, це висока ступінь релігійності композитора, який неодноразово зізнавався про це у своїх інтерв'ю. Від самого початку своєї творчості він не оминав духовно-релігійної тематики та ще до роботи з реквіємом вже мав у своєму доробку цілу низку подібних творів різних жанрів (див. Додаток Г). За словами митця – «...«Messa da Requiem» була написана ще у 1982 році, де йшли просто тексти, за які тоді я мав великі неприємності в консерваторії. І потім пішло

дуже багато творів, які пов'язані з духовністю, з каноном, з релігійністю. І це для мене не було якимось «покликом» часу, це було якесь надзвичайне одкровення, що я ще у 1979 році звернувся в своїй творчості до Бога, а в тридцять років написав повний Requiem» [183, с. 163].

По-друге, Володимир Рунчак, хоч і розпочав створення реквієму у молодому віці, але будучи вже досить зрілою і високодуховною особистістю, яка у своєму житті пережила не одне потрясіння [172, с. 22]. І саме такий емоційно-психологічний досвід як не найкраще сприяє втіленню тих глибоких почуттів і переживань, яких вимагає музична канва власне жанру реквієму.

По-третє, молодий автор реквієму Володимир Рунчак на той час вже отримав публічне визнання як композитор, музика якого систематично виконувалася (у тому числі, й відомими музикантами), а його творчий доробок вже налічував близько трьох десятків різноманітних за жанрами творів, включаючи оперу, ораторію та декілька симфоній (див. Додаток Г). Саме цей чинник, тобто професійна зрілість і значний композиторський досвід автора, стали тим міцним технологічним фундаментом, на якому змогли творчо й переконливо втілитися високі художні ідеї й оригінальна драматургічна концепція такого масштабного жанру, яким власне і є реквієм.

У подальшій своїй творчості, а саме у 2004 році, композитор вдруге звернувся до свого реквієму та здійснив переробку матеріалу. Друга редакція вже передбачала не камерний варіант, а симфонічний, тобто Реквієм для двох солістів та симфонічного оркестру. Разом з тим, ця редакція передбачала і деякі текстові зміни, що дає підстави вважати окремим варіантом цього твору. Камерна ж версія, яка до появи нової вдало існувала в музично-виконавському просторі майже п'ятнадцять років, і сьогодні залишається репертуарно затребуваною та продовжує з успіхом виконуватися в камерних концертах на різних концертних сценах і майданчиках.

Як бачимо, В. Рунчак, звертаючись до жанру реквієму, від початку відмовляється від великих виконавських формацій, властивих традиціям

цього жанру (хор, оркестр) та спрямовує свій творчий пошук саме в лоно виражальних засобів камерно-вокального складу. В якості солістів композитор обирає два контрастні голоси, тобто сопрано (жіночій) і баритон (чоловічій). Склад інструментального ансамблю композитор визначає у кількості семи музикантів: дві скрипки, альт, віолончель, фортепіано, флейта, кларнет. Можемо припустити, що такий формат інструментального супроводу автором було визначено з метою забезпечення певних художніх задач, необхідних для здійснення фундаментальної музичної драматургії (що передбачає власне цей жанр) камерно-інструментальними, дещо лаконічними музичними засобами.

Структуру свого реквієму композитор формує з шести розділів, окремі з яких формуються з декількох номерів, а саме: I. Introitus (Requiem aeternam); II. Kyrie et sequentia (Kyrie eleison. Dies irea. Tuba mirum. Recordare, Jesu pie. Confutatis maledictus. Lacrimosa dies illa); III. Ofertorium (Domine Jesu Christe. Hostias et preces); IV. Sanctus (Sanctus dominus deus sabaoth. Benedictus); V. Agnus dei (Agnus dei); VI. Libera me (Libera me. Requiem aeternam). Як ми бачимо, композитор, формуючи драматургічну концепцію свого реквієму, не відходить далеко від типових зразків, притаманних традиційному жанру, проявляючи, разом з тим, певну свободу у процесі компоновки частин між собою.

Звертаючи увагу на пошук інших жанрових рис і особливостей, слід відмітити, що в Реквіємі Володимира Рунчака (як втім й у традиційному літургійному реквіємі чи авторських реквіємах багатьох інших композиторів) його формоструктура, яка складається з низки окремих частин і номерів, пов'язаних загальною ідеєю, безумовно апелює до жанрової атрибутики сюїтного циклу. Більш того, багаточастинність деяких розділів твору, які вміщують в собі по декілька окремих номерів і, тим самим, отримуючи власні циклічні риси, призводить до ситуації в загальній композиції твору до появи сюїтного циклу вищого порядку, тобто циклу, який в структурі своїх розділів-частин вміщує окремі циклічні побудови.

Необхідно враховувати й те, що за своїм первісним походженням реквієм є різновидом католицької богослужбової меси, яка відрізнялася заупокійним спрямуванням ідейно-образної сторони. А тому загальна духовно-релігійна спрямованість Реквієму В. Рунчака, використання в ньому латиномовного канонічного тексту, необарокових музично-мовних елементів і стилізацій та інших рис не позбавляє його жанрових орієнтирів, пов'язаних саме з месою.

Цікавим моментом, щодо особливостей формоорганізації реквієму композитора, виявляється й певна репризність на рівні усієї структури твору. А саме – і розпочинається твір, і завершується номером *Requiem aeternam*, що додає йому очевидної арочності й завершеності. Фокусуючи увагу на авторському виборі ансамблевого складу (а саме – солісти-вокалісти + інструментальний склад як архетип симфонічного оркестру), а також враховуючи доволі масштабну, різнопланову (подекуди симфонізовану) драматургію твору, циклічність форми тощо можна відмітити в цьому творі й наявність певних ораторіальних рис. Окремі номери апелюють до жанрових витоків аріозності й інших форм стародавньої культової вокальної музики.

Таким чином, жанрова структура «*Requiem*» на латинські канонічні тексти для 9-ти виконавців Володимира Рунчака отримує наступного вигляду:

а) реквієм (*Requiem*), меса;

б1) жанрові розділи реквієму (*Introitus, Kyrie et sequentia, Ofertorium Sanctus Agnus dei Libera me*);

б2) жанрові номери (*Requiem aeternam, Kyrie eleison, Dies irae, Tuba mirum, Recordare, Jesu pie, Confutatis maledictus, Lacrimosa dies illa, Domine Jesu Christe, Hostias et preces, Sanctus dominus deus sabaoth, Benedictus, Agnus dei, Libera me*);

в) сюїтний цикл вищого порядку;

г) ораторія, арія, вокальний дует.

Розглянемо далі твір Володимира Рунчака «*Homo Ludens IV (Homo Orans)*» на англомовні канонічні тексти для сопрано та магнітофонної плівки. Отже, «*Homo ludens*» (тобто «Людина, що грає») – це цикл творів, написаних В. Рунчаком для різних інструментів та передбачених для сольного виконання. Цикл, що створювався композитором протягом досить тривалого часу (майже тридцять років), налічує сьогодні дванадцять самостійних частин. Перша п'єса циклу («*Homo ludens I*» для флейти) була створена автором ще в 1991, а остання («*Homo ludens XII*» для контрабаса) – в 2018 році. Більша частина цих композицій вирізняється дещо розгорнутими програмними назвами, хоча деякі інші – обмежені лише нумерацією.

Не важко помітити, що сама назва та ідейна концепція цього циклу відсилають нас до двох всесвітньо відомих «стовпів» людської культури ХХ століття. Один з них – нідерландський філософ, історик, культуролог Йоган Гейзинга – автор фундаментального трактату «*Homo Ludens*» («Людина, що грає»), яку він видав у 1938 році. У своїй роботі автор здійснює всебічний аналіз феномену «людської гри», досліджує його універсальність і вплив на процес розвитку людської цивілізації, й зокрема на генезу й хід формування її культурних засад. Автор визначає природу людської гри та характеризує її як «...вільне дійство, несерйозність, невизначеність, відсутність примушення» та одночасно відзначає в ній «...наявність чіткої упорядкованості» [29].

Саме ця ідейна концепція, що передбачає «...усвідомлення виконавцем вищеозначеної сутності гри, як виду людської діяльності, у значній мірі сприяє відтворенню характеру музичного матеріалу, а разом із цим підводить і до виявлення художньо-образної сфери» [51, с. 78], розгортається вже і в площині музичного «еквіваленту» *Homo Ludens*, створеного Володимиром Рунчаком в його композиторському доробку. Філософські міркування щодо «людини граючої» автор цього музичного твору черпає не лише з трактату Гейзинга, а й з його послідовників у літературній творчості: «...у мене є серія творів, які мають цю назву, що означає «людина, яка грає». І грає не просто

на інструменті, а складає мозаїку життя, тобто за письменником Германом Гессе – грає в бісер» [18].

Витки другої лінії ідейної концепції рунчаківського «Homo ludens», на цей раз більше пов'язаної із жанровими та формоорганізаційними властивостями твору, слід шукати й у творчості ще одного видатного митця сучасності – Лучіано Беріо, зокрема в його циклі «Sequenza» («Секвенції»). Озираючись на досвід створення композитором цього циклу (який вміщує в собі 14 окремих частин), без особливих зусиль помітимо певні паралелі з опусом В. Рунчака. Перше, й головне, це створення циклу п'єс для окремих інструментів як уособлення і демонстрація комплексу індивідуальних рис музичного висловлення кожного з них. Друге – це єдина ідейно-образна концепція, що є властивою не лише усьому циклу загалом, а й кожній окремій п'єсі: у Беріо це «внутрішня драма, забарвлена у сюрреалістичні тони» (за В. Петровим [51]), у Рунчака – «граюча людина» від Гейзінга і Гессе. Й нарешті, на створення цього мега-циклу Л. Беріо знадобилося часу навіть більше ніж В. Рунчаку на його «Homo ludens», а саме – понад сорок років (з 1958 по 2002 рр.).

На безпосередню паралель «Homo ludens» із «Секвенціями» Л. Беріо вказує і сам Володимир Рунчак в одному зі своїх інтерв'ю: «...ідея створення є приблизно такою, як у «Секвенціях» Л. Беріо – славнозвісних, класичних. Тобто показ інструментальних можливостей виконавця на найвищому, сучасному рівні – те, що може продемонструвати музикант. Це віртуозність не просто така, коли пальчики бігають, якісь колоратури, фіоритури і т.д. Сучасні засоби виразності на музичних інструментах пішли набагато далі, техніка виконання нових прийомів пішла дуже вперед, і музиканти повинні мати певний репертуар, щоб це розкривати. Тобто, завдання було показати, як я це називаю – «сучасну музичну віртуозність», звичайно, в першу чергу зберігаючи високі художні завдання. Тільки це є основним у музичному творі, а технологія має бути будівельним матеріалом для виразу високої ідеї музичної назви» [18].

Таким чином, якщо (за словами автора) найважливішим завданням в циклі окреслюється демонстрація широкого загалу сучасної інструментальної техніки відповідно до кожного інструменту, то вибудуємо перелік п'єс цього опусу від інструментально-виконавської орієнтації відповідним чином. Отже: для флейти (або кларнета, або саксофона) – «Homo ludens I»; для фортепіано – «Homo ludens II»; для віолончелі – «Homo ludens III («non-stop music»); для сопрано і магнітофонної плівки – «Homo ludens IV» («Homo orans», тобто «Людина, яка молиться»); для труби – «Homo ludens V» («Інтерв'ю з заїкою або сім хвилин в трубу»); для тромбона – «Homo ludens VI» («Пара анекдотів на всім відому тему»); для ударних інструментів – «Homo ludens VII» («Або сім «кривих» танців»); для туби – «Homo ludens VIII» («Три присвяти»); для гобоя – «Homo ludens IX» («Обое – я і гобой», дев'ять невинних зупинок для гуля_(щ)чого гобойста»); для альту – «Homo ludens X» («Capric_ний альтист», каприс для альту); для фагота – «Homo ludens XI» («Або кілька конкурсних SMS-ок для фаготиста і членів журі (публіки)»); для контрабаса – «Homo ludens XII». Як ми бачимо, композитором в цьому циклі було охоплено майже всі духові інструменти, окремі струнні (альт, контрабас), а також вокал (сопрано).

Слід також згадати, що в 2011 році в Києві (в концертній залі Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського) відбувся тематичний авторський концерт під назвою «Володимир Рунчак. Homo ludens symphony», в якому прозвучала більша частина творів цього великого музичного циклу.

Отже, визначаючи жанрові орієнтири «Homo Ludens» (як усього циклу В. Рунчака, так і конкретно його четвертої частини – «Homo Ludens» IV (Homo Orans)) можемо спостерігати та констатувати появу в музичній площині чергового *жанрового прецеденту*, тобто появу нового жанрового різновиду (з однойменною назвою – *Homo Ludens*), зі своєю власною ідейно-художньою концепцією, запозиченою з літературно-філософської творчості

та вдало реалізованого композитором виражальними засобами авторського інтонаційного словника.

Слід зазначити, що запозичення літературних жанрів та подальша їх трансформація в музичному мистецтві є доволі відомими й не новими явищами в музичній культурі. Так, в різні часи музичними жанрами стали поема, казка, епілог та ін. І тому, у своїй творчості Володимир Рунчак стає подовжувачем цієї сталої традиції, збагачуючи сучасне мистецтво новими цікавими жанровими винаходами. І *Хомо Людєнс* у творчій лабораторії композитора не є поодиноким винятком. В переліку творів автора з легкістю можемо знайти приклади як інших жанрових прецедентів, що мігрували з літератури (епітафія, анекдот, сповідь, лист), так і власне жанрових неологізмів, що народилися через трансформацію його ідейних поглядів і художніх уявлень (неконцерт, антисоната, квазісоната, щось на зразок квартету, трохи музики й ін.).

Наступною жанровою ознакою виступає власне молитва, оскільки і в самій назві твору фігурує уточнення ігрової дії *Homo Ludens – Homo Orans*, тобто людина, яка молиться. І в назві його другої частини вже в англomовному варіанті це уточнення ще раз конкретизується («*A prayer person*» - людина, яка молиться). Загальна композиційна структура твору являє собою ясний двочастинний цикл, побудований на контрасті їх внутрішніх драматургій, а тому її можна характеризувати як типовий диптих. У свою чергу, перша динамічна й розгорнута частина твору випромінює певні риси рондо. Тип викладу музичного матеріалу (здебільшого в першій частині твору), виконавські прийоми і засоби, вокальна техніка, різноманітні звукові ефекти надають твору жанрових рис сучасної вокальної імпровізації.

Ще один камерно-вокальний твір Володимира Рунчака – *«Отче наш»*, молитва для жіночого голосу й магнітофонної плівки з'явився в творчому портфелі композитора невдовзі після створення *«Homo ludens IV»*. Він не просто тісно перетинається (як в ідейному, так і в змістовному аспектах) з авторським *«Homo ludens IV»*, а вміщує великий фрагмент ідентичного з ним

музичного тексту, що можна розглядати як прецедентне явище в творчості митця. Тобто молитва «Отче наш» є збільшеним варіантом молитви з «*Nomo ludens*», але, разом з тим, й окремим твором. Як відомо, практика переробки й оновлення вже готового музичного матеріалу у власній композиторській творчості знайома й притаманна майже кожному видатному митцю. В результаті такої роботи на світ з'являлися нові редакції, нові версії, а іноді й зовсім нові доробки, які в художньому сенсі справедливо перевершували попередні зразки, тим самим спростовуючи право на концертне життя останніх.

У даному ж випадку ми маємо справу з наявністю двох художньо повноцінних і органічних за формою музичних творів, що визнані виконавською спільнотою, музичними критиками і слухачами, та які, разом з тим, мають великі фрагменти ідентичного музичного матеріалу і в доробку В. Рунчака така практика набуває сталої тенденції. Згадаємо хоча б «Чумацьку пісню» для голосу і фортепіано, матеріал якої повністю склав другу частину фольк-кантати автора «Чумацькі пісні», або окремий твір «*Grying*» для сопрано, кларнета і фортепіано, основна частина музичного матеріалу якого використана у фольк-концерті «Голосіння і співаночки» для сопрано, баритона і камерного ансамблю. Крім того, можемо звернути увагу і на існування деяких окремих творів композитора в багатьох версіях, відповідно до форми і засобів виконавського втілення (так, наприклад, його твір «*Kyrie Eleison*» для скрипки, альту, віолончелі та фортепіано, окрім основної версії має ще десять різноманітних варіантів інструментально-виконавського вираження).

У ситуації ж з двома молитвами (тобто, з другою частиною «*Nomo ludens IV*» та окремим твором «Отче наш») ситуація дещо інша. Вони різняться не виконавським складом, а текстово. Постає справедливе питання, чому автор не здійснив один єдиний варіант цієї молитви? І відповідь постає повністю зрозумілою: тектоніка драматургії цієї композиції передбачає певну пропорцію між частинами, а тривалість і динаміка розвитку першої частини

(тобто «Crucify... crucify... him...») передбачає певний, обмежений час для молитовного звернення і рефлексії у другій частині, що має врівноважити композицію в цілому та гармонізувати її слухацьку апперцепцію. У випадку ж виконання цієї молитви як окремого твору, її драматургія виявляється не органічною і самостійною. Вона потребує більш розгорнутого плану, що і здійснив автор у другій редакції цього твору.

Отже, повернемося до аналізу й систематизації жанрових ознак твору Володимира Рунчака «Homo Ludens IV (Homo Orans)» на англомовні канонічні тексти для сопрано та магнітофонної плівки та систематизуємо ці ознаки наступним чином:

- а) Хомо Людєнс (як жанровий прецедент);
- б) молитва (в конкретизації ігрової дії – Homo Orans);
- в) диптих, рондо;
- г) вокальна імпровізація, молитва, вокальний дует.

Висновки до розділу

Проведений історіографічний аналіз композиторської творчості Володимира Рунчака висвітлює основні жанрові ареали творчого доробку митця, які вже зазнали певного наукового осмислення та перебувають сьогодні в активному полі зору музикознавців, а також окреслює найважливіші теоретичні аспекти й тематику музикознавчого пошуку, що задіяні у вивченні цих напрямів музичної творчості композитора.

Найбільш ретельно дослідженим полем композиторського доробку Володимира Рунчака виявляється масив баянних творів, якому присвячено масштабні наукові роботи (монографія, дисертація) та велика кількість наукових статей і розвідок (роботи А. Сташевського, О. Мальцевої й ін.). Також жвавий інтерес дослідників спостерігається на поприщі камерно-інструментального жанру, зокрема на композиціях для малих ансамблевих формацій (наукові роботи О. Сувркіної, Н. Семененко й ін.). Окрему увагу

музикознавцями приділено й музиці В. Рунчака для саксофона. Це також великі наукові праці (розділи дисертацій), інші публікації тощо (роботи М. Мимрика, Л. Максименко). В ареалі здійснених музикознавчих досліджень композиторської творчості В. Рунчака, які представляють собою фрагменти дисертаційних робіт, окремі наукові статті тощо, знаходяться й деякі твори з його хорового доробку (роботи О. Заверухи). Разом з тим, слід ще раз відзначити, що малодослідженими з точки зору музикознавчого аналізу здебільшого залишаються композиції В. Рунчака, написані в симфонічному жанрі, його опера, велика кількість камерно-інструментальних творів, а також окремі хорові та переважна більшість камерно-вокальних опусів.

Велика увага з боку музикознавців також приділена й осмисленню та узагальненню всієї музичної творчості композитора, її стильовим особливостям, а також митецькій постаті композитора, його творчій індивідуальності та значення в українській музичній культурі (публікації І. Коновалової, Ю. Чекана, А. Семешка, Г. Лук'янчук та ін.). Найбільш розробленими теоретичними аспектами музичної творчості композитора виявляються жанрова, формобудівна та стильова сфери, розробка і впровадження митцем новітніх композиційних технологій, технік і засобів, реалізація специфічних виконавських прийомів у художньому контексті творів, а також загальні питання ідейно-філософського, художньо-естетичного та культурологічного спрямувань.

Окремим історіографічним шаблоном, основний інформативно-змістовний контент якого був отриманий безпосередньо від перших вуст та який спрямований на вивчення митецької сутності композитора, його особистісного світобачення в контексті власної музичної творчості та сучасній музичній культурі в цілому, виявляється окремий шар різноманітних інтерв'ю і бесід з автором (А. Сташевського, В. Коскіна, О. Зосім, А. Перепелиці, О. Стецури, А. Семешка й ін.).

Здійснений історіографічний аналіз композиторської творчості Володимира Рунчака засвідчує певну активність дослідницького інтересу до музики композитора, що відбувається в останні роки з боку українських та окремих російських музикознавців. Разом з тим, здійснення подальших досліджень композиторського доробку митця продовжує залишатися актуальним і перспективним завданням сучасного музикознавства.

Творча діяльність митця в контексті сучасної української музичної культури виявляє феноменальний характер, що обумовлено з одного боку – універсальністю, масштабністю і широтою спектру напрямів цієї діяльності та її реалізації, з іншого – значним мистецьким (насамперед, композиторським та диригентським) внеском, що характеризується високою і бездоганною художньою якістю, яскравою індивідуальністю та загальним визнанням в Україні й зарубіжжям.

Спектр векторів широкомасштабної індивідуальної творчої діяльності композитора представляє сукупність видів і напрямів його художньої й культурологічної практики, серед яких пріоритетною є, безумовно, *композиторська творчість*. Вона характеризується:

а) авторством величезної кількості написаних творів в різних жанрах і формах (близько двох сотень композицій, серед яких – опера, декілька симфоній для великого симфонічного та камерного оркестрів, кантати, ораторія, хори, великий загаль камерно-інструментальних творів, камерно-вокальна музика тощо);

б) виконанням музики композитора провідними музикантами-виконавцями (солістами, камерними колективами, симфонічними оркестрами) Україні і зарубіжжя;

в) здобуттям багатофахової вищої музичної освіти (за трьома спеціальностями: інструментальне виконавство, оркестрове диригування, композиція) в провідному й престижному музичному виші, яким є Національна музична академія України імені П. І. Чайковського (колишня Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського) та стажуванням

на відомих міжнародних композиторських семінарах під головуванням та викладанням в них видатних західних композиторів, зокрема на Бранденбурзькому Колоквіумі Нової Музики, Дармштацьких курсах сучасної музики тощо.

г) відзначенням музичних творів композитора найвищими нагородами міжнародних композиторських конкурсів в Україні, США, Німеччині, Польщі, Тайланді;

д) постійною презентацією творів композитора на престижних зарубіжних і вітчизняних фестивалях сучасної музики, організацією і проведенням авторських концертів в Україні, Великій Британії, Франції, Бельгії, Польщі, США, Хорватії, Угорщині, Чехії й ін.

є) створенням музичних композицій на замовлення різних інституцій і виконавців (у переважній більшості закордонних);

ж) виданням творів композитора провідними музичними видавництвами зарубіжних країн, зокрема Німеччини, Італія, Польщі, Бельгії, Швейцарії тощо. Виданням аудіо-записів творів митця відомими фірмами звукозапису в Німеччині, Бельгії, США.

Значний творчий внесок Володимира Рунчака як *диригента* в українську музичну культуру позначений такими чинниками й результатами:

а) широка виконавська діяльність в статусі запрошеного диригента з різноманітними українськими й зарубіжними оркестровими колективами, зокрема з симфонічними та камерними оркестрами Франції, Італії, Ізраїлю, Болгарії, Казахстану, Таджикистану, Азербайджану;

б) робота протягом декількох сезонів головним диригентом і художнім керівником Державного камерного оркестру Азербайджану ім. Кара Караєва;

в) здійснення понад чотирьохсот світових та українських прем'єр творів сучасних українських і зарубіжних (німецьких, французьких, американських, польських, грузинських, вірменських, естонських, узбецьких, російських) композиторів, у тому числі й багатьох всесвітньовідомих митців;

г) виконання творів композиторів-класиків ХХ століття (зокрема Д. Шостаковича, Л. Ноно, А. Веберна, К. Штокгаузена, Е. Вареза, Л. Беріо, Д. Лігеті та ін.), які не виконувалися раніше в Україні;

д) організація, керування й диригування ансамблем-оркестром «Нова музика в Україні», запис і видання десяти компакт-дисків з творами провідних сучасних українських і зарубіжних композиторів, а також класиків авангарду ХХ століття.

Широкомасштабна діяльність Володимира Рунчака в *громадській, організаторській та просвітницько-популяризаторській* сфері висвітлює наступні аспекти:

а) організація та вдале тривале (понад двадцять років) функціонування масштабного мистецького проекту «Нова музика в Україні», що передбачає регулярну організацію і проведення концертів сучасної музики в різних містах України. Також організація і впровадження мистецького проекту «Нова музика з України», тобто проведення концертів з творів сучасних українських авторів в інших країнах;

б) ініціація, організація та художнє керівництво фестивалем сучасної музики «Kharkiv contemporary» (м. Харків);

в) організація і художнє керівництво Всеукраїнським (міжнародним) фестивалем-марафоном «День українського баяна і акордеона», який щорічно відбувається вже понад десять років у Києві;

г) організація і впровадження на Третньому каналі «Культура» Національної радіокомпанії України авторської просвітницької передачі під назвою «Нова музика в Україні»;

д) громадська робота на посадах відповідального секретаря Національної спілки композиторів України, а згодом співробітника та члена секретаріату Національної всеукраїнської музичної спілки.

Педагогічне поприще вельми плідної й різноманітної творчої діяльності Володимира Рунчака позначено його викладацькою практикою музичних дисциплін і виконавської майстерності, зокрема:

а) викладацькою роботою в столичних мистецьких вишах (в минулому – в Київському державному інституті культури; останніми роками – в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського);

б) проведенням майстер-класів і семінарів на запрошення різних, насамперед, зарубіжних мистецьких навчальних закладів і творчих організацій.

Така багатoproфільна, широкомасштабна й насичена творча діяльність митця дозволяє констатувати важливість значення його особистості та розглядати її як мистецьке явище в авангарді сучасної української музичної культури.

Здійснений аналітичний екскурс композиторського доробку Володимира Рунчака дає змогу проаналізувати та виділити основні ідейно-світоглядні й образно-емоційні грані його творчості, що безпосередньо вплинули на сам характер і зміст цієї творчості та які фокусуються передусім на тематиці музичних доробків композитора, визначають їх жанрово-стильову та композиційну атрибутику.

Отже, однією з найважливіших рис музичної творчості Володимира Рунчака виступає *духовно-рефлексивна* та *сакральна* спрямованість, що прямо проявляються у створенні ним як виключно культової та квазікультової музики (реквієм, антифони, піснеспіви, молитва та ін.), так і в позакультової, тобто в творах різних жанрів камерно-інструментального, камерно-вокального, симфонічного й іншого спрямування, жанрові прототипи яких (або тематика яких) тісно пов'язані з сакральністю.

Серед таких творів слід відлити «Requiem» на латинські канонічні тексти; твір «Homo Ludens IV (Homo Orans)» на англomовні канонічні тексти для сопрано та магнітофонної плівки; композицію «Ave Maria» на тексти Вальтера Скотта для сопрано і кларнета; «Отче наш», молитву на англійські канонічні тексти для сопрано й магнітофонної плівки; «Я бачила Господа», Дві історії з життя Марії Магдалени для двох читців та симфонічного оркестру; «Canzone spirituali» камерна симфонія № 2 для скрипки, віолончелі,

фортепіано та струнного оркестру; «Tuba Mirum – щось на зразок квінтету для п'яти мідних духових інструментів; «Дві сповіді» для органа; «Зі мною ще хтось – три заповіді Блаженства для фортепіанного тріо; «Kyrie Eleison» для скрипки, альту, віолончелі та фортепіано; «Чи не я це, Господи?», вечірня музика для одного та дванадцятьох інших; «Messa da Requiem» та «Passione», соната №1 для баяна; «На смерть Ісуса», церковні розспіви за Євангелієм від Св. Луки для жіночого хору, читця і 2-х труб; «Нагірна проповідь», антифон для шістнадцяти голосного мішаного хору на тексти Євангеліє від св. Луки та ін.

Іншою важливою сферою творчості митця як частини його світовідчуття виступає переробка і трансформація фольклорного начала, що проявилось у створенні ним значної кількості *неофольклористичних* композицій великих і малих форм з широкою образно-емоційною палітрою – від драматичних до гумористично-жартівливих проявів. У неофольклористичних композиціях Володимира Рунчака трансформація фольклорного начала відбувається через органічне переломлення його в стильових умовах і системах виражальних засобів сучасної композиторської творчості, що доволі показово проявляється здебільшого саме в інструментальних партіях цих творів. Разом з тим, автор у своїх творах яскраво стилізує в народному дусі мелодико-тематичні, фактурні, гармонічні, ритмові й інші компоненти музичної тканини, використовуючи не тільки іманентні українському мелосу ладово-інтонаційні конструкти, а й інші структурні елементи, властиві жанровим і стильовим канонам українського музичного фольклору.

До неофольклористичної групи музичних творів композитора слід віднести: Фольк-концерт №1 «Голсіння і співаночки» на народні тексти для 9-ти виконавців; Фольк-кантату «Чумацькі пісні» на народні тексти для баритона й ансамблю українських народних інструментів; «Чумацьку пісню» на українські народні тексти для баритону та фортепіано; п'єсу «Lament» для сопрано, кларнета і фортепіано; Фольк-концерт № 2, «Або по те, як

запорожці Султану листа писали» для квартету ударних інструментів; «Гуцульську мозайка» для ансамблю українських народних інструментів; «Тихо над річкою», обробку української народної пісні для 2-х дитячих голосів та ансамблю баянів; Чотири обробки волинських народних пісень мішаного хору; Сюїту № 2 «Українська» для баяна.

Значний масив творів Володимира Рунчака тісно пов'язаний з таким жанровим напрямом музичного мистецтва, як *перформанс*, *інструментальний театр* тощо. В цих композиціях інструментально-виконавська сторона тісно взаємодіє з елементами акторської гри самих музикантів, що проявляється у використанні спеціальних різноманітних ігрових рухів, ходінні по сцені, використанні жестикуляції, перебільшеної міміки, гримасування тощо. Образно-емоційна наповненість таких творів здебільшого вибудовується на таких рисах як епатажність, ексцентричність, сатиристичність, жарт, гра слів і сенсів тощо. В окремих творах ці риси виявляються не лише в мовно-стильовій і драматургійно-композиційній атрибутиці, яка почасти будується й на об'ємно-просторовій організації ігрової дії, а й подекуди в химерній винахідливості їх програмних назв й, особливо, в жанровій прецедентності, що продукує нові жанрові форми (жанрові неологізми).

До такого шару в творчому доробку композитора можемо віднести: твір «Гра звуків», матч з музики в п'яти раундах між кларнетистом і струнним квартетом; «Удар – ні! Удар – ні! Ударні» для двох перкусіоністів; (pia)NO TROMB ONE для тромбона і фортепіано; «v.runchak.b(es)_clari@net» для кларнету; «Accord I (is) on = accordion» для баяна/акордеона; «SEXtet» для секстету; «SAX (tête-à-tête)» для двох саксофонів; Фольк-концерт №2 «Або про те, як запорожці султану листа писали» для квартету перкусії та читця; «Анекдот для дорослих» маленьке концертино для дитячого ансамблю перкусіоністів; твір «Мальовнича екскурсія по заповідних місцях українського сороміцького гумору» та обробка української народної пісні

«Ой, у вишневому садочку козак дівчину...» для двадцятиголосного мішаного хору на українські народні тексти.

Усі перелічені напрями складають основну базу ідейно-світоглядних й образно-тематичних орієнтирів у творчості композитора, які й детермінують художню індивідуальність та почасти унікальність його творчої постаті в контексті сучасного українського музичного мистецтва.

Стосовно виявлення жанрово-тематичних напрямів безпосередньо камерно-вокального шару творчості Володимира Рунчака слід зазначити, що основний загальний таких творів фокусується навколо двох основних векторів, один з яких пов'язаний із переломленням фольклорно-національного начала (неофольклоризм), другий – з реалізацією духовно-релігійної тематики через художнє її втілення в композиційних формах відповідних жанрових моделей.

Здійснений аналіз жанрових ознак обраних неофольклорних і духовно-релігійних композицій автора виявив в кожному з них струнку систему жанрових атрибутів у ієрархічній послідовності: а) базові жанри та жанрові моделі, що обрані композитором як головні жанрові концепти; б) жанрові моделі які визначають компоненти композиційних структур творів та безпосередньо корелюють з ними; в) вторинні жанрові ознаки, що виступають складовими компонентами базових жанрів в проекції на їх формоструктуру; г) жанрові атрибути, що використані на рівні музичного тексту (зокрема інтонаційний, метро-ритмічний, фактурний, композиційний та інші чинники).

Отже, жанрова система фольк-концерту №1 «Голосіння і співаночки» представляє собою наступну палітру жанрових атрибутів різнорівневого підпорядкування, зокрема:

- а) концерт (концерт для оркестру/ансамблю в його фольклорно-стильовому спрямуванні, тобто фольк-концерт);
- б) голосіння, співаночка, народна пісня (лірична пісня, жартівлива пісня, танцювальна пісня), коломийка (як регіональний різновид співанки).
- в) диптих, рондо, сюїта, пісенна в'язанка;

г) фантазія, рапсодія, імпровізація.

Коло жанрової атрибутики «Чумацької пісні» Володимира Рунчака вимальовується в наступній ієрархії:

а) народна пісня (в її старовинному жанровому різновиді – чумацька пісня);

в) рондо;

г) романс (лірико-драматичний), фантазія, поема.

Жанрова структура «Requiem» на латинські канонічні тексти для 9-ти виконавців Володимира Рунчака формується у вигляді наступної піраміди:

а) реквієм (Requiem), меса;

б1) жанрові розділи реквієму (Introitus, Kyrie et sequentia, Ofertorium Sanctus Agnus dei Libera me);

б2) жанрові номери (Requiem aeternam, Kyrie eleison, Dies irae, Tuba mirum, Recordare, Jesu pie, Confutatis maledictus, Lacrimosa dies illa, Domine Jesu Christe, Hostias et preces, Sanctus dominus deus sabaoth, Benedictus, Agnus dei, Libera me);

в) сюїтний цикл вищого порядку;

г) ораторія, арія, вокальний дует.

Система жанрових ознак твору Володимира Рунчака «Homo Ludens IV (Homo Orans)» на англійськомовні канонічні тексти для сопрано та магнітофонної плівки виглядає наступним чином:

а) Homo Ludens (як жанровий прецедент);

б) молитва (в конкретизації ігрової дії – Homo Orans);

в) диптих, рондо;

г) вокальна імпровізація, молитва, вокальний дует.

РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА ПЕРЕТВОРЕННЯ ФОЛЬКЛОРНОГО НАЧАЛА В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА РУНЧАКА

2.1. «Голосіння і співаночки». Фольк-концерт №1 для сопрано, баритона та камерного ансамблю

Твір Фольк-концерт №1 для сопрано, баритона та камерного ансамблю «Голосіння і співаночки», написаний Володимиром Рунчаком у 1989 році, належить до композицій раннього етапу його творчої кар'єри. Але, не зважаючи на це, фольк-концерт виявився доволі самобутнім, яскравим і зрілим, що дозволило йому не довго чекати своєї звукової реалізації та майже відразу ж привернути до нього увагу з боку виконавців. Про це свідчить факт прем'єри твору, яка відбулася вже на початку 1991 року в авторському концерті композитора у виконанні артистів ансамблю «Київська камерата».

За своєю композиційною структурою Фольк-концерт №1 «Голосіння і співаночки» представляє диптих, тобто музичний твір, який складається з двох окремих частин. Відповідно до жанрових властивостей диптиху, ідейно-образне наповнення цих двох частин твору вибудовується автором на основі співставлення контрасту. Таким чином, вони спрямовуються на розкриття двох протилежних ареалів емоційно-психологічного стану людини, що досягається за допомогою залучення певних жанрових форм українського національного музичного фольклору.

Перший – реалізований композитором за допомогою старовинних жанрів плачів і голосінь та який являє собою сферу негативних емоцій і настроїв, таких як трагедія, горе, відчай, сум й ін. Другий – втілюється автором через давній жанр українського фольклору – співаночки та уособлює коло позитивних переживань, зокрема веселості, оптимізму, радощів, гумору

тощо. Таким чином, жанрові концепти цих двох частин визначають їх власні назви, а також загальну назву всього твору.

Основне жанрове спрямування твору – фольк-концерт, тобто концерт для групи музикантів, стилістика якого формується на засадах музичного українського фольклору. Музичний склад ансамблю обрано автором доволі вдало з точки зору сукупності виражальних засобів задля реалізації художньої концепції твору, а саме – контрасні (жіночий і чоловічий) голоси: сопрано і баритон та оркестровий прототип у вигляді струнно-смичкового складу (дві скрипки, альт, віолончель), окремих духові (флейта, кларнет) та фортепіано.

Перша частина *«Голосіння»*. Як вже говорилося, голосіння – це стародавній обрядовий жанр, характерний для різних національних культур, у тому числі, й для української народної творчості та який безпосередньо пов'язаний зі смертю людини, поховально-поминальним обрядом. Дослідники цього жанру відмічають, що: «...серед розмаїття фольклорних жанрів саме голосіння у всі часи залишалось відкритою системою, в якій під впливом зовнішніх (історична ситуація, життєва історія) та внутрішніх факторів (ставлення до втрати рідні, індивідуальний імпровізаційний талант голосильниці) формувались та адаптувались у відповідності до жанру нові виразові компоненти. Завдяки яскраво-вираженій психоемоційній складовій, що є традиційною ознакою жанру, похоронне голосіння проникає в інші обряди, зокрема у весільний» [7, с. 137].

Перша частина фольк-концерту (власне *«Голосіння»*) написана у вільній формі, наближеній до таких жанрових конструкцій як рапсодія, фантазія, почасти імпровізація тощо. Композиція частини ясно поділяється на два розділи: перший – виключно інструментальний, розгорнутий, з наскрізним динамічним розвитком драматургії; другий – більш статичний, з домінуванням сольного вокального вислову (використано тільки сопрано), та який концентрує в собі емоційну декламаційність і рефлексію. У свою чергу, в будові першого інструментального розділу також можна ясно помітити два

підрозділи: перший – експозиційний, побудований на співставленні й чергуванні окремих фрагментів та епізодів; другий – більш цілісний і монотемний, має доволі інтенсивний наскрізний розвиток. В цілому музична тканина першої частини диптиху надто насичена імпровізаційними формами викладу матеріалу, що повністю корелюється із заявленим жанровим прототипом.

Розпочинається твір гучним й активним ритмізованим перегукуванням струнних інструментів в межах унісону на однойменній басовій педалі фортепіано (*fff*, *Allegretto, con moto. Nervoso*), з поступовим проростанням в ньому короткого мотивного утворення у першої скрипки. Цей мелодійний зворот, що будується на основі інтервалів з малої секунди і тритону, утримує в собі концентрований та, разом з тим, потужний інтонаційний потенціал, який поступово розкриється надалі уздовж усього твору, переважно в його розробкових фрагментах. Протягом перших двох цифр відбувається послідовне проростання подібних мотивних утворень й в інших партіях струнних, що в решті утворює активний динамічний квазіімпровізаційний потік, котрий в ладовому плані є близьким західноукраїнському мелосу (див. Додаток А, приклад 1). Цей фрагмент, що включає перші дві цифри та який вміщує в собі почасти динамічний внутрішній розвиток, виконує роль своєрідного інструментального прологу в цій частині циклу.

Активний інструментально-звуковий потік обриває цифра 3 (*Largo drammatico. Quasi doppio meno mosso*) раптовою зміною темпу і вступом фортепіанного соло на гучній динаміці. В ній, на основі малосекундової висхідної інтонації закличного характеру відбувається не менш інтенсивний динамічний і темповий спад та поступове умиротворення. Ця секундова інтонація надалі стане одним з лейт-мотивів усієї частини (див. Додаток А, приклад 2).

Після глибокої цезури, залишаючись в межах попереднього темпу і звукової динаміки (*Largo, p*) вступає речитативний діалог соло флейти і кларнету (цифра 4). Початкова інтонація соло флейти будується також на

секундовій основі, але має зворотну (фактично дзеркально-ракохідну) структуру, тобто малосекундовий схід вниз після затримання на першій ноті. В музичній теорії такі інтонаційні звороти встоялися під назвою інтонацій плачу, стогну. В цілому загальний музичний виклад дуету духових в цій цифрі надто нагадує вокальні речитації в дусі народних голосінь: пунктирна ритміка, трелі й мелізматики, несиметричні угруповання, глісандовані плачові з'їзди тощо (див. Додаток А, приклад 3). Усе це підсилено авторською ремаркою, яка визначає загальний характер музики і її настрої – *Lamentoso* (жалібно, в дусі плачів).

Наступна цифра (цифра 5) повертає раптове міцне скандування секундових інтонацій фортепіано соло, але вже доповнене періодичними й короткочасними вкрапленнями струнного квартету. Новий виток соло духових (цифра 6. *Pochissimo più mosso, innocente*) з поступовим долученням до них струнних інструментів, розвиває загальний музичний рух від повільного й роздумливого настрою до активного нервово-скандувального (цифри 7. *Rabbioso* та 8. *Con grande espansione*). Саме тут вперше (в партії першої скрипки) проростає інтонаційне зерно, що надалі стане основним мотивним елементом в розробці цієї частини (див. Додаток А, приклад 4). Раптовий вступ фортепіано соло на тихій контрастній динаміці (цифра 9. *Largo con sopra. Pesante*) повертає руху статику й рівновагу, а з ними й попередній сумний характер. Його головна інтонаційна структура (висхідна секунда) подається вже у ритмічному збільшенні, що можна трактувати як завершення драматургічного етапу, певний підсумок попереднього розвитку.

Таким чином, з точки зору формоутворення всієї частини перші дев'ять цифр партитури твору можна трактувати як розділ експозиційного плану, в якому ясно експонуються основні музичні думки у формі рондоподібної конструкції, де в якості рефрену виступають різноваріантні прояви сольного фортепіанного вислову (цифри 3, 5, 9), а епізодами стають фрагменти дуету духових, з епізодичним підсиленням струнного квартету (цифри 4, 6-8). І рефрени, і епізоди вміщують ідентичні тематично-інтонаційні прояви.

Об'єднуючими моментами усіх рефренів (окрім виконавського вибору, а саме – фортепіанного соло) можемо виділити й такі чинники: а) інтонаційно-фактурна єдність, заснована на мотивній інтонації висхідної малої секунди й октавних дублюваннях вертикалі; б) єдиний динамічний й драматургічний план – від раптового сфорцандованого скандування з поступовим затуханням й умиротворенням; в) єдиний темповий модус (*Largo* – *ritardando* – фермата) і образно-настрієвий зріз.

Наступна фаза розвитку інструментального розділу розпочинається від цифри 10 та характеризується раповим вступом (*attacca subito*) та різкою зміною темпу й динамічного плану (*Allegro molto, con brio, f*). Швидкий і активний рух формується на основі секундово-періодичних інтонацій шістнадцятими тривалостями, що виникають поперемінно у струнних інструментів. Прикінцева інтонаційна затримка основного мотиву отримує вже не секундовий низхідних крок, а квартовий та тритоновий, що докорінно змінює і сам характер цього мотиву, і власне його семантичне значення. Жорсткість руху посилює також і сухий та щільний полярно-теситурний кластерний хід у фортепіано на перші долі тактів (див. Додаток А, приклад 5).

Монотонність музичного руху дещо змінює вступ соло духових із ясно вираженим тематичним матеріалом та зміна моноперіодичного кластерного акомпанементу на більш ритмізований (цифра 11. *Appenato assai*). Активність моторики поновляється з цифри 13 (*Ruvido, impetuoso*) вже з новою якістю. Вона отримує значної жорсткості й механістичності насамперед за рахунок вступу фортепіано на високій звучності (*ff*) та низькій, басовій теситурі. З цього моменту спостерігаємо подальше формування музичного матеріалу на основі мотивної розробковості: автор вибудовує інтенсивний і динамічний «біг» шістнадцятих (спочатку у фортепіано, а згодом у струнних) на ґрунті першого елемента основного мотиву цього розробкового розділу, а другий елемент (затримання з низхідною інтонацією) використовує як тематичний

компонент, що розвивається спочатку у струнних, а згодом і в духових (див. Додаток А, приклад 6).

Після короткочасного повернення основної теми (в цілісному вигляді) в її попеременно-каноничному проведенні в паріях духових і фортепіано (цифра 15. *Feroce*) розвиток драматургії виходить на наступний виток, формуючи в площині музичного вислову новий тематичний пласт в фортепіанній партії – розмашистий рух акцентованих акордових нашарувань секундової структури, що спираються на низький огранний пункт (цифра 16) (див. Додаток А, приклад 7). Мелодійний контур вибудовується ходом верхнього голосу по ступенях вгору і поверненням вниз, формуючи тим самим декілька потужних хвиль скандованого руху. Таке доволі насичене «музичне дійство», підсилене не лише динамічно (*fff*), а й загальним характером вислову (*Furioso, con grande passione, molto accentuate* – розлючено, з великою пристрасстю, дуже акцентовано), досягає максимальної драматизації та по-суті стає головною кульмінацією усієї частини. Увесь розробковий епізод пронизано наскрізним й динамічним розвитком.

Другий розділ «Голосінь» розпочинається неочікувано раптово, без зупинки руху вступає сольний речитатив сопрано (цифра 19. *Senza metrum. Molto rubato, ma in modo folc lament* – без розміру, дуже вільно, в стилі народного голосіння). Його характер, спосіб і стиль виконання обумовлює авторська ремарка: «Дотримуватися точності вказаної інтонації не обов'язково. Можлива довільна але переконлива імпровізація в стилі українських народних плачів і голосінь» (див. Додаток А, приклад 8). Алеаторно-імпровізаційний виклад сопранової партії також демонструє й способи виконання, максимально наближені до вельми емоційного людського плачу. А це – і співання пошепки та напівголосом в динаміці від *p* до *f*, і схлипи на вдиху в момент відкритого роту, і підвивання, виконані технікою глісандування, раптові вигуки, завивання й крики та ін. «Не зважаючи на поглиблене почуття депресивності, плач у виконанні сопрано

несе в собі функцію «вивільнення» драматичних емоцій, що накопичились і не знайшли виходу в інструментальному епізоді твору» [7, с. 138].

Тривалий сольний речитатив-плач сопрано, в якому головний персонаж (жінка, мати) проливає страждання за втратою своєї дитини («Ох, сину, сину... Прости мене моя дитино...») поступово посилюється «хором» струнних (цифра 20. *Rubato, colla in Soprano*) (див. Додаток А, приклад 9). Їх партії демонструють певну наближеність музичного вислову до сопранового соло: алеаторна ритміка, відсутність метричної організації, хаотично-імпровізаційний характер тощо. А швидкий темп і прийом піцикато створюють ілюзію капання сліз умовних присутніх в ході цього дійства. Скорботний настрій і сльозливість проявляються й у подальшій невеличкій інструментальній зв'язці (цифра 21): малосекундові інтонації-оспівування у флейти і кларнета звучать на тлі тривожно-мерехтливих тремоландо високих флажолетів у струнних (див. Додаток А, приклад 10).

З точки зору форморганізації слід зазначити, що структура цього розділу набуває рондоподібних рис, де в якості рефрену виступає фортепіанна тема із секундовою інтонацією, що вперше з'явилася ще на початку твору (цифра 3). В даному контексті ця тема проводиться декілька інваріантних разів, але інтонаціо залишається майже не змінною (цифри: 22 *L'istesso tempo, ma robusto*; 24-25 *Largo macabra, Poco piu mosso, sonorissimo assai*; 27 *Poco a piu moso*). Епізодами ж тут стають сольні (як виключно сольні, так і в супроводі інструментів) речитації сопрано, які отримують значно більших інтонаційних, а з ними – й образно-емоційних драматургічних трансформацій (цифри: 19-20 *Senza metrum. Molto rubato Rubato, colla in Soprano*; 23 *Senza metrum, rubato. Colla in Soprano*; 24-25 *Largo macabra, Poco piu mosso, sonorissimo assai*; 26 *mormorando*; 27-28 *Poco a piu moso, Senza metrum, rubato*).

Звернемо увагу, що в деяких моментах, а саме в цифрах 24-25 та частини 27, відбувається так би мовити дифузія умовних розділів рондоподібної форми, тобто наповзання рефрену на епізод, їх фрагментарне

злиття та фактично одночасне, майже контрапунктове звучання. У цьому випадку відбувається не лише умовне стискання форми, а й значне посилення та концентрація власне драматургічного розвитку, що доволі сприяє досягненню бажаного художнього результату та виявляється цікавим прийомом композиційної роботи з музичною формою. Рондоподібна структура тут стає умовною та отримує більш розмиті контури. Докладніше особливості композиційної структури першої частини циклу («Голосіння») можна простежити в таблиці (див. Таблицю 1).

Образно-емоційна сфера розділу, яка найглибше концентрується насамперед в партії сопрано, являє собою широкий діапазон психологічних переживань і проявів – від безнадії, приреченості й умиротворення й до емоційних зривів, істерики, екзальтації, відчаю. Усе це автор реалізує і традиційними композиторськими засобами (як динамічні, темпові, фактурні перепади, нагнітання й контрасти), і спеціальними інструментальними й вокальними виконавськими прийомами і способами.

Особливо яскраво й глибоко нестримний емоційний накал і драматургічна динамізація досягається в цифрах 25-26, які власне і є кульмінаційними в цьому розділі (див. Додаток А, приклад 11). В цілому функції музичних партій можна умовно персоніфікувати у двох рівнях: перший – головний герой, у даному випадку жінка, мати, яка втратила свою дитину (соло сопрано); другий – група оточуючих людей, які є поруч і (активно чи пасивно) беруть участь у скорботному дійстві (інструментальні партії). Саме тому музичний матеріал інструментальних партій не лише повною мірою відповідає образно-емоційному контексту «Голосінь», а й максимально наближений мовленево й інтонаційно до вокального викладу.

Таблиця 1

Особливості композиційної структури першої частини («Голосіння»)

Фольк-концерту №1 «Голосіння і співаночки» В. Рунчака

Двочастинна форма (дитих)	Тричастинні риси	Цифри	Компоненти рондоподібної формоструктури	Такти (кількість тактів)	Темповий орієнтир / характер / динамічний план	Виконавці					
Інструментальний розділ	Експозиційний розділ	1	Вступ	Рондоподібна структура	21	Allegretto, con moto. Nervoso <i>fff</i>	Струнний квартет				
		2									
		3						A	10	Largo drammatico. quasi doppio meno mosso <i>fff-ppp</i>	Соло фортепіано
		4						B	8	L'istesso tempo. Lamentoso <i>p</i>	Флейта, кларнет (дуєт)
		5						A	6	Largo <i>ffff-pppp</i>	Соло фортепіано + струнні
		6						C	23	Pochissimo piu mosso, innocente. Rabbioso. Con grande espansione <i>p-f</i>	Флейта, кларнет, струнні
		7									
		8									
		9						A	5	Largo con sopra. Pesante <i>p-pppp</i>	Соло фортепіано
	Розробкові	10	різні й розви	13	Allegro molto, con brio <i>f</i>	Фортепіано, струнні					

		11			11	Appenato assai <i>f</i>	Соло духових + фортепіано, струнні; Струнний квартет
		12			22	Ravido, impetuoso <i>ff</i>	Духові, фортепіано + струнні; Струнні + фортепіано
		13			5	Feroce <i>ff</i>	Духові, фортепіано
		14			34	Furioso, con grande passione <i>fff</i>	Фортепіано, струнний квартет; Фортепіано, струнні, духові
Вокально-інструментальний розділ	Репризний розділ	15	B	Рондоподібна дифузійна структура з розмитими контурами	15	Senza metrum. Molto rubato, ma in modo folc lament. Rubato, colla in Soprano Largo rustico <i>p-fff-p</i>	Соло сопрано; Соло сопрано + струнний квартет; Соло (канон) духових + струнний квартет
		16	A		5	L'istesso tempo, ma robusto <i>fff</i>	Струнний квартет, фортепіано
		17	B1 (+A)		8	Senza metrum, rubato. Colla in Soprano. Largo macabre <i>fff-p</i>	Соло сопрано + фортепіано
		18	A (+B2)		6	Poco piu mosso, sonorissimo assai. <i>fff</i>	Сопрано, фортепіано, струнні
		19	B3		4	Mormorando <i>f</i>	Соло сопрано + струнні, духові
		20	A (+B2)		4	Poco piu mosso <i>fff</i>	Сопрано, фортепіано, струнні
		21	B4		(1)	Senza metrum, rubato <i>fff-pp-ppppp</i>	Соло сопрано + фортепіано
		22					

Завершується частина тривалим і значним динамічним спадом емоційної напруги, поступовим умиротворенням й розрядженням. Прийняття

фатуму головним героєм відбувається в останніх репліках і схлипуваннях, що виговорюються пошепки й напівголосно («Ой сину, сину... Прости ж мене моя дитино...») та відбуваються на тлі сонористичних прискорено-уповільнених пульсацій в партії фортепіано (імпровізації на відкритій найнижчій струні). Важливу роль тут відіграє ілюстративна звукозображальність. Семантика інструментально-сонорного вислову апелює до алюзій прощального ритуалу на цвинтарі: завивання вітру, стук молотків під час забивання труни тощо. Обриває музичне дійство раптовий й потужний кластер уздовж усього діапазону фортепіано (виконується падінням кришки на клавіатуру з одночасним натиском правої педалі), що вторгається на сфорцандисимо і, тривалий час поступово згасаючи, розчиняється в тиші: труна впала у могилу, поховання відбулося, далі вічність... (див. Додаток А, приклад 12).

Друга частина фольк-концерту (тобто «Співаночки») представляє собою зворотний вектор образно-емоційного спрямування. Являючись старовинним українським жанром музично-пісенного фольклору, співанка (або співаночка), в принципі є звичайною народною піснею, але, як вже зазначалося, цією назвою позначався також і сам процес співання від якого й відбулося походження цієї назви. Серед жанрових різновидів співанок, здебільшого переважають спокійні інваріанти, зокрема ліричні, лірико-побутові, колискові й ін. Але зустрічаються також й зразки, в основі яких задіяно активно-рухливий характер і підвищений емоційний тонус, тобто жартівливі, танцювальні й ін.

Формуючи композиційну драматургію свого першого фольк-концерту у вигляді диптиху з використанням двох контрастних (навіть полярних) за своїм образним змістом частин, після трагічної сфери (що декларується в першій частині циклу), композитор закономірно фокусує у його другій половині широке коло позитивних емоцій з домінуванням оптимізму, радощів, жартів тощо. Тим самим, автор, так би мовити, врівноважує

психологічну палітру духовного світу людини через художні прояви пісенного фольклору.

Як вже зазначалося, за своєю формою структура «Співаночок» наближається до сюїтного циклу з наскрізним розвитком, що дуже нагадує форми пісенних в'язанок, широко розповсюджених в традиціях народного музикування. Автор використовує декілька композиційних блоків, створених в стилістиці народних співанок та які не контрастують між собою, а скоріше доповнюють один інший власною настроєвою палітрою та створюють фактично єдину образно-драматургічну канву. Веселий і жартівливо-гумористичний загальний настрій формують не лише музичний вислів, а й власне словесний текст (збудований на основі та з використанням усного народного фольклору).

В композиційній структурі «Співаночок» можемо виділити п'ять пісенних блоків, початки яких корелюються наступними текстовими формаціями: «Скрипка б не грала, не грала, не грала, не грала...», «Я ходила по садочку гуляла...», «Ой болить ня головонька...», «Любка спекла злагодила для мене по-людськи...», «Ой, у вишневому садочку там соловейко щебетав...». Разом з тим, фактично єдиний темп перших чотирьох блоків та їх цільний наскрізний драматургічний розвиток дещо відділяє їх від останнього, котрий звучить через гранд-паузу та зі значною зміною темпу, що говорить про наявність двочастинних рис у формопобудові цієї частини. На користь цієї думки виступає й сам пісенний матеріал цих блоків: в перших чотирьох він є авторським, в останньому – використано мелодію народної пісні («Ой, у вишневому садочку...»).

«Співаночки» розпочинаються розгорнутим інструментальним вступом, що вміщує в собі перші три цифри (29, 30, 31) та який відразу ж декларує загальний характер й емоційний настрій, властивий музичному викладу усього першого розділу частини, а саме – жвавий й енергійно-рухливий танцювальний тонус (*Allegro giocoso*). Музичний матеріал вступу стилізований в дусі західноукраїнський коломийок, на що вказує народно-

ладова його основа, відповідна метроритміка (тобто, перемінні розмірі з парними й тридольними групами), рухливий темп, що й підкреслює танцювальний характер музичного викладу (див. Додаток А, приклад 13).

З точки зору стилізації фольклорного награвання у вступі «Співаночок» також яскраво втілюються й сам народно-інструментальний колорит за рахунок відповідних наслідувань манери гри та засобів музикування. Так, сама танцювальна тема звучить в квазіімітаційному двоголосному викладі у високих теситурах партії фортепіано, ритміка акомпанементу втілюється ударами зворотної частини смичка по відкритих струнах у всього струнного квінтету (див. Додаток А, приклад 13). В наступних цифрах така стилізація проявляється вже у почергових мелодійно-тематичних соло в кларнета і флейти-пікколо, що також спрямовано на імітацію народних духових інструментів, низьких квінтових остінато акомпанементу у струнних (аля басоля), підкреслених сухими глибоконизькими кластерними сонорами у фортепіано (див. Додаток А, приклад 14).

Вокальна лінія вступає партією баритона у цифрі 32 (з текстом «Скрипка б не грала, не грала, не грала, не грала...»). Вона з'являється раптово, без будь-якої зупинки чи підготовки. Разом з тим, вокальна тема втрачає перемінність метрики, властиву коломийкам та викладається вже на основі парних елементів. Танцювальну характерність й грайливість у структурі цієї теми відтворює активна й періодична синкопа (див. Додаток А, приклад 14). Жартівливий характер музичного викладу повністю відповідає і смислу, і змісту літературного тексту («Чоловік не бив би жінку... якби не язичок...» й ін.).

Формоструктура «Співаночок» складається з традиційних для народно-пісенних жанрів побудов, в яких музичні речення й періоди корелюються зі словесними строфами, а між ними, а також на тривалих розспіваних звучностях, логічним чином з'являються тематичні й мотивні вставки, підголоски, перегукування тощо як у мелодійних інструментів (здебільшого в

духових), так і у фортепіано. Іноді композитор конкретизує характер цих окремих реплік і підголосків спеціальними ремарками.

Від цифри 35 розпочинається новий пісенний блок, представлений соло сопрано («Я ходила по садочку гуляла...»). Не змінюючи темпу музичного руху і його загального настрою, нова тема, що з'являється проявляє в собі дещо інший характер, який криється власне в її ритмічній організації. На відміну від попередніх тематичних викладів вона позбавлена і складної перемінної метрики, і синкоп, але, разом з тим, отримує окремі пунктирні елементи з ходом на кварту вниз, що поруч з рівноперіодичним рухом вісімками додає їй певної маршевої (див. Додаток А, приклад 15). Попередню грайливість характеру витримано за рахунок коротких тетрахових фігурацій-перекличок між партіями флейти, кларнета і фортепіано, а також почергових імітаційних вставок вокальної теми у струнних.

Цифра 36, що є невеличкою інструментальною зв'язкою, повертає в образну сферу вступу, адже демонструє ідентичний до нього за своєю внутрішньою структурою тематичний матеріал, а також готує вступ нового, наступного пісенного блоку і загальним темповим прискоренням, і власне міцним шлейфом низхідних гамоподібних пасажів на піцикато у струнних, що призводить також і до значного динамічного спаду (від загального *f* й до повного *p*).

Наступний пісенний блок (цифра 37. *Accentuato non tanto*) розпочинається на дещо приглушеній звучності, в мінорному окрасі й словами «Ой болить ня головонька...». Витримані розспівні звуки вокальної партії тут звучать на тлі сухого стакатного акомпанементу, організованого в несиметричній метриці (розміри 5/8, 7/8), що додає загальній танцювальності певної прихованості й обережності (див. Додаток А, приклад 16). А ладове забарвлення гармонічного мінору з постійним ходом на збільшену секунду в коротких «пробіжках» між розспівами посилює колористику національного музичного фольклору.

Веселий загальний характер, зокрема жартівливість, гумористичність музичного викладу композитор вдало передає й суто інструментальними засобами і прийомами. Так, в акомпанементі він часто використовує стакатні стрибки на середні й довгі інтервали з додаванням пружних форшлагів, стрімкі алеаторні пасажні виклади хаотичного змісту в багатоголосному переломленні (наприклад, цифра 40), глісандування-під'їзди у смичкових і духових інструментів, імітуючи сміх, а також рикошети, флажолети й інші інструментальні прийоми, звуковий результат яких легко конвертується в обране в цій частині образно-емоційне лоно (див. Додаток А, приклади 17, 18).

Цікавий художній прийом В. Рунчак використовує в наступному пісенному блоці (цифра 44. *Con brio, ardito*). В ньому солює баритон (з текстом «Любка спекла злагодила для мене по-людськи...»), а замість інструментального супроводу композитор використовує вокально-вербальний пласт, що виконується інструменталістами ансамблю. Гучні й синхронно-карбовані їх вигуки (на фонемах «трррр», «гоп», «стоп»), підкреслюють метроритмічну пружність цього фрагменту, його стрункий, дещо маршевий характер (див. Додаток А, приклад 19). Цим прийомом автор змінює, а точніше розширяє функціональні межі й атрибутику музикантів ансамблю. Виводячи додатково інструменталістів на рівень квазі-хору він в цьому творі універсалізує їх художнє призначення й можливості.

Активний наскрізний драматургічний розвиток усього першого розділу «Співаночок» призводить до його бурхливої кульмінації, яка припадає на три останні цифри (46, 47, 48) цього розділу та представлена в ньому виключно інструментальними засобами. Кульмінаційна атрибутика виявляється як в найбільш потужній хвилі самого музичного розвитку, так і в інших властивих їй прикметах, зокрема у високих градаціях динамічної шкали загальної звучності (*fff*), інтенсивно-прискореному русі фігуративно-варіативних побудов (на кшталт *perpetum mobile*), нарешті авторські ремарки, що конкретизують темпові й образні орієнтири (цифра 46 –

Vivamento energico; цифра 48 – Vittoroso, festivo) та спрямовують на загальний емоційний стрижень і характер цього епізоду (див. Додаток А, приклади 20). Апофеозом кульмінаційного розвитку виступає поява в партії фортепіано пружної й урочистої теми, що узагальнює радісно-танцювальні домінанти образного наповнення першого розділу цього твору (див. Додаток А, приклад 21).

Другий розділ «Співаночок» розпочинається без цезури (цифра 49), але роз'єднувальним моментом між розділами виступає витриманий на ферматі малий мажорний септакорд із затримкою секстового тону. Він не лише раптово зупиняє попередній, доволі рухливий темп, а й, являючись домінантою до майбутньої тональності (E/D7 – a/T), через своє розв'язання готує вступ нового розділу. Цей розділ, як вже зазначалося вище, повністю побудований на основі українсько народної пісні «Ой, у вишневому садочку, там соловейко щебетав...» та розпочинається однойменним словесним текстом. Композитор не вдається до будь-яких суттєвих тематичних трансформацій цього пісенного першоджерела та формує увесь подальший музичний матеріал на його оригінальній основі.

Структура розділу являє собою вільну куплетно-варіаційну форму з розмитими контурами та рисами наскрізного розвитку, що сприяє значній зібраності й цільності музичної форми. Саме ці деталі й наближують її до такого жанру (а з ним і до відповідної форми), яким є вільна обробка народного мелосу. Також не менш дієвим чинником драматургічного розвитку цього розділу виступає тональний план, який часто змінюється (й не завжди у відповідності до нового куплету) та являє собою певний ланцюжок тональних центрів. Ці зміни відбуваються не за рахунок традиційних модуляцій, а більшою мірою принципом тональних зіставлень, що надає загальному музичному руху одночасно і плавності, і єдності, і динамізму в його розвитку.

Розпочинається розділ в помірному темпі (Andante) та в характері відповідному до цієї народної пісні. Автор конкретизує його ремаркою «in

modo folk canzone» (тобто, в стилі народної пісні). Закладену в метроритмічній структурі теми цієї народної пісні тридольність композитор збагачує арпеджійованими фігураціями в духових, що сприяє додатковій плавності руху, навіть певному баркарольному похитуванню. А дроблення першої вісімки в тріольних групах у струнних почасти компенсує цю плавність дещо танцювальними відчуттями (див. Додаток А, приклад 22). У вокальній лінії представлено обох солістів, які співають і разом, і окремо, і в контрапунктах та підголосках.

Ілюстративність й імітації навколишньої природи проявляються в цьому розділі «Співаночок» фактично відразу ж. Вже перший приспів зі словами «Фіть, фіть, фіть, тьох, тьох, тьох, ай, яй, яй, ох, ох, ох...» демонструє інструментальні імітації пташиного співу (в додаток до словесного тексту), що проявляється у форшлагах на останню долю тріольних груп у флейти і кларнета та легкими стакатними фігураціями у високому регістрі в партії фортепіано, викладеними ламаними октавами тріольним дробленням на кожну вісімку (див. Додаток 1, приклад той же). В цілому ж в розділі інструментальні партії є доволі розвиненими й насиченими: безліч елементів пасажної техніки, орнаментального варіювання, мелізматика, а також контрапункти, підголоски, окремі акордові й мотивні вставки, загальна щільність фактури тощо.

Важливу роль в, так би мовити, осучасненні фольклорного музичного матеріалу в цьому творі грають полістилістичні інсталяції. Вони зустрічаються в цьому розділі двічі (в цифрах 51 та 53) та являють собою мовно-стильові компоненти рок-музики. Автор позначає їх відповідною ремаркою: «in modo rock». Перший елемент рокового звучання являє собою синкоповані октавні ходи у фортепіано в низькому діапазоні (від контр- до малої октави) з окремими ввідними тонами та хроматичними підходами; другий – характерні рухи паралельними квінтами, також синкоповані та акцентовані на слабкі долі в тій же низькій теситурі (див. Додаток А, приклади 23, 24, 25).

Композитор не випадково обирає даний інструментарій (фортепіано) для імітації стилістики рокового звучання. Адже його ударно-струнна природа звукоутворення (й особливо в дуже низькому діапазоні) як не найкраще підходить для стилізації бас-гітари в рок-музиці. І якщо перше проведення рок-інсталяції у партії фортепіано являє собою контрапункт до основної пісенної теми в партії баритона, що й створює цікавий ефект вертикальної полістилістики, то в наступному проведенні (в цифрі 53) такий роковий фрагмент (хоч й звучить на тлі окремих пісенних мотивів у духових) проявляє більш виражене домінування у фактурному й драматургічному аспектах.

Залишаючись повною мірою в фольклоризованому річищі загальної стилістики, композитор завершує твір тривалою сольною імпровізацією додаткового інструменту у складі цього ансамблю – береста, спрямованою на максимально наближене й колоритне імітування журчання цвіркуна.

Отже, композиційну структуру другої частини Фольк-концерту №1 Володимира Рунчака (тобто «Співаночки») можемо систематизувати в наступній таблиці (Табл. 2).

Таблиця 2

Особливості композиційної структури другої частини («Співаночки») Фольк-концерту №1 «Голосіння і співаночки» В. Рунчака

Розділи (трив.)	Цифри, (такти)	Темп (характер)	Тональний план	Соліст	Словесний текст
1-й розділ (4'37")	29 30 31 32 33 34 (41)	Allegro giocoso	fis	Баритон	«Скрипка б не грала, не грала, не грала...»
	35 36 (19)		Е	Сопрано	«Я ходила по садочку гуляла...»
	37 38 39 40 41 42 43 (61)		е	Сопрано	«Ой болить ня головонька...»
	44 45 (16)	Con brio, ardito;	е	Баритон	«Любка спекла злагодила для мене по-людськи...»

	46 47 48 (26)	Vivamento energico; Vittoroso	C	Інструментальна зв'язка	-
2-й розділ (3'50")	49 50 51 52 53 54 (40)	Andante, in modo folc cansone	a, gis, cis, d, cis, a	Сопрано + Баритон	«Ой, у вишневому садочку там соловейко щебетав...»

2.2. «Чумацька пісня» для баритона і фортепіано

Твір «Чумацька пісня» для баритона і фортепіано є однією з найбільш ранніх композицій автора та однією з перших, написаних ним в жанрі камерно-вокальної музики. Створена «Чумацька пісня» у 1981 році, а перше її виконання припадає на грудень 1982 року (відбулося в межах програми авторського концерту Володимира Рунчака в Малій концертній залі Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського). Твір, має ще дві авторські редакції, передбачені для виконання іншими голосами, тобто – для сопрано і фортепіано, для баса і фортепіано тощо.

Як вже відзначалося, згодом (а саме у 1987 році) композитор перепрацював музичний матеріал цього твору та здійснив на його основі дещо інший художній задум. Так, «Чумацька пісня» для баритона і фортепіано перетворилася на другу частину його нового твору – тричастинної фольк-кантати «Чумацькі пісні» на народні тексти для баритона і оркестру народних інструментів (також і у варіанті для ансамблю народних інструментів). Разом з тим, первісна версія «Чумацької пісні» повністю утрималася у вигляді окремого твору та й до сьогодні залишається затребованою і часто виконуваною в різноманітних концертах камерної музики.

Як відомо, чумацькі пісні в українській культурі виділяються в окремий прошарок пісенного фольклору та за декілька століть свого існування накопичились у доволі об'ємний та потужний (як в кількісному, так і в художньому сенсі) масив народної творчості. Відповідно до обраного

фольклорно-пісенного жанру, тематика «Чумацької пісні» Володимира Рунчака, зрозуміло і безпосередньо спрямовується на те коло ідей, образів і мотивів, що й передбачає цей жанровий різновид. А саме, присвячення чумакам та їх тяжкій долі на шляху реалізації свого основного промислу – перевезення на волах сольового й рибного товару з морського узбережжя на основні терени України.

«Чумацька пісня» для баритона і фортепіано Володимира Рунчака написана на основі народних текстів, вона представляє собою невеликий, але з доволі інтенсивною драматургією твір. Фабула музичної композиції будується на діалозі умовного оповідача та персонажа (чумака), в якому перший (в літературно-художній формі), звертаючись до останнього, ставить йому запитання щодо його долі і дій, а останній йому відповідає. З огляду на словесний текст, який структурується із блоків запитань і відповідей, логічним чином напрошується й відповідна музична конструкція у вигляді пісенно-куплетної структури (заспів-приспів), але композитор вибудовує музичний матеріал твору на основі більш складної форми, а саме – тричастинної складної зі скороченою репризою. Зрозуміло, що такий підхід надає ширші можливості щодо побудови більш оригінальної й різнопланової драматургії ніж це попонує звичайна пісенно-куплетна форма.

Перший розділ твору утворює складну структуру: це два експозиційних фрагменти (приспів «Ой, чумаче, чумаче... життя твоє ледаче...» і заспів «А я сію і орю, Я найранше з Криму йду...», такти 1-27), інструментальна зв'язка (такти 28-39), умовна розробка («Я найранше з Криму йду, усіх чумаків веду...», такти 40-46) та квазі-реприза зі словами приспіву (такти 47-58). Другий розділ (такти 59-90) починаються словами «Як зацвіте овесець, то заплаче мій отець». І третій розділ (такти 91-102) являє собою типову скорочену репризу в умовах тричастинної форми. Більш детально композиційну структуру твору можна простежити в таблиці (Див. таблицю 3).

Які ж аргументи постають на користь саме такої трактовки музичної форми цього твору, й особливо відносно строкатої структури першого

розділу? Щодо наявності двох експозицій, то тут ми бачимо: по-перше, експонування двох різних образних сфер: оповідач – головний герой (чумак); запит – відповідь; приспів – заспів; по-друге, їх почасти різний характер єднає дуже близький інтонаційно-тематичний чинник. Щодо умовної розробки, то в ній, по-перше, розробляється другий експозиційний фрагмент (відповідь чумака), тобто словесний текст отримує інше мелодико-інтонаційне переломлення; по-друге, музичний матеріал її отримує більш рихлого, розосередженого вигляду. Щодо квазі-репризи, то це – повернення образно-тематичного матеріалу першого експозиційного елемента, але вже в іншому тональному зрізі.

З другого боку, архітектоніку «Чумацької пісні» В. Рунчака можна трактувати також і як таку, що будується на структурній основі рондо (Див. таблицю 3). У цьому випадку усі три приспіви, що починаються словами: «Ой, чумаче, чумаче...», виконують роль рефрену. Окрім єдиного словесного тексту їх об'єднує також й однаковий (і контрастний до епізодів) темповий чинник і, найголовніше, майже ідентичний мелодико-тематичний рисунок (див. Додаток 1, приклади 26-29). До того ж, перший і третій (останній) рефрени звучать в одній тональності (мі мінор), формуючи тим самим певну тональну арку, а другий – в ля мінорі.

Епізоди, які являють собою заспіви-відповіді, виявляються більш динамічним й рухливими і в темповому аспекті, і в драматургічному. Перший – вміщує дві структури зі словами: «А я сю і орю...» та «Я найраньше з Криму йду...» (такти 19-46), з'єднаних інструментальною зв'язкою. Другий (такти 59-90) – найбільш драматургічно розгорнутий, вміщує головну кульмінацію твору.

Розпочинається твір тихим, спокійним і дещо відчуженим співом (*pp*, *Largo rapsodico, soto voce*) на тлі мало чутного одноголосого бурдону (квазі дрімба), зверненням від оповідача до головного героя, тобто чумака. Початкова тема є наближеною до народного мелосу, з ясною структурою, простежується прозора тональна організація: мі мінор з окремими

нетривалими відхиленнями у тональності першого рівня спорідненості (див. Додаток А, приклад 26). Її характер забарвлений безтурботним сумом з проявом невеличкої експресії на розспіваних складах наприкінці структури.

Другий експозиційний елемент є вже відповіддю чумака – доволі впевненою, бадьорою й рухливою (*f*, *Donno più mosso, giocoso*) (див. Додаток А, приклад 27), але не остаточною... Рух поступово уповільнюється, з'являються розспівані склади тексту, згасає динаміка й характер, усе застигає на витриманій ферматі. Здається чумак задумався і пригадав щось інтимне й болісне... Інструментальна вставка, пульсуюча в несиметричному розмірі (5/8) та вбираюча навколо пульсуючого тону (*E*) нашарування щільного кластерного звучання, поновлює активність руху і готує продовження розповіді головного героя. Інтенсивне звукове крещендо (від *p* до *fff*) короткого й монотонного фортепіанного фрагменту складає ілюзію дуже швидкого, майже фізичного наближення чогось (див. Додаток А, приклад 28).

Активний вступ чумака продовжує оповідання: «Я найраньше з Криму йду, усіх чумаків веду. Тільки нема одного товариша мого вірного, брата мого рідного...». Перші артикуляційно стрункі музичні фрази отримують у подальшому викладі доволі розосереджений і нестійкий розвиток, насичений розспівами й активним динамічним рухом, посиленою експресією, що передає біль і тугу за втратою брата (див. Додаток А, приклад 29). Раптовим поверненням у перворідний темп і характер вступає оповідач з усе тим же запитанням: «Ой, чумаче, чумаче, хто по ньому заплаче...» (див. Додаток А, приклад 30).

Серединний розділ твору (*Andante cantabile*) – найемоційніша розповідь головного героя про біль і сльози членів родини чумака, який загинув на чужині. Схвильованість характеру посилює тридольний хвилеподібний рух акомпанементу по арпеджію. В цілому партія фортепіано набуває посиленої фактурної щільності й оркестральності. Поступовий і потужний розвиток музичного матеріалу отримує значної патетики, граничного психологічного

напруження і подальшого емоційного зриву на словах «...що десь мужа голова, в чужім краї полягла». Автор гіперболізує драматизм фрагменту штучним підвищенням динамічного плану, вимагаючи від виконавців граничної гучності у п'ять форте (*fffff*) (див. Додаток А, приклади 31, 32).

Репризний розділ (починається від 91 такту) повертає музичний матеріал початку твору, але подається він вже зі значним емоційним пережитком болю і трагічності. Композитор залучає тут цікавий композиційно-технологічний прийом: поруч зі співом баритона починає співати й виконавець партії фортепіано. Таким чином, у цьому творі інструменталіст бере на себе й ще одну додаткову функцію, становлячись другим вокалістом. Цей вокальний дует, що вибудований хаотичним каноном, звучить доволі природно, нагадуючи народні багатоголосні плачі, насичені густими розспівами (див. Додаток А, приклад 33). Завершується твір самотнім звучанням квазі-дримби, що поступово розчинюється в тиші.

Окремо слід зупинитися на особливостях авторського стилю композитора, що проявляються в цьому творі. Як зазначалося, «Чумацька пісня» належить до неофольклорного напрямку сучасної композиторської творчості, а її фольклористична складова зосереджена здебільшого в тематизмі вокальної партії. Композитор вдало стилізує її в народному дусі, використовуючи типові ладові, інтонаційні, структурні компоненти, властиві саме українському епічному мелосу, до якого й належить такий його різновид яким є чумацькі пісні. З іншого боку, автор органічно вкладає цей пісенно-фольклорний елемент в яскраве «огранювання» сучасної музичної стилістики, якою сповна насичена партія фортепіано, що в цілому і формує той своєрідний і цікавий ефект «нової фольклористики».

Отже, по-перше, це доволі висока насиченість інструментальної партії сонористичними елементами. Так, цілий експозиційний розділ (а також реприза) твору відбувається під монотонний однозвучний акомпанемент, що імітує звучання українського етнічного інструменту – дримби (виконується тремолованням пальцем або плектром відкритої струни в середині рояля на

натисненій педалі, змінюючи пульсацію тремоло, динаміку, почасти тембр). Автор навіть не вказує яку конкретно струну (звук) необхідно задіяти, дозволяючи цей та інші звукові параметри визначати самому виконавцю (спрямовуючи його ремаркою *improvisato ad libitum*).

По-друге, широке використання колористичної гармонії, заснованої здебільшого на діатонічно-кластерних групах та поєднанні акордів, а також збагаченої акордики терцової структури з додаванням окремих хроматичних звуків і секундових співзвучь, й нарешті, безлічі хроматичних кластерів, коротких і тривалих, в розбіжних (почасти гранично-протилежних) теситурах, в різних динамічних градаціях і артикуляційних рішеннях.

По-третє, спостерігаємо використання алеаторних прийомів і новітніх форм фіксації нотного тексту. Зокрема, в репризі твору кожна вокальна партія дуету на лише має свою власну метричну організацію (порядок тактових розмірів), а й є повністю автономною, тобто їх тактові системи не корелюють між собою. Таким чином, відбувається ситуація метричної алеаторики, що відсилає нас до традицій старовинного аутентичного народного співання, в якому метрика часто належить до мобільних складників та кожне нове виконання в цьому аспекті не обов'язково має дублювати попереднє.

Усі перелічені вище чинники не лише сприяють значній свіжості музично-мовної (а з нею й стильової) компоненти твору, а спрямовується автором на досягнення конкретних художніх задач, отримання необхідних образно-емоційних характеристик і переживань. І в цьому сенсі «Чумацька пісня» Володимира Рунчака є доволі показовим твором в багатому масиві сучасної української камерно-вокальної музики.

Специфіку композиційної організації «Чумацької пісні» для баритона і фортепіано Володимира Рунчака можемо докладніше простежити у наступній таблиці (Табл. 3.)

Таблиця 3

Особливості композиційної структури «Чумацької пісні» для баритона і фортепіано Володимира Рунчака

3-частинна складна		Риси рондо	Такти (кількість тактів)	Темповий орієнтир / характер	Тональність (тональний орієнтир)	Літературний текст
Розділи твору	Епізоди в розділах					
1-й розділ	1-й експозиційний фрагмент	A	1-18 (18)	Largo rapsodico	e / G	Ой, чумаче, чумаче. Ой чумаче, чумаче, життя твоє ледаче.
	2-й експозиційний фрагмент	B	19-27 (9)	Doppio piu mosso, giocoso	e	А я сію і орю. Я найраньше з Криму йду.
	Інструментальна зв'язка		28-39 (12)	Piu mosso	(e)	-
	Розробкові риси	B1	40-46 (7) (к – 46)	Lo stesso tempo	(e)	Я найраньше з Криму йду, Усіх чумаків веду.
	Квазі-реприза	A1	47-58 (12)	Tempo I (Largo rapsodico)	a / C	Ой, чумаче, чумаче. Ой, чумаче, чумаче, Хто по ньому заплаче?
2-й розділ	-	C	59-90 (32) (К – 82)	Andante cantabile	C / a / e	Як зацвіте овесць, то заплаче мій отець Як зацвіте маківка, то заплаче матінка
3-й розділ (скорочена реприза)	-	A2	91-102 (12)	Lo stesso tempo. Quasi Ptime	e	Ой, чумаче, чумаче. Ой чумаче, чумаче, Хто по ньому заплаче?

Висновки до розділу

Звертаючись до фольклористичної тематики у своїй камерно-вокальній творчості Володимир Рунчак обирає в якості базових жанрових пототипів глибинні жанрові взірці українського національного фольклору. Отже, це – *голосіння* – стародавній обрядовий жанр української народної творчості, що пов'язаний зі смертю й похованням близької людини та який позначений сумним, трагедійним характером; *співанка* (або співаночка), що в когорті старовинних жанрів українського музично-пісенного фольклору дорівнює звичайній народній пісні, переважно ліричній, лірико-побутовій, а іноді й весело-танцювальній; *чумацька пісня* – давній зразок пісенного фольклору українського народу, відомий від XIV століття та наділений здебільшого лірико-трагічними рисами, що апелюють до висвітлення тяжкої долі чумаків з їх небезпечним промислом. У своїх творах композитор вдало реалізує ідейно-образні домінанти, властиві традиціям давніх фольклорно-пісенних жанрів, якими є голосіння, співаночки, чумацька пісня, в умовах сучасної музично-мовної парадигми.

Для своїх камерно-вокальних композицій неофольклорного напрямку композитор обирає два типи музично-виконавського складу, які можна визначити як: а) *великий* (квазіоркестровий або, у разі з вокалістами – квазіораторіальний). Це – майже повний струнно-смичковий склад симфонічного оркестру (дві скрипки, альт, віолончель), окремі духові (флейта, кларнет), фортепіано, два соліста-вокаліста (сопрано, баритон). Виразальні засоби такого виконавського формату надають широких можливостей щодо реалізації масштабних форм і драматургій в умовах камерно-ансамблевих жанрів (Фольк-концерт №1 «Голосіння і співаночки»); б) *мінімальний* – вокально-інструментальний дует у складі голосу і фортепіано, де інструментальна партія значно виходить за межі акомпанементу та наділяється також і художніми функціями, притаманними

рівноправному ансамблевому партнеру («Чумацька пісня» для баритона і фортепіано).

Композиційні структури в камерно-вокальних творах Володимира Рунчака неофольклорного спрямування позначені, з одного боку – логічним підпорядкуванням обраним жанровим формам з їх драматургічними особливостями (а це – розгорнутий двочастинний цикл Фольк-концерту №1 «Голосяння і співаночки» для дев'яти виконавців; лаконічна, але така, що інтенсивно розгортається «Чумацька пісня» для баритона і фортепіано). З іншого боку – усі формоструктури цих композицій виявляють яскраву авторську індивідуальність композитора. Вони будуються, здебільшого, на моделях типових музичних форм і їх складниках, але в цілому утворюють доволі оригінальні й індивідуалізовані тектонічні побудови.

Так, Фольк-концерт «Голосіння і співаночки» являє собою диптих, що складається з двох окремих розгорнутих частин, які з точки зору ідейно-образного наповнення відображають два протилежні емоційно-психологічні полюси людського буття та пов'язані з ними культурно-жанрові ареали національного фольклорно-музичного втілення, а саме: прояв негативних переживань (трагедія, горе, відчай, сум й ін.) та уособлення позитивних емоцій і настроїв (оптимізму, радощів, веселості, гумору й ін.). Таким чином, вибудовуючи композиційну драматургію цього твору у вигляді диптиху на основі двох контрастних, навіть полярних за своїм образним змістом частин (після трагічної сфери, що переважає в першій частині циклу, композитор закономірно декларує у його другій частині широке коло позитивних емоцій), автор висвітлює усю повноту психологічної палітри духовного світу людини.

Індивідуальність композитора в аспекті формоутворення проявляється у створенні ним синтетичних конструкцій, побудованих на поєднанні в одному творі чи його частині різних за принципами своєї організації формоструктур, але прямо й виключно підпорядкованих вимогам інтонаційно-образної драматургії твору. Так, перша частина цього циклу

(тобто «Голосіння») утворює власний двочастинний міні-цикл, який складається з двох розділів: перший – виключно інструментальний, розгорнутий, з наскрізним динамічним розвитком драматургії; другий – відверто статичний, з домінуванням сольного вокального вислову (використано тільки сопрано) та який концентрує в собі емоційну декламаційність і рефлексію.

Перший розділ цієї частини являє собою вільну форму, наближену до таких жанрових конструкцій як рапсодія, фантазія, почасти імпровізація тощо. З цим тісно пов'язаними є й власне принципи, методи й форми розгортання музичного матеріалу та його структуризація.

Другий розділ першої частини з точки зору своєї формоорганізації відображає рондоподібні риси, де в якості рефрену виступає фортепіанна тема із секундовою інтонацією, а епізодами стають сольні (як виключно сольні, так і в супроводі інструментів) речитації сопрано, які у свою чергу отримують значно більших інтонаційних, а з ними – й образно-емоційних драматургічних трансформацій.

Друга частина диптиху, тобто «Співаночки», за своєю формою наближається до сюїтного циклу з наскрізним розвитком, що повною мірою апелює до формоструктур пісенних в'язанок, широко розповсюджених в традиціях українського народного пісенного музикування. Синтаксична основа частини також спирається на структурні закономірності народно-пісенних жанрів, в яких музичні речення й періоди корелюються зі словесними строфами, на межах яких активізуються окремі тематичні й мотивні вставки, підголоски, перегукування тощо. Композиція другої частини диптиху являє собою вільну куплетно-варіаційну форму з розмитими контурами та рисами наскрізного розвитку, що сприяє значній зібраності й цільності музичної форми. У цьому плані «Співаночки» наближуються до такого жанру, яким є вільна обробка народного мелосу.

Важливим чинником драматургічного розвитку в частині виступає тональний план, який часто змінюється (й не завжди у відповідності до

нового куплету) та формує в її структурі певний ланцюжок тональних центрів. Характерною особливістю є й те, що тональні зміни відбуваються не за рахунок традиційних модуляцій, а більшою мірою, методом тональних зіставлень, що надає загальному музичному руху одночасно і плавності, і єдності, і певного динамізму в його розвитку.

Одним з детермінантних чинників індивідуалізації композиційних структур в неофольклорних творах автора виступає інтонаційно-образна (а з нею й жанрово-стильова) контрастність, що простежується в драматургічних межах самих творів чи їх окремих частини та власне і вимагає від автора генерування й впровадження індивідуалізованих, іноді синтетичних форм, прикладом чого, насамперед, виявляється формоструктура «Голосінь» (1-ї частини диптиху «Голосіння і співаночки»), «Чумацької пісні» тощо.

У свою чергу, твір «Чумацька пісня» також являє собою відповідну оригінальну музичну конструкцію, в основі якої, з одного боку, фігурує пісенно-куплетна структурність, що формується на дихотомічній парі «заспів-приспів», з іншого – композитор вибудовує в ній більш складну музичну форму (а саме – тричастинну складну зі скороченою репризою). Разом з тим, форму «Чумацької пісні» можна трактувати також і як таку, що будується на структурній основі рондо. Це все говорить про яскраву авторську індивідуальність в аспекті композиційної організації.

Також цікавим моментом с точки зору формопобудови музичного матеріалу в камерно-вокальній творчості Володимира Рунчака спостерігаються й окремі авторські прийоми, що призводять до трансформації сталих жанрових конструкцій. Так, наприклад, автор «стискає» рондоподібну форму (у другому розділі «Голосінь»), що призводить до «наповзання» рефрену на епізод. Таким чином, відбувається, так би мовити, дифузія її умовних розділів, тобто їх фрагментарне злиття та частково одночасне, майже контрапунктове звучання. Рондоподібна структура тут стає вже дещо умовною та характеризується більш розмитими контурами. У таких випадках відбувається не лише відносне стискання

форми, а й значне посилення та концентрація власне самого драматургічного розвитку, що доволі сприяє досягненню бажаного художнього результату та виявляється цікавим прийомом авторської композиційної роботи з музичною формою.

Звернемося далі до узагальнення специфіки стильових рис в неофольклорних камерно-вокальних композиціях Володимира Рунчака та до висвітлення особливостей реалізації музично-мовних компонент і окремих виражальних засобів у системі індивідуального інтонаційного словника автора, що виступають у нерозривному зв'язку та виключно підпорядковані художній царині творів, їх ідейно-образним концепціям.

Отже, в «Голосіннях» ми спостерігаємо переважно алеаторно-імпровізаційний виклад сопранової партії, яка також демонструє цілий набір «білямузичних» виражальних засобів і виконавських прийомів, максимально наближених до вельми емоційного людського плачу. Адже образно-емоційна сфера першого розділу «Голосінь», яка найглибше концентрується насамперед в партії сопрано, являє собою широкий діапазон психологічних переживань і проявів – від безнадії, приреченості й умиротворення й до емоційних зривів, істерики, екзальтації, відчаю тощо. Усе це автор реалізує і традиційними композиторськими засобами (як динамічні, темпові, фактурні перепади, нагнітання й контрасти), і спеціальними інструментальними й вокальними виконавськими прийомами і способами. Серед них: співання пошепки та напівголосом (в динаміці від *p* до *f*), схлипи на вдиху в момент відкритого роту, різноманітні підвивання, виконані технікою глісандування, раптові вигуки, завивання й крики та ін.

Важливим чинником художньої цілісності «Голосінь» виступає інтонаційна єдність вокальних й інструментальних партій. Саме тому інструментальний музичний матеріал не лише повною мірою відповідає образно-емоційному контексту твору, а й максимально наближений в інтонаційно-мовному аспекті до вокального викладу. Наближеність інструментального музичного вислову до сопранового соло спостерігається

не тільки через інтонаційно-мелодичну складову, а також й через інші компоненти системи виражальних засобів, зокрема через алеаторну ритміку, відсутність метричної організації, хаотично-імпровізаційний характер загального вислову тощо.

Особливу роль в розкритті художнього змісту проаналізованих творів відіграє ілюстративна звукозображальність, яка дозволяє максимально поглиблювати їх емоційно-образну складову, конкретизувати ідейні смисли. Так, семантика інструментально-сонорного вислову наприкінці «Голосінь» певною мірою апелює до алюзій прощального ритуалу на цвинтарі: завивання вітру (алеаторно-сонористичні проведення по струні рояля), стук молотків під час забивання труни (ударні прийоми), падіння туни в могилу (широкозвучний кластер) тощо. Інший приклад: ілюзія капання сліз умовних присутніх в ході цього дійства, що досягається прийомом піцикато струнних в швидкому темпі й хаотичній ритміці.

Безумовно, основним чинником, що демонструє фольклористичну наповненість зазначених камерно-вокальних творів Володимира Рунчака є авторська майстерність стилізації етно-музичного звучання, що проявляється через вмиле наслідування і впровадження ним різних компонентів фольклорної стилістики. Так, у «Співаночках» музичний матеріал вступу стилізується в дусі західноукраїнських коломийок, на що вказує народно-ладова його основа, відповідна метроритміка (тобто, перемінні розміри з парними й тридольними групами), що у свою чергу підкреслює власне танцювальний характер, рухливий темп тощо.

Власне народно-інструментальний колорит у вступі «Співаночок», з точки зору глибини й майстерності стилізації фольклорного награвання, також яскраво втілюються й за рахунок відповідних наслідувань манери гри та засобів музикування, притаманних фольклорній музичній практиці. Так, сама танцювальна тема тут звучить в квазіімітаційному двоголосному викладі серед високих теситур в партії фортепіано, а ритміка акомпанементу

втілюється ударами зворотної частини смичка по відкритих струнах у всього струнного квінтету.

Крім того, вміло оперуючи окремими інструментальними засобами і прийомами композитору вдається яскраво передавати й інші окремі образні сфери, притаманні народному музикуванню, зокрема загальну веселість, жартівливість, гумористичність й ін. Так, в інструментальному акомпанементі «Співаночок» автор часто використовує стакатні стрибки на середні й довгі інтервали з додаванням пружних форшлагів, стрімкі алеаторні пасажні виклади хаотичного змісту в багатоголосному переломленні, глісандування-під'їзди у смичкових і духових інструментів, імітуючи сміх, а також рикошети, флажолети й інші інструментальні прийоми, звуковий результат яких легко конвертується в конкретне образно-емоційне лоно.

Стилізація народно-інструментального музикування, властивого українському музичному фольклору, проявляється також й у використанні почерговості мелодійно-тематичних сольних проведень (у даному випадку – між кларнетом і флейтою-пікколо), що спрямовано на імітацію діалогічної гри народних духових інструментів. Крім того, ще одним показником наслідування фолькового звучання є використання квінтових остінато акомпанементу у низьких струнних (апеляція до народного струнного інструменту – басоля), підкреслених сухими глибоконизькими кластерними сонорами у фортепіано. Залишаючись повною мірою в фольклоризованому річищі загальної стилістики, композитор, окрім основного інструментального складу, вводить й додаткові музичні інструменти етнічної групи, зокрема берест (наприкінці «Співаночок»), якому доручає тривалу сольну імпровізацію, спрямовану на максимально наближене й колоритне імітування журчання цвіркуна.

Звичайно, що одним з найголовніших ознак фольклорності в аналізованих творах В. Рунчака є їх *ладово-інтонаційна* основа. Так, саме ладове забарвлення гармонічного мінору з постійним ходом на збільшену секунду в коротких «пробіжках» між розспівами посилює колористику

українського національного музичного фольклору в «Співаночках». Яскравою фольклорно-ладовою забарвленістю (зокрема використанням двічі гармонійного мінору, гуцульського, частково дорійського ладів) характеризується інтонаційність алеаторно-імпровізаційного викладу тематичних і розробкових побудов у «Голосіннях». Основна тема «Чумацької пісні» з її ясною структурою, також є вельми наближеною до народного мелосу. В ній простежується прозора мінорно-гармонічна тональність з окремими нетривалими відхиленнями у тональності першого рівня спорідненості.

Отже, автор яскраво стилізує мелодико-тематичний компонент своїх творів саме в народному дусі, використовуючи не тільки типові ладіві, й інтонаційні шаблони, а й інші структурні елементи, властиві саме українському мелосу, до якого й належать обрані ним жанрові різновиди українського музичного фольклору. З іншого боку, композитор органічно вкладає цей мелодико-тематичний конструкт в яскраве «огранювання» сучасної музичної стилістики, якою сповна насичуються інструментальні партії, що в цілому й визначає той своєрідний і неповторний відбиток «нової фольклористики».

Яскравим атрибутом системи виражальних засобів авторського інтонаційного словника композитора є сміливе застосування *вокально-вербальних* вставок в інструментальних партіях ансамблю. Одним з таких прикладів є гучні й синхронно-карбовані вигуки інструменталістів (окремих фонем і коротких слів – «тррррр» «гоп», «стоп» й ін.), які підкреслюють метроритмічну чіткість музичного вислову, його пружний, дещо маршевий характер. Цим творчим прийомом автор дещо змінює, а точніше, розширяє функціональні межі й призначення музикантів ансамблю. Виводячи інструменталістів додатково на ще один «жанровий поверх» (надаючи їм функцію квазі-хору), композитор універсалізує їх призначення і художні можливості.

Інший приклад впровадження вербально-вокальних інсталяцій в інструментальні партії знаходимо наприкінці «Чумацької пісні». Композитор залучає тут такий самий композиційно-технологічний прийом: поруч зі співом баритона починає співати й виконавець партії фортепіано. Таким чином, у цьому творі інструменталіст бере на себе й ще одну додаткову функцію, ставлячись другим вокалістом.

В цілому ж інструментальні партії неофольклорних творів композитора виявляються доволі розвиненими й насиченими. Вони характеризуються безліччю елементів пасажної техніки, орнаментального варіювання, мелізматики, а також наявністю контрапунктів, підголосків, окремих акордових й мотивно-мелодичних вставок, загальною щільністю фактури тощо. Навіть партія фортепіано в «Чумацькій пісні» набуває посиленої фактурної щільності й оркестральності, за рахунок чого відбувається поступовий і потужний розвиток музичного матеріалу, що призводить до значної патетики, граничного психологічного напруження і подальшого емоційного зриву.

Важливу роль в, так би мовити, осучасненні фольклорного музичного матеріалу відіграють *полістилістичні інсталяції*, що представляють собою окремі мовно-стильові компоненти рок-музики та які позначені відповідною авторською ремаркою «in modo rock». Зокрема їх можна зустріти в деяких фрагментах «Співаночок», де один з елементів рокового звучання являє собою синкоповані октавні ходи у фортепіано в низькому діапазоні (від контр- до малої октави) з окремими ввідними тонами та хроматичними підходами, що вдало апелює до стилістики партії бас-гітари. Інший елемент – характерні рухи паралельними квінтами, також синкоповані та акцентовані на слабкі долі в тій же низькій теситурі.

До характеристик стильової атрибутики авторського інтонаційного словника можемо віднести й наступні властивості й риси музичної мови проаналізованих творів композитора. Однією з таких рис є *сонористика* музичного викладу та використання *колеристичної гармонії*, що

найяскравіше проявляється саме в інструментальних партіях. Це і демонстрація окремих характерних тембро-сонорів (імітація звучання дрімби на відкритій струні рояля), і залучення колористично-гармонічних структур, заснованих здебільшого на: діатонічно-кластерних групах, поєднанні акордів різного кшталту, збагаченій акордики окремими хроматичними звуками й секундовими співзвуччями, безлічі хроматичних кластерів (коротких і тривалих, в розбіжних теситурах, в різних динамічних градаціях і артикуляційних рішеннях).

Інша характерна риса – використання *нетрадиційних засобів і прийомів гри*, що також є спрямованим на досягнення особливих звукових ефектів, імітацій і наслідувань різноманітних звучань навколишнього світу. Так, розгорнуті фрагменти твору «Чумацька пісня» (її експозиційний розділ та реприза) відбувається під монотонний однозвучний акомпанемент, що імітує звучання українського етнічного інструменту – дрімби та який виконується тремолованням пальцем або плектром відкритої струни в середині рояля, постійно змінюючи пульсацію тремоло, динаміку звучання, почасти тембр. Автор навіть не вказує яку конкретно струну необхідно задіяти, а спрямовуючи виконавця ремаркою *improvisato ad libitum*, дозволяє йому визначати цей та інші звукові параметри. Це також свідчить і про наявність алеаторних методів організації музичного матеріалу цих творів.

Крім цього, *алеаторні* прийоми, а також *новітні форми* формування й фіксації нотного тексту широко використовуються автором фактично у всіх згадуваних творах. Зокрема, в репризі «Чумацької пісні» кожна вокальна партія дуету не лише має свою власну метричну організацію (порядок тактових розмірів), а й є повністю автономною, тобто їх тактові системи не корелюють між собою. Таким чином, відбувається ситуація *метричної алеаторики*, що відсилає нас до традицій старовинного аутентичного народного співання, в якому метрика часто належить до мобільних складників, а кожне нове виконання стає більш індивідуалізованим і неповторним.

Виявлені й проаналізовані в цій роботі жанрові, музично-мовні й композиційно-технологічні характеристики та виражальні засоби, що задіяні в обраних неофольклорних творах Володимира Рунчака, не лише засвідчують багатство, індивідуальність й унікальність авторського інтонаційного словника композитора, а й своєю оригінальністю й творчою новизною демонструють піднесення усієї сучасної української камерно-вокальної музики з точки зору оновлення й розвитку її жанрово-стильової й ідейно-образної атрибутики. Усі ці засоби й технології спрямовуються автором, насамперед, на досягнення конкретних художніх задач, отримання необхідних образно-емоційних станів і переживань відповідно до обраного жанрового архетипу та його концептуальних смислів в умовах сучасної мистецької парадигми. І в цьому сенсі обрані камерно-вокальні твори Володимира Рунчака (тобто Фольк-концерт №1 «Голосіння і співаночки» для сопрано, баритона і камерного ансамблю та «Чумацька пісня» для баритона і фортепіано) є доволі показовими опусами в багатому і різноманітному масиві сучасної української камерно-вокальної музики.

РОЗДІЛ 3. ДУХОВНО-РЕЛІГІЙНА ТЕМАТИКА ТА ЇЇ ХУДОЖНЄ ВТІЛЕННЯ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ТВОРАХ ВОЛОДИМИРА РУНЧАКА

3.1. Requiem на латинські канонічні тексти для дев'яти виконавців

Як вже говорилося, жанр реквієму веде своє коріння від католицької церковної меси. Сформувавшись в окремий її різновид, цей жанр був спрямований на залучення його у заупокійному богослужінні. Реквієм від перших часів свого розвитку (як втім і звичайна меса) формувався на мелодійній основі григоріанського хоралу [218, с. 44]. Тобто, спочатку він не передбачав інструментального супроводу, був одноголосним та на відміну від звичайної меси мав скорботний, жалобний характер (*Missa pro defunctis*). Свою назву реквієм (від латинської *requies* – «спокій», «упокоєння») отримав від перших слів інтроїта «*Requiem aeternam dona eis, Domine*» («Спокій вічний даруй їм Господи»). Саме цими словами в минулі роки відкривалася традиційна заупокійна григоріанська меса монодичного типу.

Поява в музичній культурі реквієму композиторського, тобто високого жанру концертної духовної музики, наближеного до траурної ораторії, як відомо, спостерігається вже починаючи з барокової доби. Саме у ці часи до нього усе більше починають звертатися професійні композитори. У процесі створення авторських реквіємів багатьма видатними композиторами, своєю традицією, яка склалася протягом вже кількох століть, є залучення латиномовного канонічного тексту, що традиційно використовувався в католицькій церкві протягом богослужіння. В цьому сенсі Володимир Рунчак, створюючи свій реквієм, також не позбувся цієї традиції.

Свій Реквієм композитор написав у 1990 році, тобто у досить молодому віці (у порівнянні з переважною більшістю митців, які зверталися у власній творчості до цього монументального жанру та знаходилися у цей час здебільшого вже у досить зрілому віці), але не зважаючи на це, реквієм В.

Рунчака відразу ж відбувся як повністю досконалий і високохудожній твір. І вже менше ніж через рік після свого створення відбулася його прем'єра в програмі авторського концерту композитора у виконанні Камерного ансамблю солістів України «Київська камерата» [172, с. 142].

Як вже зазначалося, згодом, а саме у 2004 році, композитор ще раз звертається до свого реквієму та робить перепрацювання матеріалу, що призводить до появи вже другої його редакції з використанням вже не камерного ансамблю, а симфонічного оркестру. Нова редакція також виявила й окремі текстові зміни в цьому творі. Зі свого боку, перша, тобто камерна версія реквієму В. Рунчака тривалий час (майже п'ятнадцять років) вдало функціонувала в музично-виконавському просторі. Вона і сьогодні залишається доволі затребуваною репертуарно та продовжує виконуватися в різних концертах камерної музики.

Як бачимо, на початку свого звернення до реквіємного жанру композитор відмовляється від масштабних виконавських складів, властивих традиціям цього жанру, фокусуючи свою творчу увагу саме на художні можливості невеличкого камерно-вокального ансамблю. Склад цього ансамблю автор визначає у кількості дев'яти музикантів, серед яких: двоє вокалістів з контрастними голосами (сопрано і баритон), а також інструменталісти – дві скрипки, альт, віолончель, фортепіано, флейта, кларнет. Як ми бачимо, в контурі цього вокально-інструментального складу простежується ясний ораторіально-оркестровий каркас. А це значить, що він своїми камерними, більш лаконічними засобами здатен повноцінно забезпечити виконання необхідних художніх задач, визначених для реалізації фундаментальної музичної драматургії, що передбачає обраний композитором музичний жанр.

Отже, задача забезпечення основних функцій оркестрової фактури тут лягає на струнний квартет (скрипка I, скрипка II, альт, віолончель). Окремі інструментально-сольні компоненти (тематичні, другорядного плану, різноманітні каденції тощо) музичної тканини необхідно було надати

яскравим за тембрикою, виразним й експресивним мелодичним інструментам, але таким, що знаходяться зі струнними в звуковому паритеті з точки зору загальної гучності й динаміки та не перекривають їх. Саме такими інструментами виявилися високі духові – флейта і кларнет. Фортепіано ж, універсальний і багатогранний за своїми виражальними властивостями інструмент, окрім самостійних тематичних і розробкових компонент, має підсилювати квазіоркестр та збагачувати звучання не лише тембрально, а й функціонально (басово-остинатні лінії, гармонічні фігурації, підкреслення особливостей метроритміки та ін.). В цих умовах і поставлених задачах обрана інструментальна група виявляється доволі компактною, і разом з тим, повністю спроможною за своїм художньо-виражальним потенціалом до втілення таких масштабних драматургічних конструкцій, якою і є власне композиційна форма повного Реквієму.

Відкриває твір літературний епіграф, що міститься на титульній сторінці партитури, який представлено короткими рядками з поезії видатної української поетеси Ліни Костенко, а точніше з її вірша «Тінь Сізіфа»: «Вже краще йти до Бога пасти вівці, ніж на Україні камінь цей тягти». Саме ці рядки, а точніше закладений в них зміст, можемо трактувати як магістральний смисловий ідейно-образний посил, що пронизує всю драматургічну й емоційно-психологічну канву цього твору. Адже, попри головну рису цього жанру (тобто, присвята пам'яті померлого) композитор не конкретизує саме кому присвячено цей реквієм, а фокусує слухача на образ та пов'язану з ним ідею, що криються в цьому лаконічному літературному епіграфі.

Отже, спробуємо розібратися в семантиці обраних автором реквієму цих поетичних строф в якості ідейного прологу до свого твору, звернувшись до самого вірша. Як відзначають літературні критики, у цьому вірші його авторка «...символічно називає долю й працю поета сізіфовою. Молоді мандрівники, які пішли у гори – це подряпані Сізіфи, які тягнуть вгору камінь-рюкзаки. <...> Ім'я Сізіфа переноситься на долю самого автора,

його камінь, який скочується у прірву, набуває символічного значення важкої роботи поета, чия праця, на перший погляд, є безрезультатною» [219, с. 266].

З іншого боку, авторка цього тексту не лише персоніфікує ідею сізіфової праці, пов'язуючи її з роботою поета, а й узагальнює її, переносячи на долю усього народу: «Камінь у контексті цього вірша – це також символ безрезультатних зусиль українців, які не можуть, навіть важко працюючи, подолати злидні. Думки про це поетеса висловлює від імені Сізіфа, тінь якого бачить у горах» [також там].

Таким чином, смислові маркери, закладені в обраному В. Рунчаком епіграфі до свого реквієму, можемо «розшифрувати» як:

а) присвячення усім митцям (минулого й сучасності), які творили справжнє високе мистецтво, ідеї якого не завжди (або не своєчасно) знаходять адекватний відгук в суспільстві;

б) присвячення усім чесним й безкорисливим громадянам, які своєю невтомною працею намагалися покращити свою країну;

в) спираючись на основну тематику жанру реквієму (вшанування померлих) – присвячення усім героям (воїнам й мирним громадянам), хто в різні часи боровся за свою країну, її незалежність і гідність.

Такий збиральний образ-присвята виявляється дещо узагальнено-універсалізованим. А з іншого боку – почасти контрастує з жанровими атрибутами традиційного реквієму (жанрові назви частин, канонічний релігійний латиномовний текст), що в принципі не протирічить концептуальним засадам жанру, а лише розширює їх.

Структура *Requiem* для дев'яти виконавців Володимира Рунчака будується з шести розділів, більшість з яких вміщує в собі окремі номери, зокрема: I. *Introitus (Requiem aeternam)*; II. *Kyrie et sequentia (Kyrie eleison. Dies irea. Tuba mirum. Recordare, Jesu pie. Confutatis maledictus. Lacrimosa dies illa)*; III. *Ofertorium (Domine Jesu Christe. Hostias et preces)*; IV. *Sanctus (Sanctus dominus deus sabaoth. Benedictus)*; V. *Agnus dei (Agnus dei)*; VI.

Libera me (Libera me. Requiem aeternam). Отже, як ми бачимо, композитор, вибудовуючи драматургічну концепцію свого реквієму, не відходить далеко від типових зразків, притаманних традиційному жанру, проявляючи, разом з тим, певну свободу у процесі компоновки частин між собою. Як відомо, сучасні композитори та їх попередники, які зверталися до жанру реквієму, також індивідуально підходили до формування загального композиційного каркасу такого циклу, знов таки, на основі існуючих в традиційній літургії певних жанрових прототипів (частин реквієму). У цьому аспекті можемо проаналізувати принципи формування реквіємного циклу в творчості видатних майстрів останніх двох століть (зокрема в реквіємах Г. Берліоза, І. Стравінського, Б. Бріттена, К. Пендерецького, Д. Лігеті) та порівняти їх з підходами В. Рунчака (див. Додаток В).

Перший розділ «*Introitus*» (вступ) вміщує в собі лише одну частину – «*Requiem aeternam*» («*Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis. Te decet hymnus, Deus in Sion, et tibi reddetur votum in Jerusalem...*» тобто «Вічний спокій даруй їм Господь, Да засяє їм вічне світло. Тобі співаються гімни, Господь в Сіоні. Тобі підносяться молитви в Єрусалимі...»). Інтроїт відразу вводить слухача в основний образно-психологічний стан реквієму, характерний скорботою, сум'яттям, тривогою. Дуже повільний темп (*Rasato molto. Largo*) і тиха звучність (в межах *pp – p*) сприяють зазначеному характеру і супроводжують його протягом усієї частини.

Невеличкий двотактовий інструментальний вступ, що являє собою тихі й розмірено крокуючі кластерні плями у фортепіано в гранично низькому регістрі з подальшим їх розчиненням на тлі флажолетно-педальної звучності у струнних з короткими секундними інтонаційними затриманнями, готує вступ сольної сопранової партії. Кластерні низкочувні «кроки», що іноді періодично з'являються протягом цієї частини, символізують невідворотність фатуму і овіяні приреченістю й покірністю (див. Додаток А, приклад 34).

Сольний вислів у цій частині повністю сконцентровано в партії сопрано. Форма частини – тричастинна зі скороченою репризою. Спокійно-

співоча зі скорботним характером мелодія сопрано завершується повторенням її в партії кларнета. В серединному розділі (цифра 2) виклад, залишаючись переважно в тихій звучності, дещо динамізується за рахунок плавного глісандування у струнних, появою дисонуючих ходів та подальшого активного хроматизованого низхідного руху в мелодії сопрано (див. Додаток А, приклад 35). Реприза (цифра 3) повертає початковий виклад теми (*quasi primo*), але дещо в скороченому варіанті, збагачений підголосками духових та тремоландо педалі в струнних.

Другий розділ реквієму – «*Kyrie et sequentia*» представляє міні-цикл із шести номерів, а саме: *Kyrie eleison*, *Dies irae*, *Tuba mirum*. *Recordare*, *Jesu pie*. *Confutatis maledictus*, *Lacrimosa dies illa*. Перший номер цього розділу, тобто «*Kyrie eleison*», в євангельській традиції уособлює молитовне прохання Господа про помилування («*Kyrie eleison. Christe eleison*» - «Господи, помилуй. Христе, помилуй»). У своїй ремарці композитор доволі повільний темп конкретизує певною характерною установкою – містично (*Largo mistico*).

Увесь цей номер композитор вибудовує практично повністю інструментальними засобами. Вокальна партія сопрано задіяна лише двічі у вигляді коротких реплік-прохань, що подаються у пів голосу, майже пошепки та словами «*Kyrie eleison, Christe eleison*». Основними солістами, які репрезентують головні інтонаційно-сміслові лінії тут виступають фортепіано і перша скрипка. За формою номер ясно поділяється на дві частини. Перша – спокійно-споглядальна з ясным мелодійно-тематичним контуром і консонансно-благозвучним фоновим забарвленням та яка лунає в межах тихої динаміки. Друга – більш динамічна, тематично нестійка, насичена алеаторикою і поліфонічними нашаруваннями.

Розпочинається «*Kyrie eleison*» тихим фортепіанним соло, що випромінює красиві інтонаційно-гармонічні утворення, в основі яких імпровізаційно-мінімалістичні чергування окремих звуків (*f*, *c*, *dis*, *es*). Їх ритмічно-різноманітні повтори на педальній основі вибудовують інтервальну

вертикаль з квінти, малої сексти, великої сексти тощо. А в цілому ці звукові грона генерують звучання одного з обернень малого нонакорду з вилученою секстою, що і створює благозвучний консонансний колорит (див. Додаток А, приклад 36). Таке гармонічно-колористичне тло формує й певний висхідний образ, що передає відчуття і тривоги, і заспокоєння, віри й надії на прощення.

Фонову преамбулу фортепіано змінює соло першої скрипки в оточенні витриманих звуків альту. Солююча мелодія скрипки будується на інтонаціях з ходів на широкі інтервали, які семантично мають значення запитання, прохання. Тож головна тематична лінія цієї частини (ідея благання Господа) зосереджена саме в соло скрипки. Автор конкретизує її образне наповнення ремаркою *sereno* (тобто безтурботно) (див. Додаток А, приклад 37). Подальше повторне варіантне проведення фортепіанної партії змінює і наступний варіантний виклад соло скрипки: від теми залишаються окремі запитальні інтонації, що звучать вже у збільшенні; функція педалі опустилася в партію віолончелі; в партії альту з'явилися короткі рухливо-хаотичні остінатні «відповіді» на запитальні інтонації соло.

Від цифри 8 розпочинається другий розділ цієї частини. Три хвили алеаторних імпровізацій, що починаються раптово й дуже гучно (*fff*), поступово заспокоюються та змінюються поліфонічним «хором» струнних, в якому основна тематична функція належить віолончелі. Інтонаційно вона обіграє і розвиває «мелодію-благання» від попереднього скрипкового соло (див. Додаток А, приклад 38). Що ж символізує даний діалогічний матеріал? Вірогідно це якісь негативні думки, які, втручаючись у молитовний процес, перешкоджають досягненню душевної гармонії.

Розвиток третьої хвили «хору» струнних поступово отримує інтенсивності й динамічності (*Accelerando molto, assai; Crescendo molto, pervoso*), що призводить до масивної кульмінаційної опори, яка виявляється основною для всієї частини. Вагу цієї опори підсилює загальний динамічний фон (*ff-fff*), а також міцний сонористичний різнотеситурний кластер-тремоландо у фортепіано, що втручається сфорцандисимо (*sfff*). Вступ

духових – флейти і кларнета з поліритмізованим співвідношенням тематизму, а також алеаторні низхідні повільні глісандування струнних створюють атмосферу короткочасного хаосу, нерозуміння, підвищеного переживання (композитор конкретизує психологічну складову цього моменту ремаркою *nervoso*) (див. Додаток А, приклад 39).

Але загальна напруга також швидко спадає як і з'явилася: поступове розрядження характеризується значним динамічним спадом, укрупненням ритміки тематичних викладів. Все це призводить до повернення до початкового емоційного стану – короткої ремінісценції на гармонічно-колористичному тлі в партії фортепіано з якого й починалася уся частина.

Наступний номер розділу – «*Dies irea*» згідно Євангеліє розповідає про наближення кінця світу і судного дня: «*Dies irea, dies illa. Solvet saeculum in favilla, Teste David cum Sibylla. Quantus tremor est futurus, Quando iudex est venturus, Cuncta stricte discussurus!*» («День гніву, той день. Як свідчать Давид і Сивіла, світ розчиниться у попелу. Яким буде тремтіння, коли має прийти Суддя!»). З точки зору ідейно-жанрової концепції, версія «Гнівного дня» у В. Рунчака не відрізняється від канонічних шаблонів й залишається межах традиційних трактовок (інша справа – стилістика вислову, музична мова, виражальні засоби). В програмній концепції В. Рунчака цей номер виявляється доволі коротким (звучить близько однієї хвилини), але досить потужним і насиченим за викладом та стає в загальній драматургії циклу одним з кульмінаційних його гребнів.

Розпочинається «*Dies irea*» міцним, активно-рухливим маршовим поступом (*Alegro molto e robusto*), з характерним карбованим кроком, що передається сухим і пружним низькотеситурним кластером у партії фортепіано. Разом з тим, композитор залучає перемінний розмір, що утворюється зі складених і симетричних тактів ($2/4+3/8 - 6/4$ і т.д.) та дещо порушує стійкість метричного руху. Короткі сигнальні репліки струнних вступають у супереч басової ходи фортепіано, утворюючи злагоджений інструментальний акомпанемент для подальшого співу (див. Додаток А,

приклад 40).

Мелодія основної теми, що доручена сопрано, будується на секундових інтонаціях, що не сприяє ладово-тональній стійкості. Вона вступає на високій звучності (*f*) з вимогою співати *a rìspo voce* (у повний голос), створюючи заклично-грізний, навіть гнівливий характер (див. Додаток А, приклад той же).

Від цифри 14 виклад ще більше драматизується (*Molto agitato*). Карбований хід поступається «прискореному бігу», що утворюється інтенсивним стрічковим рухом шістнадцятими тривалостями в басовій лінії (партія фортепіано). Драматургічному напруженню й фактурному ущільненню сприяють почергові імітаційні відповіді-шлейфи, які виникають поступово у всіх струнних інструментів, створюючи тим самим квазіполіфонічну тканину інструментального супроводу (див. Додаток А, приклад 41).

В репризному проведенні теми (цифра 15, *Quasi prima, ma più espansione* / ніби як з початку, але більш розширюючи) мірний метричний поступ перетворюється на дроблений (восьмими тривалостями) переривчастий пульс, Вокальна тема переходить від сопрано до баритона, залишаючись у попередньому інтонаційному переломленні (див. Додаток А, приклад 42).

В цілому ж музична тканина номеру є доволі строкатою і насиченою, також не в останню чергу за рахунок безлічі всіляких інструментальних вставок, підголосків, реплік й ін. Загальний емоційно-психологічний тонус номеру витриманий у градаціях страху, навіть жаху, лиха що наближається тощо.

Наступний номер «*Tuba mirum*» наступає без будь-якої цезури, тобто він є повністю ув'язаним з попереднім номером єдиною драматургічною канвою. Канонічний текст розкриває ідейний зміст і настрої цього номеру, які криються у демонстрації образу «грізного сигналу труби». Цей образ закладає усіх людей (і живих, і мертвих) постати перед страшним судом:

«Tuba mirum spargens sonum. Per sepulchral regionum, Coget omnes ante tronum. Mors stupebit et natura, Cum resurget creatura, Judicanti responsura. Liber scriptus proferetur. In quobtotum continetur. Unde mundus judicetur. Judex ergo cum sedebit, Quidquid latef apparebit, Nul inultum remanebit. Quid sum miser tuns dicturus, Quem patronum rogaturus, Cum vix Justus sit secures? Rex tremende majestatis, Qui salvandos salvas gratis, Salva me, fons pietatis».

(«Трубний чудовий глас пронесеться над гробницями. По всіх землях. І всіх збере перед троном. Жах охопить і смерть, і природу, Коли постане творіння, Щоб дати відповідь Судді. Принесуть книгу часів, В якій укладені всі і вся, І по ній будуть судити світ. І коли сяде Суддя, Все таємне стане явним, І ніщо не залишиться без помсти. Що відповім я, жалюгідний, До якого заступника звернуся, Коли навіть праведний. Не буде позбавлений від страху? Цар приголомшливої величі, Ти, що врятуєш гідних порятунку, Спаси мене, Джерело благодаті»).

Традиційні трактування розділу «Tuba mirum», що здебільшого склалися в драматургійних концептах реквіємів класико-романтичної доби, передбачають музичні образи не пов'язані із жахом і страхіттями, а навпаки в них культивується ідея віри у справедливість Судді та в його милосердя. (Таким, наприклад, є Реквієм В. А. Моцарта). Ця ідея також знаходить місце і в Реквіємі В. Рунчака, хоча загальний характер музичного вислову в «Tuba mirum» є не надто позбавленим драматизму і напруги.

Не міняючи темпу руху, а лише дещо розвертаючи образний спектр (*L'istesso tempo, vittoroso* – у тому ж темпі, переможно), баритон виконує основну тему «Tuba mirum», що звучить на блукаючому квазіостинатному басовому піцикато віолончелі. Різномодольові синкоповані акценти створюють ілюзію ламаного не стійкого руху. Розмашиста тема заклично-вимагального характеру в своїх інтонаціях містить фігури риторичного кшталту (див. Додаток А, приклад 43).

Ущільнення музичної тканини, а з нею і динамізація загального руху спостерігається в цифрі 18: заклик «туби» в партії баритона отримує

поліфонічні відповіді у партіях першої і другої скрипок, утворюючи тим самим потрібну канонічну імітацію. Тобто, поклик до суду Божого, що був міцним і вимогливим, але самотнім, тепер переростає в багатоголосний і всебічний призив, підсилений наполегливими септимо-секундовими синкопованими сигналами в партії фортепіано (див. Додаток А, приклад 44).

Цифра 19 (*Sempre affanato* – увесь час збуджено) змінює смислові навантаження в партіях учасників ансамблевого дійства. Основна тема «туби» тепер звучить у вигляді двоголосного канону між духовими (виконується штрихом фрулато) і низькими струнними у трельному викладі. Партія баритона зі словами «*Liber scriptus proferetur. In quobtotum continetur*» («Принесуть книгу часів. В ній укладені всі і вся») тут отримує прискореного пульсуючого руху вісімками ніби то акомпануючи канону закликів, але ж і посилюючи його смисловими «уточненнями» текстового шару (див. Додаток А, приклад 45).

Драматизація музичного викладу значно підвищується зі вступом стретної імітації теми «*Dies Irea*» в партіях сопрано і баритона (*Come sopra con sdegno* – як і раніше, з презирством). Ця коротка, свого роду рефренова вставка, повертає до образів і емоцій «гнівного дня». Збільшенню загальної напруги і динамізації всього руху сприяють також короткі побіжні репліки шістнадцятими у струнних по тонах зменшеної гами (октатоніки) та пружно-ритмічні кластерні чергування в партії фортепіано (див. Додаток 1, приклад 54). В решті-решт, кардинальна зміна метрики з симетричної на несиметрично-складену у цифрі 21 (розмір 5/8, *Sempre agitato* – увесь час схвильовано) перериває рівномірно-пульсований рух, переводячи його в нестійке хитання, що можна трактувати як втрата впевненості і зневіра.

Останній фрагмент номеру (цифра 23, *Rabbioso* – злобно) знову повертає матеріал «*Dies Irea*». Як і в попередньому випадку, тема звучить у стретному імітаційному викладі у сопрано і баритона, в партії фортепіано утверджується карбований кластерний хід із подібними перегукуваннями у струнних, а біганина шістнадцятими по тонах зменшеної гами з'являється у

флейти і кларнета. Такий рефреновий «реверанс» ідеї «гнівного дня» на завершенні «мирної труби» певною мірою врівноважує образно-емоційні складові цих двох номерів та єднає їх драматургічно.

Наступний номер – «*Recordare, Jesu pie*» – за каноном зображує звернення до Всевишнього і благання його про пощаду. Текстове наповнення номеру є таким: «*Recordare, Jesu pie, Quod sum causa tuae viae, Ne me perdas illa die. Quaerens me, sedisti lassus, Redemisti crucem passus: Tantis labor non sin cassus. Juste judex ultionis, Donum fac remissionis. Ante diem rationis. Ingemisco tamquam reus, Culpa rubet vultus meus, Supplicanti parce, Deus. Qui Mariam absolvisti. Et latronem exaudisti, Mihi quoque spem dedisti. Preces meae non sunt dignae, Sed tu, bonus, fac benigne, Ne perennis cremer inge*». («Згадай, милостивий Ісусе, Що заради мене пройшов Ти свій шлях, Щоб я не загинув у цей день. Ти, хто запитує мене, ти і Сам бував у зневірі, Ти виявив спокутування, зазнавши хресну муку. Нехай же не залишиться безплідним Твоє страждання. Суддя, праведно помсти, Даруй мені відпущення, Перш ніж настане День Суду. Я, винний, стогнучі я кличу до Тебе, обличчя моє заливає фарба сорому, Боже, помилуй же того, хто молиться. Ти просив Марію, ти вислухав розбійника, ти і мені дав надію. І молитви мої недостойні, Але Ти, сповнений доброти, Зроби так, щоб не горів я у вічному вогні»).

На відміну від типових трактовок образу «*Recordare*», що представлені в творах багатьох композиторів-класиків (зокрема у В. Моцарта) та які здебільшого характеризуються світлою лірикою, цей номер в Реквіемі Володимира Рунчака навпаки представлено з підвищеною емоційною напругою. Залишаючись у попередній високій загальній звучності, автор для цієї частини ще більше зрушує і так доволі швидкий темп: *Piu mosso, rapido* (більш рухливо, прискорено).

Основний розмір тематичного викладу, що надано партії сопрано та в який органічно вкладається кожна окрема репліка-мотив, складає 5/4. З нерівномірною періодичністю між цими мотивами вкрапляються короткі 1/4-

тні такти з різкими акордовими вигуками інструментального супроводу на сфорцандо. Розмірено-скандовану тему супроводжують мерехтливі поліритмічні фігурації, що поперемінно проводяться то в партії фортепіано, то в духових, то в струнних (див. Додаток А, приклад 46). Інтонаційна формула теми поступово набуває більш хроматизованого викладу, що надає їй переважно блукаючого й хиткого характеру.

У серединному розділі номеру (цифра 28) основні інтонації теми Recordare впроваджуються в інструментальну площину і скандуються фортепіано; фігураційні мерехтіння у духових знаходять варіантне своє втілення вже у вигляді тремоло-репетиційних формул; сопрано оспівує основні тематичні інтонації дроблено-прискореною ритмікою (див. Додаток А, приклад 47). Репризне проведення (цифра 29) повертає попередній тип викладу музичної тканини цього номеру, разом з тим, посилюючи його динамічно (*fff*) та характерно (Partamento assai – підкреслено дуже; Minaccelove assai – загрожуючи дуже).

Загальний образний стрій номеру сповнений глибоких психологічних переживань, страху й драматизму. Він проходить майже в одному емоційному зрізі з двома попередніми номерами і, як вже говорилося, є далеким від типових підходів створення почуттєвої аури Recordare (благання), властивих реквіємам інших композиторів. Вірогідно В. Рунчак, передавши в цьому номері моління Господа про помилування людини саме в такому емоційному ракурсі, вбачав у ній (тобто в людині) дуже значну ступінь гріховності.

Відразу ж, без паузи (*attaca subito*) настає наступний номер «*Confutatis maledictus*». За своєю семантикою в реквіємній драматургії номер Confutatis відображає оповідання про муки грішників у пеклі. Євангелічний текст цього номеру передбачає наступні рядки: «*Confutatis maledictus, Flammis acribus addictis, Voa me cum benedictus. Oro supplex et acclinis, Cor contritum quasi cinis: Gere curam mei finis*». («Посоромивши проклятих, Приречених вогню, що пожирає, Поклич мене з тими, хто удостоївся

благословення. Пав на коліна і простягаючи руки, Із серцем, розбитим у попіл, Молю Тебе, дай мені спасіння після моєї смерті».)

За рівнем драматизму і загального напруження цей номер безумовно є головною кульмінацією усієї частини та однією з найважливіших кульмінаційних точок усього реквієму. В ньому також найбільш яскраво проявляється тенденція симфонізації камерного ансамблю та його виражальних засобів. Обравши темповий рух як *Largo*, *fiero*, *meno mosso* (Широко, горділиво, менш рухливо), автор відкриває «*Confutatis*» граничною для камерного складу гучністю (*fff*), підсилену ремаркою *sonorissimo* (максимально звучно).

Тонус максимальної емоційної напруги задає фанфарне акцентоване скандування в партії фортепіано, що подається гострими акордами з насиченими секундовими нашаруваннями та мордентною ритмоформулою. Загальне звукове тло наповнене хаотичними швидкоплинними плямами у виконанні низьких струнних (дубль-штрих) і духових (подвійним язик). Основна тема звучить у баритона на повний голос (а *rieno voce*) у контрапунктовану зіставленні з подібним за структурою і характером тематичним викладом у скрипок (див. Додаток А, приклад 48).

Загальний характер музики в «*Confutatis*» повністю відповідає змістовній складовій цього номеру і передає найвищі градації негативних переживань, зокрема відчуття повного жахіття, панічної екзальтації, провалу у безодню, моторошного передчуття смерті, кінця усього...

Раптовий обрив на піці граничного звукового хаосу і нетривала пауза готують вступ наступного номеру «*Lacrimosa dies illa*», який символізує слізну розраду, смирення й прийняття смерті. «*Lacrimosa dies illa, Qua resurget ex favilla. Judicandus homo reus. Huic ergo parce, Dies, Pie Jesu Domine. Dona eis requiem. Amen*». («В той слізний день, Коли з праху повстане людина, Щоб постати перед судом, Помилуй його, Боже, Милостивий Господи Ісусе, Дай їм спокій. Амінь»).

Закономірно повільний темп (*Adagio mesto*) і тиха звучність

відкривають музичний виклад номеру. Падаючі краплі сліз композитор передає оригінальним засобом – піцикато по струнах фортепіано на тлі рівно-силабічного (без вібрації) звучання педалі у струнних (див. Додаток А, приклад 49). Поступове нашарування звуків-сліз створює квазімінорне гармонічне забарвлення, яке готує звукове тло для основної мелодії *Lacrimosa*. Її вступ, досить експресивний і ніжно-співочій, з характером *Con dolore* (тобто з болем), по чергово проводиться у флейти, кларнета й згодом розпочинається у баритона. Структурно вона складається з секвенційного ходу вгору короткого виразного мотиву, що рухається по звуках ладу (див. Додаток А, приклад 50).

Загальний скорботний стан також створюють гра піцикато і тремоландо у струнних, короткі глісандування (падіння слізних крапель) тощо. Секвенційний розвиток теми, піднімаючись кожен раз усе вище й вище також поступово отримує й усе більшу експресивну й динамічну напругу та призводить до емоційного підйому, що фактично виходить за межі жанрового прототипу *Lacrimosa* та характеризується скандованим голосінням на більш гучній динаміці. Багаторазове екзальтовано-кричуще причитання заклику «*A men*» (амінь) на тривалому наростанні драматизму й ущільненні інструментальної фактури призводить до масивної кульмінаційної точки у вигляді міцного широкотеситурного сфорцандованого кластерного удару у фортепіано з довгим поступовим затуханням із залученням педалі (див. Додаток А, приклад 51). У флейти і кларнета, на тлі спадаючої фортепіанно-кластерної луни, по чергово вступають короткі обривки основної теми *Lacrimosa*, які також поступово стихають і розчинюються.

Таку динаміку образно-емоційної трансформації в «*Lacrimosa*» від піднесено-печальної на початку й до скорботно-драматичної перед кульмінацією можна трактувати як поступове наближення людського відчуття безповоротного відходу в світ інший. Масивний же кластер – безпосередньо як момент погребіння, а подальші стихаючі стони духових – як поступове заспокоєння й смирення.

Наступний, третій розділ реквієму «*Offertorium*» («*Оферторій*»), як і належить католицькій традиції, присвячено ідеї збирання й приношення дарів. В структурі авторського реквієму В. Рунчака цей розділ складається з двох номерів («*Domine Jesu Christe*» та «*Hostias et preces*»), які драматургічно тісно пов'язані між собою (інтонаційно, темпово, образно й ін.) та звучать без перерви (*attacca*), відкривається номером «*Domine Jesu Christe*». Залучений композитором канонічний текст складається з декількох рядків: «*Domine Jesu Christe, Rex gloriae, Libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni et de profundo lacu, libera eas de ore leonis, ne absorbeat eas tarturus, ne cadant in obscurum*». («Господи Ісусе Христе, Царю Слави, визволи душі всіх вірних, що відійшли від болю пекла та глибокої ями, звільни їх від лєвової пащі, щоб пекло не поглинуло їх, і щоб вони не впали в темряву»).

Номер членується на умовні чотири фрагменти, які визначаються і принципами фактурної організації, і образною змістовністю. Перший – вирішений виключно вокальними засобами, тобто це дует сопрано і баритона, побудований також із залученнями імітаційно-поліфонічних перегуків (див. Додаток А, приклад 52), і лише згодом (цифра 41) обидва солісти входять в єдину струнку ритмічну вертикаль. Спираючись на передбачений образний стрій музичного викладу (спокійний, безтурботлевий, позбавлений драматики), автор обирає відповідні темпові рішення – *Moderato pastorale* (помірно, пасторально), а також тріольний та перемінний (5/8) метр. Наступний фрагмент – діалог солістів, що відбувається вже на м'якому гармонічному тлі тремоландо у струнних (*Quasi monodia* – ніби монодійно).

Третій фрагмент номеру (цифра 43) змінює і фактурні функції, і їх смислове значення: сольний компонент концентрується в партії флейти. Він отримує більш вираженого речитативного характеру із залученням широкої інтервальної інтонаційності, дрібної ритміки і ферматних затримань. Свобода сольної речитації підсилена спростуванням розміру (*Senza metrum, ad libitum*)

та конкретизацією характеру вислову (*in modo lamento*) (див. Додаток А, приклад 53).

Й останній, четвертий фрагмент (цифра 44, *Adagio tranquillo*), переводить виклад повністю в інструментальну площину, де мелодійний діалог відбувається у скрипки і віолончелі на тлі педалі інших струнних, а окремі алеаторно-темпові репліки, засновані на початковій фразі основної теми номеру (*Domine Jesu Christe*) та такі, що лунають спочатку у фортепіано, а наприкінці вже і в духових, періодично нагадують про головну ідею номеру (див. Додаток А, приклад 54).

Дев'ятий номер циклу «*Hostias et preces*» в цілому продовжує розвивати образно-емоційну ауру попереднього номеру, але розпочинається несподіваним стрійним і благозвучним співом солістів-вокалістів в межах традиційної системи терцово-акордового упорядкування: «*Hostias et preces tibi, Domine, Laudis offerimus*» («Ми приносимо Тобі жертви і молитви») (див. Додаток А, приклад 55). Поступово (такти 5-7) спів дуету втрачає єдність і кожен голос йде своїм окремим шляхом: «*Tu suscipe pro animabus illis, quorum hodie memoriam facimus*» («Господи, славлячи Тебе, прийми їх за ті душі, про які ми сьогодні згадуємо»). Але приходять вони до ясного і об'єднаного унісону солістів (цифра 46, *Roco a roco calando*): «*Face as, Domine, de morte transire ad vitam*» («Дай їм Господи, перейти від смерті до життя»).

Завершується номер багатоголосним алеаторно організованим «щебетанням» основної теми попереднього номеру (*Domine Jesu Christe*) на піцicato у всіх струнних, тривало й поступово розчиняючись в тиші. Такий тематичний реверанс, не лише створює певну арочність в обрамленні цих двох номерів, а також, на семантичному рівні, все ще продовжує актуалізувати ідею Господнього прощення («...визволи душі всіх вірних...») (див. Додаток А, приклад 56).

Розділ IV. «*Sanctus*» уводить слухача в зовсім іншу образно-психологічну сферу – доволі енергійну й піднесено-схвильовану. Він

складається також із двох номерів: «*Sanctus dominus deus sabaoth*» і «*Benedictus*», які є з'єднаними та фактично утворюють єдину драматургічно-композиційну платформу. Перший з них «*Sanctus dominus deus sabaoth*». Його текстовий пласт представлено такими євангелічними рядками – «*Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt coeli et terra Gloria tua. Hosanna in excelsis*» («Свят, свят, свят, Господь Бог Саваот. Небо і земля сповнені Твоєї слави. Осанна у вишніх!»). Текст визначає не лише загальний настрій музики номеру, а й систему її засобів. А це – активний і доволі рухливий темп (*Vivo, con brivo* – швидко, з вогнем), динамічний і наскрізний розвиток, значні звукові градації, стрічковість письма, насиченість, іноді поліфонічність фактури й ін.

На відміну від традиційного образу *Sanctus*, для якого більш характерними є гімнові риси (тобто урочистість, піднесеність, світлий настрій, адже в ньому йдеться про прославлення Всевишнього), в образній драматургії реквієму В. Рунчака домінують суворість, схвильованість, загальна напруга, навіть нервозність. Досить тривалий фрагмент номеру віддано інструментальному виконанню, в якому задіяні усі інструменти і групи ансамблю. Головна лейт-тема, широка й лаконічна, сформована за принципом риторичних фігур, з'являється в цифрі 49 (у партії фортепіано) (див. Додаток А, приклад 57). Вона, унісонно-одноголосна, з різним ступенем періодичності проходить в різних пластах фактури й у різних партіях.

Як відповідь напружено-тривожній лет-темі у цифрі 51 з'являється витриманий хоральний поступ, який за принципами викладу є більш характерним до традиційних піснеспівів. Своєю дещо віддаленою від сучасної стилістики акордовою фактурою він вносить в музичне мовлення номеру не лише певну свіжість, а й утворює певний полістилістичний діалогізм (минуле – сучасне) (див. Додаток А, приклад 58). Дует солістів сопрано й баритона в цьому розділі вступає вже в момент значної динамізації загального розвитку (*Con grande agitato*, тобто зі значною збудженістю).

Як вже говорилося, наступний номер «*Benedictus*» впливає

безпосередньо на гребні руху попереднього та повністю зберігає коло його образно-емоційних характеристик. Більш того, ще одним об'єднавчим фактором виступає тема хорального співу із «Sanctus», що проводиться кілька разів на різних фактурно-драматургічних і часових рівнях номеру. Вона також сприяє посиленню інтонаційної єдності цих номерів. Канонічний текст, який закладений у партії солістів-вокалістів є доволі коротким: «Benedictus, qui venit in nomine Domini» («Благословенний той, хто приходить во ім'я Господа») (див. Додаток А, приклад 59).

Як ми бачимо, В. Рунчак змінює й тут звичну для Бенедіктусу емоційно-образну ауру, залишаючи її у визначених (знов таки, власно) межах попереднього номеру. Адже відомо, що в традиціях католицької меси Benedictus зазвичай демонструє спокійний, просвітлений і ліричний характер [218, с. 20].

Наступний (V) розділ реквієму «*Agnus dei*» представлено одним єдиним (й однойменним) номером з доволі короткою тривалістю (близько півтори хвилини). Він оповідає про Агнця Божого (а це – ім'я Ісуса Христа згідно Євангелія від Іоанна), який приніс себе у жертву на Голгофі й тим самим спокутував усі людські гріхи: «Agnus dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem. Agnus dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem sempiternam. Lux aeterna luceat eis, Domine, cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es. Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis» («Агнець Божий, Ти береш гріхи світу, даруєш їм спокій. Агнець Божий, Ти береш гріхи світу, даруєш їм вічний спокій. Нехай вічне світло осяє їх, Господи, зі святыми Твоїми навіки, бо Ти благочестивий. Вічний спокій даруй їм, Господи, і нехай вічне світло сяє на них»).

Спокійний оповідальний темп і співучий характер (*Doppio meno mosso, cantabile*) визначають врівноважену й безтурботну, але разом з тим, з явно вираженою барвою скорботи емоційну площину номеру. В музичному аспекті номер представляє фактично два короткі солоспіви сопрано і баритона, що йдуть один за одним (див. Додаток А, приклади 60, 61).

Останній (VI) розділ реквієму «*Libera me*» складається з двох невеличких номерів, перший з яких є однойменним до назви розділу (тобто «*Libera me*»). В ньому йдеться про молитву за померлих, яка здійснюється перед їх погребінням. В ній відбувається звернення до Всевишнього про помилування цих померлих на Страшному суді: «*Libera me, Domine, de morte aeterna in die illa tremenda, quando coeli movendi sunt et terra, dum veneris judicare saeculum per ignem. Tremens factus sum ego et timeo, dum discussion venerit atque ventura ira. Dies illa, dies irae, - calamitatis et miseriae, dies magna et amara valde*» («Визволи мене, Господи, від вічної смерті в той страшний день, коли небо і земля будуть похитнуті, коли Ти прийдеш судити світ вогнем. Я тремчу і боюся, прийдешнього суду і гніву. Той день, день гніву, - день суду і милосердя, великий і дуже гіркий день»).

Номер розпочинається раптово, тобто без цезури, активним прискоренням темпу (*attacca subito, poco più mosso*) та на відносно тихій звучності (*morendo* – ніби то напівголосно). Музичний виклад поєднує в собі з одного боку, несиметричну метрику (розмір $5/8 = 2/8 + 3/8$), з іншого – доволі ясну тонально-гармонічну основу, що наближає його до неокласичних (необарокових) принципів організації музичної тканини. Більш того, цей номер є одним з небагатьох в реквіємному циклі де тонально-функціональні зв'язки є наявно вираженими. Зрозуміло, що композитор не утримується в межах однієї тональності, а використовуючи раптові відхилення й тональні зіставлення, не надовго зупиняючись мігрує по певним тональним центрам і орієнтирам. Цьому також сприяє хорально-акордовий тип викладу фактури на якому й розгортаються сольно-мелодичні побудови (див. Додаток а, приклад 62).

Наскрізний і динамічний розвиток призводить до наростання напруги у цифрі 71 (*Poco a poco agitato; Sublime, con grande passione*) й особино у цифрі 72 (*Con grande appenato; Patetico*), призводячи до вторгнення на гребні кульмінаційної хвилі дещо трансформованого фрагменту з номеру «*Dies irea*» (*Con grande patetico; Tempo doppio più mosso*). З одного боку, євангельський

текст *Libera me* дійсно завершується рядками *Dies ivera*. З іншого – композитор обирає цим рядкам їх перворідне музичне втілення (фактично переносить цей музичний фрагмент з однойменного номеру). Знову на потужній гучності уривається кластерно-карбоване крокування фортепіано з акордовими відскоками струнних. Тема *Dies ivera* на потужному, майже надривному скандуванні, звучить в обох солістів (сопрано й баритон) в поліфонічному (стретно-канонічному) поєднанні (див. Додаток А, приклади 63, 64).

Смислове навантаження номеру ясно простежується в його образно-емоційній площині. У В. Рунчака *Libera me* (звернення до Господа про помилування померлих) отримує досить напруженого й драматичного характеру та відходить далеко від спокійного смиренно-молитовного благання. Повернення і проведення музичної ідеї *Dies ivera* в контексті даного номеру можна трактувати як невідвратною суворість Страшного суду, де помилування чекає не на всіх.

Останні номер згаданого розділу – «*Requiem aeternam*» – завершує реквіємний цикл. Він фактично повторює музичний матеріал, поданий на початку твору, але демонструється в значно скороченому й лаконічному викладі, що також проявляється й у залученні лише окремих рядків євангельського тексту: «*Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis*». («Вічний спокій даруй їм, Господи, і вічний світ засяє їм»).

За своєю функцією в композиційній драматургії реквієму цей номер уособлює скорочену репризу та повернення до образів й ідей з яких починалося усе драматичне дійство. Цікаво, що композитор в репризному викладі фактично не змінює тональний план і подає колишній матеріал в його перворідній тональній оболонці. Це ще сильніше підкреслює думку про повернення саме до початкового образно-емоційного стану (*Largo molto calma* – дуже заспокійливо) (див. Додаток А, приклад 65).

Завершується цей номер (а з ним і увесь цикл) проведенням вступного фрагменту з «*Kyrie eleison*» – споглядально-спокійним, ілюзорно-

гармонічним мерехтінням фортепіано, що поступово розчиняється в тиші (Lontano, quasi Kyrie eleison) (див. Додаток А, приклад 66). Таке завершення (інструментальне тло молитви «Kyrie eleison. Christe eleison», тобто «Господи, помилуй. Христе, помилуй») може символізувати безальтернативність приходу людини у своєму житті до Бога та її безкінечні прохання Божественного захисту й благодаті.

Більш наочно специфіку композиційної структури в Requiem для дев'яти виконавців Володимира Рунчака та особливості співвідношення в ній розділів і номерів можемо простежити в наступній таблиці (Табл. 4.)

Таблиця 4

Особливості композиційної структури Requiem для дев'яти виконавців Володимира Рунчака

<i>Розділи твору (тривалість звучання)</i>	<i>Номери (тривалість звучання)</i>	<i>Цифри (кількість тактів)</i>	<i>Темповий орієнтир / характер</i>	<i>Євангелічний текст</i>
I. Introitus (3')	1. Requiem aeternam (3')	Вступ, 1 2 3 4 (31)	Racato molto. Largo	Requiem aeternum dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis. Te decet hymnus, Deus in Sion, ...
II. Kyrie et sequential (17'27'')	2. Kyrie eleison (7'30'')	5 6 7 8 9 10 11 (71)	Largo mistico	Kyrie eleison. Christe eleison.
	3. Dies irea (1')	12 13 14 15 (31)	Alegro molto e robusto / Molto agitato / Quasi prima, ma piu espansione	Dies irea, dies illa. Solvet saeculum in favilla, Teste David cum Sibylla. Quantus tremor est futurus, ...
	4. Tuba mirum (1'40'')	16 17 18 19 20 21 22 23 (60)	L'istesso tempo, vifforoso / Sempre affanato / Come sopra con sdegno / Sempre agitato / Rabbioso	Tuba mirum spargens sonum. Per sepulchral regionum, Coget omnes ante tronum. Mors stupebit et natura, ...

	5. Recordare, Jesu pie (1'20'')	<table border="1"><tr><td>24</td><td>25</td><td>26</td></tr><tr><td>27</td><td>28</td><td>29</td></tr></table> (47)	24	25	26	27	28	29	Piu mosso, rapido / Minacelove assai	Recordare, Jesu pie, Quod sum causa tuae viae, Ne me perdas illa die ...						
24	25	26														
27	28	29														
	6. Confutatis maledictus (1'13'')	<table border="1"><tr><td>30</td><td>31</td></tr></table> (19)	30	31	Largo, fredo (meno mosso) / Quasi mormorando, con sdegno / Molto sensibile, con passione	Confutatis maledictus, Flammis acribus addictis, Voa me cum benedictus. Oro supplex et acclinis, ...										
30	31															
	7. Lacrimosa dies illa (4'44'')	<table border="1"><tr><td>32</td><td>33</td><td>34</td></tr><tr><td>35</td><td>36</td><td>37</td></tr><tr><td>38</td><td>39</td><td></td></tr></table> (59)	32	33	34	35	36	37	38	39		Adagio mesto / Con dolore / Bruscamento subito. Doloroso / Con malinconia / Lamentoso assai / Largo mancando	Lacrimosa dies illa, Qua resurget ex favilla. Judicandus homo reus. Huic ergo parce, Dies, Pie Jesu Domine, ...			
32	33	34														
35	36	37														
38	39															
III. Ofertorium (5'48'')	8. Domine Jesu Christe (4')	<table border="1"><tr><td>40</td><td>41</td><td>42</td></tr><tr><td>43</td><td>44</td><td></td></tr></table> (58)	40	41	42	43	44		Moderato pastorale / Quasi monodia / Adagio tranquillo	Domine Jesu Christe, Rex gloriae, Libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni et de profundo lacu, libera eas de ore leonis, ...						
	40	41	42													
43	44															
9. Hostias et preces (1'48'')	<table border="1"><tr><td>45</td><td>46</td></tr></table> (15)	45	46	Poco piu mosso e flebile / Poco a poco calando / L'istesso tempo, ma subito molto nervoso	Hostias et preces tibi, Domine, Laudis offerimus, Tu suscipe pro animabus illis, qoatrum hodie memoriam facimus, ...											
45	46															
IV. Sanctus (4'45'')	10. Sanctus Dominus Deus Sabaoth (2'50'')	<table border="1"><tr><td>47</td><td>48</td><td>49</td></tr><tr><td>50</td><td>51</td><td>52</td></tr><tr><td>53</td><td>54</td><td>55</td></tr><tr><td>56</td><td>57</td><td>58</td></tr></table> (102)	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	Vivo, con brivo / Molto nervosa / Quasi prima ma pui animato / Sublime / Con grande agitato / Molto esalfato / Collera	Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt coeli et terra Gloria tua. Hosanna in excelsis.
	47	48	49													
50	51	52														
53	54	55														
56	57	58														
11. Benedictus (1'55'')	<table border="1"><tr><td>59</td><td>60</td><td>61</td></tr><tr><td>62</td><td>63</td><td>64</td></tr><tr><td>65</td><td></td><td></td></tr></table> (59)	59	60	61	62	63	64	65			Ruvido, impestuoso / Impestuoso acuto	Benedictus, qui venit in nomine Domini.				
59	60	61														
62	63	64														
65																
V. Agnus dei (1'30'')	12. Agnus dei (1'30'')	<table border="1"><tr><td>66</td><td>67</td></tr></table> (20)	66	67	Doppio meno mosso, cantabile / Calma quasi prima	Agnus dei, qui tollis peccfta mundi, dona eis requiem. Agnus dei, qui tollis peccfta mundi, dona eis requiem sempiternam. ...										
66	67															

VI. Libera me	13. Libera me	<table border="1"><tr><td>68</td><td>69</td><td>70</td></tr><tr><td>71</td><td>72</td><td>73</td></tr></table> (63)	68	69	70	71	72	73	Poco piu mosso mormorando / Sensibile Poco a poco agitato / Sublime, con grande passione / Con grande appenato / Patetico / Con grande patetico. Tempo doppio piu mosso	Libera me, Domine, de morte aeterna in die illa tremenda, quando coeli movendi sunt et terra, dum veneris iudicare saeculum per ignem ...
	68	69	70							
71	72	73								
14. Requiem aeternam	<table border="1"><tr><td>74</td><td>75</td><td>76</td></tr></table> (28)	74	75	76	Largo molto calma / Lontano, quasi Kyrie eleison	Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis.				
74	75	76								

Отже, підсумовуючи здійснений вище аналітичний екскурс щодо особливостей реалізації жанрово-стильової сфери в творі В. Рунчака «Requiem на латинські канонічні тексти для дев'яти виконавців» ще раз стисло окреслимо основні спостереження.

По-перше, звертаючись до жанру реквієму, автор свідомо відмовляється від традиційних для цього жанру великих виконавських формацій та обирає для написання свого твору виражальні засоби саме камерно-вокального кшталту. У цьому випадку, разом із солістами-вокалістами, обраний інструментальний склад (струнний квартет, фортепіано, флейта, кларнет) стає свого роду прототипом симфонічного оркестру та в творчому переломленні автором, виявляється повністю спроможним щодо рішення художніх задач, необхідних для побудови масштабної музичної драматургії, передбаченої цим жанром. В цьому творі, з одного боку, спостерігаємо певну симфонізацію камерного ансамблю та його виражальних засобів. З іншого – навпаки, тенденцію камернізації такого монументального жанру, яким традиційно є реквієм.

По-друге, автор у своєму творі розширює ідейну складову реквієму, відходячи від традиційно-жанрового спрямування (у вигляді присвяти конкретній померлій особі) та оберяючи більш ємні й концептуальні

сміслові маркери (присвячення усім митцям, присвячення усім чесним й безкорисливим громадянам, присвячення усім героям, хто в різні часи боровся за свою землю), про що свідчить літературний епіграф до твору.

По-третє, композитор, формуючи драматургічну концепцію свого реквієму, не відходить далеко від типових зразків, притаманних традиційному жанру, але, разом з тим, проявляє й певну свободу і у процесі компоновки частин між собою, і у виборі образно-емоційного навантаження частин у порівнянні з жанровими прототипами традиційного реквієму. Так, загальний характер музичного вислову в «Tuba mirum» виявляється не позбавленим драматизму; посиленою емоційною напругою і підвищеним темповим рухом характеризується трактовка образу «Recordare»; в образній драматургії «Sanctus» домінують суворість, схвильованість, загальна напруга, навіть нервозність; далекою від спокійно-просвітленого й ліричного характеру, що є властивим традиціям католицької меси, в реквіємі В. Рунчака виявляється й образна аура «Benedictus»; «Libera me» (звернення до Господа про помилування померлих) отримує тут також досить напруженого й драматичного характеру та значно відходить від емоцій смиренно-молитовного благання.

По-четверте, доволі цікавим виявляється й сам авторський мовно-стильовий комплекс, що будується на основі та з використанням як необарокових музично-мовних елементів і стильових рис (поліфонічні прийоми, риторичні фігури, інтонаційні, гармонічні й фактурні стилізації і алюзії та ін.), так і широкого загалу прийомів й компонентів сучасного композиторського письма (алеаторні прийоми, сонорика, розширена гармонія, кластери й ін.), що й актуалізує старовинний жанровий концепт в нових художніх умовах.

3.2. «Homo ludens IV (Homo orans. Людина, яка молиться)» для сопрано й магнітофонної плівки

«Homo ludens» (що в перекладі означає «Людина, яка грає») в музичній творчості Володимира Рунчака представляє собою окремий цикл творів, які створені ним для різних виконавців-солістів та який налічує сьогодні дванадцять самостійних частин. Цей цикл композитор створював протягом досить тривалого часу, що охоплює майже тридцять років (з 1991 по 2018 рр.). Одним з найважливіших завдань в циклі «Homo Ludens» композитор вважає демонстрацію широкого загалу сучасної інструментальної техніки відповідно до кожного інструменту (про що він свідчить у своєму інтерв'ю) [18], а отже, нагадаємо ще раз перелік п'єс цього опусу відповідно до інструментально-виконавської їх орієнтації. Отже, це – «Homo ludens I» для флейти; «Homo ludens II» для фортепіано; «Homo ludens III («non-stop music») для віолончелі; «Homo ludens IV» («Homo orans», тобто «Людина, яка молиться») для сопрано і магнітофонної плівки; «Homo ludens V» («Інтерв'ю з заїкою або сім хвилин в трубу») для труби; «Homo ludens VI» («Пара анекдотів на всім відому тему») для тромбона; «Homo ludens VII» («Або сім «кривих» танців») для ударних інструментів; «Homo ludens VIII» («Три присвяти») для туби; «Homo ludens IX» («Овое – я і гобой», дев'ять не випадкових зупинок для гуля_(щ)чого гобоїста») для гобоя; «Homo ludens X» («Capric_ний альтист», каприс для альтя) для альтя; «Homo ludens XI» («Або кілька конкурсних SMS-ок для фаготиста і членів журі (публіки)») для фагота; «Homo ludens XII» для контрабаса.

Одним з вельми цікавих концертних заходів, в якому прозвучала переважна більшість п'єс, що входять до цього великого музичного циклу композитора, став тематичний авторський концерт із назвою «Володимир Рунчак. Homo ludens symphony». Він відбувся в 2011 році в концертній залі Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Більша

частина творів, що увійшли до циклу «Homo ludens» мають розгорнуті програмні назви.

Як вже говорилося, назва цього циклу та його ідея апелюють до творчості двох всесвітньо відомих представників світової культури ХХ століття. Перший з них – це голандський філософ, історик, культуролог Йоган Гейзинга, автор одноіменного фундаментального філософського трактату «Homo Ludens». В цьому трактаті, який він видав у 1938 році, автор проводить всебічний аналіз феномену «людської гри», вивчає універсальність і вплив цього феномену на генезу й процес формування культурних засад, а з ними й на хід розвитку людської цивілізації в цілому [29; 223]. Окрім ідейної концепції Гейзинга, яку Володимир Рунчак намагається реалізувати в суто музичній площині своїх композицій циклу «Homo Ludens», композитор спирається також і на філософські міркування інших літераторів, зокрема Германа Гессе з його «грою в бісер», про що зізнається автор у своєму інтерв'ю [18].

Другим представником світового мистецтва сучасності, чії концептуальні ідеї вплинули на створення Володимиром Рунчаком свого «Homo ludens», є видатний італієць Лучіано Беріо та його музичний чотирнадцятичастинний цикл «Sequenza» («Секвенції»). Саме в цьому мега-циклі Л. Беріо, на створення якого його авторові знадобилося часу навіть більше ніж В. Рунчакові на свій (а саме – понад сорок років з 1958 по 2022 рр.) і слід шукати ті жанрові й формоорганізаційні коріння, що яскраво проросли в «Людину, яка грає» сучасного українського композитора.

Як вже зазначалося раніше, відверті паралелі між цими двома опусами можемо спостерігати без особливих зусиль, а отже, ще раз відзначемо їх. Перше, й головне, це створення циклу п'єс для окремих інструментів як уособлення і демонстрація комплексу індивідуальних рис музичного висловлення кожного з них. Друге – це єдина ідейно-образна концепція, що є властивою не лише усьому циклу загалом, а й кожній окремій п'єсі. У Л. Беріо це «внутрішня драма, забарвлена у сюрреалістичні тони» (за

спостереженням В. Петрова [51]), а у В. Рунчака – відповідно «граюча людина» від Гейзінга і Гессе.

«*Homo ludens IV*» (або «*Homo orans*», тобто «Людина, яка молиться») для сопрано і магнітофонної плівки написано автором на тексти англomовного Євангеліє (від Св. Луки) та представляє собою диптих, тобто двочастинний цикл. Кожна з цих частин має власну програмну назву, яка й спрямовує слухача на попереднє уявлення образно-змістовного наповнення усього твору. Залучення автором саме англomовного варіанту євангелічного тексту вбачається не лише виправданим з точки зору реалізації цього твору саме в площині сучасного академічного камерно-вокального мистецтва, а й певною мірою сприяє його «осучасненню» в нових звукових умовах цього мистецтва, відмінних як від норм канонічно-церковного співу, так і від виконавських традицій класичної вокальної музики.

Перша частина «*Crucify... crucify... him...*» («Розіпни... розіпни... його...») розкриває фрагмент святого письма, в якому йдеться про пророцтво Ісуса, що було здійснене ним стосовно Тайної вечері, на якій відбулася зрада його апостолами, що в подальшому призвело до винесення натовпом вироку пророку про його страту. Друга ж частина «*A prayer person*» («Людина, що молиться») являє собою невеличке молитовне звернення до Творця.

Щодо загальної драматургії цього опусу, та зокрема до питання про зіставлення його частин, то слід зазначити, що основна «дія» твору відбувається саме в першій частині. Вона і за тривалістю значно домінує над другою (тринадцять хвилин проти трьох), і за потужністю та насиченістю драматургічного розгортання тощо. Друга ж частина є повільною, своєрідною рефлексивно-зосередженою постлюдією до музичного дійства, що відбулося в першій.

Слід також зазначити, що партія магнітофонної плівки з'являється у цьому творі лише у другій його частині. Крім того, автор передбачає можливість виконання даної композиції і без використання цієї партії (у разі неможливості технічної організації повноцінного виконання). А це значить,

що музичний матеріал, який міститься на аудіо запису, хоч і уособлює дуже важливий художній компонент твору, все ж таки не є основоположним та не несе самостійного змістовно-визначального навантаження, а радше виконує допоміжну (фонічно-збагачувальну) функцію. Разом з тим, деякі дослідники вбачають в ньому наявність окремого власного змісту із самостійною драматургічною роллю, тобто хор – це велика кількість людей, що об'єдналися у цій молитві своїм зверненням до Бога, а ширше – це спільна молитва всього людства [7, с. 147].

Зрозуміло, що повноцінне виконання твору (тобто із залученням аудіо-ряду магнітофонної плівки) сприяє кращому розкриттю його художнього задуму та значно впливає на посилення емоційності сприйняття твору слухачською аудиторією. З іншого боку – це дещо ускладнює виконавський процес, а саме – координацію соліста з аудіо-рядом, метроритміка якого є умовно синхронізованою з партією соліста через залучення двох різних типів звукової нотації.

Фонограма, що міститься на магнітофонній плівці, представляє собою багаторазове виконання хором окремих мелодійних обертів, вилучених з сольної сопранової партії. Постійне й тривале нашарування цих інтонацій продукує особливий акустичний ефект, що дуже нагадує звукове відлуння та створює атмосферу, наближену до акустики храму. Автор у своїх коментарях до партитури твору зауважує, що початок звучання магнітофонної плівки має бути несподіванкою (сюрпризом) для слухачів, тобто з'явитися нібито з нізвідки.

Знаходячись у постійному експериментальному пошуку нових звукових фарб і виражальних засобів, композитор не оминає і даний твір цікавими художніми знахідками та збагачує його музичний образ цілою низкою нетрадиційних фонічних прийомів. Їх він описує в ремарках до партитури, а також, безпосередньо в конкретному місці партитури, позначаючи той чи інший прийом зірочкою з номером (наприклад, *1). Так, одним з таких ефектів є здійснення ритмізації за рахунок почергового

прикриття долонею рота (у відповідності до певного ритмічного малюнку). При цьому, динаміка і звуковисотність музичного матеріалу мають залишатися чітко визначеними. Інший приклад – швидкі качання головою в різні боки у процесі співу, що створює цікавий і незвичний акустичний ефект хаотичної динамічної пульсації (нібито розкидаючи звукові потоки в різні сторони).

Серед інших нетрадиційних виконавських прийомів, що використовує композитор в цьому творі та які спрямовуються ним на досягнення особливого звукового ефекту слід виділити й такі: клацання язиком, співання із закритим ротом, а також широке застосування співання і декламації пошепки. Задля позначення в партитурі останнього прийому автор використовує символи нотних головок у вигляді незафарбованих ромбиків. У цьому випадку конкретно вписана звуковисотність не передбачає точного й чистого її інтонування голосом.

Сучасні підходи щодо композиторського письма та використання автором новітніх композиційних технік та їх елементів у цьому творі також проявляються у залученні атональності як базового принципу побудови музичного матеріалу; використанні в окремих випадках чвертьтонової мікрохроматики (разом з її знаковою системою); частому застосовуванні вільної і анульованої метрики (*senza metrum, senza misura*), а також метричних систем зі непарною, перемінною, збільшеною (наприклад, $11/4$; $8/4$; $10/4$ та ін.) кількістю одиниць, ускладнених розмірів (наприклад, $5/4+1/8$; $3/4+1/8$ та ін.) тощо.

Композиційна структура першої частини твору наближається до вільних форм та поділяючись на шість умовних розділів, пронизана наскрізною драматургією. Вона повністю підпорядкована літературному тексту, а точніше – його образно-змістовній складовій. Поперемінне чергування двох основних типів розділів, тобто – помірною, оповідального характеру з розгорнутими текстовими декламаціями та рухливо-активних, доволі драматичних, з використанням лише окремих слів й лексем,

безальтернативно відсилає нас до наявності в драматургічній канві цієї частини двох різних за своєю семантикою ідейно-образних начал – індивідуального й колективного, що в сюжетній проекції композиції пов'язується з проповідником, Месією та натовпом, соціумом. На наявну персоніфікацію основних голосів відповідно до певних «дійових осіб», зокрема на присутність «голосу проповідника» та «голосу народу» на рівні окремих епізодів у цьому творі вказують й інші дослідники музичної творчості В. Рунчака у своїх роботах, й, насамперед, О. Баланко [7, с. 147].

Розпочинається твір активним багаторазовим повторенням короткої ритмізовано пружної репліки закличного кшталту, заснованої на фонемах слова «Crucify» («розіпни»), що поступово отримує дуже інтенсивного й динамічного розвитку. Початкові вигуки розгортаються хоч і на гучній динаміці (*f-ff*), але декламуються не співом, а пошепки, що надає їм обережного, навіть боязкого характеру. Згодом з'являються вже окремі репліки, що виконуються співом та які з різною мірою періодичності чергуються з тими, що втілюються шепотом (див. Додаток А, приклад 67).

Далі розвиток матеріалу відбувається здебільшого вже в площині ритміки, тобто поперемінні вигуки шепотом і співом отримують більш хаотичного ритмічного оформлення, що асоціюється зі сумбурністю вигуків натовпу людей. Поступово цей «хаос» переростає в ясне й струнко організоване (тріольна ритміка) гучне скандування цього вигуку – «Crucify, Crucify, Crucify». Тобто, феномен натовпу спрацював, обережність і сумніви розчинилися, всі визначилися и разом вимагають лише одного... (див. Додаток А, приклад 68)

Другий розділ (такти 22-25) – речитатив проповідника «But, look! The one who betra ys me is here at the table with me» («Але, дивіться! Той, хто мене зрадить, тут, за столом, зі мною!»). Повільний темп, розспіваний виклад із глісандуванням, залученням хроматики та стрибків на великі інтервали, надає музиці розміреного філософського характеру, в якому також відчувається і сила духу, і приреченість (див. Додаток А, приклад 69).

Доволі яскравим і динамічним є наступний розділ (такти 26-68), що будується на окремих фонемах – «a-u-i-o-e-ta-ti-tu-gu-tu-ti-gi-ti-to-go-to» з поодинокими вкрапленнями вигуку «Crucify him» («Розіпни його»). Остинантно пульсуючий інтенсивний рух реалізується, не в останню чергу, й за допомогою деяких нетрадиційних прийомів звуковидобування і сонорики: ритмізацією звучання за рахунок прикриття рота долонею, швидкісними поворотами голови, ритмізованим і нетемперованим глісандуванням, шепотом тощо. Семантика цього епізоду, в загальній картині музичної драматургії твору, знову пов'язується зі стихією натовпу, соціуму (див. Додаток А, приклад 69, 70).

Четвертий розділ (такти 70-91) повертає нас до настроєвої сфери другого розділу. В ньому знову оповідає проповідник про передбачення зради Христа Іудою: «Then Satan entered into Judas, called Iscariot, who was one of the twelve disciples. So Judas went of and spoke with the chief priest and the officers of the temple guard about how he could betray Jesus to them. They were pleased and offered to pay him money. Judas agreed to it and started looking for a good chance to hand Jesus over to them without the people knowing about it» («потім Сатана увійшов у Іуду, за іменем Іскаріот, який був одним із дванадцяти учнів. Тоді Іуда пішов і поговорив із первосвящениками і начальниками храмової варти про те, як він міг би їм зрадити Ісуса. Вони були задоволені і запропонували заплатити йому гроші. Іуда погодився на це й почав шукати доброго шансу здати їм Ісуса без відома людей»).

Повільний темп (чверть = 50), в цілому тиха динаміка, речитативний тип викладу музичного матеріалу на тлі активної його вокалізації з використанням різноманітних звукових прийомів – бурчання із закритим ротом (*mormorando*), глісандовані узвози, оспівування й ін. Хаотичність ритмічної основи цього викладу додає й хиткості та нестійкості в образному плані. Ближче до кінця цього епізоду його характер набуває більшої експресивності та декламаційності, досягаючи при цьому і більш гучнісних

динамічних показників, і ритмічного дроблення, і значної драматизації образного змісту (див. Додаток А, приклад 71).

Наступний розділ (такти 92-124) ще більше динамізує образ соціуму, що був присутнім у попередніх розділах твору. Скандування заклику «Crusify» тепер відбувається в майже граничному темпі (*Sensa misura*, та *Prestissimo*) та щільній метро-ритмічній упаковці (рух тріолями тридцять другими тривалостями). Ефекту додають значні динамічні перепади та раптові інтенсивні крещендо, чергування технік виконання шепотом і співом на різних теситурних і динамічних градаціях. За своєю віртуозністю виклад матеріалу цього епізоду нагадує традиційні віртуозні каскади технікою «потрійного язика» у високих мідних інструментів. На рівні форми цей епізод виявляється своєрідною драматургічною кульмінацією всієї композиції (див. Додаток А, приклади 72, 73).

Останній розділ (такти 125-160), що завершує першу частину твору, стає вже не колишньою драматичною речитацією проповідника, а певною мірою, врівноваженим його співом. Невеличкий вступ на основі повільного хроматизованого рівномірно пульсуючого руху (восьмими тривалостями) з короткочасними окремими ферматними зупинками, що виконується вокалізіом-морморендо, готує текстовий виклад. Його зміст наступний: «*Im tell you, Peter, Jesus said, the rooster will not crow tonight until you have said three times, that you do not know me. Peter denied it. At once, while he was still speaking, a rooster crowed. The Lord turned around and looked straight at Peter and Peter remembered, that the Lord had said to him. Peter went out and wept bitterly*» («Я кажу тобі, Петре, сказав Ісус, півень сьогодні не буде увечері співати, поки ти тричі не скажеш, що не знаєш мене. Петро це заперечив. Одразу, поки він ще говорив, проспівав півень. Господь обернувся і подивився прямо на Петра, і Петро згадав, що Господь сказав йому. Петро вийшов і гірко заплакав»).

Розспівані словесно-текстові фрази, що завершуються довгими тривалостями, композитор збагачує такими ж розспіваними підголосками,

утворюючи тим самим цікавий ефект підголоскової псевдополіфонії в умовах одноголосся. Основний голос декламує літературний текст, підголосок – вокалізується закритим ротом (морморандо). Останній звук розтягується у низхідному тривалому глісандо, а клацання язиком імітують стуки взуття по підлозі, людини, що їде і видалається. Тобто, проповідник сказав усе, що мав і пішов... (див. Додаток А, приклад 74).

Невдовзі (після грандпаузи) з'являється тихе одноголосне звучання хору, що є аудіозаписом з магнітофонної плівки і, тим самим, розпочинається друга частина твору – «A prayer person» («Людина, що молиться»). Уся частина звучить у досить повільному темпі та на негучній динаміці (в межах *p*) і лише завершується виходом на умовне *f* в партії магнітофонної плівки в останньому такті. Звучання хору (фонограми) від початку зосереджено на одному звуці (*A*), а згодом до нього поступово долучаються ще два – *cis* та *Cis*, та нарешті – *Fis*, формуючи таким чином ясний тонально-гармонічний фон у вигляді фа-дієз мінорного забарвлення. Звуки цього гармонічного супроводу поперемінно замовкають та з'являються знову. Час їх вступу і зникнення вбачається хаотичним з точки зору метроритмічної організації музичного матеріалу, але чітко визначеним в партитурі твору лінійно-графічним способом (див. Додаток А, приклад 75).

Уся невеличка друга частина твору, яка власне уособлює собою молитовне звернення до Творця, побудована на багаторазовому повторі-розспіві слова «Father» («Отче»). Музична тканина сопранової партії вибудовується із серії однорідних мотивів, що являють собою переважно коротко-ритмічні оберти-оспівування (по звуках тризвуків та їх обертань) із зупинкою на звуці *cis* (переважно довгі тривалості під ферматою), який і стає центровим тоном усієї частини цього твору. В семантиці цих інтонаційних фігур можна розгледіти постійне й неодмінне повернення людини у своїх думках до одного й того ж – головного, важливого, вічного... (тобто зупинка на *cis*), де б і як далеко вона в них не блукала (тони оспівування).

Зміна оспівуваних тонів навколо одного цього звуку не лише формує драматургічний розвиток матеріалу, а й в умовах терцової системи актуалізує ладові й гармонічно-функціональні зв'язки, що на тлі ускладненої метроритміки сольної партії та строкатої ритміки фонограми дещо врівноважує музичне висловлення. Такий симбіоз авангардизму і традиційності робить музичну мову твору і доступною, і вельми сучасною. Більш того, кардинальне зменшення хроматики в мелодії цієї частини та перехід на переважно інтонаційні оберти терцових структур, формує ясну ладово-гармонічну ауру тонально-традиційної орієнтації, що також можна розцінювати як прихід від невизначеності й хаосу (у попередній частині) до світла й гармонії (в молитві) (див. Додаток А, приклад 76).

Акустичний ефект змішування аудіо-ряду магнітофонної плівки й солюючого голосу породжує надзвичайно цікаве у колористичному сенсі звучання, що буквально заворює та як не найкраще сприяє утворенню образу людини, що знаходиться у глибокому, піднесено-упокореному молитовному екстазі. Такий психологічний стан «...втільений незвичайною сукупністю колоритів соло сопрано у супроводі хорového канонічного звучання голосів на магнітній плівці. Таким гіпнотичним характером звучання частини композитор прагне досягти консонантного у музиці молитовного спокою» [7, с. 149].

Завершується частина триразовим повтором слова «Amen» («Амінь»), тобто традиційної заключною акламацією, що існує у молитовних традиціях провідних світових релігій та спрямовується на підтвердження й закріплення істинності говорених у молитві слів.

Зупинимося далі на визначенні форми всієї композиції та її особливостях. Отже, по-перше, шість розділів першої частини твору вибудовані за принципом контрасту між собою; по-друге – 1-й, 3-й і 5-й розділи та 2-й, 4-й і 6-й мають значну кількість спільних рис між собою, а також доволі спільні принципи контрасту стосовно сусідніх розділів. Такий тип організації музичної драматургії спрямовує нас до рондоподібних форм

або до вищих типів форми рондо, адже саме в них чітко проявляється бінарність двох принципів співвідношення структурних розділів твору – тотожності та контрасту. Так, принцип тотожності виявляється в подібності рефренів, контраст – як зіставлення рефренів з епізодами.

У даному випадку мова має йти саме про рондоподібність форми першої частини «Номо ludens IV» В. Рунчака (а не про звичайне рондо), оскільки, як відомо, рондоподібними формами прийнято вважати ті, що не являються чистим рондо, але у своїй структурі спираються саме на принцип рефренності [222]. Тож в основі рондоподібної форми, як правило, знаходиться будь-яка типова форма. При наявності значної різнорідності музичного матеріалу, що міститься в шести розділах першої частини твору та великої кількості тотожних рис між деякими з цих розділів, можемо сміливо вважати форму цієї частини як рондоподібну, а її схему визначити як А (1-й р.) – В (2-й р.) – А1 (3-й р.) – В1 (4-й р.) – А2 (5-й р.) – В2 (6-й р.), де А, А1, А2 (тобто 1-й, 3-й, 5-й розділи) є варіантними рефренами, а В, В1, В2 (відповідно – 2-й, 4-й, 6-й розділи) висапують у ролі рондо-епізодів.

Розглянемо далі чинники тотожності і контрасту, що є характерними для рондоподібних форм та які реально знаходять місце в структурі драматургії цієї частини «Номо ludens IV». Отже, рефренові розділи (тобто 1-й, 3-й та 5-й) єднають: рухливий темп; пружна ритміка з частою остінатністю; наявність центрових тонів (умовних тональних орієнтирів); динамічність, активність розвитку матеріалу; енергійність, подекуди агресивність образно-характерних маркерів. Поруч з цим, а також те, що можна вважати найвагомим визначальним чинником – єдиний смисловий контент, сконцентований в одному (і єдиному для цих трьох розділів) канонічно-текстовому слогані «Crucify».

Єднальними рисами щодо рондо-епізодів (тобто для 2-го, 4-го та 6-го розділів), які також виступають і показником контрасту у проекції рондоподібності форми цієї частини до її рефренових розділів, можна визначити: повільні темпи; речитативно-декламаційні та речитативно-співочі

виклади музичного матеріалу; уособлення індивідуального (сольного) начала; відсутність тональних орієнтирів і центрових тонів (атональність); філософічність, експресивно-оповідальний характер викладу; наявність широко розгорнутого біблійного тексту подієвого змісту.

З іншого боку, знов таки, відповідно до канонів рондо, ці розділи-епізоди, окрім цілої низки тотожних ознак, закономірно виявляють і певні відмінності, головна з яких – різний зміст євангелічного тексту, що виступає рушійною силою і сюжетної, і музичної драматургії цієї частини зокрема. Крім цього, епізоди відрізняються й загальними розмірами, внутрішньою формою, розвитком матеріалу й ін. Так, перший епізод (B, він же 2-й розділ частини) виявляється досить лаконічним; це три речитативні репліки, що вміщуються у 4 такти. Другий (B1, 4-й розділ) – отримує вже досить розгорнуте й більш драматизоване втілення. Третій (B2, 6-розділ) – найбільш об'ємний за інші, з різнорідними проявами драматизації, розгорнутий за внутрішньою формою, яка виділяє власні чотири розділи з певними тотожними рисами у періодичності (A-B-A1-B1), де A-A1 – розспіване хроматизоване блукання, а B-B1 – формування структурно більш ясних фраз із завершенням підголосковою поліфонією (квazідвоголосся).

Більш наочно особливості форми циклу «*Nomo ludens IV*» та його структурних компонентів можемо простежити у наступній таблиці (див. Таблицю 5.).

Таблиця 5

Композиційна структура циклу «Homo ludens IV (Homo orans. Людина, яка молиться)» для сопрано й магнітофонної плівки Володимира Рунчака

Розділи твору		Жанрові та формоутворюючі риси	Такти (кількість тактів)	Темповий орієнтир / характер	Тональний орієнтир (або центровий тон)	Євангелічний текст	
I частина «Crucify... him...»	1-й розділ	A	Рондоподібна форма	1-21 (21)	120 (помірно рухливо)	d	«Crucify, «Crucify, Crucify»
	2-й розділ	B		22-25 (4)	50 (повільно)	атонально	«But, look! The one who betrays me is here at the table with me»
	3-й розділ	A1		26-68 (42)	120 (помірно рухливо)	f	«a-u-i-o-e-ta-ti-tu-gu-tu-ti-gi-ti-to-go-to»; «Crucify him»
	4-й розділ	B1		70-91 (21)	50 (повільно)	атонально	«Then Satan entered into Judas, called Iscariot, who was one of the twelve disciples. ...»
	5-й розділ	A2		92-124 (32)	Senza misura, ma Prestissimo (208)	f; h; b	«Crucify»
	6-й розділ	B2		125-160 (35)	Senza misura, ma Andante (70-80)	атонально	«Im tell you, Peter, Jesus said, the rooster will not crow tonight until you have said three times, that you do not know me. ...»
II частина «A prayer person»		постлюдія	1-11 (11)	60 (повільно)	cis (Fis-moll / A dur)	«Father»; «Amen»	

Висновки до розділу

Звертаючись до жанру реквієму Володимир Рунчак від самого початку відмовляється від властивих традиціям цього жанру великих виконавських формацій (тобто хор і оркестр) та спрямовує свій творчий пошук саме в лоно камерно-вокального складу, зупинившись на двох солістах-вокалістах з контрастними голосами (сопрано і баритон) та інструментальному ансамблі у кількості семи музикантів: дві скрипки, альт, віолончель, фортепіано, флейта, кларнет. Саме такий формат інструментального блоку було визначено автором з метою рішення художніх задач, необхідних для здійснення монументальної музичної драматургії, передбаченої жанром реквієму, але втіленими більш лаконічними, тобто камерно-інструментальними засобами. В цих умовах, задля визначеної композитором творчої мети, обрана інструментальна група зі своїм художньо-виражальним потенціалом на практиці виявилася дійсно і доволі компактною, і, разом з тим, повністю спроможною до втілення таких масштабних композиційних конструкцій, якою є форма повного реквієму.

Однією з доволі цікавих жанрових новацій в реквіємі Володимира Рунчака виявляється використання композитором *літературного епіграфу*, представленого короткими рядками з вірша «Тінь Сізіфа» видатної української поетеси Ліни Костенко. Саме цей епіграф і стає тим концептуальним орієнтиром, який визначає головні ідейно-сміслові маркери цього художнього твору. Вони концентрують в собі багаторівневу сутність авторського присвячення цієї музики, спрямовану на різні верстви соціуму, що можна інтерпретувати як:

а) присвячення усім митцям (минулого й сучасності), які творили справжнє високе мистецтво, ідеї якого не завжди своєчасно знаходили адекватний відгук в суспільстві;

б) присвячення усім чесним й безкорисливим громадянам, які своєю невтомною працею намагалися покращити свою країну;

в) спираючись на основну тематику жанру реквієму (вшанування померлих) – присвячення усім героям (воїнам й мирним громадянам), хто в різні часи боровся за свою країну, її незалежність і гідність.

Такий доволі широкий й узагальнений образ, на який спрямована присвята твору, виявляється дещо далеким від традицій канонічного реквієму (як в тім і мовно-лінгвістична його подача, відмінна від канонічно-релігійного латиномовного тексту, задіяного в усіх частинах реквієму). Але, разом з тим, цей образ-присвята ніяк не протирічить концептуальним засадам цього жанру, а лише їх поглиблює. В цьому і криється один з багатьох оригінальних підходів композитора щодо оновлення (або осучаснення) жанрової атрибутики традиційного старовинного жанру.

Авторський підхід щодо вибору *композиційної драматургії та формоорганізації* твору не засвідчує особливих новацій, а скоріше говорить про індивідуальність трактовки циклу (про що свідчить його структура) та знаходиться в типовому річищі художнього переломлення жанру реквієму в музичному мистецтві ХХ-ХХІ століть та є характерним для творчості багатьох інших митців сучасності. Отже, індивідуальність підходу до формування загального композиційного каркасу реквіємного циклу В. Рунчак здійснює на основі існуючих в традиційній літургії окремих жанрових прототипів (частин реквієму), але використовуючи їх у більш вільній послідовності, наповненості номерами та із власним трактуванням образно-емоційного змісту.

Таким чином, структуру свого реквієму композитор формує з шести розділів, окремі з яких формуються з декількох номерів, а саме: I. Introitus (Requiem aeternam); II. Kyrie et sequentia (Kyrie eleison. Dies irea. Tuba mirum. Recordare, Jesu pie. Confutatis maledictus. Lacrimosa dies illa); III. Ofertorium (Domine Jesu Christe. Hostias et preces); IV. Sanctus (Sanctus dominus deus sabaoth. Benedictus); V. Agnus dei (Agnus dei); VI. Libera me (Libera me. Requiem aeternam).

Авторські *трактовки образно-емоційного* наповнення окремих розділів

і номерів дещо відрізняються від традицій канонічного реквієму. Так, наприклад, на відміну від традиційних уявлень образу «Recordare», що представлені в реквіємній творчості багатьох композиторів-класиків та які характеризуються здебільшого світлою лірикою й спокійним рухом, цей номер в Реквіємі Володимира Рунчака навпаки звучить з підвищеною емоційною напругою. Залишаючись у попередній високій загальній звучності, автор у цій частині зрушує й ще більше і так доволі швидкий темп.

Інший приклад – розділ *Sanctus*, для якого, як відомо, більш характерними є гімнові риси (зокрема урочистість, піднесеність, світлий настрій), що спрямовані на прославлення Всевишнього. То в образній драматургії реквієму В. Рунчака навпаки домінують суворість, схвильованість, загальна напруга, навіть нервозність. Так само і в *Benedictus* композитор змінює й тут звичну для цього номеру емоційно-образну ауру, полишаючи його спокою, просвітлення й лірики, тобто рис, характерних для цього номера в традиційній католицькій месі.

Важливим художнім прийомом, спрямованим на відтворення максимально адекватної і глибокої образної наповненості, є залучення автором звукової зображальності. Зокрема в *Lacrimosa* композитор вдається до прямого наслідування спадаючих сліз, за рахунок чого відбувається підсилення емоційно-психологічної сторони музичного вислову. Падаючі краплі сліз композитор передає оригінальним засобом – піцикато по струнах фортепіано на тлі рівно-силабічного звучання педалі у струнних. В інших випадках падіння слізних крапель передається коротким глісандуванням у струнних, що разом з піцикато і тремоландо також сприяє створенню загального скорботного стану.

Полістилістичні поєднання в єдиному художньому контексті також являються важливою рисою композиційно-технологічної роботи автора та його індивідуального стилю. Це криється, насамперед, у вмілому використанні окремих мовно-стильових і жанрових компонентів барокової

музики та прийомів, технологій і стилістики сучасного музичного мистецтва. Так, спостерігаємо часте утворення тематизму на інтонаційній основі риторичних фігур (розділи «Tuba Mirum», «Sanctus»); витриманий хоральний поступ, більш характерний за принципами викладу традиційним піснеспівом, який своєю акордовою фактурою, відносно віддаленою від загальної сучасної стилістики номеру, вносить в музичне мовлення певний полістилістичний діалогізм (минуле – сучасне).

Інший приклад – номер «Libera mi» в якому поєднується несиметрична метрика та доволі ясна тонально-гармонічна основа, наближена до неокласичних (необарокових) принципів організації музичної тканини. Крім того, цей номер є одним з небагатьох в реквіємному циклі В. Рунчака, де тонально-функціональні зв'язки отримують певної розосередженості. Зрозуміло, що композитор не утримується в межах однієї тональності, а використовуючи раптові відхилення й тональні зіставлення, не надовго зупиняючись, мігрує по певним тональним орієнтирам і центрам. Цьому також сприяє хорально-акордовий тип викладу фактури на якому й розгортаються сольно-мелодичні побудови.

Стильове оновлення жанрових барокових моделей відбувається в творі В. Рунчака, насамперед, за рахунок переломлення їх мовно-стильовими засобами, властивими сучасному музичному вислову. Наприклад, в «Kyrie eleison» тихе фортепіанне соло, випромінює красиві інтонаційно-гармонічні грона, в основі яких імпровізаційно-мінімалістичні чергування окремих звуків.

Важливим чинником жанрового оновлення в Реквіємі композитора, зокрема в аспекті драматургічної його побудови, вбачається й використання прийомів жанрового синтезу, за рахунок чого в окремих номерах спостерігаються вкраплення й проростання тематичних та текстових фрагментів з інших номерів. Так, в драматургічний розвиток в «Libera mi» призводить до вторгнення на гребні кульмінаційної хвилі дещо трансформованого фрагменту з номеру «Dies iringa». З одного боку,

євангельський текст *Libera me* дійсно завершується рядками *Dies irea*. З іншого – композитор обирає цим рядкам їх перворідне музичне втілення, тобто фактично переносить цей музичний компонент з однойменного номеру.

Підсумовуючи здійснений у цьому розділі роботи аналітичний екскурс щодо жанрово-стильових особливостей твору В. Рунчака «Requiem на латинські канонічні тексти для дев'яти виконавців» ще раз стисло окреслимо основні узагальнення. Тож, звертаючись до жанру реквієму, автор свідомо відмовляється від традиційних для цього жанру великих виконавських формацій та обирає для написання свого твору потенціал виражальних засобів саме *камерно-вокального* кшталту. У цьому випадку, разом із солістами-вокалістами, обраний інструментальний склад (а це – струнний квартет, фортепіано, флейта, кларнет) стає свого роду умовним прототипом симфонічного оркестру. В творчому переломленні автором цей склад виявляється повністю спроможним щодо рішення художніх задач, необхідних для побудови масштабної музичної драматургії, яку й передбачає такий жанр. Так, в реквіємі В. Рунчака, з одного боку, спостерігаємо певну симфонізацію камерного ансамблю з його системою виражальних засобів. З іншого – навпаки, такий монументальний жанр, яким є традиційний реквієм, зазнає певної камернізації.

У своєму творі Володимир Рунчак певною мірою *розширює ідейно-жанрову складову* реквієму, відходячи від традиційно-жанрового спрямування (у вигляді присвяти конкретній померлій особі) та привносячи в нього більш ємні й концептуальні смислові маркери (в конкретному творі, як вже зазначалося, це – присвячення усім митцям, присвячення усім чесним й безкорисливим громадянам, присвячення усім героям, хто в різні часи боровся за свою землю).

Авторське ставлення до *драматургічної концепції* жанру реквієму проявляється в тому, що композитор, з одного боку, майже не відходить від залучення типових жанрових зразків і їх послідовностей, притаманних

традиційному реквієму. З іншого боку, автор проявляє певну свободу щодо компоновки цих частин між собою, а також більш вільної формоорганізації самих номерів, упритул до залучення таких методів як жанровий синтез і дифузія жанрових форм.

Важливим чинником авторської трактовки реквіємного жанру виявляється й сфера образно-емоційного навантаження обраних частин, яка дещо відрізняється у порівнянні з жанровими орієнтирами традиційного реквієму. Так, загальний характер музичного вислову в «Tuba mirum» виявляється не позбавленим драматизму; підвищеною емоційною напругою і підвищеним темповим рухом характеризується трактовка образу «Recordare»; в образній драматургії «Sanctus» домінують суворість, схвильованість, загальна напруга, навіть нервозність; далекою від спокійно-просвітленого й ліричного характеру, що є властивим традиціям католицької меси, в реквіємі В. Рунчака виявляється й образна аура «Benedictus»; «Libera me» (звернення до Господа про помилування померлих) отримує тут також досить напруженого й драматичного характеру та далеко відходить від емоцій смиренно-молитовного благання.

Мовно-стильовий комплекс реквієму Володимира Рунчака, виявляється доволі цікавим й оригінальним. Його художня платформа вибудовується на основі компонентів двох різних жанрово-стильових формацій. Перший – це *необароковий*, в якому задіяна система музично-мовних елементів і стильових рис, притаманних барочній добі та їх наслідування (поліфонічні прийоми, риторичні фігури, інтонаційні, гармонічні й фактурні стилізації, жанрові й стильові алюзії та ін.). Другий – *модерністський*, це широкий загал технік, прийомів й компонентів сучасного композиторського письма (політональність, алеаторні побудови, сонорика, розширена гармонія, кластерна техніка й ін.). Усі ці творчі прояви і технології, які безумовно складають авторський інтонаційний словник композитора, сприяють піднесенню й актуалізації такого старовинний жанровий концепт (яким є реквієм) в сучасних художніх умовах.

Твір «Homo ludens IV» (або «Homo organs», тобто «Людина, яка молиться») для сопрано і магнітофонної плівки на тексти англomовного Євангеліє від Св. Луки, представляє собою диптих, кожна частин якого має власну програмну назву. Жанрова основа твору будується на ідейно-філософських уявленнях Й. Хьойзенга та його трактату «Homo ludens» («Людина, що грає»), а тому, реалізувавшись в музичній площині (в творчості В. Рунчака), цей художній концепт являє собою так званий жанровий прецедент в музичному мистецтві (трансформація літературно-філософського есе в музичний жанр). І в цьому аспекті композитор своєю творчістю демонструє певне новаторство.

Не зважаючи на заявлений автором виконавський склад (наявність двох учасників), цей твір все ж таки реально являє собою сольну композицію, оскільки партія магнітофонної плівки (яка до того ж з'являється лише у другій його частині) виконує переважно збагачувальну функцію. Це підтверджує й авторська ремарка, яка припускає також можливість виконання даного опусу й без використання партії зафіксованого аудіо-запису.

Звернення композитора до релігійно-філософської тематики саме із залученням англomовного варіанту євангелічного тексту в площині сучасного камерно-вокального мистецтва, вбачається не лише художньо виправданим і оригінальним, а певною мірою таким, що значно актуалізує цю тематику вже в нових звукових умовах сучасної академічної музичної культури з іманентною системою виражальних засобів, художніми нормами, естетикою тощо.

Композиційна форма твору логічним чином передбачена його драматургічною канвою, в якій усе основне дійство відбувається у першій частині «Crucify... crucify... him...» (де розкривається фрагмент святого письма про пророцтво Ісуса, що було здійснене ним стосовно Тайної вечері, на якій відбулася зрада його апостолами, що в подальшому призвело до

винесення натовпом вироку пророку про його страту), а друга ж частина «A prayer person» – являє собою лаконічне молитовне звернення до Творця.

Характерною ознакою індивідуалізації творчого підходу автора щодо формоорганізації першої частини твору виявляється в біфункціональності її структури, яку можна трактувати у двох модельних варіантах. Перший – це вільна форма на основі шести умовних розділів з наскрізною драматургією, але побудованою за принципом образного контрасту. Другий – той, що спрямовує нас до рондоподібних форм (або до вищих типів форми рондо), адже саме в них чітко проявляється бінарність двох принципів співвідношення структурних розділів твору – тотожності та контрасту, де 1-й, 3-й і 5-й розділи та 2-й, 4-й і 6-й мають значну кількість спільних рис між собою, а також доволі спільні принципи контрасту стосовно сусідніх розділів.

Так, рефренові розділи єднають: рухливий темп; пружна ритміка з частою остінатністю; наявність центрових тонів (умовних тональних орієнтирів); динамічність, активність розвитку матеріалу; енергійність, подекуди агресивність образно-характерних маркерів. Поруч з цим, найвагомішим визначальним чинником єднання цих частин також виступає єдиний смисловий контент, сконцентрований в одному (і єдиному для цих трьох розділів) канонічно-текстовому слогані «Crucify».

У свою чергу, об'єднувальними рисами щодо рондо-епізодів, які виступають також і показником контрасту в проекції рондоподібності форми цієї частини до її рефренових розділів, можна визначити: повільні темпи; речитативно-декламаційні та речитативно-співочі виклади музичного матеріалу; уособлення індивідуального (сольного) начала; відсутність тональних орієнтирів і центрових тонів (атональність); філософічність, експресивно-оповідальний характер викладу; наявність широко розгорнутого біблійного тексту подієвого змісту.

Знаходячись у постійному експериментальному пошуку нових виражальних засобів, звукових фарб і акустичних ефектів, композитор

збагачує «Homo ludens IV» цікавими художніми знахідками та розширює його музичний образ цілою низкою нетрадиційних фонічних рішень. Серед таких прийомів слід виділити: здійснення ритмізації за рахунок почергового прикриття долонею рота (у відповідності до певного ритмічного малюнку) на тлі чітко визначених параметрів динаміки і звуковисотності музичного матеріалу; швидкі качання головою в різні боки у процесі співу, що створює цікавий і незвичний акустичний ефект хаотичної динамічної пульсації (нібито розкидаючи звукові потоки в різні сторони); клацання язиком; співання із закритим ротом; широке застосування співання і декламації прийомом пошепки; наслідування прийомів гри, властивих окремим музичним інструментам (подвійний і потрійний язик у мідних духових).

Таке збагачення й урізноманітнення вокального викладу новими засобами й виконавськими прийомами, що найбільш відверто проявляється саме в «Homo ludens IV», а також й в інших камерно-вокальних творах композитора, не лише засвідчує багатство індивідуального інтонаційного словника автора, а й накреслює очевидну тенденцію інструменталізації вокальних партій в сучасній камерно-вокальній творчості. У свою чергу, окремі виклади деяких інструментальних партій у творах композитора, що спрямовані на наслідування співу, фіксують зворотну тенденцію, тобто процес вокалізації інструментальних партій, що також вказує на розширення жанрово-стильові палітри камерно-вокальної музики у творчості В. Рунчака.

У своєму «Homo ludens IV» композитор сміливо використовує й інші фонічно-тембральні інваріанти і звукові рішення організації музичного вислову, зокрема застосовує речитативний тип викладу матеріалу на тлі активної його вокалізації з використанням різноманітних звукових прийомів, таких як бурчання із закритим ротом (*mormorando*), глісандовані узвози й підйоми, форшлагове оспівування й ін. Інший прийом – збагачення основної мелодії розспіваними підголосками, утворюючи тим самим цікавий ефект підголоскової псевдополіфонії в умовах одноголосся (основний голос декламує літературний текст, підголосок – вокалізується закритим ротом).

Усе це, а також інтенсивна жестикуляція і пластика, конкретизація ігрових рухів актуалізують візуалізацію виконавської форми твору та сприяють посиленню театралізації як камерно-вокальних жанрів в цілому, так і їх вокальних партій зокрема.

Новітні художньо-виконавські прийоми, що застосовує композитор у «Номо ludens IV», фігурують тут не «заради прийому», або не з метою демонстрації особливого акустичного ефекту. Вони підпорядковані виключно ідейно-образній драматургії твору та несуть здебільшого конкретне семантичне навантаження. Так, наприкінці твору останній звук розтягується у низхідному тривалому глісандо, а наступні клацання язиком спрямовуються на імітування стуків взуття по підлозі, людини, що їде і поступово видаляється (у даному випадку – проповідник сказав усе, що мав і пішов...).

Сучасні підходи В. Рунчака щодо композиторського письма та використання ним новітніх композиційних технік та їх елементів у «Номо ludens IV» (здебільшого у першій його частині) також проявляються у залученні *атональності* як базового принципу побудови музичного матеріалу; використанні в окремих випадках чвертьтонової *мікрохроматики* (разом з її специфічною знаковою системою); частому застосуванню вільної і анульованої метрики, а також метричних систем зі непарною, перемінною, збільшеною кількістю одиниць, ускладнених розмірів тощо.

Відверту трансформацію мовного комплексу спостерігаємо у другій частині твору (що обумовлено також й ідейно-художньою його концепцією), а саме – кардинальне зменшення хроматики в мелодії та перехід на переважно інтонаційні оберти терцових структур, що формує більш ясну ладово-гармонічну ауру тонально-функціональної орієнтації. Семантика такої трансформації фокусується на ідеї безапеляційного й остаточного приходу від невизначеності й хаосу (у першій частині) до світла й гармонії (в другій).

Використання автором фонограми, котра міститься на магнітофонній плівці, представляє собою багаторазове виконання хором окремих мелодійних обертів, вилучених з сольної сопранової партії. Постійне й тривале нашарування цих інтонацій генерує особливий акустичний ефект, що дуже нагадує звукове відлуння та створює акустичну ситуацію, наближену до атмосфери храму.

У цілому ж, здійснений аналіз обраних духовно-релігійних творів дозволяє констатувати, що в композиторській творчості Володимира Рунчака відбувається стильове переосмислення сакральних жанрів, яке проявляється в суттєвій їх трансформації в умовах виражальних засобів і стилістики сучасного музичного мистецтва. Це не тільки детермінує закономірні процеси перетворення зазначених культових жанрів у жанри концертної камерно-академічної практики, їх поступове входження й подальше стале функціонування в цій сфері, а й сприяє значній актуалізації ідейно-концептуальних засад зазначених жанрових моделей в умовах нових художніх парадигм, властивих музичному мистецтву постмодернізму.

ВИСНОВКИ

Проведений історіографічний аналіз композиторської творчості Володимира Рунчака висвітлює основні жанрові ареали творчого доробку митця, які вже зазнали певного наукового осмислення та перебувають сьогодні в активному полі зору музикознавців (а це здебільшого прошарок його баянної музики, твори для саксофона, окремі композиції хорового та камерно-інструментального ансамблевого спрямування). Цей аналіз також дозволив окреслити найважливіші теоретичні аспекти й тематику музикознавчого пошуку, що вже були спрямовані на вивчення зазначених жанрових напрямів творчості композитора. Найбільш розробленими теоретичними аспектами визначених напрямків музичного доробку митця виявилися жанрова, формобудівна та стильова сфери, розробка і впровадження новітніх композиційних технологій, технік і засобів, реалізація специфічних виконавських прийомів у художньому контексті творів, а також деякі загальні питання ідейно-філософського, художньо-естетичного та культурологічного рівня.

Творча діяльність В. Рунчака в контексті сучасної української музичної культури проявляє феноменальний характер, що обумовлено, з одного боку – універсальністю, масштабністю і широтою спектру напрямів цієї діяльності та результатами її реалізації, з іншого – значним мистецьким (насамперед, композиторським та диригентським) внеском митця, що характеризується високою і бездоганною художньою якістю, яскравою індивідуальністю та загальним визнанням його в Україні та багатьох зарубіжних країнах.

Спектр векторів широкомасштабної індивідуальної творчої діяльності композитора представляє сукупність видів і напрямів його художньої й культурологічної практики, серед яких пріоритетними є, безумовно, композиторська і диригентська творчість, а також плідна громадська, організаторська, просвітницько-популяризаторська, викладацька сфери.

Здійснений аналітичний екскурс загального композиторського доробку Володимира Рунчака дає змогу виявити ідейно-світоглядні й образно-тематичні пріоритети його творчості, що безпосередньо вплинули на сам характер і зміст цієї творчості та які відображаються передусім на тематиці музичних доробків композитора, визначають їх жанрово-стильову та композиційну атрибутику тощо.

Отже, найважливішими такими векторами музичної творчості Володимира Рунчака виступають: а) *духовно-рефлексивна* та *сакральна* спрямованість, що прямо проявляються як у створеній ним суто культовій (квазікультовій), так і в позакультовій музиці, тобто в творах інших жанрових моделей, прототипи або тематика яких є тісно пов'язаними з сакральністю; б) переробка і трансформація глибинного *фольклорного начала*, що проявилися у створенні композитором значної кількості неофольклористичних композицій великих і малих форм із широкою образно-емоційною палітрою; в) тяжіння до *перформансу* й *інструментального театру* з елементами акторської гри самих музикантів, що апелюють до таких образно-емоційних планів як епатажність, ексцентричність, сатиристичність, жарт, гра слів і сенсів тощо.

Відповідно до *камерно-вокального* шару творчості Володимира Рунчака було виявлено два основні жанрово-тематичні вектори, навколо яких фокусується основний загальний таких творів: один з них пов'язаний із переломленням фольклорно-національного начала (неофольклоризм), другий – з реалізацією духовно-релігійної тематики через художнє її втілення в композиційних формах відповідних жанрових моделей.

Здійснений аналіз жанрових ознак обраних камерно-вокальних композицій автора виявив у кожній з них струнку систему жанрових атрибутів та дозволив упорядкувати їх за принципом ієрархічної послідовності за наступною схемою: а) базові жанри та жанрові моделі, що обрані композитором як головні жанрові концепти; б) жанрові моделі які визначають компоненти композиційних структур творів та безпосередньо

корелюють з ними; в) вторинні жанрові ознаки, що виступають складовими компонентами базових жанрів в проекції на їх формоструктуру; г) інші жанрові атрибути, що залучені автором на рівні музичного тексту.

Звертаючись до фольклористичної тематики у своїй камерно-вокальній творчості Володимир Рунчак обирає в якості базових жанрових пототипів глибинні жанрові взірці українського національно-пісенного фольклору (*голосіння, співанка, чумацька пісня й ін.*), які разом уособлюють широкий спектр образно-емоційних, культурно-жанрових й ідейно-семантичних маркерів духовного світу українського народу. Духовно-релігійна тематика камерно-вокальної музики композитора реалізована ним через звернення до: а) монументальних жанрів (*реквієм*); б) малих форм (*молитва*); в) жанрових прецедентів чи нових жанрових утворень, зокрема запозичених з літературно-філософської творчості (*homo ludens*).

Авторське ставлення до літературних текстів у своїх камерно-вокальних творах проявляється у залученні композитором: а) народної поезії; б) канонічних латиномовних текстів; в) канонічних англійських текстів; г) англійських літературних текстів (поезія В. Скотта); д) українськомовних літературних текстів (фрагментів поезії Л. Костенко в якості епіграфа). У своєму реквіємі Володимир Рунчак почасти розширює ідейно-образні маркери цього жанру, відмовляючись від традиційно-жанрового спрямування його присвячення (тобто померлій особі) та привносячи в цю присвяту більш ємні й узагальнені смисли, що ніяк не протирічить концептуальним засадам реквіємного жанру, а лише їх поглиблює. В цьому і криється один з багатьох оригінальних підходів композитора щодо оновлення (або осучаснення) жанрової атрибутики цього старовинного жанру.

Для своїх камерно-вокальних композицій композитор обирає два різні, фактично протилежні типи музично-виконавських складів, які умовно можна позначити як: а) *максимальний* (квазіоркестровий, або квазіораторіальний), тобто струнно-смічковий квартет з додатковими інструментами і солістами, що виступає прототипом оркестру; б) *мінімальний* – вокально-інструментальний

дуєт, вокальне соло, вокальне соло з допоміжними засобами.

Композиційні структури в камерно-вокальних творах Володимира Рунчака позначені, з одного боку – логічним підпорядкуванням обраним жанровим формам з їх драматургічними особливостями. З іншого боку, будуючись здебільшого на типових моделях музичних форм і їх складниках, утворюють в цілому доволі оригінальні й індивідуалізовані тектонічні побудови. Індивідуальність композитора в аспекті формоутворення проявляється також і в створенні ним синтетичних конструкцій, побудованих на поєднанні в одному творі чи його частині різних за принципами своєї організації формоструктур, але таких, що прямо й виключно підпорядковані вимогам інтонаційно-образної драматургії (наприклад, інструментальний двочастинний міні-цикл першої частини фольк-концерту «Голосіння і Співаночки», форма «Homo Ludens» тощо). Також характерною ознакою індивідуалізації творчого підходу автора щодо формоорганізації є біфункціональність окремих формоструктур, які можна трактувати з позицій двох модельних варіантів (наприклад, вільна форма на основі шести умовних розділів з наскрізною драматургією та одночасно рондоподібна форма в I частині «Homo Ludens»).

У свою чергу, авторське ставлення до драматургічної концепції жанру реквієму та його формоорганізації проявляється в тому, що композитор, з одного боку, майже не відходить від залучення типових жанрових зразків і їх послідовностей, притаманних традиційному реквієму. А з іншого боку, автор проявляє певну свободу щодо компоновки цих частин між собою, більш вільно ставиться до формоорганізації самих номерів, а також відходить від традиційної трактовки образно-емоційного навантаження окремих частин і номерів, зокрема таких як «Tuba mirum», «Recordare», «Sanctus», «Benedictus», «Libera me».

Цікавим моментом авторської роботи з музичною формою та її індивідуалізацією виявляються прийоми, що призводять до певної трансформації сталих жанрових конструкцій, зокрема «стискання»

рондоподібної структури, «наповзання» її розділів один на інший (друга частина «Homo Ludens»), що призводить, так би мовити, до внутрішньої дифузії формоструктури, а з нею – до посилення і концентрації власне самого драматургічного розвитку. Елементи жанрового синтезу спостерігаються й у драматургічних рішеннях окремих номерів Реквієму композитора (вторгнення на гребні кульмінаційної хвилі в «Libera mi» дещо трансформованого фрагменту «Dies ivera»).

Стильова специфіка неофольклорних камерно-вокальних композицій Володимира Рунчака, яка яскраво віддзеркалюється через індивідуальні властивості системи інтонаційного авторського словника та виступає у нерозривному зв'язку й прямій підпорядкованості художньо-образній царині творів, висвітлює цілу низку цікавих композиційних методів, прийомів і технік, принципів організації музичного матеріалу тощо. Один з них – це переважно *алеаторно-імпровізаційний* виклад (властивий, насамперед, сопрановій партії в «Голосіннях»), який максимально є наближеним до вельми емоційного людського плачу та реалізується як традиційними композиторськими засобами, так і спеціальними інструментальними й вокальними прийомами і способами гри. Крім цього, *алеаторні* прийоми різних параметрів музики, а також *новітні форми* компонування й фіксації нотного тексту широко використовуються автором фактично у всіх аналізованих творах. Зокрема, в репризі «Чумацької пісні» відбувається ситуація *метричної алеаторики*, що апелює до традицій старовинного аутентичного народного співання.

Особливу роль в розкритті художнього змісту проаналізованих творів також відіграє *ілюстративна звукозображальність*, яка дозволяє максимально поглиблювати їх емоційно-образну складову, конкретизувати ідейні смисли (завивання вітру, стукотіння молотків, тупіт ходіння, капання сліз, журчання цвіркуна й ін.). Це здебільшого відбувається за допомогою використаних композитором *нетрадиційних засобів звуковидобування і прийомів гри* (як вокальних, так й інструментальних), що також

спрямовується ним на досягнення особливих звукових ефектів, імітацій і наслідувань різноманітних звучань навколишнього світу.

Знаходячись у постійному експериментальному пошуку нових виражальних засобів, звукових фарб і акустичних ефектів, композитор збагачує свої твори цікавими художніми знахідками та розширює палітру їх музичних образів цілою низкою нетрадиційних фонічних рішень. Таке збагачення й урізноманітнення, насамперед, вокального ряду новими засобами й виконавськими прийомами, не лише засвідчує багатство індивідуального інтонаційного словника автора, а й накреслює відверту тенденцію інструменталізації вокальних партій в сучасній камерно-вокальній творчості.

Новітні художньо-виконавські прийоми, що застосовує композитор підпорядковані виключно ідейно-образній драматургії творів та несуть здебільшого конкретне семантичне навантаження. Усе це, а також посилені жестикуляція і пластика, конкретизація ігрових рухів актуалізують візуалізацію виконавської форми твору та сприяють посиленню театралізації сучасної камерно-вокальної музики в цілому та її вокальних партій зокрема.

Основним чинником, що демонструє фольклористичну наповненість проаналізованих камерно-вокальних творів Володимира Рунчака є *стилізація* народно-музичного звучання, що проявляється через вмале наслідування різноманітних елементів фольклорної стилістики (використання ладових, гармонічних, метроритмічних, фактурних, жанрових чинників, наслідування манери й техніки гри, імітації звучання народних інструментів й інших рис, характерних фольклорному музикуванню). З іншого боку, композитор доволі органічно вкладає увесь цей етно-музичний конструкт в яскраве «огранювання» засобів сучасної музичної мови, якими сповна насичуються здебільшого інструментальні партії, що в цілому й формує той своєрідний і неповторний стильовий шарм «нової фольклористики».

Яскравим прийомом в авторській системі виражальних засобів В. Рунчака вбачається сміливе застосування ним *вокально-вербальних* вставок в інструментальних партіях ансамблю, що певною мірою розширяє

функціональні межі музикантів ансамблю, універсалізує їх призначення і художні можливості (піаніст-вокаліст в «Чумацькій пісні», співання і декламації інструменталістів у «Голосіннях і співаночках»).

Важливою рисою композиційно-технологічної роботи композитора та його індивідуального стилю є *барокова стилізація* і *полістилістика*, що криється, насамперед, у вмілому використанні окремих мовно-стильових і жанрових компонентів барокової музики (поліфонічні прийоми, риторичні фігури, інтонаційні, гармонічні й фактурні стилізації, жанрові й стильові алюзії та ін.) та прийомів, технологій і рис стилістики сучасного музичного мистецтва (політональність, алеаторні побудови, сонорика, розширена гармонія, кластерна техніка, елементи мінімалістики й ін.). *Полістилістичні інсталяції*, також відіграють важливу роль і в стильовій аурі неофольклорних композицій автора. «Осучасненню» фольклорної основи цих творів сприяють окремі мовно-стильові компоненти рок-музики (синкоповані октавні ходи у фортепіано в низькому діапазоні, з окремими ввідними тонами та хроматичними підходами, характерні рухи паралельними квінтами в тій же низькій теситурі, синкопи та акцентування слабких долей).

До характеристик стильової атрибутики авторського інтонаційного словника можемо віднести й такі властивості риси як *сонористика* музичного викладу та використання *колористичної гармонії*, що найяскравіше проявляється саме в інструментальних партіях та висвітлюється через: залучення окремих характерних тембро-сонорів; колористично-гармонічних структур, заснованих здебільшого на діатонічно-кластерних групах; поєднанні акордів різного кшталту; збагаченні акордики окремими хроматичними звуками й секундовими співзвуччями; безлічі хроматичних кластерів та ін.

Сучасні підходи В. Рунчака щодо композиторського письма та використання ним новітніх композиційних технік та їх елементів також проявляються у частому залученні автором *атональності* як базового принципу побудови музичного матеріалу; використанні в окремих випадках

чвертьтонової мікрохроматики (разом з її специфічною знаковою системою); застосовуванні вільної і анульованої метрики, а також метричних систем із непарною, перемінною, збільшеною кількістю одиниць, ускладнених розмірів тощо.

Виявлені й проаналізовані в цій роботі жанрові, музично-мовні й композиційно-технологічні характеристики та виражальні засоби, що задіяні в обраних неофольклорних творах Володимира Рунчака, не лише засвідчують багатство, індивідуальність й унікальність авторського інтонаційного словника композитора, а й своєю оригінальністю й творчою новизною демонструють піднесення усієї сучасної української камерно-вокальної музики з точки зору оновлення її жанрово-стильової й ідейно-образної атрибутики. Усі ці засоби й технології спрямовуються автором, насамперед, на досягнення конкретних художніх задач, отримання необхідних образно-емоційних станів і переживань відповідно до обраного жанрового архетипу та його концептуальних смислів в умовах сучасної мистецької парадигми.

Здійснений аналіз духовно-релігійних творів дозволяє констатувати, що в композиторській творчості Володимира Рунчака відбувається стильове переосмислення культових жанрів, яке проявляється в суттєвій їх трансформації в умовах виражальних засобів і стилістики сучасного музичного мистецтва. Це не тільки детермінує закономірні процеси перетворення таких жанрів у жанри концертної камерно-академічної практики, їх поступове входження й подальше усталене функціонування в цій царині, а й сприяє значній актуалізації ідейно-концептуальних засад зазначених жанрових моделей в умовах нових художніх парадигм, властивих музичному мистецтву постмодернізму. І в цьому сенсі проаналізовані в цій роботі твори Володимира Рунчака виявляються доволі показовими опусами в багатому і різноманітному масиві сучасної української камерно-вокальної музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова Н. К. Літургічна музика як жанрово-стильовий феномен в творчості вітчизняних композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса. ОДМА ім. А. В. Нежданової, 2008. 16 с.
2. Андриевский И. Исполнительские средства музыкальной выразительности как интонационная система в современной скрипичной музыке: (на материале советской музыки) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Киев, 1990. 18 с.
3. Антонова М. Бесіда з минулого життя: Володимир Рунчак. URL: https://kyivdaily.com.ua/volodymyr-runchak/?fbclid=IwAR2BcjB-XJfcbUmwCp4icOih1mCmqGE54lg6MkP79QMJdkAzq-UGC_HWf58 (дата звернення: 18.02.2020).
4. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект : монографія. К. : Українська ідея, 2001. 144 с.
5. Антонюк В. Г. Формування індивідуального виконавського стилю: культурно-антропологічний аспект. К. : Українська ідея, 1999. 24 с.
6. Апатський В. Динаміка і тембр як засоби виразності музичного мистецтва. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Серія : Виконавське музикознавство, 2006. Вип. 58. Кн. 12. С. 239-245.
7. Баланко О. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен : дисс. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2016. 246 с.
8. Балакірова С. Ю. Естетика музичного постмодернізму (на матеріалі творчості К. Штокгаузена та М. Кагеля) : автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.08. К., 2002. 19 с.
9. Басса О. М. Особливості розвитку західноукраїнської камерно-вокальної музики у першій третині ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2010. 20 с.

10. Бедакова С. Історія зарубіжної музики (кінець XVI–XIX століття) Навчальний посібник. Миколаїв, 2018. 306 с.
11. Белікова В. В. Історія української музики : навчальний посібник. Кривий Ріг : Видавничий дім, 2011. 468 с.
12. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції : Навч. посіб. К. : «Український світ», 2002. 440 с.
13. Берегова О. Стильові тенденції в камерній музиці українських композиторів 80-90-х років ХХ сторіччя. Ситуація постмодерну. *Українське музикознавство*. К., 2000. Вип. 29. С. 103-108.
14. Берегова О. Постмодернізм у камерних творах українських композиторів. К., 1999. 141 с.
15. Берегова О. Комунікаційні аспекти сучасного розвитку музичної культури України : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. К., 2007. 35 с.
16. Берегова О. Музика ХХ–ХХІ століть. Східна Європа та українське зарубіжжя. Кн. 1. Ч. 1. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. 296 с
17. Бодак Я. Історія західноєвропейської музики (від найдавніших часів до XVII століття). Дрогобич : Коло. 2017. 279 с.
18. Богданова О. Homo ludens – Володимир Рунчак'іальний. [Електронний ресурс]. URL: [http://mi-re-do./news/festival-muzyki vladimira runchaka /](http://mi-re-do./news/festival-muzyki vladimira runchaka/) (дата звернення: 2.02.2020).
19. Бондаренко А. І. Електронна музика в Україні останньої третини ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. 2021. 18 с.
20. Бондарчук Т. В. Постмодерністські тенденції у сучасному українському мистецтві : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Львів, 2009. 20 с.
21. Бондар Є. М. Символ як елемент музичного мовлення. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса : ОДМА ім. О. Нежданової, 2002. Вип. 3. С. 74-82.

22. Булат Т. П. До питання збагачення традицій камерно-вокальної творчості. *Музична критика і сучасність*. К. : Музична Україна, 1984. Вип. 2. С. 39–57.
23. Васина Т. Ноу-хау Володимира Рунчака. *Українська культура*. 2010. № 1.
24. Верба О. Генезис варіантності в сучасній музиці. *Українське музикознавство*. К., 2004. Вип. 33. С. 464-474.
25. Верба О.О. Варіантність та її композиційні закономірності (на прикладі інструментальної музики українських і російських композиторів 70-90 рр. ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. К., 2002. 20 с.
26. Вечер Д. В. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. К., 2007. 20 с.
27. Вовк М. Музична мова творів сучасних українських композиторів крізь призму виконавсько-аналітичного бачення. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Серія : Виконавське музикознавство. Кн. 12. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. Вип. 58. С. 113-119.
28. Гарькава І. О. Християнські ідеї та образи в українській музичній культурі кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. К., 2019. 16 с.
29. Гейзинга Й. «Homo Ludens» або «Людина, що грається» [Електронний ресурс]. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Homo_Ludens (дата звернення: 23.03.2022).
30. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII-XVIII ст. К. : Музична Україна, 1978. 181 с.
31. Герасимова-Персидська Н. Звук и знак в музикальнoм искусствe: истoричeский аспeкт. *Київське музикознавство: Музикознавство у діалозі*. Київ-Дюссельдорф, 2011. Вип. 37. С. 12-23.

32. Герасимова-Персидская Н. Интонация в новейшей музыке. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : Світ музикознавства: стратегії, дискурси, сюжети*. К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2011. Вип. 98. С. 16-31.
33. Гнатів Т. Музична культура Франції рубежу ХІХ—ХХ століть : Навчальний посібник для музичних вузів. К. : Музична Україна, 1993. 207 с.
34. Говорухіна Н. О. Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Х., 2009. 18 с.
35. Гойхман Л. Н. Об освоении некоторых аспектов методики стиливого анализа современной гармонии. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса : ОДМА ім. О. Нежданової, 2002. Вип. 3. С. 180-188.
36. Голосіння. Енциклопедія сучасної України. [Електронний ресурс]. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=26590 (дата звернення: 13.03.2021).
37. Голосіння. *Українська музична енциклопедія*. Т. 1: [А – Д]. Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського, 2006. С. 491.
38. Гонченко Т. Володимир Рунчак: «Митець завжди має бути опозиційним». [Електронний ресурс]. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/volodimir-runchak-mitec-maie-buti-opoziciynim> (дата звернення: 7.11.2019).
39. Горелік Л. М. Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса. ОДМА ім. А. В. Нежданової, 2006. 14 с.
40. Горемычкин А. И. Основы музыкального языка. Мелитополь : МГПУ, 2006. 252 с.
41. Городецька О. В. Українська музика 60-х років ХХ століття у контексті цілісності епохи : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. К., 2009. 19 с.
42. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. К., 1973. 309 с.

43. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. К. : Музична Україна, 1985. 112 с.
44. Горюхина Н. Национальный стиль : понятие и опыт анализа. *Проблемы музыкальной культуры*. Киев : Музична Україна, 1989. Вып. 2. С. 52–65.
45. Горюхіна Н. Композиція музичного твору. *Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. К., 2000. Вип. 7. С. 16-31.
46. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 1999. 269 с.
47. Гребенюк Н. До проблеми виконавської творчості у класі камерного співу. *Музичне мистецтво і культура..* Одеса : ОДМА імені А. В. Нежданової, 2003. Вип. 4, кн. 1. С. 155–164.
48. Грібінєнко Ю. О. Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2006. 18 с.
49. Грінченко М. О. Історія української музики. К. : Спілка, 1992. 278 с.
50. Грица С. Й. Мелос української народної епіки. К. : Наукова думка, 1979. 247 с.
51. Громченко В. В. «Ното ludens І для...» флейти (або кларнета чи саксофона) В. Рунчака: образна сфера та особливості її вираження. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпропетровськ, 2012. Вип. 7. С. 113–120.
52. Грузін І. О. До питання інтерпретації саксофонних творів В. Рунчака (виконавський аспект). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2019. №16. С. 30–41.
53. Губанов Я. И. Архитектоника и процессуальность гармонии Д. Д. Шостаковича : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. К., 1982. 147 с.

54. Денисенко М. Г. Темброва модальність у композиції (на прикладах української інструментальної музики останньої чверті ХХ сторіччя) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. К., 2006. 19 с. .
55. Довгаленко Н. С. Український музичний авангард у контексті стильових пошуків ХХ ст. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса : ОДМА ім. А. Нежданової, 2000. Вип. 1. С. 186-190.
56. Дорофєєва В. Ю. Торетичні аспекти сучасної української музики. Ліра-К, 2017. 188 с.
57. Драч І. С. Художня індивідуальність композитора. Харків : ФОП Тимченко, 2010. 106 с.
58. Дубинец Е. Знаки звуков. О современной нотации. К., 1999. 313 с.
59. Дугіна Т. Є. Гармонічні аспекти сучасної композиторської техніки (на прикладі симфонічних творів Є. Станковича) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02. К. : КДК ім. П. І. Чайковського, 1994. 19 с.
60. Енциклопедія українознавства : Словникова частина : [в 11 т.] / гол. ред. проф., д-р Володимир Кубійович. Париж-Нью-Йорк : Молоде життя, 1955-95. С. 3605-4015.
61. Жарков А. Тембр как фактор интонирования музыкального произведения. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичний твір як творчий процес*. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. Вип. 21. С. 270-277.
62. Жаркова В. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Homo Musicus. Том 1. Киев : ArtHuss. 2018. 344 с.
63. Жаркова В. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Homo Musicus». Том 2. Киев : ArtHuss. 2020. 256 с.
64. Завгородня Г. Музична фактура як художньо-інформаційний феномен. *Музичне мистецтво і культура*. Вип. 6, Кн. 2. Одеса : ОДМА ім. А. Нежданової, 2005. С. 245-256.
65. Заверуха О. Л. Сучасне хорове письмо: генеза та функціонування (на матеріалі творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть) : дис... канд. мистецтвознавства. Харків, 2014. 300 с.

66. Заверуха О. Л. Сучасне хорове письмо: генеза та функціонування (на матеріалі творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть) : автореф. дис... канд. мистецтвознавства. Харків, 2014. 20 с.
67. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. К., 1960. 189 с.
68. Захарчук Т.Г. Художній принцип метафоричності у сучаснім вокальнім виконавстві : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2008. 16 с.
69. Зайцева Л.А. Онтологічна концепція музики: на прикладі світських та духовних жанрів : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Х., 2004. 20 с.
70. Зинькевич О. Динамика обновления. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства. К. : Музична Україна, 1986. 182 с.
71. Зинькевич О. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича. Сумы, 1999. 252 с.
72. Злотник О. Й. Комунікативний простір музичного мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. К., 2019. 18 с.
73. Зосім О. Композитор і диригент. *Музика*. 1997. №6. С. 2-4.
74. Іваницький А. І. Український музичний фольклор : Підручник для вищих учбових закладів. Вінниця : Нова книга, 2004. 320 с.
75. Іваницький А. І. Українська музична фольклористика (методологія і методика) : навчальний посібник. К. : Заповіт, 1997. 392 с.
76. Іванова Л. О. Традиціоналістський стильовий напрям у творчості композиторів України ХІХ – ХХ століть : дис. ... д-ра філософії : 025 Музичне мистецтво. Одеса, 2022. 182 с.
77. Івко А.В. Подієві аспекти музичної форми ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. К., 2008. 20 с.

78. Ігнатченко І. Г. Автодескриптивний текст у музиці та метод його дослідження у творчості Й. С. Баха : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. К., 2003. 17 с.
79. Карнак А. Специфіка інтонаційних властивостей музичного матеріалу як джерело нових композиційних рішень на прикладі творів американських композиторів ХХ століття. *Українське музикознавство*. К., 2000. Вип. 29. С. 195-203.
80. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. К., 2000. 16 с.
81. Кияновська Л. Українська музична культура: Навчальний посібник. Тернопіль : Астон, 2000. 184 с.
82. Кияновська Л. О. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст. Тернопіль : СМП «Астон», 2000. 339 с.
83. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наукове товариство ім. Шевченка у Львові, 2000. 286 с.
84. Коновалова І. Феномен композитора в часопросторі європейської музичної культури ХХ століття: модули теоретичного осягнення. Харків : ТОВ «Планета-принт», 2018. 480 с.
85. Коновалова І. Ю. Творческая личность В. Рунчака в синтезе его композиторской, исполнительской и организаторской деятельности. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 2015. Вип. 2. С. 23–27.
86. Коновалова І. Ю. Творчість В. Рунчака: сутність, контексти, суб'єктивно-особистісні проєкції. *Мистецтвознавчі записки* : збірник наукових праць. Київ : Міленіум, 2015. Вип. 28. С. 51-58.
87. Константинова Е. «Я – «самашедший», но не безумный!». Композитор В. Рунчак призывает раздать госнаграды всем желающим. *Зеркало недели*. Киев. 2011. № 11. 26 марта.

88. Копиця М. Симфонії Б. М. Лятошинського: Епоха, колізії, драматургія. К. : Муз. Україна, 1990. 134 с.
89. Копиця М. Д. Епістологічні документи історії української музики: методологія, теорія, практика : автореф. дис... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. К., 2009. 39 с.
90. Копиця М. Епістологія в лабіринтах музичної історії. К. : Автограф, 2008. 528 с.
91. Корній Л. Історія української музики. Ч. 1. Підручник. Київ–Харків–Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 1996. 314 с.
92. Корній Л. Історія української музики. Ч. 2. Підручник. Київ–Харків–Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 1998. 387 с.
93. Корній Л. Історія української музики. Ч. 3. Підручник. Київ–Нью-Йорк, 2001. Вид-во М. П. Коць, 478 с.
94. Коробецька С. Ю. Жанрово-стильовий синтез як ознака сучасної вітчизняної оркестрової музики. *Єдність навчання і наукових досліджень – головний принцип університету* : зб. наук. праць звітної наукової конференції викладачів університету за 2012 рік. Київ: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2013. С. 60–62.
95. Коскін В. «Я маю творити, а не займатися холуйством»: інтерв'ю з композитором В. Рунчаком. *Демократична Україна*. 2010. 9 квітня.
96. Котляревська О. І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1996. 19 с.
97. Котляревская Е. Роль текста в «психологии» анализа музыкальных произведений. *Київське музикознавство. Текст музичного твору: практика і теорія*. К., 2001. Вип. 7. С. 105-113.
98. Котляревский И. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания: Методы изучения и классификация. К. : Музична Україна, 1983. 158 с.

99. Котляревський І. Діатоніка і хроматика як категорії музичного мислення. К. : Музична Україна, 1971. 159 с.
100. Котляревський І. Вступ до класифікації музично-теоретичних систем. К. : Музична Україна, 1974. 48 с.
101. Коханик І. Проблема музикального стилю і стилеобрання в контексті постмодернізму. *Наук. вісник ОДМА ім. А. Нежданової : Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2003. Вип. 4. Кн. 2. С. 35–41.
102. Коханик І. «Стильова гра» у проєкціях сучасної композиторської творчості та музичного виконавства. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Виконавське музикознавство*. Кн. 11. К, 2005. Вип. 47. С. 137-145.
103. Коханик І. М. Взаємодія жанру і стилю в сучасній музиці: від «діалогу» до «полілогу», або нотатки на берегах музичного постмодерну. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 81. С. 31–37.
104. Коханик І. М. Про деякі тенденції стильового розвитку української музики рубежу ХХ–ХХІ століть. *Київське музикознавство*. Київ, 2004. Вип. 13. С. 30–37.
105. Коханик І. М. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство*, 2017. Вип. 55. С. 70–81.
106. Кравцов Т. С. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків. Монографія. Київ, 1984. 160 с.
107. Кравцов Т. С. Прологомени до інтонаційної теорії енгармонізму. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 21. Харків, 2008. С. 117-127.
108. Кудрявцев В. Ю. Камерно-вокальна творчість Ж. Массне: жанрово-стильові домінанти : дис. ... д-ра філософ : 025 Музичне мистецтво. 2021. 199 с.

109. Кужелева О.О. Неактуальний стиль як феномен композиторської поезики ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2003. 17 с.
110. Кумеда Т. Особистість композитора в українській музичній культурі ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. К. : КНУКіМ, 2006. 22 с.
111. Лановик М. Б., Лановик З. Б. Українська усна народна творчість. Навчальний посібник. К. : Знання-Прес, 2006. 591 с. [Електронний ресурс] URL: <http://www.info-library.com.ua/books-text-4149.html> (дата звернення: 18.08.2019).
112. Литвинова О. У. Камерно-вокальний цикл в творчестве украинских советских композиторов 60–70-х годов (К вопросу драматургии жанра) : автореф. дис. канд. искусствоведения : 17.00.01. Киев : АНУ ИИФЭ, 1982. 26 с.
113. Лігус О. М. Теоретичні аспекти співвідношення музичного стилю і жанру. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. 2016. Вип. 35. С. 129–137.
114. Лісова О. Програмність як жанрова парадигма камерної вокальної музики: до проблеми виконавського розуміння : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2009. 16 с.
115. Лисюк С. Р. Наративний підхід в характеристиці стильових і стилістичних властивостей фортепіанного виконавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2011. 16 с.
116. Лук'янчук Г. Композитор і сучасність. *Слово Просвіти*. 26.06.2015 [Електронний ресурс]. URL: <http://slovoprosvity.org/2015/06/26/kompozitor-i-suchasnist/> (дата звернення: 3.12.2019).
117. Лук'янчук Г. Композитор Володимир Рунчак відзначив ювілей. [Електронний ресурс]. URL: <http://mus.art.co.ua/kompozytor-volodymyr-runchak-vidznachyv-iuviley/> (дата звернення: 3.11.2021).

118. Ляшенко І. Ф. Національні традиції в музиці як історичний процес. К. : Музична Україна, 1973. 326 с.
119. Ляшенко І. Ф. Національне та інтернаціональне в музиці. К. : Наукова думка, 1991. 269 с.
120. Мальцев С. М. Семантика музикального знака : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Гос. конс. Литовской ССР. Вильнюс, 1981. 17 с.
121. Максименко Л. Специфіка сучасних прийомів гри на саксофоні (на прикладі саксофонної творчості композитора В. Рунчака). *Київське музикознавство*. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського; Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра, 2013. С. 217-223.
122. Маркова Д. Явище мінімалізму: принцип мислення і стиль творчості. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство*. К., 2004. Вип. 40. Кн. 10. С. 223-232.
123. Маркова Е. Н. Интонационная концепция истории музыки : автореф. дисс. ... д-ра. искусствоведения : 17.00.02. Киев : КГК им. П. И. Чайковского. 1991. 38 с.
124. Мельниченко В. Семпл-инженеринг как технология расширения средств выразительности композитора и аранжировщика. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса : ОДМА ім. О. Нежданової, 2005. Вип. 6, Кн. 2. С. 54-65.
125. Мимрик М. Сонорні особливості інтонування у камерно-інструментальній творчості Володимира Рунчака (на прикладі «Hosi`anna» для двох саксофонів, ударних та фортепіано. [Електронний ресурс]. URL: <http://www.info-library.com.ua/libs/stattya/346-sonorni-osoblivosti-intonuvannja-u-kamerno-instrumentalnij-tvorchosti-volodimira-runchaka-na-prikladi-hosianna-dlja-dvoh-saksofoniv-udarnih-ta-fortepiano.html> (дата звернення: 11.11.2018).
126. Мимрик М. Р. Характеристика виконавсько-виражального потенціалу саксофона у камерно-інструментальних творах В. Рунчака. *Актуальні*

проблеми історії, теорії та практики художньої культури. К. : Міленіум, 2014. Вип. XXXII С. 315-324.

127. Мимрик М. Саксофон в українській камерній музиці кінця ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавська практика : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. К., 2013. 17 с.
128. Михайлець В. В. Вокальна основа хорового мистецтва: історичний та теоретичний аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2004. 18 с.
129. Москаленко В. Г. Музичний твір як текст. *Текст музичного твору: практика і теорія.* Київське музикознавство. Київ, 2001. Вип. 7. С. 3-10.
130. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. К. 2013. 134 с.
131. Мостова Ю.В. . Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Х., 2003. 20 с.
132. Муляр П. Стиль твору і виконавської інтерпретації в аспекті взаємодії класичного та аklasичного у фортепіанному мистецтві : автореф. дис. ... дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2009. 16 с.
133. Муха А. І. Композитори України та української діаспори : довідник. Київ : Муз. Україна, 2004. 352 с.
134. Муха А. И. Процесс композиторского творчества (проблемы и пути исследования) : автореф. дисс. ... докт. искусствоведения : 17.00.02. ИИФЭ им. М. Ф. Рыльского. К., 1981. 47 с.
135. Осадча С. В. Православна заупокійно-поминальна традиція як феномен музичної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. О., 2005. 16 с.
136. Павлишин С. С. Музыка двадцатого століття. Львів : БаК, 2005. 232 с.
137. Патер А. Р. Виконавські виміри української сакральної музики : дис. ... д-ра філософії : 025 Музичне мистецтво. Івано-Франківськ. 2021. 237 с.

138. Перепелица А. Истоки жанра «диптих» в эволюции двухчастной формы. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової*. Одеса, 2014. Вип. 20. С. 470-482.
139. Перепелиця О. Думки вголос: інтерв'ю з В. Рунчаком. *Музика*. №6. 2006. С. 12–13.
140. Пилипенко Г-Г. Володимир РУНЧАК: «У сучасній музиці існує псевдосерйозність, і вона відлякує молодь». [Електронний ресурс]. URL: <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/volodimir-runchak-u-suchasnij-muzici-isnuye-psevdo/> (дата звернення: 18.04.2020).
141. Письменна О. Б. Музична мова хорових творів Лесі Дичко : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Л., 2004. 16 с.
142. Покулита І. К. Соціальна природа жанру в контексті історичної динаміки мистецтва : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08. К., 2004. 16 с.
143. Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика : монография. Харків : ХГАК, 2001. 396 с.
144. Пясковський І. Логика музикального мышлення. К. : Музична Україна, 1987. 179 с.
145. Пясковский И. Б. Гармония в музиці романтиків. *Дослідження. Досвід. Спогади*. К., 2005. Вип. 6. С. 22-42.
146. Пясковський І. Б. До проблеми семіотичного аналізу музичного тексту. *Київське музикознавство. Текст музичного твору : практика і теорія*. К., 2001 Вип. 7. С. 37-41.
147. Ревенко Н. В. Українська фортепіанна музика сучасності: до проблеми тлумачення сучасних творів авангардного напрямку 1990-х років. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса : ОДМА ім. О. Нежданової. 2003. Вип. 4. Кн. 1. С. 112-121.
148. Ржевська М. Модернізм і авангард: до уточнення змісту понять. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ-Івано-Франківськ : ІМФЕ ім. Рильського НАНУ, 2008. С. 50-62.

149. Романюк І. А. «Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладі української музичної культури) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Х., 2009. 17 с.
150. Рощенко Е. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки). Монография. Харьков : ХНУРЕ, 2004. 288 с.
151. Руденко О. Ф. Камерно-вокальна творчість Віталія Губаренка: симбіоз слова, музики і виконавства: автореф. дис. ... д-ра філософії : 025 Музичне мистецтво. 2021. 189 с.
152. Рубан О. Л. Становлення термінологічного апарату аналізу музичних форм : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.03. НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2005. 20 с.
153. Рунчак В. «Страсті за Владиславом» симфонія для баяна, читця, відеоряду, рок-гурту та симфонічного оркестру. Партитура. Рукопис. 1988.
154. Рябуха Н.О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ - ХХ століть) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Х., 2004. 20 с.
155. Савицька Н. Хронос композиторської творчості : монографія. Львів : Споплм, 2008. 230 с.
156. Салдан С. Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості лвівської композиторської школи ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. К., 2006. 20 с.
157. Самойленко О. І. К проблеме семантической типологии музыки. *Трансформація музичної освіти та культури в Україні*. Зб. мат. міжнародної науково-творчої конфер. : ОДМА імені А. В. Нежданової. Одеса : Друкарський дім, 2004. С. 57-66.
158. Семененко Н. Актуальні аспекти сучасного функціонування інтерфейсу «композитор – виконавець – музичний простір». *Музична україністика: сучасний вимір*. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. К., 2009. С. 94-104.

159. Семешко А. Портреты современных украинских композиторов-баянистов (в форме диалогов). Владимир Рунчак. К. : Акко-опус, 2004. 78 с.
160. Семешко А. Боротися і прориватися – кредо Володимира Рунчака. *Українська музична газета*. 2021. №3 (121), липень-вересень.
161. Скворцова Н. М. Специфіка жанрової репрезентації плачу у творчості сучасних українських композиторів [рукопис]. К., 2014. 104 с.
162. Скорик М. Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття. К. : Музична Україна, 1983. 156 с.
163. Скрипник О. В. Композиційно-драматургічні параметри алеаторики в симфонічній творчості українських композиторів другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2009. 19 с.
164. Смирнова Т. М. Проблема теорії музикального жанра : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. КГК. им. П. И. Чайковского. К., 1988. 19 с.
165. Сокол А. В. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль. Монография. Одеса : Моряк, 2007. 275 с.
166. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции. Монография. Одесса : ОКФА, 1996. 204 с.
167. Сокол А. Стилистика музыкальной речи и терминологические ремарки : дисс... доктора искусствоведения : 17.00.03. Одесса, 1996. 384 с.
168. Снитіна В. О. Церковна музика в культурі України другої половини XVII – XVIII ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. К., 2010. 19 с.
169. Сниткова И. О новых принципах фактурной организации в современной музыке : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Вильнюс, 1996. 22 с.
170. Співанка. *Великий тлумачний словник сучасної української мови*. К. : «Перун», 2005. 1728 с.

171. Сташевський А. Я. Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2004. 237 с.
172. Сташевський А. Я. Володимир Рунчак. «Музика про життя...» Аналітичні есе баянної творчості. Монографія. Луцьк, 2004. 199 с.
173. Сташевський А. Баянні твори В. Рунчака в аспекті жанрово-стильові трансформації. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. К. : Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2002. Вип. IX. Ч. II. С. 238-243.
174. Сташевський А. Я. Інструменти рок-гурту в образній драматургії симфонії «Страсті за Владиславом» В. Рунчака як показник діалогізму часу (минуле – сучасне). *Міфологічний простір і час у сучасній культурі*. Київ : Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2003. Ч. 3. С. 45-46.
175. Сташевський А. Я. Класифікація жанрових та стильових ознак в баянних творах В. Рунчака. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Київ : Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2003. Вип. XI. Ч. II. С. 67-73.
176. Сташевський А. Володимир Рунчак Сюїта №1 для баяна «Портрети композиторів». *Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство*. К. : НМАУ, 2003. Вип. 26. Кн. 9. С. 185-192.
177. Сташевський А. Я. «Страсті за Владиславом» В. Рунчака як приклад втілення концертно-симфонічного жанру баянної музики. *Українське музикознавство*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. Вип. 33. С. 252-269.
178. Сташевський А. Я. Неофольклоризм у творчості Володимира Рунчака (на прикладі циклу «Три фольклорні п'єси» (сюїта №2 «Українська») для

- баяна). *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв* К. : ДАКККіМ, 2004. Вип. №1. С. 65-71.
179. Сташевский А. Я. «Музыка о жизни», – попытка самоанализа. Квази-соната №2 для баяна В. Рунчака. *Музыкальное искусство: наука и образование*. Астана, 2004. С. 221-229.
180. Сташевський А. Я. Соната «Passione» для баяна В.Рунчака як приклад втілення барокових жанрових прототипів у сучасній камерно-інструментальній музиці. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Київ : ДАКККіМ, 2004. Вип. XII. С. 153-158.
181. Сташевський А. Я. «Messe da Requiem» для баяна Володимира Рунчака. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. Кн. 10. С. 101-109.
182. Сташевський А. Я. До аналізу особливостей творчого методу композитора Володимира Рунчака (на прикладі баянних творів). *Мистецька освіта* : Матер. III Всеукр. наук.-практ. конфер. «Педагогічні пошуки в галузі мистецької освіти в Україні на початку третього тисячоліття: традиції, сучасність, перспективи». Луганськ : ЛККМ. 2005. С. 171-174.
183. Сташевський А. Я. Особистість і творчість у контексті становлення сучасної української музики для баяна. Інтерв'ю-бесіда з композитором Володимиром Рунчаком. *Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах*. Луганськ : ЛНПУ ім. Т. Шевченка, 2006. Вип. 2. С. 159-165.
184. Стецура І. Nota bene! Композитор Володимир Рунчак: «Радянські «почесні звання» вже давно дискредитували себе – і професійно, і морально». *Дзеркало тижня*. 2008. № 21. 25 января.
185. Суворкина Е. А. «Kyrie eleison» В. Рунчака: инструментальные версии сочинения [рукопись]. К., 2013. 46 с.

186. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття. Київ, 2004. 120 с.
187. Сюта Б. Українська музика молодшої генерації композиторів. *Musica ukrainika* [Електронний ресурс]. URL: <http://musika-ukrainika.odessa.ua/syuta-youngkrscjmp.html>. (дата звернення: 12.06.2020).
188. Тереньев Д. Г. Взаимодействие музыкального синтаксиса и семантики (на материале европейской профессиональной музыки 18-20 в.) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. ИИФЭ им. М. Рильского К., 1984. 23 с.
189. Товстопят Н. Музыкальное произведение как речевой процесс. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичний твір як творчий процес*. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. Вип. 21. С. 18-26.
190. Тукова И. О понятии «Жанровый стиль». *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичний стиль: теорія, історія, сучасність*. К., 2004. Вип. 38. С. 27-33.
191. Тучинська Т. Розуміння музичного тексту: теоретично-інформаційний аспект : автореф. дис. ... дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. К., 2009. 16 с.
192. Українська музична енциклопедія. Т. 1 Гол. редкол. Г. Скрипник. К. : Вид. ІМФЕ НАН України, 2006. – 680 с.
193. Українська музична енциклопедія. Т. 2 / Гол. редкол. Г. Скрипник. К. : Вид. ІМФЕ НАН України, 2008. – 664.
194. Українська музична енциклопедія. Т. 3. / Гол. редкол. Г. Скрипник. К. : Вид. ІМФЕ НАН України, 2011. 627 с.
195. Українська музична енциклопедія. Т. 4 Гол. редкол. Г. Скрипник. К. : Вид. ІМФЕ НАН України, 2016. 554 с.
196. Українська музична енциклопедія. Т. 5 Гол. редкол. Г. Скрипник. К. : Вид. ІМФЕ НАН України, 2018. 536 с.

197. Філатова О. О. Жанровий генезис виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2005. 19 с.
198. Филатова О. Семантические основы камерного вокального цикла в творчестве современных украинских композиторов. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання*. Київ-Суми : НМАУ-МІГРО, 2003. Вип. 25. С. 41–45.
199. Филатова Т. В. «Атональность» в динамике обновления тональных систем XX века: теоретические проблемы и методы исследования : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. КГК. им. П. И. Чайковского. К., 1990. 20 с.
200. Фильц Б. М. Образно-тематические структуры в камерно-вокальном жанре. *Музыкальная культура Украинской ССР*. К., 1979. С. 242–266.
201. Фрайт О. В. Музично-вербальна емінентність у інтерпретаційному дискурсі мистецтвознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01. К., 2021. 18 с.
202. Фурдичко А. О. Процеси фольклоризму в пісенно-музичному мистецтві України (кінець XX – початок XXI ст.) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01. К. : КНУКіМ, 2019. 38 с.
203. Харченко Є. В. Інтертекстуальність в українській музиці двадцятого століття: інтонація, жанр, стиль : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. К., 2011. 16 с.
204. Чекан Ю. Музыка «опудал». *Політика і культура*. Київ, 2002. 19-25 лютого.
205. Чекан Ю. Владимир Рунчак: Музыка о жизни. [Электронный ресурс]. URL: <http://what.in.ua/page/vladimir-runchak-muzyka-o-zhizni> (дата обращения: 23.05. 2020).
206. Чекан Ю. Концентрація-концертація. Штрихи до творчого портрету Володимира Рунчака. *Сташевський А. Я. Володимир Рунчак. “Музыка про життя...” Аналітичні есе баянної творчості*. Луцьк, 2004. С. 8-15.

207. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. К., 2010. 32 с.
208. Черкашина М. История музыки в современных дискурсах. *Музична творчість та наука в історичному просторі. Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського* : збірник статей. Київ, 2008. Вип. 73. С. 3–8.
209. Черноіваненко А.Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології : монографія. Одеса: ВД «Гельветика», 2021. 704 с.
210. Шабунова И. М. О функциях тембра в современной музыке : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Тбилиси, 1989. 24 с.
211. Шаповалова Л. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. КГК им. П. И. Чайковского. К., 1984. 28 с.
212. Шаповалова Л. В. Музыка як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. К., 2008. 31 с.
213. Шип С. В. Музыкальная речь и язык музыки. Теоретическое исследование. Одесса : ОГК им. А. В. Неждановой, 2001. 306 с.
214. Шип С. В. Музыкальный язык и стиль музыкальной речи (о соотношении понятий). *Музичне мистецтво і культура*. Одеса : ОДМА ім. О. Нежданової, 2002. Вип. 3. С. 39-44.
215. Щегловская И. Н. Гармония как стилевой фактор в творчестве украинских советских композиторов 1970-80-х годов (Л. Дычко, Е. Станкович, М. Скорик) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. КГК. им. П. И. Чайковского. К., 1988. 17 с.
216. Юдкин И. Н. Эстетико-психологические аспекты выразительности музыкального ритма : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. ИИФЭ им. М. Рыльского. К., 1982. 21 с.

217. Южак К. И. Теоретические основы полифонии в свете эволюции музыкальной системы : автореф. дисс. ... д-ра. искусствоведения : 17.00.02. ИИФЭ им. М. Рылского. К., 1990. 42 с.
218. Юцевич Ю. Словарь музыкальных терминов. Киев : Музычна Україна, 1988. 263 с.
219. Ягодзинська І. Легка рука в Рунчака. [Електронний ресурс]. URL: https://gazeta.ua/articles/comments-newspaper/_legka-ruka-v-runchaka/131985?mobile=true (дата звернення: 18.06.2019).
220. Яковлєва О. До проблеми значення слова в лінгвістиці (на матеріалі поетичних творів Ліни Костенко). *Записки з українського мовознавства*. 2017. Вип. 24(1). С. 263-269. [Електронний ресурс]. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/zukm_2017_24%281%29_35 (дата звернення: 16.10.2020).
221. Якуб'як Я. Про сучасну українську музику. *Музикознавство України* : Збірник наукових праць. К. : Спалах, 2000. Вип.1. с.190-200.
222. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів. (Музичні форми). Ч. I. Тернопіль, 1999. 208 с.
223. Homo Ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури / Пер. з англ. О. Мокровольського. Київ : «Основи», 1994. 250 с.
224. Kohoutek C. Novodobé skladebné směry v hudbě. Praha : Statní Hudební Vydavatelství. 1965. 366. S.
225. Volodymyr Runchak composer and conductor. [Електронний ресурс]. URL: <https://vrunchak.wixsite.com/runchak/composer-video> (дата звернення: 2.02.2019).
226. Zaverukha O. Concert-Chant «Glorifying the Birth of Christ» by V. Runchak: logos in the composing process. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : ДДПУ імені Івана Франка, №1 (54). 2022. С. 103-107.

ДОДАТКИ

Додаток А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в українських наукових фахових виданнях, затверджених

МОН України (категорія «Б»):

1. Лю Веньшу. Композиторська творчість Володимира Рунчака: історіографічний аналіз. *Культура України: зб. статей*. Вип. 67. Харків : ХДАК, 2020. С. 107-117.

2. Лю Веньшу. Ідейно-світоглядні та образно-тематичні пріоритети композиторської творчості Володимира Рунчака. *Актуальні питання гуманітарних наук: зб. статей*. Вип. 38, Том 2, ДДПУ ім. І. Франка, 2021. С. 47-53.

3. Лю Веньшу. Requiem на латинські канонічні тексти для дев'яти виконавців Володимира Рунчака: особливості авторської трактовки жанру. *Музичне мистецтво і культура*. Т. 1. Вип. 34. Одеса, ОДМА ім. А. Нежданової, 2022. С. 73-88.

4. Лю Веньшу. «Чумацька пісня» для баритона і фортепіано Володимира Рунчака: композиційні й жанрово-стильові особливості. *Культура України: зб. статей*. Вип. 76. Харків : ХДАК, 2022. С. 120-125.

Публікації в інших наукових виданнях та збірках матеріалів

науково-практичних конференцій:

5. Лю Веньшу. Камерно-вокальна творчість композитора Володимира Рунчака: актуальність дослідження. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття: зб. матеріалів всеукр. наук.-теорет. конф.* Харків : ХДАК, 2019. С. 205-206.

6. Лю Веньшу. Композиторська творчість Володимира Рунчака: аналіз та систематизація історіографічних джерел. *Культура та інформаційне*

суспільство XXI століття: зб. матеріалів всеукр. наук.-теорет. конф. Харків : ХДАК, 2020. С. 124-125.

7. Лю Веньшу. До питання вивчення камерно-інструментальної творчості Володимира Рунчака. *Музичне мистецтво XXI століття – історія, теорія, практика*. Вип. 7. Дрогобич : ДДПУ ім. І. Франка, 2021. С. 248-250.

8. Лю Веньшу. «Голосіння і співаночки» (Фольк-концерт №1 для сопрано, баритона та камерного ансамблю) Володимира Рунчака: до проблеми визначення жанрових і композиційних ознак. *Мистецька освіта та естетичне виховання молоді*: зб. матеріалів регіон. наук.-практ. конф. Полтава, ЛНУ ім. Т. Шевченка, 2021. С. 170-173.

Додаток Б. Нотні приклади

«Голосіння і співаночки». Фольк-концерт №1 для сопрано, баритона та камерного ансамблю.

Приклад 1.

Handwritten musical score for Example 1. The score is for Piano, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. It features a 5/4 time signature that changes to 4/4. The Piano part has a first ending bracket. The Violin I part has a 'sola' marking. The Viola part has a 'sola' marking. The Violoncello part has a 'sola' marking. The score includes dynamic markings such as 'piano', 'sola', and 'sf'. There is a first ending bracket at the bottom of the score.

Приклад 2.

Handwritten musical score for Example 2. The score is for Piano, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. It features a 3/4 time signature. The Piano part has a first ending bracket. The Violin I part has a 'solo ord' marking. The Violin II part has a 'solo ord' marking. The Viola part has a 'solo ord' marking. The Violoncello part has a 'solo ord' marking. The score includes dynamic markings such as 'piano', 'solo ord', and 'Largo drammatico'. There is a first ending bracket at the bottom of the score.

Приклад 3.

L'istesso tempo [Largo] Lamentoso. - 6 -

Fe
Ce

Приклад 4.

- 8 -

Fe
Ce
v. no I
v. no II
v. la
v. llo

Приклад 5.

Allegro molto, con brio

Piano
v. no I
v. no II
v. la
v. llo

Allegro molto, con brio

- 11 -

Приклад 6.

13 | Ritardando, impetioso - 15 -

Fl.

13 | Ritardando, impetioso

Piano

sempre

Приклад 7.

Furioso, con grande passione

16

Piano

#, molto accentuato, con passione assai

V. no I

V. no II

v. la

v. llo

16

Furioso, con grande passione - 22 -

Приклад 8.

19

Soprano

* ad libitum, molto improvvisato in modo forte languitoso

V. no I

V. no II

v. la

v. llo

* - Дотримуватись позначки вищезгаданого тоналітету не обов'язково. Можливо дозволити, але керуватися (імпровізація) в стилі урочинських народних пісень та голосків. Від цифри 19 до цифри 20. Soprano імпровізація імпровізація від 2 до 5, та інші навіщо.

** - ⊕ - означає еклизи на вусі при відкритому роті.

Приклад 11.

Handwritten musical score for strings, measures 26-41. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score features dynamic markings such as *meno f* and *pizz*. A boxed measure number '26' is present at the top. The page number '-41-' is written at the top right.

Handwritten musical score for vocal and string parts, measures 26-41. The score includes a vocal line with lyrics and staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *pizz* and *glissando*. A boxed measure number '26' is present at the top. The page number '-41-' is written at the bottom center.

Приклад 12.

Handwritten musical score for vocal and string parts, measures 45-45. The score includes a vocal line with lyrics and staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *pizz* and *al ppppp*. A boxed measure number '45' is present at the bottom. The page number '-45-' is written at the bottom center.

* - Партия крещенда Фрэнк март, сильн...
 роза [слова Фрэнк] или очисти...
 -45-

Dirigent NB!
 Первая заштрихованная 12 для лютневых V-лло наяротчи струну до.

Приклад 13.

29 Allegretto giusto II Сиванозки -48-

2/4 solo 8/8 (3+3+2) 2/4 8/8 (2+3+3)

Piano *f* acuto

V. no I *Allegretto giusto*
dietro il ponte e col legno

V. no II
dietro il ponte e col legno

V. la
dietro il ponte e col legno

V. llo
dietro il ponte e col legno

Приклад 14.

32 -49-

Fl. pic. 5/8 3/4 *pre* *molto* *rit.* *col* 4/4

cl. *solo* *mf*

Piano *mf* *secco*

Bassono *f* *giocoso*
спряжка б не граля, не граля, не граля

V. no I (Pizz)

V. no II (Pizz)

V. la (Pizz)

V. llo *solo* *pp* *molto* *Pizz*

Приклад 15.

35 - 56 -

leggero

leggero

leggerissimo

arco

35

Soprano

f *deciso*

Я ходила по дороге гуляла, гу-ля-ла хоти франц парубоки

Baritone

me lo

V. no I

f

V. no II

f *arco* *rit*

V. la

f *arco* *rit*

V. llo

35 - 56 -

Приклад 16.

34

sf *p* *more*

Soprano

sf *p* *more*

34

V. no I

sf *accanto, ma non tanto*

V. no II

sf *accanto, ma non tanto*

V. la

sf *accanto, ma non tanto*

V. llo

non dim

21

Приклад 17.

40

Сорлано
му-е.

40

адео, impetuoso

V. uol I
адео, impetuoso

V. uol II
адео, impetuoso

V. la
адео, impetuoso

V. llo
impetuoso

- 68 -

Приклад 18.

42

Fl

ce

mp

mp

Рано

- 72 -

42

Сорлено
- ншь, не тшчнш я - не тшчнш я

42

* ord zeeech ad lib

* ord zeeech ad lib

* ord zeeech ad lib

* ord zeeech ad lib

* лази веззують на гочншь вазуц, а не на дуботу шервы лнше збукамы. Слнжок (гезочет) шнлатьсь на агруку на нсоблнмнну кнльншь ударн'в.

- 72 -

Приклад 19.

- 46 -

a poco cresc.
Tr... Гоп, стоп, Tr... Гоп, стоп,
Cel... Tr... Гоп, стоп, Tr... Гоп, стоп,
poco a poco crescendo
Piano Tr... Гоп, стоп, Tr... Гоп, стоп,
poco a poco crescendo
Baritone для мене по-любви. А я скочу до другої на чотирьох кляуцьки. А скочу до третього
poco a poco crescendo
cresc. Tr... Гоп, стоп, Tr... Гоп, стоп,
cresc. Tr... Гоп, стоп, Tr... Гоп, стоп,
cresc. Tr... Гоп, стоп, Tr... Гоп, стоп,
cresc. Tr... Гоп, стоп, Tr... Гоп, стоп,
Tr... Гоп, стоп, Tr... Гоп, стоп,

Приклад 20.

- 81 -

4/4

V. vo I
V. la
V. llo
V. vo II
V. la
V. llo
al fine sul parte al fine
5/4

Приклад 21.

- 85 -

- 83 -

Приклад 22.

- 86 -

- 86 -

Приклад 23.

- 88 -

51

12/8

Fl

Cel

Piano

scocco

tu modo Roch

bruscamente

51

Banifono

Фити-и-и, тбох-и-и, аб-и-и, ох-и-и кржак дившиу члудав. Об ти дивши - на горнедрова

12/8

6/8

V. no I

arco

V. no II

arco

V. la

arco

V. lo

arco

- 88 -

Приклад 24.

- 89 -

6/8

12/8

9/8

Fl

Cel

Piano

Soprano

Banifono

Фити-и-и, тбох-и-и, аб-и-и, ох-и-и. Об не шду я за те

Об ти дивши -

Приклад 25.

«Чумацька пісня» для баритона і фортепіано

Приклад 26.

Володимир Рунчак
Volodymyr Runchak

Largo rapsodico
pp sotto voce

Baritono

Oй, чу - ма - че, чу - ма - че. Ой, чу -
Oy, chu - ma - che, chu - ma - che. Oy, chu -

Drymba ad lib.

Piano

(p-f) improvisato ad libitum

6

Bar.

ма - че, чу - ма - че, жит-тя тво-є де - да - че.
ma - che, chu - ma - che, zhyt-tya tvo-ye le - da - che.

P-no

rosso

Приклад 27.

3

Doppio più mosso, giocoso

19 *f*

Bar. *A* *я* *сі* - *ю* *i* *о* - *рю.*
A *ya* *si* - *yu* *i* *o* - *ryu.*

2-но *m.s. cluster [ліктем]**

sub. fff

22

Bar. *Я* *най* - *рань* - *ше* *з* *Кри* - *му* *йду.*
Ya *nay* - *ran'* - *she* *z* *Kry* - *mu* *udu.*

2-но

Приклад 28.

4 **Più mosso**

[2+3] [3+2] [2+3] [3+2]

28 **Piano ordinario** *p* *distinto*

P-но

33 [2+3] [3+2] [2+3] [3+2]

poco a poco cresc. *clusters*

Приклад 29.

Lo stesso tempo

40 *mf*

Bar. *Я* *най* - *рань* - *ше* *з* *Кри* - *му* *йду,* *у* - *сіх* *чу* - *ма* - *ків* *ве* -
Ya *nay* - *ran'* - *she* *z* *Kry* - *mu* *udu,* *u* - *sikh* *chu* - *ma* - *kiv* *ve* -

P-но *p* *ma secco assai*

43 *f* 5

Вар. *f*

ду. Тіль - ки не - ма од - но - го
du. *Ті́ - ку не - та од - но - го*

Р-но *più f e sf*

45 *più f* *ff*

Вар. *più f* *ff*

то - ва - ри - ша мо - го вір - но - го, бра - та мо - го рід - но -
to - va - ry - sha mo - ho vir - no - ho, bra - ta mo - ho rid - no -

Р-но *molto* *possibile*

8^{va}-----

Приклад 30.

47 **Tempo I**

Вар. *sf*

го. Ой, чу - ма - че, чу - ма - че. Ой, чу -
ho. Oyi chu - ma - che, chu - ma - che. Oyi chu -

cluster tremolando

Р-но *sf* *sf* *sf*

cluster tremolando

Приклад 31.

59 **Andante cantabile**

Вар. *p*

Як за - шви - те о - ве - сень, то за - пла - че мій о - тець.
Yak za - shvi - te o - ve - sets', to za - pla - che myi o - tets'.

Р-но *p*

Приклад 32.

86

Bar. *o - zhi-na, to za-pla-che dru-zhi-na.*
o - zhy-na, to za-pla-che dru - zhy - na.

P-no

87

Bar. *Sho des' mu-zha go-lo-va v chu-zhim kra-yu po-lyah-*
Shcho des' mu-zha ho-lo-va v chu-zhim kra-yu po-lyah-

P-no *ff* *rapido* *assai*

82

Bar. *na*
la-

P-no *ffff* *possibile* *assai portamento* *sempre portamento*

Приклад 33.

91 *Lo stesso tempo. Quasi Prima lunga* *p sotto voce*

Bar. *Oй, Оу, чу - ма - че, чу - ма - че.*
Oy, chu - ma - che, chu - ma - che.

P-no (voce) *p sotto voce* *lunga* *diminuendo poco a poco al Fine*

P-no *lunga* *senza*

10
94

Bar. *чу - ма - че, чу - ма - че.*
chu - ma - che, chu - ma - che.

P-no (voce) *Oй, Оу, чу - ма - че, чу - ма - че.*
Oy, chu - ma - che, chu - ma - che.

P-no

Requiem на латинські канонічні тексти для дев'яти виконавців

Приклад 34.

Piano *cluster*
 Soprano *Pacato molto. Largo* *P, cantabile*
 Requiem ae - te -
Pacato molto. Largo
 V. no I *pp*
 V. no II *pp*
 V. la *pp*
 V. llo *pp*
 - 1.

Приклад 35.

Piano *cluster ord.*
 Soprano *Te decet hymnus,*
 V. no I *pp*
 V. no II *pp*
 V. la *pp*
 V. llo *pp*
 - 1.

Приклад 36.

4 *Laogo mistico* II *Kyrie et sequentia.*
Kyrie eleison N2

Piano
 m. d.

pp, lontano

sempre, simile Ped →

Piano
 m. d.

Приклад 37.

5 *Sereno, Lis terzo tempo*

Piano

Soprano

V-vo I

V-la

p, mistico [sotto voce, parlando]

5 Kyrie eleison. 5 Christe eleison.

5 Lis terzo tempo

Sereno

me A

pp

- 9 -

Приклад 38.

8 *improv* *poes a poes stt [Piano]*

Piano

V-vo I

V-la

V-ello

ppp

ppp

stt sempre Ped →

poes a poes d'ur

poes a poes d'ur

poes

poes

Приклад 39.

Molto ueruzoso Poco a poco rit. al Tempo precedente

FE ord
 Cl(B)
 Piano
 V-no I
 V-la
 V-lllo

poco a poco piu
 poco a poco piu
 sff cluster
 sff cluster
 Molto ueruzoso. Poco a poco rit. al Tempo precedente
 sul ponte sempre tutto sul tasto sul ponte
 sul ponte sempre tutto sul tasto sul ponte
 sul ponte sempre tutto sul tasto sul ponte
 sul ponte sempre tutto sul tasto sul ponte
 sempre tutto
 sempre tutto
 sempre tutto
 sempre tutto

ritardando lento
 ritardando lento
 ritardando lento
 ritardando lento

pp
 pp

Приклад 40.

cluster
 sff cluster
 sff secco

12

2/4 + 3/8 Allegro molto e robusto 6/4 f, a piano wee 2/4 + 3/8

Soprano
 Baritono

si - es - i - ce

12

Allegro molto e robusto

2/4 + 3/8 6/4 2/4 + 3/8

V-no I
 V-no II
 V-la
 V-lllo

sempre martale
 sff secco
 sempre martale
 sff secco
 sempre martale
 sff secco
 sempre martale
 sff secco

- 15 -

Приклад 41.

Piano

f, resto ma distinto

rit
 tim
 tim

14

Molto agitato

Soprano
 Baritono

Taste David cum Si bylla. Quantis tremor est futurus, Quando iudex est

Приклад 42.

15 *quasi prima, ma più espansione*

Fl. *tu tu*

Cl.

Piano *sf secco*

15 *quasi prima, ma più espansivo*

Soprano *a piano voce*

Baritono *Di- es i-zae. Di- es il-la. Di- es i-zae.*

15 *quasi prima, ma più espansivo*

V. no I *sempre martella sf secco*

V. no II *sempre martella sf secco*

V. la *sempre martella sf secco*

V. llo *sempre martella sf secco*

- 22 -

Приклад 43.

5 *tu tu*

Fl. *tu tu*

Cl.

Piano

16 *lo stesso tempo, vittorioso*

Soprano

Baritono *Di- es il-la. Tu- ba mi- rum spae- gensi so*

16 *lo stesso tempo, vittorioso*

V. no I *molto sf sul fondo*

V. no II *molto sf sul fondo*

V. la *molto sf sul fondo*

V. llo *molto sf sul fondo*

- 23 -

Приклад 48.

Handwritten musical score for Example 48. The score includes parts for Flute (Fl), Clarinet (Cl), Piano (Piano), Soprano, and Baritone. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is marked with "xromatiko" in the flute and clarinet parts. The piano part features dynamic markings such as *sf*, *mf*, and *sfz*. The vocal parts (Soprano and Baritone) have lyrics: "An - te diem za - ti - o - nis. in gemi - bus tamquam zepi, culpa videt vultus meus". The score includes a rehearsal mark [28] and a section marked "8".

Приклад 49.

Handwritten musical score for Example 49. The score includes parts for Flute (Fl), Clarinet (Cl), Piano (Piano), Soprano, Baritone, Violin I (V. no I), Violin II (V. no II), Viola (V. la), and Violoncello (V. llo). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is marked with "30" and "Largo, fiero" (Meno mosso). The piano part features dynamic markings such as *sf* and *sfz*. The vocal parts (Soprano and Baritone) have lyrics: "Confuta - tis - maledic - tis". The score includes a rehearsal mark [30] and a section marked "30".

Приклад 50.

musical score for Piano, Soprano, Baritone, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score includes the following markings and instructions:

- Piano:** *sulle onde (Pizz)*, *pp*, *32 saupre Ped -->*, *Adagio mesto*
- Soprano:** *Adagio mesto*
- Baritone:** *Adagio mesto*
- Violin I:** *pp saupre*, *senza vibrato*
- Violin II:** *pp saupre*, *senza vibrato*
- Viola:** *pp saupre*, *senza vibrato*
- Violoncello:** *pp saupre*, *senza vibrato*

- 55 -

Приклад 51.

musical score for Flute (Fl) and Cello (Cello). The score includes the following markings and instructions:

- Flute:** $\frac{5}{8}$ (in 5), *3*, *34*, *pp saupre*
- Cello:** *pp saupre*

Приклад 52.

musical score for Soprano and Baritone. The score includes the following markings and instructions:

- Tempo/Style:** *40*, $\frac{8}{8}$, *3+2+3*, *2*, *3*, *2+3*, *3*, *2+3*, *3*, *2+3*, *3*, *2+3*
- Section:** *III O festozium*, *Domine Jesu Christe (No 8)*
- Tempo/Style:** *pp*, *saupre*, *pp*, *saupre*, *pp*, *saupre*
- Section:** *Modesto pastorale*
- Lyrics:** *Domine Jesu Christe, Rex gloriae*, *Domine Jesu Christe, gloriae*, *Domine Jesu Christe, Rex gloriae*, *Domine Jesu Christe, Rex gloriae*

Приклад 53.

musical score for Flute (Fl) and Cello (Cello). The score includes the following markings and instructions:

- Tempo/Style:** $\frac{5}{8}$, *2+3*, *3*, *2+3*
- Section:** *Senza metrum, ad lib.*, *ma in modo lawato*
- Tempo/Style:** *pp*, *saupre*, *pp*, *saupre*
- Lyrics:** *colla 1^a Fl*

Приклад 54.

3/4 Adagio tranquillo

Piano (orz) pp, lontano
piu mosso tempo disgiunt

Violino I con sord
Violino II con sord
Viola con sord
Violoncello con sord

come sopra

-74-

Приклад 55.

Piano pp
Poco piu mosso e flebile

Soprano
Soprano hostias et preces tibi, Domine, laudis ofe-ri-mus.

Violino I pp sempre
Violino II pp sempre
Viola pp sempre
Violoncello pp sempre

-75-

Приклад 56.

stesso tempo, ma subito molto ritratto

Piano sub
Ped sempre simile

Violino I senza sord
Violino II senza sord
Viola senza sord
Violoncello senza sord

ppppp

ppppp

ppppp

ppppp

ppppp

Приклад 57.

Musical score for Example 57, featuring Piano, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score is in 3/4 time and includes dynamic markings such as *ff subito* and *sempre fortissimo*. The Piano part has a tempo marking of 8. The Violoncello part has a tempo marking of 5.

Приклад 58.

Musical score for Example 58, featuring Piano, Soprano, Baritone, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score includes dynamic markings such as *tutti* and *sublime*. The Soprano and Baritone parts have a tempo marking of 5. The Violoncello part has a tempo marking of 5.

Приклад 59.

Musical score for Example 59, featuring Piano, Soprano, Baritone, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score includes dynamic markings such as *secco* and *rit.*. The Soprano and Baritone parts have a tempo marking of 3/8. The Violoncello part has a tempo marking of 3/8.

Приклад 60.

66 *Doppio meno mosso, cantabile*

Soprano *f a piena voce*
 Agnus dei, qui tollis peccata mundi, do - na

Baritone

Приклад 61.

64 *Calma, quasi prima.*

Soprano *p (mezza voce)*
 sanctis ty - sis in ae - ter - num.

Baritone
 Requiem ae - ter - num

Приклад 62.

68 *Poco più mosso moderando* VI. *Libera me (N.13)*

Piano *Pizz (tutte corde) ord*
p *p* *ma tu che*

Soprano *Poco più mosso moderando*

Baritone *e - tis*

68 *Poco più mosso moderando*

V. no I *Pizz*
p

V. no II *Pizz*
p

V. la *Pizz*
p

V. lo *Pizz*
p

Приклад 63.

Fl. *Con grande appanato*

Oe. *molto*

Piano *molto*

Soprano *molto* *Con grande appanato*
 cu - cuu per ig - nem.

Bassoon *Con grande appanato*

V. no I *molto*

V. no II *molto*

V. la *molto*

V. llo *molto*

- 124 -

Приклад 64.

Fl. *Con grande patoico*
Tempo doppio piu mosso

Oe. *secco*

Piano *secco*

Soprano *Con grande patoico*
Tempo doppio piu mosso
 veu-erit at - que vau-ta - za i - za di - es il-la. di -

Bassoon *secco*
 di - es il-la

V. no I *secco* *sempre martelle*

V. no II *secco* *sempre martelle*

V. la *secco* *sempre martelle*

V. llo *secco* *sempre martelle*

- 124 -

Приклад 65.

6/4 **VII. Requiem aeternam (N4)**
Largo molto calmo

R.
C.
Piano
Soprano
Bassoon

Ped sempre simile *al PPPP*
Largo molto calmo
p mezza voce

a - ma - ra valde Requiem ae - ter - nam
si - es valde

Largo molto calmo

Viol.
Viola
Vcllo

[невероятно струны на si]
[невероятно струны на si]
PPP

- 129 -

Приклад 66.

76 *Louano quasi "Kyrie eleison"*

Piano
u.d.

pp, Louano

Ped sempre simile

Piano
u.d.

Piano
u.d.

I variaz

«Homo ludens IV (Homo orans. Людина, яка молиться)» для сопрано й
магнітофонної плівки

Приклад 67.

3

HOMO LUDENS IV
(HOMO ORANS)
FOR SOPRANO AND TAPE
BASED ON THE GOSPEL BY ST. LUKE

I
"CRUCIFY... CRUCIFY... HIM..."

Volodymyr Runchak

7

Singing
whisper

$\text{♩} = 120$

$\frac{4}{4}$ f $\frac{3}{4}$ f $\frac{4}{4}$ f

Cru-ci-fy, Cru-ci-fy, Cru-ci-fy, Cru-ci-fy, Cru-ci-fy, Cru-ci-fy,

f ff f

Cru-ci-fy, Cru-ci-fy, Cru-ci-fy, Cru-ci-fy, Cru-ci-fy, Cru-ci-fy, Cru-ci-fy,

$\frac{5}{4}$ f

Cru-ci-fy, Cru-ci-fy, Cru-ci-fy, Cru-ci-fy, Cru-ci-fy, Cru-ci-fy,

Приклад 68.

S.ord.

$\frac{4}{4}$ $\frac{6}{4}$ p mp

Cru-ci-fy, Cru-ci-fy,

S.wh.

mp mf 3 mf 3 p

Cru-ci-fy, Cru-ci-fy, Cru-ci-fy, Cru-ci-fy,

S.ord.

$\frac{4}{4}$ mp mf f

Cru-ci-fy, Cru-ci-fy, Cru-ci-fy,

S.wh.

mf 3

Cru-ci-fy,

S.ord.

$\frac{7}{4}$ f *sempre*

3 3 3 3 3 3 3 3

Cru-ci-fy, Cru-ci-fy, Cru-ci-fy, Cru-ci-fy, Cru-ci-fy, Cru-ci-fy, Cru-ci-fy, Cru-ci-fy,

Приклад 69.

2

♩ = 50

22 $\frac{14}{4}$ *p*

S.ord. *poco*

But, look. The one who bet-rays me is

23 $\frac{11}{4}$ *p* *molto al fff*

he-re at the ta-ble

24 $\frac{12}{4}$ *mp* *p* *poco* $\frac{3}{4}$

with me.

♩ = 120

26 $\frac{13}{4}$ *p*

(u)... (i)... (e)... (u)...

3

$\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ to shake the head

(a)... (a)... (u)...

Приклад 70.

43 *p* *molto* *ff*

S.wh. (e)... (o)... (u)... (a)... (i)...

44 $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$ *gliss.* $\frac{2}{4}$

(u)...

46 $\frac{4}{4}$ *f* $\frac{3}{4}$ *f*

Cru-ci - fy, Cru-ci - fy, Cru-ci - fy, Cru-ci - fy, Cru-ci - fy

48 *f* $\frac{6}{4}$ *p*

S.ord. Cru-ci - fy, tu-ga ta-ga ta ta ta ta-ga ta-ga ta-ga

S.wh. *p*

(u)...

Приклад 71.

69 S.ord. $\text{♩} = 50$
 10 $\frac{4}{4}$ *pp* *poch*
 (m.m.) *gliss. lento*

71 $\frac{4}{4}$ *p* $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{8}$ *gliss.*
 Then Sa - tan ente - red into Ju - das called

Приклад 72.

Senza misura, ma Prestissimo
p *mf* *p* *p* *mp*

92 *p* *mf* *f* *mp* *ff*
 Cru - ci - fy, Cru - ci - fy, Cru - ci - fy, Cru - ci - fy, Cru - ci - fy, Cru - ci - fy, Cru - ci - fy, Cru - ci - fy, Cru - ci - fy, Cru - ci - fy,

Cru - ci - fy, Cru - ci - fy, Cru - ci - fy, Cru - ci - fy, Cru - ci - fy, Cru - ci - fy, Cru - ci - fy, Cru - ci - fy, Cru - ci - fy,

Приклад 73.

ff *sempre*

116 *ff* *sempre*
 Cru - ci - fy, Cru - ci - fy, Cru - ci - fy, Cru - ci - fy, Cru - ci - fy, Cru - ci - fy, Cru - ci - fy, Cru - ci - fy, Cru - ci - fy, Cru - ci - fy,

117 *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *ppp*
 him... him... him... him... (m.m.)

121 *più* *meno* *p* *ff*
 Cru - ci - fy, Cru - ci - fy, Cru - ci - fy, Cru - ci - fy, Cru - ci - fy, Cru - ci - fy, Cru - ci - fy, him,

Приклад 74.

Senza misura, ma Andante
e poco improvvisato

Sord. (m.m.)

poco *poco* *poco*

mp *pp* e poco improvvisato

mf *sub. pp* *pestissimo*

tell you, Pe - ter, (m.m.)

Je - sus said, (m.m.)

the (m.m.) Roo - ster - will not (m.m.)

Tempo markings: ♩ = 55, ♩ = 85

Приклад 75.

II 17

A PRAYER PERSON

11 ♩ = 60

Sing. ord. *p*

Fa - - - ther, Fa - ther, - Fa - ther, - Fa -

Track №1 *ppp* *p* *ppp*

(La) (Do#) (Do#)

3 7 6

Sing. ord. ther, Fa - ther, Fa - ther,

Track №1 (Fa#) *poco a poco cresc.* (Do#) (La)

Приклад 76.

The musical score consists of three staves:

- Sing. ord.** (Soprano): Starts at measure 8 with a 2+3/4 8 time signature. It features a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a 7/4 time signature with another triplet. The lyrics are "Fa - ther, Fa - ther, Fa - ther". The dynamics are *pp* and *poch*.
- Track №1**: A piano accompaniment track with a treble clef. It has a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It features a descending scale of eighth notes: (Do#), (do#), and (do#). The dynamics are *pp*.
- Sing. ord.** (Soprano): Starts at measure 11 with a 12/4 time signature. It features a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a 9/4 time signature with a triplet. The lyrics are "Fa - ther A - men". The dynamics are *pp* and *f*. There is a *poch* marking and a *3x* marking.
- Track №2 (C#)**: A piano accompaniment track with a treble clef. It has a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It features a descending scale of eighth notes: A, A, and A. The dynamics are *pp* and *f*.

Тексти камерно-вокальних творів В. Рунчака

«Голосіння та співаночки». Фольк-концерт №1 для сопрано, тенора та семи інструменталістів

Ох сину, сину...

Прости ж мене моя дитино

Що в такий короткий вік тебе вивела

Та коли б я знала та відала твою недугу

То і день, і ніч собі вимолювала б,

Вимолювала б, вимолювала б...

Ох сину, сину

Ох сину, сину, синочку...

То нехай же того ніхто не знає

Як то важко дитину ховати, а матері залишатись

Ох сину, сину... Ох сину, сину...

Якої ти собі хатоньки забажав

Смутної та невидної, смутної та невидної

Ох сину, сину...

Звідки ж я буду тебе в гості дожидать

Чи з гори, чи з долини, чи високої могили.

А...

Синочну мій ріднесенький, синочку мій гарнесенький,

Я ж тебе виряджала, я ж тебе не дождала

Яку ж мені вісточку принесли, що тебе в степу знайшли.

За що забрали дитиночку мою рідну голівоньку?

Кому ж ти мене покинув, кому ж ти мене оставив?

Хто ж мене буду годувать, хто ж мене буде доглядать?

Синочку ж мій ріднесенький, синочку ж мій гарнесенький,

Синочку ж мій голубчику. Боже, за що? Ох...

Ох сину сину...

Прости ж мене моя дитино,

Що в такий короткий шлях тебе вивела.

Ох, сину, сину...

Прости ж мене моя дитино.

Прости матір, сину...

Скрипка б не грала, не грала, не грала, не грала

Скрипка не грала якби не той смичок.

Чоловік би не бив жінку, не бив би ,

Не бив, не бив, не бив, не бив...

Не бив, не бив якби не язичок

Чоловік би не бив жінку не буком, не колом не буком

Ніколи б не бив би ніколи, ніколи

Але ж буде скука

Я ходила по садочку гуляла,

Гуляла котрі файні парубочки

То лиш тим давала

Грицьку, Федьку та Івану,

Марку, Стецьку та Роману

Гнату, Петру та Данилу

За Трохима під кінець побив мене пан отець

Ой болить ня головонька

Ой та й межі плечима

Ой, йо, йо, йо, йой треба ж мені

Треба ж мені дохтора, дохтора

Ой не то-то дохторика треба

Що вінся дохтору є.

Але то-то дохторика
 Треба що ся файно цілує
 Ой болить ня головенька
 Ой від самого чола
 Ой болить, болить,
 Не жила я, не жила
 З миленьким давно, давно
 Не жила я із миленьким любим
 Ні вчора, ні нині.
 Любка спекла злагодила для мене по-людськи
 А я скочив до другої на печені клюцьки.
 А я скочив до третьої там сама нати́на.
 А я си не спам'ятав чи це ніч чи днина
 А я відти завернуси та й назад до неї.
 А ця вже си нагнівала та й замкнула двері.
 Вона мені настелила білі подушечки
 Я пішов до четвертої на голі дощечки.
 Ой, у вишневому садочку там соловейко щебетав
 Фіть, фіть, фіть, тьох, тьох, тьох, ай, яй, яй, ох, ох, ох
 Там соловейко щебетав
 Ой у вишневому садочку козак дівчину
 Фіть, фіть, фіть, тьох, тьох, тьох, ай, яй, яй, ох, ох, ох
 Козак дівчину цілував
 Ой ти дівчина чорноброва
 Ой чи ти підеш
 Фіть, фіть, фіть, тьох, тьох, тьох, ай, яй, яй, ох, ох, ох
 Ой не піду я за тебе
 Моя матуся тебе знає

Ти той козак, що все гуляє

Фіть, фіть, фіть,тьох, тьох, тьох, ай, яй, яй, ох, ох, ох

Я той козак, що все гуляє

І у суботу і в неділю, а до роботи

Фіть, фіть, фіть,тьох, тьох, тьох, ай, яй, яй, ох, ох, ох

А до роботи нема діла

Я матусю не боюся

Якщо з тобою, якщо з тобою,

Якщо з тобою люблюся

Ой, у вишневому садочку там соловейко щебетав

Фіть, фіть, фіть,тьох, тьох, тьох, ай, яй, яй, ох, ох, ох

Там соловейко щебетав

Чумацька пісня

для баритона і фортепіано

Ой, чумаче, чумаче.

Ой чумаче, чумаче, життя твоє ледаче.

Чом не сієш, не ореш, чом не сієш, не ореш,

Чом так рано з Криму йдеш?

А я сію і орю. Я найраньше з Криму йду.

Я найраньше з Криму йду.

Я найраньше з Криму йду,

Усіх чумаків веду.

Тільки нема одного товариша мого, вірного,

Брата мого рідного.

Ой, чумаче, чумаче.

Ой чумаче, чумаче,

Хто по ньому заплаче?

Хто по ньому заплаче?

Як зацвіте овесець, то заплаче мій отець

Як зацвіте маківка, то заплаче матінка.

Як зацвіте ожина, то заплаче дружина.

Що десь мужа голова

В чужім краю полягла

Ой, чумаче, чумаче.

Ой чумаче, чумаче,

Хто по ньому заплаче?

Хто по ньому заплаче?

Хто по ньому заплаче?

Реквієм

для сопрано, тенора та камерного ансамблю

Requiem aeternam. «Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis. Te decet hymnus, Deus in Sion, et tibi reddetur votum in Jerusalem...» («Вічний спокій даруй їм Господь, Да засяє їм вічне світло. Тобі співаються гімни, Господь в Сіоні. Тобі підносяться молитви в Єрусалимі...»).

Kyrie eleison. «Kyrie eleison. Christe eleison» («Господи, помилуй. Христе, помилуй»).

Dies irae. «Dies irae, dies illa. Solvet saeculum in favilla, Teste David cum Sibylla. Quantus tremor est futurus, Quando iudex est venturus, Cuncta stricte discussurus!» («День гніву, той день. Як свідчать Давид і Сивіла, світ розчиниться у попелу. Яким буде тремтіння, коли має прийти Суддя!»).

Tuba mirum. «Tuba mirum spargens sonum. Per sepulchral regionum, Coget omnes ante tronum. Mors stupebit et natura, Cum resurget creatura, Judicanti responsura. Liber scriptus proferetur. In quobtotum continetur. Unde mundus judicetur. Iudex ergo cum sedebit, Quidquid latef apparebit, Nul inultum remanebit. Quid sum miser tunc dicturus, Quem patronum rogaturus, Cum vix Justus sit securus? Rex tremende majestatis, Qui salvandos salvas gratis, Salva me,

fons pietatis». («Трубний чудовий глас пронесеться над гробницями. По всіх землях. І всіх збере перед троном. Жах охопить і смерть, і природу, Коли постане творіння, Щоб дати відповідь Судді. Принесуть книгу часів, В якій укладені всі і вся, І по ній будуть судити світ. І коли сяде Суддя, Все таємне стане явним, І ніщо не залишиться без помсти. Що відповім я, жалюгідний, До якого заступника звернуся, Коли навіть праведний. Не буде позбавлений від страху? Цар приголомшливої величі, Ти, що врятуєш гідних порятунку, Спаси мене, Джерело благодаті»).

Recordare. «Recordare, Jesu pie, Quod sum causa tuae viae, Ne me perdas illa die. Quaerens me, sedisti lassus, Redemisti crucem passus: Tantis labor non sin cassus. Juste iudex ultionis, Donum fac remissionis. Ante diem rationis. Ingemisco tamquam reus, Culpa rubet vultus meus, Supplicanti parce, Deus. Qui Mariam absolvisti. Et latronem exaudisti, Mihi quoque spem dedisti. Preces meae non sunt dignae, Sed tu, bonus, fac benigne, Ne perennis cremer inge». («Згадай, милостивий Ісусе, Що заради мене пройшов Ти свій шлях, Щоб я не загинув у цей день. Ти, хто запитує мене, ти і Сам бував у зневірі, Ти виявив спокутування, зазнавши хресну муку. Нехай же не залишиться безплідним Твоє страждання. Суддя, праведно помсти, Даруй мені відпущення, Перш ніж настане День Суду. Я, винний, стогнучи я кличу до Тебе, обличчя моє заливає фарба сорому, Боже, помилуй же того, хто молиться. Ти просив Марію, ти вислухав розбійника, ти і мені дав надію. І молитви мої недостойні, Але Ти, сповнений доброти, Зроби так, щоб не горів я у вічному вогні»).

Confutatis. «Confutatis maledictus, Flammis acerbis addictis, Voca me cum benedictus. Oro supplex et acclinis, Cor contritum quasi cinis: Gere curam mei finis». («Посоромивши проклятих, Приречених вогню, що пожирає, Поклич мене з тими, хто удостоївся благословення. Пав на коліна і простягаючи руки, Із серцем, розбитим у попіл, Молю Тебе, дай мені спасіння після моєї смерті»).

Lacrimosa. «Lacrimosa dies illa, Qua resurget ex favilla. Judicandus homo

reus. Huic ergo parce, Dies, Pie Jesu Domine. Dona eis requiem. Amen». («В той слізний день, Коли з праху повстане людина, Щоб постати перед судом, Помилуй його, Боже, Милостивий Господи Ісусе, Дай їм спокій. Амінь»).

Domine Jesu Christe. «Domine Jesu Christe, Rex gloriae, Libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni et de profundo lacu, libera eas de ore leonis, ne absorbeat eas tarturus, ne cadant in obscurum». («Господи Ісусе Христе, Царю Слави, визволи душі всіх вірних, що відійшли від болю пекла та глибокої ями, звільни їх від лєвової пащі, щоб пекло не поглинуло їх, і щоб вони не впали в темряву»).

Hostias et preces. «Hostias et preces tibi, Domine, Laudis offerimus» («Ми приносимо Тобі жертви і молитви») (див. Додаток 1, приклад). Поступово (такти 5-7) спів дуєту втрачає єдність і кожен голос йде своїм окремим шляхом: «Tu suscipe pro animabus illis, quorum hodie memoriam facimus» («Господи, славлячи Тебе, прийми їх за ті душі, про які ми сьогодні згадуємо»). Але приходять вони до ясного і об'єданого унісону солістів (цифра 46, POCO a poco calando): «Face as, Domine, de morte transire ad vitam» («Дай їм Господи, перейти від смерті до життя»).

Sanctus. «Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt coeli et terra Gloria tua. Hosanna in excelsis» («Свят, свят, свят, Господь Бог Саваот. Небо і земля сповнені Твоєї слави. Осанна у вишніх!»).

Benedictus. «Benedictus, qui venit in nomine Domini» («Благословенний той, хто приходить во ім'я Господа»).

Agnus dei. «Agnus dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem. Agnus dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem sempiternam. Lux aeterna luceat eis, Domine, cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es. Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis» («Агнец Божий, Ти береш гріхи світу, даруєш їм спокій. Агнец Божий, Ти береш гріхи світу, даруєш їм вічний спокій. Нехай вічне світло осяє їх, Господи, зі святыми Твоїми навіки, бо Ти благочестивий. Вічний спокій даруй їм, Господи, і нехай вічне світло сяє на них»).

Libera me. «*Libera me, Domine, de morte aeterna in die illa tremenda, quando coeli movendi sunt et terra, dum veneris judicare saeculum per ignem. Tremens factus sum ego et timeo, dum discussion venerit atque ventura ira. Dies illa, dies irae, - calamitatis et miseriae, dies magna et amara valde*» («Визволи мене, Господи, від вічної смерті в той страшний день, коли небо і земля будуть похитнуті, коли Ти прийдеш судити світ вогнем. Я тремчу і боюся, прийдешнього суду і гніву. Той день, день гніву, - день суду і милосердя, великий і дуже гіркий день»).

Requiem aeternum. «*Requiem aeternum dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis*». («Вічний спокій даруй їм, Господи, і вічний світ засіяє їм»).

Kyrie eleison. «*Kyrie eleison. Christe eleison*», тобто «Господи, помилуй. Христе, помилуй»).

«*Homo ludens IV (Homo orans. Людина, яка молиться)*»

для сопрано й магнітофонної плівки.

«*Crucify, Crucify, Crucify*».

«*But, look! The one who betrays me is here at the table with me*» («Але, дивіться! Той, хто мене зрадить, тут, за столом, зі мною!»).

«*Crucify him*» («Розіпни його»).

«*Then Satan entered into Judas, called Iscariot, who was one of the twelve disciples. So Judas went of and spoke with the chief priest and the officers of the temple guard about how he could betray Jesus to them. They were pleased and offered to pay him money. Judas agreed to it and started looking for a good chance to hand Jesus over to them without the people knowing about it*» («потім Сатана увійшов у Іуду, за іменем Іскаріот, який був одним із дванадцяти учнів. Тоді Іуда пішов і поговорив із первосвящениками і начальниками храмової варти про те, як він міг би їм зрадити Ісуса. Вони були задоволені і запропонували заплатити йому гроші. Іуда погодився на це й почав шукати доброго шансу здати їм Ісуса без відома людей»).

«Crusify» («Розіпни»).

«Im tell you, Peter, Jesus said, the rooster will not crow tonight until you have said three times, that you do not know me. Peter denied it. At once, while he was still speaking, a rooster crowed. The Lord turned around and looked straight at Peter and Peter remembered, that the Lord had said to him. Peter went out and wept bitterly» («Я кажу тобі, Петре, сказав Ісус, півень сьогодні не буде увечері співати, поки ти тричі не скажеш, що не знаєш мене. Петро це заперечив. Одразу, поки він ще говорив, проспівав півень. Господь обернувся і подивився прямо на Петра, і Петро згадав, що Господь сказав йому. Петро вийшов і гірко заплакав»).

«Father» («Отче»). «Amen» («Амінь»).

«Отче наш»

молитва для жіночого голосу й магнітофонної плівки

«Father: may your ho ly name be honored may your Kingdom со me. Give us day the food we need for give us our sins for we forgive everyone who does us wrong. And do not bring us to hard testing. Father. Amen». («Отче: нехай шанується твоє святе ім'я, нехай твоє Царство мене. Дайте нам день необхідної їжі, дайте нам наші гріхи, бо ми прощаємо кожного, хто робить нам кривду. І не доводьте нас до жорстких випробувань. Отче. Амінь»).

**Композиційна структура Реквієму В. Рунчака у порівнянні
з реквіємами інших композиторів**

<i>В. Рунчак</i>	<i>К. Пендерецький</i>	<i>Д. Лігеті</i>	<i>Б. Бріттен</i>	<i>І. Стравінський</i>	<i>Г. Берліоз</i>
I. Introitus Requiem aeternam	Introitus Kyrie Dies irae	Introitus Kyrie Dies irae	I. Requiem aeternam Requiem aeternam	Prelude Exaudi Dies irae Tuba mirum	Requiem et Kyrie. Introit II. Dies iræ. Prose — Tuba mirum
II. Kyrie et sequential Kyrie eleison Dies irae. Tuba mirum. Recordare, Jesu pie Confutatis maledictus. Lacrimosa dies illa.	Quid sum miser Rex tremendae Recordare Jesu pie Ingemisco tanquam reus Lacrimosa Sanctus Benedictus Chaconne Agnus Dei Lux aeterna Libera me, Domine Święty Boże Libera animas	Lacrimosa	Kyrie Eleison II. Dies irae Dies irae «Bugles sang» Liber scriptus Recordare Confutatis Reprise of Dies irae Lacrimosa III. Offertorium Domine Jesu Christe Sed signifer sanctus Quam olim Abrahae Hostias et preces tibi Quam olim Abrahae IV. Sanctus Sanctus and Benedictus V. Agnus Dei Agnus Dei VI. Libera me Libera me In paradisum Requiem Aeternam. Requiescant in Pace	Interlude Lacrimosa Libera me Postlude	III. Quid sum miser IV. Rex tremendæ V. Quærens me VI. Lacrimosa VII. Offertoire. Chœur des âmes du Purgatoire VIII. Hostias IX. Sanctus X. Agnus Dei

Список основних творів Володимира Рунчака

А) камерно-вокальні твори

REQUIEM НА ЛАТИНСЬКІ КАНОНІЧНІ ТЕКСТИ для 9-ти виконавців (сопрано, тенора, флейти, кларнета, фортепіано, двох скрипок, альт, віолончелі)

ГОЛОСІННЯ ТА СПІВАНОЧКИ, ФОЛЬК-КОНЦЕРТ № 1 на народні тексти для 9-ти виконавців (сопрано, тенора, флейти, кларнета, фортепіано, двох скрипок, альт, віолончелі)

AVE MARIA на німецькомовні тексти Вальтера Скотта для сопрано і кларнета (Версії: для сопрано і бас кларнета; для сопрано та басетгорну)

LAMENT для сопрано, кларнета і фортепіано

HOMO LUDENS IV (HOMO ORANS) для сопрано та плівки на англomовні канонічні тексти

ЧУМАЦЬКІ ПІСНІ. Фольк-кантата на народні тексти для баритона й ансамблю українських народних інструментів (Версія: для баритона і фортепіано)

ЧУМАЦЬКА ПІСНЯ на українські народні тексти для баритону та фортепіано

«ОТЧЕ НАШ». МОЛИТВА на англійські канонічні тексти для сопрано й магнітофонної плівки (Версії: для мецо-сопрано та плівки; для сопрано, кларнета й фортепіано)

Б) інші твори

IN MEMORIAM для симфонічного оркестру

СИМФОНІЯ ПЛАЧІВ, СИМФОНІЯ № 1 для симфонічного оркестру

СИМФОНІЯ № 2 для симфонічного оркестру

CREDO, СИМФОНІЯ № 3 для баритона, читця (жіночий голос) і симфонічного оркестру на вірші Л. Кисельова, Л. Костенко, В. Симоненка

СТРАСТІ ЗА ВЛАДИСЛАВОМ, СИМФОНІЯ для баяна та симфонічного оркестру

ПОРТРЕТ І. СТРАВІНСЬКОГО для баяна, балалайки та симфонічного оркестру

ДУЕЛІ, КВАДРОМУЗИКА № 3 для духових інструментів та інших музикантів оркестру

REQUIEM НА ЛАТИНСЬКІ КАНОНІЧНІ ТЕКСТИ для сопрано, тенора і симфонічного оркестру

FORTE \ PIANO концерт для симфонічного оркестру без фортепіано

СКАЖІТЬ, ЧИ ЧАРІВНА ФЛЕЙТА? МУЗИЧНИЙ ДАРУНОК В. А. МОЦАРТУ для різновисотних флейт та оркестру (Флейтовий концерт)

«Я БАЧИЛА ГОСПОДА» ДВІ ІСТОРІЇ З ЖИТТЯ МАРІЇ МАГДАЛЕНИ
для двох читців: жіночий голос (sprechstimme solo), чоловічого голосу та симфонічного оркестру

КАМЕРНА СИМФОНІЯ № 1 (ПАМ'ЯТІ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО) для струнного оркестру

CANZONE SPIRITUALI (ДУХОВНІ ПІСНЕСПІВИ), КАМЕРНА СИМФОНІЯ № 2 для скрипки, віолончелі, фортепіано та струнного оркестру

КАМЕРНА СИМФОНІЯ № 3 для флейти та оркестру солістів

SEMPER FIDELIS (ЗАВЖДИ ВІРНИЙ) КАМЕРНА СИМФОНІЯ № 4 для струнного оркестру

«КЛЮЧ» ДО СКРИПКОВОГО КЛЮЧА, НЕВЕЛИКИЙ ПРАКТИЧНИЙ ДОСВІД для скрипки та струнного оркестру

«В ОЧІКУВАННІ НЕСПОДІВАНКИ» камерний концерт для ударних інструментів (один виконавець) та камерного ансамблю)

КОНЦЕРТ для саксофона і камерного оркестру

1+16+..., НЕКОНЦЕРТ для скрипки та струнного оркестру

ЧУМАЦЬКІ ПІСНІ, ФОЛЬК - КАНТАТА НА УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ ТЕКСТИ для баритона і оркестру українських народних інструментів

ГУЦУЛЬСЬКА МОЗАЙКА для малого оркестру

АВТО-ПОРТРЕТ для баяна та струнного оркестру

ТРЕТІЙ ЗАЙВИЙ для фагота і фортепіано

ГОРТАЮЧИ СТОРІНКИ СВОГО ФОТОАЛЬБОМУ сюїта в п'яти частинах для кларнета

ВІДБИТКИ ПАЛЬЦІВ НА СТРУНАХ КЛАВІШАХ ТА КЛАПАНАХ для флейти, скрипки, віолончелі та фортепіано

В НАСЛІДУВАННЯ Д. ШОСТАКОВИЧУ для 12-ти саксофонів

ГРА ЗВУКІВ, МАТЧ З МУЗИКИ У П'ЯТИ РАУНДАХ МІЖ

САКСОФОНІСТОМ І СТРУННИМ КВАРТЕТОМ для саксофона (Sopr, Alto, Ten, Bar/Bass) і струнного квартету

ЗГАДУЮЧИ ЗАБУТУ МЕЛОДІЮ для саксофона і фортепіано

ІСТОРІЯ ПРО П'ЯТЬ ЗВУКІВ: ЧОРНО-БІЛА ВЕРСІЯ для саксофона і фортепіано

ТРОХИ МУЗИККИ НА ЧЕСТЬ АДОЛЬФА САКСА для саксофона

КВАРТЕТ для чотирьох валторн

«МОЇ ЗВУКОВІ МЕТАФОРИ» для гобоя, кларнета і фагота

VIA DOLOROSA, КВАДРОМУЗИКА № 1 для 10 виконавців (fl, cl (cl-basso), hrn, trn, perc, v-n, v-la, v-c, c-b)

PARS PRO TOTO (ЧАСТИНА ЗАМІСТЬ ЦІЛОГО), КВАДРОМУЗИКА № 2 для 10 виконавців (fl, bsn, trp, trn, p-no, 2 perc, v-n, v-c, c-b)

ДУЕЛІ, КВАДРОМУЗИКА № 3 для ансамблю кларнетів

ДУЕЛІ, КВАДРОМУЗИКА № 3 для 12\24 саксофонів

В ПОШУКАХ СПОКОЮ, ЛИСТ ДО СЕМИ МУЗИКАНТІВ (fl(alto, basso - ad lib), cl (basso), 2 perc, p-no, v-n, v-c) для флейти, кларнета, ударних, фортепіано, скрипки, віолончелі

КВАРТЕТ для чотирьох флейт

ПАРАД ВІРТУОЗІВ для квінтету дерев'яних духових інструментів

ПОШЕПКИ... ВСЛУХАЮЧИСЬ... – ЩОСЬ, НА ЗРАЗОК ТРІО для скрипки, альту і фортепіано

МИСТЕЦТВО НІМИХ ЗВУКІВ – ЩОСЬ, НА ЗРАЗОК КВАРТЕТУ для 4-х кларнетів **

TUBA MIRUM – ЩОСЬ, НА ЗРАЗОК КВІНТЕТУ для п'яти мідних духових інструментів

BEST BRASS для квінтету мідних духових інструментів

LUGUBRE для квінтету мідних духових інструментів

ЧАС «Х»..., АБО «ПРОЩАЛЬНА» НЕСИМФОНІЯ для 5 виконавців (fl (alto, basso - ad lib), cl (basso), p-no, v-n, v-c)

РОЗМОВА З ЧАСОМ, АНТИСОНАТА для двох фортепіано

АНТИСОНАТИ № 28, 29 ТА 53 для фортепіано і кларнета

V. RUNCHAK. ES_CLARI@NET для кларнета Es

V. RUNCHAK. B_CLARI@NET для кларнета B

ГІМН УСІХ АЛЬТИСТІВ СВІТУ, РИТУАЛЬНИЙ ТАНЕЦЬ для чотирьох альтів

ГРА ЗВУКІВ, МАТЧ З МУЗИКИ У П'ЯТИ РАУНДАХ МІЖ

КЛАРНЕТИСТОМ І СТРУННИМ КВАРТЕТОМ для кларнета (Cl: Es, B, A, Bass, Bassethorn) та струнного квартету

ДВІ СПОВІДІ для органа (Версія: для баяна)

ПРИВІТ М.К., ТРЬОХСУЧАСНА СОНАРНА Н'ОРМА для фортепіано (присвячення Мауріціо Кагелю) 1 ч. Лірична пісня «Післяобідній відпочинок комара», 2 ч. Відкрита форма «Смерть їжачка», 3 ч. Варіації «Повтор 2-ї частини (на біс) кілька разів

П'ЯТИЙ КУТ, КАЙФ ВІД БЕЗПРЕДМЕТНОГО ПОШУКУ, - АУДІО - КЛІП для двох віолончелістів

ФОЛЬК - КОНЦЕРТ № 2, АБО ПРО ТЕ, ЯК ЗАПОРОЖЦІ СУЛТАНУ

ЛИСТА ПИСАЛИ для квартету ударних інструментів (версія - для квартету ударних інструментів та читця)

АНЕКДОТ ДЛЯ ДОРΟΣЛИХ, МАЛЕНЬКЕ КОНЦЕРТИНО для дитячого ансамблю ударних інструментів

УДАР – НІ, ЩЕ УДАР – НІ, УДАРНІ для 2-х виконавців на ударних інструментах

EGO ET ALTER EGO для 2-х дуетів: фортепіанного та перкусійного

ДАЙТЕ ШЕВЧЕНКІВСЬКУ ПРЕМІЮ ВСІМ, ХТО ЇЇ ХОЧЕ МАТИ !!! для двох саксофонів (можлива інша назва) **SAX (ТЕТ А ТЕТ)** для двох саксофонів

ОСАННА, МУЗИКАНТАМ, ЯКИХ НЕМАЄ З НАМИ..., ВЖЕ І ЩЕ для саксофону, ударних та фортепіано

CONTRA SPERM SPERO (ПАМ'ЯТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ) для 4 саксофонів

«АЗБУКА МОРЗЕ» МУЗИЧНЕ (І НЕ ТІЛЬКИ) ТЛУМАЧЕННЯ ЗНАКІВ
 quartet piccolo для чотирьох саксофонів
PIANO POSSIBILE для струнного тріо
VIXI (ПРОЖИВ, з давн. гр.), ЕТЮДИ до струнного квартету
ЗВУКИ ВІДЗВУКІВ для скрипаля (скрипка/фортепіано)
ЗОШИТ ФАГОТИСТА (2 п'єси для фагота соло, 3 п'єси для фагота і фортепіано, п'єса для 2-х фаготів)
СКАЖІТЬ, ЧИ ЧАРІВНА ФЛЕЙТА?.. – ТАК, ЧАРІВНА, МУЗИЧНИЙ ДАРУНОК В. А. МОЦАРТУ флейти і фортепіано. Версія: для різновисотних флейт (для 3-х: ord, picc, alto, або для 5-ти: ord, picc, alto, basso, c-basso) і фортепіано
ТРИ ЛІЛІЇ..., для флейти, бас-кларнета і фортепіано (Версії: для флейти, віолончелі та фортепіано; для флейти, контрабаса і фортепіано; для флейти, гітари і альтя)
ЗІ МНОЮ ЩЕ ХТОСЬ – ТРИ ЗАПОВІДІ БЛАЖЕНСТВА для фортепіанного тріо (Версії: для кларнета, віолончелі та фортепіано; для саксофона, труби та фортепіано; для флейти, альтя і арфи)
KYRIE ELEISON для скрипки, альтя, віолончелі та фортепіано (Версії: для флейти, кларнета, гітари, скрипки та віолончелі; для флейти, кларнета, фортепіано та струнного квартету; для флейти, гобоя, кларнета, арфи, скрипки, альтя, віолончелі та контрабаса; для флейти, гітари та альтя; для скрипки, гітари та контрабаса; для флейти, кларнета (бас-кларнета), гітари, скрипки та ударних; для скрипки і баяна; для валторни та фортепіано; для Singende Säge (співаючої пилки) та фортепіано; для симфонічного оркестру)
НОМО LUDENS I для флейти (Версії: для кларнета; для саксофона)
НОМО LUDENS II для фортепіано
НОМО LUDENS III, NON - STOP MUSIC для віолончелі
НОМО LUDENS V, ІНТЕРВ'Ю З ЗАЇКОЮ, АБО 10 ХВ. (В ТРУБУ) для труби
НОМО LUDENS VI, ПАРА АНЕКДОТІВ НА ВСІМ ВІДОМУ ТЕМУ для тромбона
НОМО LUDENS VII, «СІМ КРИВИХ ТАНЦІВ» для виконавця на ударних інструментах
НОМО LUDENS VIII (ТРИ ПРИСВЯТИ) для туби
НОМО LUDENS IX, АБО ДЯВЯТЬ НЕВИПАДКОВИХ ЗУПИНОК ДЛЯ ГУЛЯ_ (Щ)ЧОГО ГОБОЇСТА для гобоя
НОМО LUDENS X, КАПРИСНИЙ АЛЬТИСТ КАПРИС для альтя
НОМО LUDENS XI або кілька конкурсних SMS-ок для фаготиста і членів журі (публіки)
ТРОШКИ МУЗИКИ НА ЧЕСТЬ АДЛЬОФА САКСА для саксофона альтя
«ЧИ НЕ Я ЦЕ, ГОСПОДИ?» ВЕЧІРНЯ МУЗИКА ДЛЯ ОДНОГО ТА ДВАНДЦЯТЬОХ ІНШИХ
SEX tet 3 МУЗИКОЮ для інструментального секстету
ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ ВАЛЬС для кларнета і альтя

«ДОБРИДЕНЬ ПАНЕ ДУБОВИК!»! для наї та струнного квартету
МУЗИЧКА ДЛЯ МАРШРУТКИ ПАКІН – КИЇВ (КОНСА) для саксофона
 і плівки

ДВІ ПЄСИ для ксилофону та фортепіано (**В НАСЛІДУВАННЯ Д.
 ШОСТАКОВИЧУ, БІЛЯ ПОРТРЕТУ Н. ПАГАНІНІ**)

Der BAR IST LOS обробки українських народних пісень (два томи) для
 мелодичного інструменту та фортепіано

**(pia)NO TROMB ONE, НЕ ОДИН ТРОМБОН, А «НА ДВОХ» З
 ФОРТЕПІАНО** для вказаних інструментів

ТРУБИ ЄРИХОНУ для 12-ти (або більше) труб

«ВСЕ ТРУБА, ЗАЛЕТІЛА!» АЛЕ Ж «ТРУБИ ГОРЯТЬ» для труби і
 фортепіано

ГУЦУЛЬСЬКА МОЗАЇКА для ансамблю українських народних
 інструментів

ГУЦУЛЬСЬКА МОЗАЇКА для домри і баяна

СТРАСТІ ЗА ВЛАДИСЛАВОМ, СИМФОНІЯ для баяна та фортепіано

ПОРТРЕТИ КОМПОЗИТОРІВ, СЮЇТА № 1 для баяна, в 4-х частинах
 (1. МЕДИТАЦІЇ НА ТЕМУ В-А-С-Н, 2. В НАСЛІДУВАННЯ
 Д. ШОСТАКОВИЧУ, 3. БІЛЯ ПОРТРЕТУ Н. ПАГАНІНІ, 4.

ПРИСВЯЧУЄТЬСЯ І. СТРАВІНСЬКОМУ)

ТРИ ФОЛЬКЛОРНІ П'ЄСИ (СЮЇТА № 2, УКРАЇНСЬКА) для баяна

АККОРД И ОН = ACCORDION, П'ЯТИ СУЧАСНА СОНАРНА

Н'ОРМА для баяна

MESSA DA REQUIEM для баяна

PASSIONE, СОНАТА №1 для баяна

МУЗИКА ПРО ЖИТТЯ, СПРОБА САМОАНАЛІЗУ (QUASI SONATA № 2)
 для баяна

ТИХО НАД РІЧКОЮ, ОБРОБКА УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ

для 2-х дитячих голосів та ансамблю баянів

ДВІ СПОВІДІ для баяна

ЖЛОБ-АРТ, THE ART, КОЖНОМУ - СВОЄ для двох баянів

«ЇНЬ ТА ЯН, ГАРМОНІЯ ПРОТИЛЕЖНОСТЕЙ диптих для баяна

«ПРО СІЗІФА І ПРОМЕТЕЯ» два повчальних міфи, диптих для двох
 баянів

ІСТОРІЯ ПРО П'ЯТЬ ЗВУКІВ: ЧОРНО-БІЛА ВЕРСІЯ для саксофона і
 баяна

ГОСПОДИ, БОЖЕ НАШ, МОЛИТВА для мішаного хору

МОЛИТВА для сопрано (м-сопрано) та жіночого хору

**НА СМЕРТЬ ІСУСА (CANTUS CANONICUS), ЦЕРКОВНІ РОЗСПІВИ,
 ЗА ЄВАНГЕЛІЄМ ВІД СВ. ЛУКИ В 4-х ЧАСТИНАХ** для жіночого хору,
 читця і 2-х труб

**НА СМЕРТЬ ІСУСА (CANTUS CANONICUS), ЦЕРКОВНІ РОЗСПІВИ,
 ЗА ЄВАНГЕЛІЄМ ВІД СВ. ЛУКИ**

В 4-х ЧАСТИНАХ для 8-голосного мішаного хорового ансамблю (2S, 2A, 2T, 2B) та трьох читців

НАГІРНА ПРОПОВІДЬ, АНТИФОН для шістнадцяти голосного мішаного хору, на тексти Євангеліє від св. Луки

ОСПІВУЮЧИ РІЗДВО ГОСПОДНЄ..., КОНЦЕРТ-КАНТ НА КАНОНІЧНІ ТЕКСТИ ЗА ЄВАНГЕЛІЄМ ВІД СВ. ЛУКИ для мішаного хору та дитячих голосів

ЕЛЕГІЯ НА ВІРШІ М. ВІНГРАНОВСЬКОГО для мішаного хору

НЕВОЛЬНИЧІ ПІСНІ, КАНТАТА № 2 НА ВІРШІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ для мішаного хору

НЕПОВТОРНІСТЬ для мішаного хору, на вірші М. Вінграновського, І. Драча та Л. Костенко

ЧОТИРИ ОБРОБКИ ВОЛИНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ для мішаного хору

МАЛЬОВНИЧА ЕКСКУРСІЯ ПО ЗАПОВІДНИХ МІСЦЯХ УКРАЇНСЬКОГО СОРОМЦЬКОГО ГУМОРУ ТА ОБРОБКА УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ «ОЙ, У ВИШНЕВОМУ САДОЧКУ КОЗАК ДІВЧИНУ...» для двадцятиголосного мішаного хору на українські народні тексти

ПАГАНІНІ СПІВАЄ В НАШОМУ ХОРІ для мішаного хору

«Я БАЧИЛА ГОСПОДА» ДВІ ІСТОРІЇ З ЖИТТЯ МАРІЇ МАГДАЛЕНИ для читця (жіночий голос), гітари та баяна баритона та камерного ансамблю

Фотоматеріали



Володимир Рунчак





Володимир Рунчак за диригентським пультом



Заслужена артистка України Людмила Войнаровська
(виконавиця партії сопрано в Реквіемі В. Рунчака)



Американська співачка Елізабет Халлідей
(виконавиця камерно-вокальної музики В. Рунчака)



Шведська співачка Еса Сгер
(виконавиця камерно-вокальної музики Володимира Рунчака)



Анатолій Погрібний

(виконавець камерно-вокальної музики В. Рунчака)



Національний ансамбль солістів «Київська камерата»

(один з перших колективів-виконавців камерно-вокальної музики В. Рунчака)



Festival Nuovi Affreschi Sonori

Sat 18 Aug 9.00pm-11.00pm
Chiesa Santa Maria del Popolo, Piano della terra, Bomba

Emelie Sjöström (SE) Improvisation

Seth-Reino Ekström (SE) 5 to 12 (2006)
Per Svansbo - flute

Soňa Vetchá (CZ) Eternity of our dreams (2017)
Per Svansbo - flute

Anders Flodin (SE) Era il giorno ch'al sol si scoloraro (2018) *world premiere*
Lyrics: Francesco Petrarca
Åsa Jäger - soprano, Emelie Sjöström - percussion

Daniel Chudovský (SK) Suoni smorzati (2016)
Per Svansbo - flute

Josefin Fransson (SE) Speculum (2018) *world premiere*
Per Svansbo - flute

Bence Pinthér (HU) Non c'è differenza (2018) *world premiere*
Emelie Sjöström - percussion

Interval (20 min)

Volodymyr Runchak (UKR) A Prayer (2009)
Åsa Jäger - soprano

Fabrizio Rossi (IT) Sterminator Vesevo (2018) *world premiere*
Per Svansbo - bass flute, Emelie Sjöström - percussion

Anna Eriksson (SE) This is not a marimba (2017)
Emelie Sjöström - percussion

Barry Yuk Bun, Wan (HK) Five miniatures for flute (2016)
Per Svansbo - flute

Eric Lanzillotta (US) Nikola Liked the Number Three (2013)
Emelie Sjöström - percussion

Simon Berggården (SE) Non siamo qui (2018) *world premiere*
Lyrics: Simon Berggården
Åsa Jäger - soprano, Per Svansbo - flute, Emelie Sjöström - percussion

НАЦІОНАЛЬНА ВСЕУКРАЇНЬСЬКА МУЗИЧНА СПІЛКА

відгромажа
 Національна музична академія України ім. П.П.Чайковського
 Літературно-меморіальний музей М.Булгакова
 Німецька Євангелічна - Лютеранська громада Св. Катерини
 Фонд сприяння розвитку мистецтва
 Благодійний фонд «Імпульс»
 ВАТ «Волинська обласна друкарня»
 Концертна серія «Нова музика в Україні»

представляє

фестиваль музики композитора Володимира Рунчака

9 березня, вівторок, 19.00, Національна музична академія України, Малий зал
 Концерт проводиться кафедрою джазової та ударної інструментів НМАУ.
 Виконавці: студенти проф. Миколи Балана (труба)
 «Номо Іуденс V» інтерна з цимбалою, або 6 хв. (я трубу), «Труби горять», але ж і труба «залеті»,
 «Труби Срібному», «Tuba nitum» шось, на зразок квінтету,
 «Зі мною ще Хтось, три Заповіді Блаженства»

10 березня, серeda, 17.00, Національна музична академія України, Малий зал
 Концерт проводиться кафедрою джазової та ударної інструментів НМАУ.
 Виконавці: студенти та асистенти проф. Римона Вобла, доц. Сергій Герасимович,
 доц. Юрій Демидович, доц. Юрій Набокобич
 «Номо Іуденс I», «Мистецтво піших звуків» шось, на зразок квінтету,
 «Скажіть, чи чарівна флейта? Так, чарівна» музичної дуеток В.А.Моцарта,
 «Зощет фангостя», Квінтет для чотирьох флейт, «Парад віртуозів»

11 березня, четвер, 19.00, Фонд сприяння розвитку мистецтв (буль. Фрoлівська 14б)
 Концерт проводиться кафедрою джазової та ударної інструментів НМАУ.
 Виконавці: студенти доц. Михайла Малицького (саксофон)
 Номо Іуденс I, Квінтет для саксофона з оркестром, «Contra зреш зреш»,
 «Мушкет для маршутки» «Пекін» «Кіт (контра)»,
 «Дайте дії Шевченківські зреші всім, хто хоче мати одну»

12 березня, п'ятниця, 19.00, Національна музична академія України, Малий зал
 Концерт проводиться кафедрою народної інструментів НМАУ.
 Виконавці: студенти та асистенти проф. Пилипа Фенюка (баян)
 «Passions» соната №1, «Messa da requiem», «Три фольклорні а'сони»,
 «Портрет композитора», «Аккорд и он» accordion, «Страсі за Владиславом»

13 березня, субота, 19.00, Літературно-меморіальний музей М.Булгакова (буль. Андрійвський увілі, 13, вхід по квитках)
 Камерний ансамбль «Нова музика в Україні»
 «Отче наш», «Номо Іуденс I», «Номо Іуденс II», «Ave Maria»,
 v.lanichak.b. slatynet, Анто-сонати № 28, 29 і 33

14 березня, неділя, 19.00, Німецька Євангелічно - Лютеранська громада Св. Катерини (буль. Лютеранська, 22)
 Музичний академічний Камерний хор «Хресчатик»
 Художній керівник та Головної диригент Пилип Ступак
 «Господи, Боже наш» молитва, «Нагірна проповідь» ампіфон,
 «На смерть Ісуса» церковний розетів, Елегія, «Невільничі пісні» кантата

Інформаційна відеогромажа:
 Національна радіотелекомпанія України, Радо-Ера, ДТК "Культура", "Українська музична газета"

Національна всеукраїнська музична спілка
 Будинок учених НАН України (буль. Володимирська, 45)

за сприяння та підтримки
 благодійного фонду "ІНВАМУЗ"

п р е д с т а в л я ю т ь

18 лютого, неділя, 19.00. Творчий вечір композитора ВОЛОДИМИРА РУНЧАКА ЩОСЬ, НА ЗРАЗОК МУЗИКИ (2)

I піддів
 (прим'єри персій творів)

Отче наш, молитва для сопрано на англійській канонічній тексті

Три лілії для флейти, альта і арфи

Ave Maria для сопрано і кларнета на німецькомовній тексті

Вальсера Скотта

Зі мною ще Хтось, три Заповіді Блаженства

для саксофона, труби і фортепіано

II піддів
 (світлі прим'єри творів)

Номо Іуденс VI, пара анекдотів на всім відому тему

для тромбона

Аккорд и он - accordion, п'ятиСучасна соната N'орма

для баяна

Що може бути гірше одного?... для двох саксофонів,

(інші назви цього твору: SAXtet(a tet),

Інтелектуальний балет, тощо)

(різNO TROMB ONE) не один тромбон, -

на двох з фортепіано для вишканих інструментів

виконавці:

камерний ансамбль НОВА МУЗИКА В УКРАЇНІ

Людмила Войнарівська (сопрано), Вічеслав Басов (флейта), Наталія Ізмайлова (арфа),

Галина Кузьменко (альт), Андрій Дюмін (кларнет), Артем Голодюк,

Олександр Малашок (саксофон), Олександр Кузьмерчук (тромбон), Пилип Фенюк (баян),

Сергій Дем'янух (труба), Дмитро Табачук, Андрій Бондаренко (фортепіано)

Інформаційна підтримка:

Національна радіотелекомпанія України, Радо-Ера, Радо-рози України, ДТК "Культура", Українська музична газета

ВХІД ВІЛЬНИЙ

Національна всеукраїнська музична спілка

Сприяє:
Національна спілка композиторів України

ПРЕДСТАВЛЯЮТЬ

Концертну серію «**Нова музика в Україні**»
(відкриття сезону 2012 - 2013 рр.)

Кшиштоф Верніцкі (Італія\Німеччина)
«Ukraine hin und zurück, Eine musikalische Reise»
«Музична подорож до України»
Презентація німецькомовної аудіо книги



17 вересня 2012 р, понеділок, 17.00, Концертний зал
Національної спілки композиторів України
(вул. Пушкінська, 32)

Інформаційна підтримка:
«Українська музична газета»
Національна Радіокомпанія України

Вхід вільний

Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського
Національна всеукраїнська музична спілка
Концертна серія «Нова музика в Україні» (сезон 2016-2017 рр.)

IX Міжнародна Пасхальна Асамблея
«Духовність єднає Україну»
представляє

Творчий вечір композитора
Володимира Рунчака
«МОЇ ЗВУКОВІ МЕТАФОРИ»

У програмі:

МОЛИТВА для сопрано та жіночого хору на англійські канонічні тексти
«НА СМЕРТЬ ІСУСА» (CANTUS CANONICUS), ЦЕРКОВНІ РОСПІВІ. ЗА
СВАНГЕЛІСМ ВІД СВ. ЛУКИ У 4-х ЧАСТИНАХ для жіночого хору, чотири 1-ж труб
KYRIE ELEISON для фортепіанного квартету
TUBA MIRUM, зразок квартету для п'яти мідних духових інструментів
«ПІРАД ВІРТУОЗІВ» для квартету дерев'яних духових
«ВСЕ: ТРУБА ЗАПЕТИЛА ХОЧА, ТРУБИ ГОРЯТЬ» для труби і фортепіано
«МОЇ ЗВУКОВІ МЕТАФОРИ АБО «НА ТРЬОХ» для гобоя, кларнета і фаяота
«АЗБУКА МОРЗЕ: МУЗИЧНЕ (І НЕ ТІЛЬКИ) ТЛУМАНЕННЯ ЗНАКІВ» для квартету
саксофонів

Виконують:

Хор студентів "ANIMA" кафедри академічного хорового мистецтва ЮНУКМ
(керівник - заслужена артистка України, доцент Наталія Кречко),
Квартет саксофоністів у складі: Артем Голодюк, Данило Довбиш,
Павло Барабашук, Роман Фотуїма,
Лілія Гуменок (сопрано), Валерія Баранова (флейта),
Ірина Дульдер, Орест Назар (гобой), Дмитро Федорук (кларнет), Сергій Стійчук,
(фаяот), Дмитро Фурсик, Олександр Гандзюк (валторна), Олег Схаун,
Антон Сліпченко, Сергій Наулік, Тарас Парашук (труба), Юрій Яровий (тромбон),
Андрій Мисю (туба), Євген Голіюк, Руслан Булгаков (фортепіано),
Марина Кучма (скрипка), Софія Касінчук (альт), Костянтин Повод (віолончель)

18 квітня, вівторок, 17.00,
Малий зал Національної
музичної академії України
(вул. Городецького 1-3\11)

Підтримка:
Національна радіокомпанія України
«Українська музична газета»
Волинська обласна філармонія

Вхід вільний

Tenri Cultural Institute proudly presents

Border Crossings

Featuring:

Jen Baker, trombone
 Gayle Blankenburg, piano
 Ken Filiano, doublebass
 Elisabeth Halliday, soprano
 Kevin Kline, actor
 Daniel Kochersberger, tenor saxophone
 Aaron Patterson, alto saxophone
 Irena Portenko, piano
 Jay Rattman, baritone saxophone
 Rachel Rudich, flutes
 Sara Schoenbeck, bassoon
 Jordan Smith, soprano saxophone

An aesthetic dialogue
 through the music of
 American composer
 Richard Cameron-Wolfe
 and
 Ukrainian composer
 Volodymyr Runchak

Friday, March 11th at 8pm
 Tenri Cultural Institute
 43A West 13th Street
 New York, NY 10011

Tickets: \$30
<http://bordercrossings.brownpapertickets.com/>

 ХАРКІВСЬКА
 ФІЛАРМОНІЯ
Kharkiv philharmonic

4 ЧЕРВНЯ 18.30
СУБОТА

Органний зал Харківської обласної філармонії
 (вул. Університетська, 11)

Четвертий міжнародний фестиваль сучасної музики
“Kharkiv contemporary 2016”
«Класика і сучасність»



Концерт-закриття фестивалю
Академічний симфонічний оркестр
Харківської обласної філармонії
Диригент - Володимир РУНЧАК

Франц Шуберт \ Лючано Беріо - Rendering (10 симфонія)
Гія Канчелі - Симфонія № 5

Співзасновники:
 Національна всеукраїнська музична спілка
 австрійський культурний форум

Концертна серія
 «Нова музика в Україні»

Партнери:
 FUNDACJA
 Pro Musica Viva
 FUNDATION VIDROGENA
 МЕСЯЦЬ ЦЕНТР
 CESKE CENTRUM

Ministry of
Culture
 and National
 Heritage of
 the Republic
 of Poland

 GOETHE
 INSTITUT

 Auswärtiges Amt

Державне управління справами
 Харківський національний університет мистецтв
 ім. І. П. Котляревського

Підтримка:
 Національна спілка композиторів України
 Національна радіокомпанія України
 «Українська музична газета»

ЧТО.
 где.когда.

