

Уманець О. В.

УМАНЕЦЬ

**МУЗИЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Навчальний посібник

Харків
«Реґіон-інформ»
2003

ББК 85.31я73
У52

*Рекомендовано до видання кафедрою культурології
Національної юридичної академії України
імені Ярослава Мудрого
Протокол № 1 від 02.09.2003 р.*

Рецензенти: д-р філос. наук, проф. ХНУ ім. В.Н. Каразіна *О.К. Бурова*,
канд. мистецтвознавства, проф. ХІМ *Л.М. Трубікова*

НАЦІОНАЛЬНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ
ІМЕНІ ЯРОСЛАВА МУДРОГО

Уманець О.В.

У52 Музична культура України другої половини ХХ століття:
[Навч. посібник]. — Х.: Регіон-інформ, 2003. — 192 с.

ISBN 966-7291-48-0

У посібнику висвітлено сутність та специфіку розвитку музичного мистецтва України другої половини ХХ століття. Значну увагу приділено питанням еволюції жанрів у вітчизняній музиці, а також проблемам, пов'язаним з сучасним концертним життям.

Для студентів та викладачів вищих навчальних закладів гуманітарного профілю, а також усіх, хто цікавиться теорією та історією музичного мистецтва.

ББК 85.31я73

ISBN 966-7291-48-0

© О.В. Уманець, 2003

Передмова

Історичні реалії сьогодення обумовлюють нагальну потребу нового осягнення ціннісних орієнтацій людства та художнього досвіду, що накопичений світовою та вітчизняною культурою. В умовах сучасної синтезуючої культури нового осмислення потребує й надбання української музичної культури. Однак навчальні посібники як з теорії та історії світової та вітчизняної культури, так і з історії української музики почасти залишають за межами уваги висвітлення сутності та особливостей розвою української музики другої половини ХХ століття. З одного боку, таке становище складається у зв'язку з дуже своєрідним колом притаманних саме музичному мистецтву засобів виразності, що ускладнює ілюстрування та входження в контекст навчальної літератури. З іншого, цей складний і неоднозначний період у багатомісячній історії української музичної культури не опанований вітчизняним культурологічним знанням та музикознавством з вичерпною повнотою.

Посібник є спробою заповнити певні прогалини, оскільки покликаний в доступній формі та сконцентрованому викладі ознайомити студентську аудиторію і всіх, хто цікавиться музичним мистецтвом, з особливостями музично-історичного процесу в другій половині ХХ століття.

У роботі розкриваються особливості творчості видатних представників музичного мистецтва України того періоду. Особливу увагу приділено висвітленню специфіки музичного життя України та фестивального руху на зламі ХХ–ХХІ століть.

Дане видання може бути використано для підготовки наукових доповідей, рефератів і повідомлень у межах навчальних курсів «Українська і зарубіжна культура» та «Естетика».

При підготовці посібника був використаний досвід викладання курсу «Українська і зарубіжна культура» та «Естетика» в Національній юридичній академії України імені Ярослава Мудрого, а також відповідних курсів з історії музики в Харківській державній академії культури.

Розділ I

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ 1941–1960 РР.

1.1. Провідні тенденції розвитку української музики в контексті духовної культури воєнних та післявоєнних років

1941–1945 рр. увійшли в історію українського музичного мистецтва як складний та неоднозначний період. Перш за все це було обумовлено історичними подіями, що визначали сутність, сенс та напрямки художнього процесу, обумовлювали жанрові домінанти, тяжіння до певних ідеологічних, тематичних та образних сфер.

Початок Великої Вітчизняної війни став дійсним зламом в українській музичній культурі. Кардинальні зміни позначилися на всіх аспектах музичного життя та творчості. Окупація України не залишила сподівань на природній перебіг художнього процесу. Українські митці воювали на фронтах, віддавали свої сили музично-культурній діяльності для бійців на передовій, у госпіталях, для працівників тилу.

Різкі зміни в музичній культурі були обумовлені не тільки цією переорієнтацією художньої діяльності. Велика кількість виконавських колективів, театрів, філармоній, професорсько-викладацький склад багатьох музичних навчальних закладів були евакуйовані в колишні республіки СРСР. Таким чином, українська музика продовжувала свій подальший розвиток — але в іншому національному контексті, в іншій культурній (в тому числі жанровій, інтонаційній і т. д.) атмосфері. Такий

інтенсивний культурний діалог, на жаль, примусово створений історичними обставинами, мав, безумовно, позитивне значення. Він ідеологічно поєднував представників культурних еліт різних народів, дозволяв підвищити рівень професійної майстерності молодих національних музичних шкіл. Адже українські композитори, перебуваючи в евакуації, не залишали викладацької діяльності. Л. Ревуцький та Г. Таранов працювали в Ташкентській, Б. Лятошинський — у Саратовській консерваторіях, активну участь у розвитку туркменської музики брав Ю. Мейтус (якому було присвоєно почесне звання заслуженого діяча культури Туркменської РСР). Тоді ж культурний діалог позначився й на розширенні уявлення про українську музику. Велику роль у цьому відігравали систематичні трансляції концертів української радіостанції з Саратова, численні концерти українських митців.

Ще одна площина культурного діалогу створювалася завдяки більш тісному знайомству та спілкуванню культур на інтонаційному рівні. В українську музику того часу на повних правах входить фольклор народів СРСР, який пильно та активно вивчався українськими композиторами та музикознавцями. Народна музична спадщина башкирського народу привернула до себе увагу Ф. Козицького (автора однієї з перших музикознавчих праць про особливості башкирського фольклору), Г. Верьовки, казахський фольклор знайшов своє відображення у творчості М. Скорульського, туркменський — у творах Ю. Мейтуса та О. Зноско-Боровського. Один з проявів тенденції спілкування музичних культур (діалогу різних за своєю сутністю ладових, інтонаційних і т.д. сфер) — спільна робота українських митців з композиторами братніх республік. Прикладами такого художнього співробітництва є одноактна опера П. Козицького, Х. Ібрагімова й С. Кудаша «За Батьківщину», опери Ю. Мейтуса і Д. Овезова «Лейлі і Меджнун», Ю. Мейтуса і А. Кулієва «Абадан» («Присмерк»), балет О. Зноско-Боровського і В. Мухатова «Біла бавовна» («Акпамик»), симфонічна «Степова поема» М. Скорульського.

Серед провідних тенденцій розвитку української музики цього часу необхідно також відзначити домінування ідеї єдиного прагнення перемоги, патріотичної тематики, теми захисту рідної землі й культурного надбання, актуальність яких була обумовлена потребами воєнного часу. Одним з проявів цього, як і безпосереднім втіленням пошуків духовного опертя у царині національної культури, став безпрецедентний крок у музичному житті України. Йдеться про створення (у надзвичайно складних умовах) Державного українського народного хору під керівництвом Г. Верьовки (за рішенням уряду УРСР 1943 р.). Цей масштабний колектив складався з хорової, інструментальної та танцювальної груп і за часів війни займався надактивною мистецькою діяльністю.

Повоєнні роки потребували від діячів музичної культури України активності не тільки в галузі безпосередньо творчої діяльності, а й у педагогічній та організаторській сферах. Потрібно було відновити діяльність численних мистецьких закладів, концертних організацій, підготувати нове покоління виконавців, музикознавців. Потребували відновлення праці й науково-дослідні установи. І якщо творчий потенціал української музики був невичерпним, то наслідками воєнних подій стали зруйновані приміщення, книжкові та нотні фонди, музичні записи тощо. Велику допомогу в поновленні роботи Київської консерваторії (приміщення якої було абсолютно зруйноване, як і приміщення навчального оперного театру з органом та навчально-аудиторним фондом) надали консерваторії Москви та Ленінграда. У 1944 р. заняття в Київській консерваторії було поновлено, у 1945 р. відбувся перший повоєнний випуск студентів на окремих факультетах, відновили свою роботу виконавські колективи консерваторії — симфонічний оркестр, оркестр народних інструментів, хор, оперна студія. Символічно, що початок нового, повоєнного етапу історії консерваторії було ознаменовано зверненням до класичної спадщини. 1946–1950 рр. увійшли в історію цього творчого колективу такими творчими здобутками, як постановки опер М. Римського-Корсакова

«Майська ніч», М. Лисенка «Наталка-Полтавка», О. Даргомижського «Русалка», П. Чайковського «Євгеній Онегін», С. Рахманінова «Алеко», С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм», Дж. Верді «Травіата». На особливу увагу заслуговує також і звернення молодого колективу оперної студії до твору Ю. Мейтуса «Молода гвардія».

Однак повоєнні роки позначилися не тільки пожвавленням музичного життя, активним включенням до мистецької діяльності молодого покоління виконавців та композиторів. Самий дух музичного мистецтва, його еволюційні спрямування визначалися у той час атмосферою політико-ідеологічної реакції (що за ім'ям секретаря ЦК ВКП(б), керівника ідеологічною роботою в країні, дістала назву «жданівщина»). Справжні «ідеологічні погроми» 1946–1948 рр., організовані А. О. Ждановим, «викривали» так звані «перекручення і хиби» буржуазно-націоналістичного характеру. Ця критика була спрямована на праці істориків України «Короткий курс історії України», «Нарис історії України». У постановках «Про журнали «Перець» та «Вітчизна» містилася нищівна критика видання «Перець», в якому, на думку партійних ідеологів, бракувало «гострої сатири на внутрішніх і зовнішніх ворогів». Дуже гострої критики зазнав В. Сосюра за вірш «Любіть Україну», М. Рильський за його доповідь «Київ в історії України», поетичні твори «Київські октави». За ініціативи М. Кагановича було розпочато справу про націоналістичне підпілля на Україні, до списку обвинувачуваних було включено М. Рильського та колишніх «хвильовистів» Ю. Яновського, П. Панча, І. Сенченка.

Обвинувачення в націоналізмі дуже часто поєднувалися з обвинуваченнями в абстрактному гуманізмі, космополітизмі, безпартійності та формалізмі. Усе це було спрямовано на жадане максимальне зміцнення тоталітаризму, у контексті якого будь-які національно-культурні джерела та «нюанси-розбіжності» (за якими офіційно було визнано право на існування) мали сенсом свого існування лише підкреслення єдності всієї нової нації — радянського народу. Показовою в цьому аспекті є дискусія з мовознавства, в якій в 1950 р. взяв участь І. Сталін.

Її результатом стало визнання російської, української та білоруської націй та мов як розгалужень «єдиної давньоруської». Цю «єдину давньоруську народність» дозволено було тлумачити як давню російську, але в жодному випадку не як давню українську.

Наочним втіленням такого двоїстисного ставлення до національного культурного начала стала критика в «Правді» 1951 р. «помилки композитора» К. Данькевича та автора лібрето О. Корнійчука в опері «Богдан Хмельницький». Ідеологічно слабким місцем твору було визнано те, що росіянам у ній відведено недостатньо помітне місце.

Ці тенденції повністю відповідали сутності ідеології культури та творчого методу, що дістав назву соціалістичного реалізму. Не зосереджуючи уваги на вичерпному висвітленні цієї своєрідної «філософії» життя і культури, підкреслимо ті специфічні риси, які мали визначальний характер для розвитку музичного мистецтва. Як художній стиль, адекватний епосу, соціалістичний реалізм не спирався на художній досвід культури елітарної і не мав своєю метою підвищення художніх потреб та смаків широкого загалу публіки. Притаманні йому псевдомократизм та псевдонародність (де національний елемент функціонував як певна екзотична родзинка) разом з цим вели й до певної примітивізації культури, помпезності, декларативності, однозначності, що стверджувалися й підкріплювалися пафосом висловлювання й відсутністю будь-якої ідейної альтернативи. Саме це тяжіння до «спрощення» (а подекуди і зниження художнього рівня за рахунок ідейної витриманості) вело до того, що творчість Д. Шостаковича й С. Прокоф'єва визначалася як формалістична, незрозуміла народові і — як наслідок — непотрібна йому. Непотрібними суспільству з точки зору офіційної ідеології вважалися й індивідуальні мистецькі — естетичні, тематичні, образні пошуки. Наочний доказ цьому — постанови ЦК ВКП (б) від 10.02. 1948 р. про оперу В. Мураделі «Велика дружба» та аналогічні постанови ЦК КПУ від 28.05.1948 р., що містили в собі руйнівну критику в офіційно-догматичному стилі. Ці ж постанови демонструють ще одну суттєву рису соці-

алістичного реалізму — відсутність у ньому саме художньо-концептуальних критеріїв оцінки мистецького твору та підміну їх критеріями позахудожніми — ідеологічно-політичними за своєю сутністю. У певному розумінні завдяки цьому можна казати, що соціалістичний реалізм був спрямований на виконання сугестивно-ідеологічних функцій і залишав практично поза межами уваги такі визначальні функції мистецтва, як власне естетичну, гедоністичну, катарсичну і т.д. Тобто мистецтво в контексті соціалістичного суспільства стає одним з найважливіших засобів ідеологічного впливу, виховання у належному дусі. Саме тому оцінку опери може давати постанов партійного органу, саме тому складається командно-бюрократична система керування культурою і, звісно, історично-музичним та мистецьким процесом. У цій же сфері потрібно шукати й причини домінування лише «ідеологічно вірної» тематики, що призвело до потоку так званих «датських» творів (до червоних дат календаря), які оспівували непереможну велич радянського народу, близьке світле майбутнє, масовий трудовий ентузіазм при практично повній відсутності уваги до втілення індивідуального, неповторного світу особистості... Цей перелік можна було продовжити і далі, але дуже важливим є те, що саме звернення до такої «затвердженої» зверху тематики «прирікало» твір на успіх, незважаючи на його власне художні якості. Талант та художня майстерність підміняються при цьому дотриманням ідеологічних канонів, що певним чином впливало й на формування потоку дуже середніх за своїм художнім рівнем творів. Середніх — за всіма визначеннями. Перш за все це стосувалося тенденції нівелювання творчої індивідуальності, що панувала кілька десятиліть. Багато в чому вона була обумовлена штучною ізоляцією радянської культури від культури світової, замкненістю радянського мистецтва «на собі», на обмеженому колі пріоритетних тем, пануванням масового начала та практичним виключенням зі сфери творчої уваги глибоко індивідуального духовного життя особистості. Усе це вело до стагнації в розвитку музичної мови та жанрового мислення.

Після смерті Сталіна культурна ситуація дещо змінюється. На перший погляд — було відкрито «шлюзи» мистецької діяльності, що створювало можливість існування альтернативних індивідуальних стилістик, тематично-образних пріоритетів. Але відгуки офіційності та декларативності, додержання офіційних ідеологічних настанов були відчутні ще дуже тривалий час.

Постанови ЦК КПРС «Про виправлення помилок в оцінці опер «Велика дружба», «Богдан Хмельницький» та «Від усього серця» (1958 р.) містили в собі визнання неправомірності попереднього бачення творчості багатьох митців, відмову (скоріше на словах) від командного стилю керування культурою та мистецтвом. Але реалії часу стверджували інше. І багато в чому розбіжності між деклараціями та дійсним станом музичної культури виявляли себе у сфері втілення національного начала. У роки війни російські та українські композитори, що опинилися в евакуації в республіках СРСР, вели дуже активну педагогічну роботу, дуже часто їх власна творча діяльність приймала форми співавторства з композиторами Туркменістану, Узбекистану, Татарії й т. д. Тобто за складних історико-політичних умов цей культурний діалог мав дуже плідні наслідки. Почали своє активне формування та розвиток національні професійні музичні школи, збагатившись через українську та російську музику досвідом світового рівня (в галузі жанру, оркестрового мислення, засобів виразності й т.ін.). Таким чином, у музичній культурі все більшим ставало коло національних розбіжностей. На думку керманічів культури СРСР, ці національні нюанси мали не «подрібнювати» цілісну (з усіх точок зору, в тому числі й ідеологічної) культуру, а працювати на підкреслення єднання народів у межах однієї держави. Це неоднозначне ставлення до національного мало своєю кінцевою метою ретельно приховане його нівелювання. Національний елемент за цих умов міг існувати лише як декоративне оздоблення декларацій патріотизму та вірності ідеологічним настановам.

За таких дуже специфічних та неоднозначних умов буття музичної культури формувалися й відповідні напрямки її розвитку. Еволюція жанрів, музичної мови була досить проблематичною — закріплені, канонізовані теми та образи потребували адекватного мовного і структурного оформлення. Збагачення музичної виразності новими, нетрадиційними елементами усвідомлювалося як космополітизм та формалізм. Певним виходом із цієї ситуації ставала зосередженість на розвитку виконавської майстерності, формуванні нової генерації музикознавців, підвищенні рівня професійної музичної освіти.

Ознаками музичного життя у той час стає надвисока творча активність численних аматорських колективів, що охоплювали духом мистецької творчості найширші маси та прилучали їх до класичного музичного доробку. Рівень виконавства таких колективів часто був дуже високим. Невипадково багато з них здобули звання народних (це стосується й театральних колективів) і можливість демонструвати свою майстерність за межами держави, знайомитись із сучасною музичною культурою зарубіжжя. Серед відомих професійних колективів того часу — Державний український народний хор ім. Г. Верьовки, Державний заслужений ансамбль народного танцю УРСР ім. П. Вірського, Заслужена академічна капела бандуристів УРСР, Державний український симфонічний оркестр, академічна хорова капела «Думка», квартет ім. М. В. Лисенка.

Після перерви воєнних років було відновлено традицію Декад культури братніх республік, розпочату в 1936 р. На честь 300-ї річниці об'єднання України з Росією у Москві гастролював Київський театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка.

Період відлиги позначився в українській музиці, як і в усій культурі СРСР, суттєвими змінами. З 1956 р. в СРСР заявляє про себе опозиційна думка, що розвивається в середовищі науково-технічної та гуманітарної інтелігенції. Осудження сталінізму, культу Сталіна є ознаками нового усвідомлення й історичного шляху, що було пройдено радянським народом, й тих шляхів, що визначали його майбутнє. Одним з осередків нової думки

став журнал «Новый мир», який очолив (після тривалої перерви) О. Твардовський. Наочним доказом радикальних змін в осягненні особи Сталіна та сутності його керівництва державою стала публікація на сторінках «Нового мира» повісті О. Солженіцина «Один день Івана Денисовича».

Тематика партії, щасливого радянського життя та соціалістичної праці, захопленого трудового ентузіазму мас у той час втрачає статус канонічної, але не втрачає при цьому своєї значущості. У музичній царині посилюються тенденції індивідуалізації, особистісності в галузі ідейно-образній, в галузі музичної виразності, у сфері осягнення сучасного західного досвіду. Але в той же час всі новаторські пошуки неофіційно гальмувалися. Така двоїстість була адекватна самій атмосфері того часу, в якій поєднувалося опозиційне — критика сталінізму, та офіційне — збереження фундаменту комуністичної ідеології.

1.2. Пісенна творчість

Одним із провідних жанрів музичного мистецтва даного періоду стала вокальна музика, зокрема пісня. Актуальність цього жанру була обумовлена його іманентними властивостями: при невеликому масштабі, нескладній структурі здатністю до втілення високої громадянської тематики, практично миттєвого відгуку на нові художні потреби, винятковою мобільністю, органічним злиттям масового та особистісного начал. Ці риси багато в чому стали основою бурхливого розвитку аматорської пісенної творчості. В українському музикознавстві вже набуло традиції визнання значущості пісенної творчості бійців 3-го Українського фронту та партизанів. Безумовно, ці аматорські твори виникали на вже знаному їх колективними авторами фольклорному ґрунті — численних жанрових «модусах» української народної пісні: героїчної, ліро-епічної, плачу-голоданні, коломийки. Накопичений художній досвід українського народу, таким чином, був міцною духовною опорою, створюю-

вав ланцюг спадкоємності культурних традицій. Зразками подібної актуалізації фольклору за нових умов були такі пісні як «Ой, та чорна хмара впала на Україну», «Куди ідеш, орле», «Ой, у лісі зеленому» та інші. Новий пласт у пісенній творчості українського народу сформувався й завдяки актуалізації жанру, що також займав певне місце у фольклорній площині — пісні полонених. Зразки таких пісень — «А все гори та долини», «Цокочуть вагони» та ін.

У зв'язку з новими художніми потребами сформувалася ще одна, вельми специфічна площина пісенного жанру. Раніш створені пісні «перетекстовувалися», набуваючи нового сенсу. Зразок такої «модернізації» — похідна пісня «По високих карпатських відрогах», мелодія якої була запозичена з «Маршу трактористів» І. Дунаєвського (сл. П. Воронька).

Безумовна ознака змін, що характеризують особливості пісенної творчості воєнних років — образна та тематична переорієнтація. Історичні обставини зумовили висунення на перший план образів мужності, героїзму, активного громадського патріотизму. Саме тому образно-тематична атмосфера пісенного жанру є адекватною ситуації у цій галузі музичної творчості років громадянської війни. Характерною ознакою цих героїчних пісень на рівні музичної мови було велике значення активних мелодичних рухів — закликів, пунктирного ритму, чіткої маршеподібної ритміки, дотримання прикмет українського фольклору — опори на тип масової хорової пісні з сольним заспівом.

Інтенсивний культурний діалог, що складався у сфері музичної творчості, позначився й на розвитку пісенного жанру. У цьому аспекті бачення його еволюції можна визначити дві тенденції. Перша своїм підґрунтям має створення пісень українськими композиторами на основі звернення до фольклорних джерел музики народів СРСР. Серед втілень цієї тенденції можна назвати твори П. Козицького («Башкирська похідна»), В. Борисова («Донці-молодці», «Пісня дагестанських воїнів»), Г. Фінаровського («Пісня узбецьких воїнів») та багато інших. Другий напрямок розвитку становлять зразки пісенної творчості ком-

позиторів СРСР на основі звернення до української тематики та мелосу — М. Фрадкіна, О. Александрова, Д. Кабалевського.

Специфічним було й функціонування пісенного жанру. Пісні, що створювали миттєвий, емоційно концентрований відгук на історичні події, практично не призначалися для виконання у концертних залах. Їх буття було таким же, як і буття плаката, роль — активізація патріотичної свідомості, героїзму. Тому часто пісні «входили» до історичних подій як їх активні учасники — листівки з новими піснями відправлялися в тимчасово окуповані райони України. Такими були пісні Г. Верьовки «Клятва» (сл. М. Бажана), М. Вериківського «Зашуміла калинонька» (сл. Т. Одудька).

Особливості образної сфери, тематики, функціонування обумовлювали також і коло засобів музичної виразності, характерних для пісні того часу. Історична ситуація викликала увагу до думи та історичної пісні — жанрів українського фольклору, що формуються у XVII–XVIII ст. та відбивають сутність конфліктного, напруженого періоду в історії українського народу. Аналогій та безпосередніх звертань до цих жанрів чимало. Це і особливості ладового мислення, певна імпровізаційність, значущість метафор та закріплена семантика образного змісту. Це і особливості мелосу — велике значення активних висхідних мелодичних рухів, що активізуються пунктирним ритмом, підсилення ролі альтерованої акордики та хроматизованої мелодики. Все це вело до драматизації та загострення напруженої образної атмосфери.

Експресивність виразу почуттів часто поєднувалася з домінуванням чіткої функціональності та діатонічності, оскільки ці прості, але сповнені глибокого громадянського змісту й емоційної напруги твори були розраховані на масового слухача та виконавця. Серед найкращих зразків цих пісень — «Пісня Тараса Бульби» М. Вериківського (вірші Л. Первомайського) та «Дума про матір-Україну» (вірші М. Рильського), «Моя Україна» І. Віленського (вірші С. Голованівського), «Україна, нене Україна» К. Данькевича (вірші Я. Зюскінда, переклад В. Сосюри) та ін.

Тенденція певного відродження пісенних фольклорних жанрів знаходить своє відображення і в особливій тематично-образній сфері. Йдеться про пісні на партизанську тематику, покликані до життя високим значенням партизанського руху на Україні та близькі до пісень революційного підпілля. Ця близькість є наявною на рівні мелодики — загальний суворий, стриманий тон висловлювання, що поєднано з широким та вільним диханням. Часто ознаки цього фольклорного шару синтезувалися з рисами епічними за своєю сутністю та водночас визначалися експресивністю, емоційним накалом. Саме такими є «Пісня про партизан» К. Данькевича (сл. К. Герасименка), «Пісня українських партизан» М. Вериківського (сл. К. Герасименка), «Ой, збирався в ліс партизан» (вірші А. Турчинської) і «Що вітер з-за гори» (вірші А. Малишка) А. Штогаренка, «Пісня українських партизан» Д. Клебанова (сл. А. Дмитерка).

Актуальним жанром у музичній палітрі була і сольна лірична пісня, що зверталася не тільки до втілення особистісних почуттів, а й до відтворення громадянського пафосу, загальнолюдських проблем. Особливою популярністю користувалися пісні М. Вериківського, О. Сандлера, В. Борисова, К. Данькевича, П. Козицького, А. Штогаренка.

Воєнна тематика знайшла своє відображення і в жанрі романсу. У той час він не є провідним у творчості українських митців, але здобутки української музичної культури у цій жанровій сфері безумовні. Розвиток романсової творчості у воєнні роки відзначений певною специфікою.

У сферу романсу (як втілення світу особистості та індивідуальних почуттів) активно входить дійове громадське начало. Як приклад можна навести цикл М. Вериківського «Образ коханої» на вірші П. Грабовського. Розширюється і семантична сфера романсу. Через особистісне — до втілення загальнолюдського — такою є концептуальна спрямованість романсу, актуалізована реаліями часу. З історичною ситуацією пов'язано також і відтворення в романсах патріотичної тематики в різних площинах осягнення та втілення — від скорботи тяжких часів, туги за загиблими до оптимістичного передбачення пе-

ремоги. Як найбільш визначні твори, що втілюють цю особливу для романсу образну сферу, слід виділити твори Б. Лятошинського («Зоря» на сл. М. Рильського, «Найвище щастя», «В тумані сліз», «Так буде», «Неначе сон» на сл. В. Сосюри), Г. Верьовки («Чайка», «Сніги забіліли» на вірші М. Стельмаха, «Слово матері» на сл. С. Кудаша, «Ты победишь, не умрешь» на сл. Т. Масенка), М. Вериківського (цикл «В дні війни» на слова радянських поетів).

Тематичні та образні зміни ведуть до змін у сфері музичного мислення та мелосу, наповнення романсу епічними, драматичними інтонаціями. Героїко-епічний солоспів — один з модусів розвитку жанру у той час. «Дума про матір-Україну» М. Вериківського (сл. М. Рильського) є чудовою ілюстрацією цієї своєрідності, ще раз підкреслює особливу значущість фольклорних джерел української музики, обумовлену необхідністю духовної концентрації народу, зверненням у пошуках духовного опертя за часів випробувань до накопиченого культурного надбання.

Образна переорієнтація сприяла і «розімкненню» жанрових та структурно-композиційних меж романсового жанру в напрямку створення розгорнутих вокальних сцен-монологів вільної структури з контрастною драматургією. Тому в межах одного твору синтезувалися різні інтонаційні сфери — власне пісенна, декламаційна (інколи зі зверненням до мовної інтонації), аріозна. Ці риси романсу відбивають «Монолог про Таню» К. Данькевича (для баса з фортепіано на вірші М. Алігер), монолог «Дівчата не виносили нам квітів» Ю. Мейтуса (на сл. І. Неходи), «Монолог Сквороди» та «Монолог Ярослава Мудрого» М. Вериківського (на сл. П. Тичини та І. Кочерги відповідно), які також демонструють ще одну тематичну лінію романсу того часу — звернення до музичного осягнення ролі та значущості видатних осіб в історії України.

Розквіт пісенного жанру в українській музичній культурі у повоєнні роки стався завдяки активній творчій діяльності композиторів як старшого покоління, так і митців нової генерації. Серед музичних діячів, що зробили свій внесок у пісенну

скарбницю того періоду — П. Майборода, А. Філіпенко, І. Шамо, О. Білаш, А. Кос-Анатольський, Є. Козак, П. Гайдамака, К. Домінчен, М. Дремлюга, С. Жданов, М. Жербін, Г. Жуковський, Я. Цегляр, Т. Шутенко, І. Ковач... Багато в чому ця нова актуалізація пісні обумовлювалася інтенсифікацією діяльності українських літераторів — П. Тичини, В. Сосюри, П. Воронька, В. Бичка, Т. Масенка, Л. Ткача, О. Юценка та інших.

Увагу митців продовжувала привертати до себе тематика війни, патріотизму, героїзму. Показові у цьому відношенні «Пісня про героїню-полтавчанку» П. Майбороди (сл. Т. Масенка), «Про Олега Кошового» Г. Верьовки (сл. М. Стельмаха), «Ти грими, наша славо, по світу» М. Дремлюги (сл. П. Тичини), «Здобуто в боях премогу» Л. Ревуцького (сл. О. Новицького), «День перемоги» І. Віленського (сл. М. Рильського) й особливо «Розлягалися тумани» П. Майбороди (сл. О. Новицького). З цією образною сферою тісно пов'язана пісенна творчість українських композиторів, що відтворює тему боротьби за мир. Ця тематична «гілка» у творчості В. Борисова (цикл «Війна війні», сл. М. Рильського), М. Дремлюги («Ми за мир у всьому світі», вірші В. Лефтія), П. Майбороди («Мир переможе війну», сл. Т. Масенка), Ю. Рожавської («Жінки за мир», сл. О. Маруніч), А. Штогаренка («Ми солдати миру», вірші М. Рильського) відзначена певними особливостями музичної мови та композиції. В них переважають закличні, енергійні, ораторські інтонації, тяжіння до плакатної манери висловлювання, лаконічність, що підкреслює оптимістично стверджуючу емоційність, тематично-образний контраст заспіву та приспіву.

У розвитку пісенного жанру повоєнних років можна виділити декілька тенденцій. Перша з них спрямована на підвищення значущості саме ліричного начала (атрибутивного для пісенності), втілення особистісних переживань. Ця образна «ліризація» пісні стає особливо наочною у другій половині 50-х рр. Цікаво, що ліричне скеровування заявляє про себе у піснях патріотичного звучання. Пісні про Батьківщину, що вже стали певною традицією пісенної творчості радянських композиторів, тепер набувають особистісного, ліричного наповнення — «Як

я люблю тебе, мій краю» А. Філіпенка (сл. О. Ющенко), «Ти радянська славна Україно» А. Філіпенка (сл. П. Тичини), «Пісня про рідну землю» П. Майбороди (сл. А. Малишка).

Особливо яскравого втілення ця тенденція набула у творчості П. Майбороди. Жанр пісні у його баченні та втіленні синтезується з інтонаціями романсовими та фольклорними. Ціла низка пісень, створених митцем у 50-ті рр., стала концентрованим відображенням особливостей жанру. Це пісні «Журавлі», «Рідна мати моя», «Ти моя вірна любов», дуєт з хором «Ми підемо, де трави похилі» (сл. А. Малишка), «Що ж ти ходиш в непокої» (сл. В. Швеця), «Любов моя» (сл. Т. Масенка). Ліричний світ образів характеризує й пісенну творчість А. Кос-Анатольського.

Специфічним напрямком еволюції української пісні 50-х рр. є синтезування її з танцювальною сферою, зокрема з жанром вальсу. Вальсові інтерпретації пісні того часу — «Весняний» та «Дунайський вальс» А. Філіпенка (сл. Т. Волгіної та М. Нагнібіди відповідно), «Незабутній вальс» А. Кос-Анатольського (сл. І. Муратова), «Незабутній вальс» Ю. Рожавської (вірші І. Неходи), «Над Дніпром» Г. Жуковського (вірші П. Тичини), «Білі каштани» та «Київський вальс» П. Майбороди (сл. А. Малишка).

Водночас розвиток пісенного жанру того часу обумовлювався й чинниками, що мали позахудожню сутність. Офіційно-командний стиль керування художнім процесом, перевага ідеологічних критеріїв оцінки мистецької творчості та ідеологізація її призвели до укріплення тенденції «датських» творів, до панування образів партії, комсомолу і т. д. Важко однозначно визначити цінність пісенної творчості у цій образній сфері. Деякі з них (пісні на зразок «Нам Партія силу дає» П. Майбороди на сл. О. Ющенко або «Марш червонопрапорного комсомолу» Г. Жуковського на сл. О. Ющенко) були безумовною даниною часу. Але у той же час втілення такої образності у творчості К. Домінчена, П. Майбороди, Г. Верьовки, К. Данькевича, С. Жданова, Є. Козака, М. Колесси та багатьох інших спиралося на органічне поєднання пафосних, ораторських інтонацій з традиціями українського ліро-епічного мелосу.

Пафосна тематика та образність тягли за собою необхідність відповідного структурного оформлення, створення особливої драматургії. Тому нерідкою в піснях є тенденція зростання масштабів куплетної форми, динамізації (за рахунок прийомів фактурного та мелодичного варіювання), створення масштабної, інколи помпезної кульмінації, чергування хорових груп, застосування збільшеного складу оркестру. Певною мірою можна казати і про наближення пісні до кантатно-ораторіального жанру.

Значне місце у пісенній творчості у той час займає також ленінська тематика, до відтворення якої зверталися Г. Верьовка, А. Штогаренко, А. Філіпенко, Г. Жуковський та ін.

Особлива тематична сфера української тогочасної пісенності пов'язана із втіленням образів видатних осіб, знатних трудівників. Звернення до мистецького осягання яскравих індивідуальностей обумовлювалось причинами, протилежними за своєю сутністю. З одного боку, інтерес до особистості (яка, втім, виявляє себе перш за все у сфері праці) — це особливий прояв потягу до ліризації жанру, насичення його суто ліричним, іманентно пісенним змістом. З другого — це відбиває прагнення музичного втілення ідеалу громадянина держави, сенсом життя якого є праця в ім'я цієї держави. Такі пісні-портрети нерідко зверталися до максимально простих, але емоційно та образно насичених інтонацій, які сполучалися з інтонаціями фольклорного походження. Яскраві зразки цієї тематично-образної сфери — «Про Пашу Ангеліну» Л. Ревуцького (сл. народні), цикл пісень П. Майбороди (на сл. О. Ющенко), «Про Євгенію Долинюк» В. Вірменича (на вірші О. Новицького), «Про Миколу Мамая» К. Домінчена (на сл. І. Майового).

Еволюційні шляхи жанрів пісні та романсу в повоєнне десятиліття багато в чому були близькими та подібними. Романсова творчість Б. Лятошинського, М. Вериківського, Ю. Мейтуса, М. Дремлюги, М. Жербіна, А. Кос-Анатольського, Д. Клебанова, Г. Майбороди, М. Завалишиної, В. Кирейка, І. Шамо яскраво демонструють напрямки розвитку жанру. Він «розширюється» за рахунок привнесення монологічного начала, героїчних,

патріотичних образів, поєднання з іншими жанрами (з гімном, сатирою і т. д.). Ці спроби виходу за усталені жанрові та тематичні межі — прояви прагнення індивідуалізації стилю та естетики. У рамках певної тематичної та ідеологічної канонізації, притаманній музиці того часу, жанр романсу — як камерний, маломасштабний — був привабливим для експериментів у напрямку позбавлення штампів і канонів.

Саме тому український романс повоєнних років часто демонструє певну деструкцію жанру, перетворюючись на масштабний монолог (лірико-драматичний, лірико-епічний, лірико-героїчний), вокальну поему або набуваючи форм циклу романсів (об'єднаних тематично, образно, емоційно або творчістю поета). Циклізація романсу, надання йому статусу жанру, спроможного до відтворення особистісних почуттів, миттєвого, індивідуального, здатного до втілення розгорнутої ідеї, розвинутої драматургії — показова риса його розвитку. Серед таких масштабних творів, що спираються на романс як «одинокість» мислення та висловлювання, — наприклад різноманітні з точки зору тематики та образності. На основі світової поетичної спадщини створено цикли А. Кос-Анатольського на вірші В. Шекспіра, М. Дремлюги «Пісні кохання. Роздуми» на слова О. Хайяма, Д. Клебанова на сл. Г. Гейне, Ю. Мейтуса на сл. Р. Бернса. Одвічно привабливою є творчість українських поетів як вербальна основа романсового циклу. До поезій Т. Шевченка звергалися Д. Клебанов («Пісні на вірші Шевченка»), до образу поета — в осягненні сучасного митця — Ю. Мейтус («Кобзареві» на сл. А. Малишка).

Українська та російська літературна класика стає у той час плідним ґрунтом (на відміну від офіційної партійної, соціалістичної тематики) для втілення особистісного мистецького світобачення. До неї звергалися Ф. Надененко («Уста говорять», сл. Л. Українки), Б. Лятошинський («Послание в Сибирь», сл. О. Пушкіна, «Елегія», сл. К. Рилєєва, «Воспоминание», сл. А. Міцкевича), Г. Майборода (романси на сл. О. Пушкіна, Л. Українки, О. Блока, М. Рильського, П. Тичини, А. Малишка, Т. Масенка).

Тяжіння до опори на культурну спадщину позначилося у жанрі романсу й певним наближенням до національних джерел — фольклорних інтонацій, типової образності, жанрово-стильових ознак. Серед зразків романсу, що синтезують здобутки професійної та народної музики, слід назвати твори Г. Майбороди («Развейтесь по ветру», «Не гляди презрительно», сл. І. Франка, «Дума», сл. Т. Шевченка). Однією з тематично-образних сфер, що певною мірою потребувала національно забарвленого втілення, була патріотична. Загалом вона була однією з провідних у творчості українських митців й здобула численних, різних за своїми жанровими «модусами» відтворень. Серед них — романси-спогади про роки війни та народних героїв у творчості А. Штогаренка («Партизан Качура», сл. П. Воронька), Ю. Мейтуса («Корсунське поле», сл. А. Малишка). Це і романси-балади Ю. Мейтуса («Ксеня», сл. А. Малишка, «Красная ромашка», сл. М. Джаліля, Ю. Мейтуса), М. Жербіна («Баллада о Донбассе», сл. М. Карпова) та ін.

Значну роль у розвитку романсу відігравала творчість А. Кос-Анатольського. Його твори, синтезуючи власне романсову мелодику, специфічні інтонації гуцульського фольклору, вальсовість стали справжнім етапом еволюції українського романсу.

1.3. Хорова творчість

Хорова музика завжди посідала чільне місце в українській музичній культурі. Не стали винятком і роки війни, що відзначилися в хоровій творчості українських митців значущістю тематики війни, всенародного протистояння їй, героїзму та патріотизму. Саме ці теми лягли в основу творів М. Вериківського (хорова кантата «Гнів слов'ян» на слова Р. Стієнського), Ю. Мейтуса («Партизанська сюїта» для мішаного хору на вірші радянських поетів), А. Штогаренка («Гей, слов'яне, до зброї» на сл. Ю. Зорі, «Непереможна радянська земля» на вірші Л. Первомайського, «Моя Москва» на вірші М. Рильського).

Привабливою для композиторів того часу була й партизанська тематика, що здобула різноманітного втілення у творчості А. Штогаренка («Партизан Бумажков» на сл. П. Бровки, «Ой, збирався в ліс партизан» на сл. А. Турчинської, «Що за вітер з-за гори» на вірші А. Малишка). Великою популярністю користувався й цикл з чотирьох хорів (для чоловічого хору у супроводі фортепіано) А. Штогаренка на слова П. Воронька «Народні месники», мелос якого був наближений до народної пісенності, а драматургія спиралася на принцип жанрового, емоційного та тематичного контрасту. Певні семантичні та образно-змістовні паралелі між його частинами та частинами симфонії свідчать про трансформацію хорового циклу, інтерпретацію його в дусі симфонізації жанру. З одного боку, це було втіленням прагнення українських композиторів відтворити у хоровій музиці гострий драматизм, конфліктність та героїчну атмосферу часу. Саме тому жанр хорового циклу наповнюється процесуальністю, динамізмом, конфліктністю — рисами, що притаманні симфонічному жанру та мисленню. З другого — таке взаємопроникнення жанрів відображає синтезуючі тенденції (які дещо пізніше відбилися у прагненні практично повністю «розмити» жанрові межі та створити неоднозначні, «мікстові» утворення).

Ускладнене жанрове мислення, розширення масштабів, потяг до симфонізації у галузі хорової музики знаходили своє втілення у творчості багатьох композиторів. Яскравим зразком у цьому відношенні є творчість А. Коломийця (хори «Тихо, тихо Дунай води несе» — де варіаційно-куплетна форма тяжіє до тричастинності, «Як посію овес», «Як прийшов я з Дербечина»), М. Колесси (хор «Засвітило сонце вогні», який синтезує ознаки вокально-симфонічної поеми, завдяки опорі на контраст різних за емоційним, образним змістом коломийок).

Заразом із симфонізацією, показовою тенденцією еволюції хорової музики того часу є прагнення до нового усвідомлення й втілення фольклорних джерел. Об'єктом пильної уваги щодо цього є фольклор Західної України. Перед самою війною у результаті об'єднання українських земель західноукраїнський фоль-

кльор втрачає статус іноземного, здобуває активного мистецького опанування та музичного відтворення, зокрема в хоровій творчості.

Поєднання цих тенденцій демонструє хор «Коломия-місто» А. Кос-Анатольського (власний текст). Інтерпретація карпатського фольклору — використання характерних інтонацій гуцульського ладу, синкопований ритм на структурно-композиційному рівні знаходять втілення в розвинутій масштабній куплетно-варіаційній формі. Композиція твору також спирається на традиційне у фольклорній сфері контрастне зіставлення пісні й танцю.

Розростання масштабів хорових творів відбилося й у творчості Б. Лятошинського. Його хор «Тече вода в синє море» — зразок перетворення думного жанру, що своїм результатом має створення хорової епіко-драматичної поеми з яскраво вираженою симфонізацією розвитку тематичного матеріалу.

У хоровій музиці наявною у той час є тенденція звернення до класичного надбання української, російської та світової літератури. Позачасово актуальною для музичного осягнення та втілення у сфері хорової музики була (і є до сьогодні) творчість Т. Г. Шевченка. На його вірші Б. Лятошинським було створено хори «Із-за гаю сонце сходить», «За байраком байрак», «Над Дніпровою сагою», «У перетику ходила». Композитор також звертався й до російської поезії. На вірші О. Пушкіна ним створено цикл «Пори року», хори «По небу крадеться луна», «Кто, волны, вас остановил», на вірші А. Фета — хоровий цикл а capella «У каміна», «Осенняя ночь», «В полумраке вечернем», «На рассвете».

Серед провідних напрямків розвитку хорової музики повоєнних років — її спрямування до втілення образів Леніна та партії (що цілком обумовлено значущістю офіційно-ідеологічного начала в мистецтві того часу). Зразки ленініани в українській хоровій музиці численні. Залишаючи за межами уваги особливості втілення цієї образної сфери, відзначимо, що багато з цих творів були дійсно творчими досягненнями. Часто ораторська, патетична мелодика поєднувалася в них з мело-

дикою думи, революційної, прославної, протяжної пісні, створюючи плідний, художньо досконалий синтез. Водночас творам цієї «тематичної гілки» було притаманне і прагнення драматизувати та динамізувати композицію, розширити її масштаб, створити загальну оптимістично-стверджуючу атмосферу, що підкреслювалося також і запозиченням певних рис гімну. Ці ознаки знаходять відтворення у творчості Л. Ревуцького («Пісня про Партію» на вірші М. Рильського), А. Філіпенка («Комуністичній Партії хвала» на слова В. Лефтія, «Славлю мою Радянську Батьківщину» на вірші П. Тичини), К. Данькевича, А. Штогаренка, Г. Верьовки, Є. Козака.

Одне з жанрових відгалужень хорової творчості — обробка народної пісні — не втрачає своєї значущості та привабливості для українських композиторів у воєнні та повоєнні роки. Інтерес до професійної інтерпретації народного музичного досвіду виникає у той час як втілення потреб соціуму в опорі на культурний, духовний досвід. Образно та тематично різноманітні обробки створені Б. Лятошинським. Його численні перетворення різних жанрів фольклору спираються на дивовижно обережне ставлення до мелодики народної пісні. Вона набуває яскравого забарвлення завдяки витонченому гармонічному, поліфонічному, тональному та ладовому розвитку («Ой, приїхав мій миленький», «Про Кармелюка», «Ой, зажурюся, запечалюся», «Ой ти мати моя», «Посадила огірочки», «В кінці греблі шумлять верби», «Лугом іду»).

Жанр обробки народної пісні у багатьох творах Ю. Мейтуса перетворюється на масштабний хор із симфонічним оркестром. Композитор звертається не тільки до українського фольклору. У його творчому доробку — обробки російських, вірменських, туркменських, польських, болгарських пісень.

Активно опановується у той час і фольклор Західної України. На основі лемківських, бойківських, гуцульських, закарпатських пісень створюють свої обробки С. Людкевич, Є. Козак, М. Колесса, А. Кос-Анатольський. До українського фольклору, зокрема гуцульського, звертається й А. Штогаренко у циклі з трьох пісень для хору без супроводу — «В'ється шлях степовий»,

«Синьоока Катруся», «Гуцулка співає», присвячених образу сучасної жінки-трудівниці.

Інтенсивний культурний діалог та активне входження фольклору братніх республік до художнього «арсеналу» українських митців стали фундаментом звернення А. Штогаренка до тематики дружби народів у вокальному тріо «Дружба» у супроводі симфонічного оркестру (слова С. Чиковані).

Жанр обробки народної пісні посідав значне місце й у творчості П. Козицького. На початку 50-х рр. ним було написано збірку чеських, моравських, словацьких та польських пісень. Це різнобарв'я мелосу було об'єднано емоційною близькістю та елегійною наспівністю.

1.4. Вокально-інструментальна музика

Напрямки розвитку та особливості пісенної, хорової та вокально-інструментальної музики того часу багато в чому були подібними. Серед сутнісних їх ознак підкреслимо виняткове значення героїчної, патріотичної тематики, зосередженість уваги митців на вокальному началі як носії власне людського, гуманного та особистісного, прагнення філософського осягнення тематики війни як концентрованого втілення боротьби позитивного та негативного. Проте особливості вокально-інструментальної творчості мали площиною свого буття сферу не тільки емоційну, образну, концептуальну, а також інтонаційну, структурну і власне жанрову. Інтонаційний «словник» того часу багато в чому був пов'язаним із безпосередніми фольклорними джерелами, з жанрами, які активно формуються та функціонують в такі ж конфліктні, напружені часи. Звернення до дум та історичних пісень, численні, різноманітні їх перетворення створили своєрідний культурний міст, інтонаційно-жанровий ланцюг, який поєднав у непорушну цілість культурний та історичний досвід українського народу.

Потяг до розширення масштабів вокально-інструментальних творів, їх монументалізація відбиває не тільки філософське

осягнення боротьби миру та війни. На концептуальному рівні — це своєрідне передбачення та ствердження перемоги, життєствердного оптимізму. Філософський ракурс бачення військової, героїко-патріотичної тематики обумовив і симфонізацію вокально-інструментальних жанрів. Тенденція жанрового синтезування була обумовлена самим перебігом подій, адже історичні реалії ХХ ст. вже не вкладалися в змістовно-концептуальні межі (і структурно-композиційні), що створювали «обличчя» будь-якого жанру. Вихід за жанрові «кордони», злиття симфонії та ораторії, реквієму та кантати (цей перелік є практично невичерпним) — музичне осягнення сучасного бурхливого, неоднозначного життя людства. Зразки такого синтетичного інтерпретування жанрових моделей вокально-інструментальної музики — «Дума про матір-Україну» М. Вериківського, «За Батьківщину» П. Козицького.

«Україно моя» А. Штогаренка написано на вірші А. Малишка та М. Рильського. За жанром цей твір поєднує риси кантати та симфонії. Ознаки кантати знаходять втілення у безперечній значущості вокального начала (хорового та сольного), епічності та узагальненості бачення патріотично-героїчної тематики. Симфонічний жанр виявляє себе у характері розвитку музичного матеріалу, у філософському ракурсі усвідомлення та втілення фольклорного мелосу, зокрема дум та історичних пісень. Але головною сферою втілення жанрового синтезу в цьому творі є його структура: чотири частини масштабного попотна — своєрідне відбиття рис частин симфонічного циклу.

Перша частина — «Вставай, моя рідна» (сл. А. Малишка) — виконує функції сонатного алегро (втілення дієвості, конфлікту, боротьби протилежних начал). Вона вільно єднає риси сонати та принципи безперервного варіювання вихідного тематичного матеріалу, що притаманні саме думі. Специфічний мелос цієї частини також своїм першоджерелом має думну речитатію, яка проходить через всю кантату, інтонаційно її «цементуючи».

Своєрідною медитацією, емоційною зупинкою, сферою осягнення перебігу подій є друга частина — «Колискова» (сл. М. Риль-

ського). Вражаючий контраст між частинами створено на рівні тематизму, жанру (дума — колискова), фактури (хорове — сольне звучання), тональності, динаміки, загального емоційного тону висловлювання. Тому контраст між частинами є вже не простим зіставленням різних образних сфер, а дійсно симфонічним — за масштабами та рівнем осягнення конфлікту різних світів.

Третя частина циклу — «Партизанська» (сл. А. Малишка) перетворює традиції жанрово-картинної програмності, притаманні українській та російській музиці. Разом з тим ще одним її культурним джерелом є традиція скерцозного оформлення третіх частин симфонічного циклу (зокрема, так звані «злі скерцо» Д. Шостаковича). Негативного забарвлення надає образно протилежна трансформація теми — ідеї кантати, перетворення теми народного страждання у жахливу «гримасу війни».

Функція четвертої частини твору — «До перемоги нас партія веде» (сл. М. Рильського) — оптимістичне життєствердження, що багато в чому адекватно комунікативній концепції фіналів симфонічного циклу.

Вокально-симфонічна творчість А. Штогаренка даного періоду представлена й вокально-симфонічною поемою «Росія» на слова болгарських поетів І. Вазова та Х. Ботева. Провідна ідея твору — духовна єдність слов'ян. До речі, за цей твір композитора було нагороджено орденом Кирила та Мефодія (1971 р.). Цю ж тему єдності народів продовжує і хорова сюїта на слова А. Ісаакяна, яка синтезує ознаки вірменського та українського фольклору.

Тематика інтернаціональних зв'язків у той час набувала й особливої значущості як музично втілений ідеал епохи та соціалістичної державності. Ідеологічне тло такого замовленого творчого потягу висвітлює і безпрецедентний зразок спільної творчої діяльності композиторів — колективна кантата (присвячена XVI з'їзду КПУ, 1949 р.). У рамках цього мистецького проекту Г. Жуковським було написано невелику вокально-симфонічну поему «Дружба народів» (сл. Т. Масенка). Вона базувалася на розвитку трьох тем — епічної російської, танцюваль-

но-хорової української веснянки й танцювальної грузинської (лезгинки). Відзначимо, що авторами цієї кантати були також Л. Ревуцький, П. Козицький, Ю. Мейтус, М. Вериківський.

Цікаві зразки вокально-симфонічної музики створив у цей період Г. Майборода. Значним досягненням композитора стала частина кантати «Дружба народів» (сл. М. Рильського та А. Новицького). Цей твір став одним з етапів професійного осягнення українського та російського фольклору, зразком уведення в мелос української музики ритмо-інтонацій Сходу та партизанського фольклору часів війни. Народно-патріотичну тематику продовжила у творчості Г. Майбороди вокально-симфонічна картина «Запорожці» (сл. Н. Забашти), написана на честь 300-річчя об'єднання України з Росією.

Патріотична тематика є також основою концепції кантати К. Домінчена «Труд і мир» (вірші Д. Луценка, 1959 р.) для мішаного хору, оркестру та солістів. Цей твір, відбиваючи в собі провідні тенденції розвитку української вокально-інструментальної музики, поєднує номерну структуру та симфонічне мислення.

Тенденція розширення жанрових меж характеризує також твір Г. Жуковського «Слався, Вітчизно моя» (сл. П. Глазового, 1949 р.) — масштабну вокально-симфонічну поему з ознаками монотематизму та симфонізму. Композиція поеми спиралася на чотиричастинність, при цьому кожна з них мала свою драматургічну функцію, близьку до частин симфонії. Внутрішня єдність твору, його «єдине дихання» обумовлене й наскрізною драматургією, інтонаційним розвитком основної лейттеми.

У цей же період виникають твори, призначені для виконання дитячим хором. Кантата П. Козицького «Здрастуй, весно» (для дитячого хору у супроводі фортепіано, вірші Г. Плоткіна) — один з найкращих зразків цього напрямку діяльності українських композиторів. Чотири частини твору спиралися на інтонації веснянок і ритми революційних пісень, а основою драматургії став принцип емоційного, образного та тематичного контрасту.

1.5. Інструментальна музика

Роки Великої Вітчизняної війни та повоєнний період в українській інструментальній музиці були позначені не тільки активним опануванням та еволюцією всіх жанрів. Динамічного розвитку, високого філософського усвідомлення, концепційної довершеності в інструментальній музиці набували покликані історією теми героїчного подвигу, патріотизму та досягнення музичного надбання (в тому числі й фольклорного). Однією з провідних тенденцій еволюції камерно-інструментальної музики, поряд зі збереженням класичних форм і структур (тріо, квартет, квінтет), був також і потяг до програмності. Це часто було основою зображувального начала та сюжетності, що, у свою чергу, вело й до «розмивання» класичних жанрових моделей, виникнення більш вільних, поемних за духом та особливостями розвитку композицій. Тобто збереження класичного надбання, вільне, особистісне його опанування та концепційна інтерпретація — такими є шляхи розвитку камерно-інструментальної музики. Водночас ці особисто вирішені структури-композиції часто наповнювалися «фольклорним змістом». І це не випадково, адже українська музика з її певним тяжінням до вокального начала, до пісенності як фундаментальної основи мелосу первісно не мала традиційних камерних, ансамблевих сталих моделей у своєму жанровому арсеналі (на відміну від західноєвропейської музичної культури). Активне їх професійне досягнення в силу історичних причин збігається з актуалізацією національного, фольклорного начала — як втілення патріотичного піднесення. До того ж, історія музичної культури має безліч прикладів того, як класичні жанри в контексті національних професійних музичних шкіл починають розвиток саме на ґрунті фольклорного мелосу.

Певною мірою показовою стосовно цього є інструментальна творчість Б. Лятошинського. За роки війни ним було створено цілу низку інструментальних творів різних жанрів, що стали безперечним здобутком українського музичного мистецтва — Тріо № 2 для фортепіано, скрипки та віолончелі (1942 р.), «Ук-

раїнський квінтет» для фортепіано, двох скрипок, альту та віолончелі (1942 р.), Четвертий струнний квартет, а також сюїта на українські народні теми для струнного квартету (1944 р.), сюїта для квартету дерев'яних духових інструментів (1944 р.).

Патріотично-героїчна тематика, вирішена в опорі на народну мелодику, одне з перших втілень знайшла в «Українському квінтеті» Б. Лятошинського. Чотиричастинна структура циклу відбиває в собі всі концепційні основи симфонічного жанру. Саме тому квінтет наближається до епіко-героїчного симфонізму — в його камерному «баченні». Камерність висловлювання створює надвисоку емоційну, образну концентрованість. Її підкреслює й звернення композитора до тих інтонацій українського фольклору, що набули статусу символів культурної пам'яті та мають «згущений» образний зміст. У творі безпосередньо використано пісні «Ой, коли б я була знала» та «Закувала зозуленька». Але мелодика тріо цим не обмежується. В основі тем тріо — інтонаційні утворення, що притаманні думам, історичним пісням (жанрам, що постають і розвиваються в українській музиці в подібних нелегких історичних умовах), плачів гощо. Опора на фольклорний мелос обумовила й особливості його розвитку. Прийоми народної підголоскової поліфонії, адекватні самій природі тематизму, органічно сполучені в «Українському квінтеті» з прийомами симфонічного розвитку, відбиваючи синтез національного начала та класичних традицій. За разом з тим творить синтезує риси драми та епосу. Драматичне відбито активним становленням та еволюцією тематичних утворень, що створюють майже наочну сюжетну лінію. Епічне відбивається в особливій, філософській інтонації та поступовій, розповідальній манері викладення, завершеності етапів розвитку.

На фольклорну основу спирається й тематизм Тріо № 2. Як і «Український квінтет», структурно Тріо складається з чотирьох частин, семантика та образний сенс яких наближені до семантики частин симфонічного циклу.

Героїчну та патріотичну лінію української камерно-інструментальної музики відбиває Квартет № 2 А. Філіпенка (1948 р.,

присвячений одній з видатних постатей українського партизанського руху, двічі Герою СРСР С. Ковпаку). Партизанська тематика увійшла до класичного жанру як основа мелосу — тематизм квартету спирається на типові наспіви партизанських пісень як основу оригінального авторського тематизму. У квартеті використано «алюзії» інтонацій славетної календарно-обрядової пісні «Щедрик», інтонації пісні «Козак од'їжджає», гуцульських коломийок, а також авторська пісня «Партизан невловимий». Все це фольклорне розмаїття відпито у високо осягнути класичну форму та скріплено своєрідним лейтмотивом — темою першої частини, яка здобуває жанрових, емоційних, образних перетворень. Єдності масштабного циклу сприяє й наскрізне проведення та образна значущість думних інтонацій.

Твір у цілому, і частини зокрема, не мають програмних позначень. Але програмна сутність твору безумовна. Програмність (картинно-образного типу) та велике значення рис епічної драматургії зближують квартет № 2 А. Філіпенка та «Український квінтет», Тріо № 2 Б. Лятошинського.

Зразками патріотичної тематики в камерній музиці того часу також є Квартет № 2 (1945 р.) та Патетичний секстет (1945 р.) Г. Таранова.

Інтернаціональна тематика й тенденція фольклорного «насичення» камерно-інструментальних форм розвинута в «Сюїті для струнного квартету» П. Козицького (1947). В її основі — башкирський фольклор, зокрема мелодія, що традиційно виконувалася на національному інструменті кураї. Цікавий аспект усвідомлення фольклорного, культурного надбання братнього народу — уведення його в іншу культурну сферу — західноєвропейську. Про це свідчать програмні назви частин твору — «Ноктюрн», «Фуга», «Скерцо». Плідний синтез різних культур та музичних «світосприймань» знаходить фінальне вираження у наближенні рис башкирського та українського фольклору, у художньо-довершеному їх єднанні в урочистому, прославляючому звучанні.

До цієї ж теми єдності народів звернувся в 1942 р. О. Зноско-Боровський у струнному квартеті «В Туркменії».

Тенденція синтезування різнонаціональних фольклорних джерел визначає характер тематизму та особливості його розвитку у творчості Д. Клебанова. Його фортепіанний квінтет (1945 р.), присвячений 300-річчю об'єднання України з Росією, спирається на органічну близькість російського та українського мелосу. На основі російського фольклору написаний «Російський квінтет» М. Тица (1950 р.). Фортепіанний квінтет «По рідній землі» є своєрідним музичним «щоденником», подорожжю в культурне надбання слов'ян. У цьому творі композитор використав не тільки українські, російські, а й білоруські пісні.

Фольклор східних республік приваблював творчу увагу С. Людкевича. Його фортепіанне тріо (1950 р.) синтезує інтонації узбецького та українського фольклору.

Одним з визначних творів у царині камерної інструментальної музики даного періоду є «Вірменські ескізи» А. Штогаренка (1960 р.). До цієї теми композитор звертався і раніше — у хорівій сюїті на слова А. Ісаакяна з циклу «Дружба народів» (1958–1959 р.). Програмна спрямованість відбита у назвах частин твору — «Ода Вірменії», «Драматичний етюд», «Пісня щастя». Слід відзначити, що в цьому квінтеті програмність представлена різними її типами: жанровою — у другій частині, скерцо і фіналі, ознаками картинно-образної — у першій частині та фіналі, ознаками емоційно-образної — у третій. Окрім залучення різних модусів програмності, а тому й максимального використання її потенційних можливостей, цікавою особливістю квінтету є й неспецифічне трактування циклу — певна перестановка його частин. Це суттєво впливає на його концепцію — переставлено місцями ігрову, скерцозну та емоційно-сталу, медитативну частини. Центр роздумів переміщено, таким чином, в третю частину. Наповнення її високим драматизмом створює в циклі, разом з перестановкою, над'яскравий контраст з оптимістичним фіналом.

З точки зору жанру «Вірменські ескізи» поєднують риси квінтету, сюїти та сонатно-симфонічного циклу. Квінтетний жанр виявляє себе у типовому складі виконавців і, власне, у авторському визначенні твору. Ознаками сюїти у творі є жан-

рова опора частин на пісні й танці, самостійність, «відокремленість» частин, їх послідовність, що має метою створення максимального контрасту (образного, жанрового, емоційного, типів руху тощо), використання простих композицій (у циклі відсутня сонатна форма). Семантичний зміст частин циклу, наближений до семантики частин симфонії, наявність наскрізного розвитку інтонацій поєднують квартет із симфонією.

Цікавими є прийоми відтворення А. Штогаренком рис та особливостей вірменського фольклору. З одного боку — це цитування (зокрема жартівливої пісні «Шогер джан»), з другого — творчо усвідомлені та опосередковано втілені характерні засоби народного вірменського виконавства, ладові, метричні та ритмічні особливості фольклору, специфічні риси його розвитку на основі варіювання та імпровізаційності. Як і у творах С. Людкевича, у «Вірменських ескізах» своєрідні особливості вірменського фольклору синтезовано зі специфічно українським мелосом — з думними інтонаціями та ладовою організацією.

Жанр концерту у дані роки навряд чи можна назвати таким, що активно функціонує в жанровій палітрі української музики. Це пояснюється певним чином концентрацією уваги митців на жанрах, здатних до миттєвого відображення історичних подій, до безпосереднього спілкування з найширшою аудиторією. Виникали складнощі і з виконанням, що потребувало виконавських сил, «розсіяних» внаслідок евакуації, та відповідного настрою аудиторії.

Саме на цю поглиблену, зосереджену увагу потребує «Концерт-поема» М. Тіца (вперше виконано у 1947 р.). Це один з перших творів, у якому осягаються у філософсько-споглядальному контексті драматичні події війни.

У 1946 р. було написано фортепіанний концерт М. Дремлюги, який відтворював традиції Рахманінова, Лисенка, Ревуцького. Нова хвиля розвитку концертного жанру припадає на початок 50-х рр. Фортепіанний концерт В. Нахабіна став одним з перших концертів «нової хвилі» в еволюції жанру, спрямованої на втілення образів сучасності. Мелодика твору відображає ладові, інтонаційні зв'язки російської та української пісенності, особливості радянської масової пісні.

До концертного жанру на початку 50-х рр. звертається і молоде покоління українських митців. У 1951 р. І. Шамо було створено «Концерт-баладу». Цьому зверненню до складного жанру передувала «Українська сюїта» (1948 р.), яка продемонструвала органічний зв'язок стилю композитора з українським фольклором. Основою мелосу фортепіанного концерту також стала українська пісенність у всьому її розмаїтті. Це не тільки різнобарв'я фольклорних жанрів, які опосередковано відтворені композитором. Це й «історична множинність» фольклорних джерел твору — адже І. Шамо звертався і до радянської, зокрема партизанської, пісенності часів війни. В одночастинній композиції твору баладність, розділеність на емоційно-образно визначені епізоди та провідне, солююче значення фортепіано є показовими рисами.

Пожвавлення інтересу до концертного жанру поєднувалося з тенденцією розширення його жанрових меж до повного (інколи) їх розмивання.

Зразками втілення цієї тенденції є одночастинні концерти (у варіаційній формі) С. Людкевича та Г. Фінаровського. Концерт С. Людкевича став другим народженням варіацій, написаних ще у 1914 р. У 1950 р. композитор здійснив їх оркестровку. В основі твору — закарпатська тема, монотематичний розвиток якої «укладено» в сонатно-симфонічну форму.

Прем'єра варіацій для фортепіано з оркестром Г. Фінаровського відбулася в 1955 р. у Харкові. Темою варіацій було обрано українську народну пісню «Віддала мене матінка». Невпинний розвиток теми досягається постійним рухом — контрастним чергуванням образів, мелодичною та гармонічною модифікацією теми, тональним зіставленням епізодів.

Фортепіанний «Слов'янський концерт» Б. Лятошинського став визначною подією у розвитку жанру зокрема та в історії української музики в цілому. Ідея духовної спорідненості народів, що є концептуальною основою твору, — провідна ідея всієї творчості композитора. Підтвердзень тому чимало. Це і східні танці (перський, китайський, індуський) з опери «Золотий обруч», Три п'єси на народні таджицькі теми для скрипки і фортепіано (1934 р.), романси на вірші російських та західно-

європейських поетів, сюїта з музики до трагедії В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта». Значну частину творчого доробку композитора становлять твори на слов'янську тематику. Окрім «Слов'янського концерту», це П'ята «Слов'янська симфонія», «Слов'янська сюїта». Це і твори, в яких відбито постійний інтерес митця до культури польського народу — симфонічна поема «Гражина», поема «На берегах Вісли», романси на слова А. Міцкевича, п'єси для віолончелі.

Створенню «Слов'янського концерту» передували декілька опусів для фортепіано — «Шевченківська сюїта», Друге фортепіанне тріо, «Український квінтет», цикл прелюдій. Всі вони були позначені особливим інтересом до українського фольклору та національної проблематики.

На основі українського, російського, слов'янського, польського пісенного фольклору було написано і «Слов'янський концерт». Кожна з трьох частин циклу спирається на своє коло інтонаційних джерел: перша — на героїчно-епічні інтонації російської та української пісенності, друга — на словацький та український танцювальний мелос, третя — на контрастне зіставлення мазурки та польської елегійної пісні. Проте це не створює калейдоскопічності та фрагментарності. У фіналі теми попередніх частин зливаються в єдине ціле, як усвідомлення непорушної єдності слов'янської культури та духовності.

Активізація творчої діяльності у сфері фортепіанного концерту характеризує повоєнні роки в українській музиці. У цей час творчі інтереси митців спрямовані на опанування нової тематики — життєрадісного оспівування буття, оптимістичного, світлого його осягнення, а також теми юнацтва та молоді. Багато в чому виникнення цих тем і розрахованість на юного вихованця обумовлювалось і необхідністю формування нового національного концертно-педагогічного репертуару. Ці творчі завдання цікавили Ю. Знатоків, М. Гржибовського, С. Людкевича, М. Сільванського.

Наприкінці 50-х рр. перед українською музикою в цілому постала проблема музичного осягнення та втілення особистісного духовного світу людини. Це, безумовно, не могло не відби-

тися на жанрі фортепіанного концерту — своєрідній «творчій лабораторії», в якій відпрацьовувалися нові тенденції мислення, драматургії, музичної мови. Саме в ці роки жанр характеризує посилення монологічності, пошук нових засобів та прийомів виразності (що інколи веде до експериментаторства). Водночас з цим зберігається тенденція програмності, загалом характерна для даного жанру в українській музиці.

Лінію програмного концерту продовжили у другій половині 50-х рр. концерт-балада О. Жука та «Партизанські картини» А. Штогаренка.

Концерт-балада О. Жука не має літературного підзаголовка та «сюжету». Але дві частини твору, що йдуть без перерви, мають яскраво виражену образну та ідейну спрямованість, обумовлену тематикою війни. Характерними рисами концерту є близькість його тематизму до українських фольклорних джерел, безпосереднє цитування української народної пісні «Не співайте, півні», використання інтонацій історичної пісні «Гей, не дивуйте», опосередковане втілення мелодики радянських масових пісень, зокрема партизанських.

Цей твір відображає істотні зміни в осягненні українськими митцями самої сутності жанру. В українській музиці на той час стверджували себе три типи фортепіанного концерту. Перший пов'язаний з використанням класичної, «академічної» моделі — концерти В. Косенка, В. Нахабіна. Другий тип характеризується концепцією, що складається як калейдоскопічна низка вражень від різнорідних образів — варіаційний концерт С. Людкевича, концерт Л. Ревуцького, одностинний твір М. Сільванського. Третій тип спирається на індивідуально «побудовану» логіку мислення та драматургію, яка у кожному конкретному випадку обумовлена індивідуальним художнім задумом та програмою.

Саме до цього індивідуально інтерпретованого типу належить концерт-балада О. Жука та «Партизанські картини» А. Штогаренка.

Твір А. Штогаренка органічно продовжує «партизанську» тематичну лінію у творчості митця. На відміну від концерту-

балади О. Жука, композитор в цій фортепіанній сюїті (що згодом стала основою симфонічного твору) звертається не тільки до узагальнено-образної програмності. Кожна з частин твору має програмну назву («Спогад», «Раптовий удар», «Лист матері», «На привалі») і є своєрідним індивідуалізованим музичним портретом. Ця концентрована образна конкретність частин стає підставою і для панування контрасту як головного принципу драматургії. Водночас образна самостійність частин підкреслена й тематичною їх різноманітністю. Тематизм сюїти насичений інтонаціями українського народного мелосу — дум, плачів, кобзарських імпровізацій, ліричних пісень, веснянок, цитовано мелодію пісні «Ой, у лісі на калині».

Цей твір А. Штогаренка «зливає» у собі декілька тенденцій еволюції жанру. Це і розвиток програмності, і опора на фольклорні джерела. Але треба підкреслити й притаманну йому особливість — втілення тенденції розширення, певного «розмивання» жанрових меж. «Партизанські картини» — це і сюїта, де номери-частини згруповано на основі контрасту — ладу, тональності, тематизму, фактури і т. д. Це й концерт, про що свідчить безперечно провідна солююча роль фортепіано. Водночас твір має й ознаки симфонічного циклу — про це свідчить семантика частин (подібна до семантики частин симфонії), дійсно симфонічний розвиток тематизму, «стягнення» попередніх тем у фіналі, що створює своєрідний інтонаційно-тематичний підсумок. Саме ці якості твору стали причиною подальшої переробки «Партизанських картин» в масштабне симфонічне полотно.

Варто відзначити, що далі фортепіанний концерт багато в чому розвивався у напрямку симфонізації та більш глибокого, філософського узагальнення фольклорного матеріалу.

Складним етапом були 40–50-ті рр. у розвитку інших жанрів інструментальної музики. Бракувало виконавців, відповідної аудиторії, увага митців за велінням часу була спрямована на інші жанри. Але в цей час українськими митцями було написано чимало інструментальних творів, які якщо і не становлять скарбницю української музики, то відбивають у собі своєрідність

конфліктного часу, естетичні потреби масової аудиторії, певні напрямки еволюції української музики.

У цій галузі необхідно відзначити творчість Б. Лятошинського, яка у той час прямо чи опосередковано була пов'язана з української тематикою. Це сюїта для фортепіано (1942 р.), дві прелюдії для фортепіано (1942 р.), п'ять прелюдій для фортепіано (1943 р.). Композитор також звертається й до інших жанрів інструментальної музики. Продовжуючи слов'янську та польську тематику у своєму творчому доробку, він створює дві мазурки на польські народні теми для віолончелі та фортепіано (1953 р.).

Широкого розвитку набуває у цей період інструментальна творчість К. Мяскова. Ним написано декілька творів для фортепіано — соната та поема (1958 р.). Але особливо активно композитор працює у сфері баянної музики. Це і танцювальні жанри — три мазурки (1955 р.), і жанри, класичні за походженням — Маленьке рондо (1960 р.), Токата соль-мажор (1960 р.), твори вільної структури — «Російська фантазія» (1953 р.), Поема Es-dur, це і творче усвідомлення українського фольклору — Фантазія на закарпатські теми (1960 р.). Традиційно «другорядний», масово-демократичний інструмент К. Мясков у цей період підносить до статусу академічного, створюючи концерт для баяна з оркестром (1958 р.), наближаючи одну до одної та синтезуючи сфери масової та академічної музичної культури. Тому 40–50-ті рр. можна відзначити як період формування власне баянної музики як самостійної та художньо самодостатньої сфери українського музичного мистецтва і як період активного формування баянного репертуару, зокрема навчально-педагогічного.

Дещо інша за своїм спрямуванням інструментальна творчість М. Жербіна. Увагу композитора перш за все привертають струнні інструменти з «вокальним», співочим тембром — скрипка та віолончель, їх ансамблеві сполучення з фортепіано. При цьому до тембру віолончелі (Прелюд сі-мінор для віолончелі з фортепіано) композитор звернувся вже в одному з перших епізодів ансамблевої музики (1942 р.). Інструментальна музика К. Жербіна з її емоційною безпосередністю, зверненням до світу

особистісного духовно-емоційного життя, вокальною природою в цілому тяжіє до жанрів, вільних від канонів структури та композиції. Це прелюд (який домінує певним чином в жанровій палітрі інструментальної творчості композитора), поема (лірична поема), п'єса. Цікавим є прагнення М. Жербіна синтезувати вокал та інструментальну музику на ґрунті звернення до типово вокальних жанрів — Вокаліз ре-мінор (1954 р.), Романс (1958 р.) та Елегія (1960).

Інструментальна творчість становить вагомий частину творчого доробку К. Домінчена того періоду. Вона позначена інтересом до народних інструментів. Особливо своєрідним є цикл обробок осетинських народних пісень для оркестру народних інструментів — наочне та яскраве втілення тенденції синтезування різнонаціональних фольклорних джерел в українській музиці та тенденції опори на фольклор як втілення історичної пам'яті та духовності. Велику кількість творів для оркестру народних інструментів було створено композитором у 1944–1949 рр.: «Увертюра на українські народні теми», «Українська рапсодія», «Колгоспна сюїта», варіації на народні теми. Вельми специфічним у творчості К. Домінчена є звернення до тембру балалайки (нетипового для української музичної культури інструмента), для якої створено «Пісню» і «Танець» у супроводі фортепіано, а також до тембру домри — «Скерцо» для домри з оркестром. Одним із перших зразків жанру концерту для народного інструмента став концерт К. Домінчена для домри з оркестром.

У післявоєнні роки пошквлюється мистецька діяльність у сфері ансамблевої духової музики. У цій галузі плідно працюють Д. Клебанов, І. Шамо, В. Гомоляка, Г. Таранов.

1.6. Симфонічна музика

Як і пісня, симфонічний жанр стає одним з провідних у творчості українських митців 40–50-х рр. Цьому сприяли перш за все іманентні особливості жанру — здатність до високого філософського усвідомлення та узагальнення кардинальних про-

блем людського буття (зокрема одвічної боротьби та діалектичної єдності позитивного та негативного начал), осягнення та музичне втілення буття як невинного, конфліктного, багатогранного, здатність до органічного поєднання загальнолюдського та особистісного, розрахованість на масову аудиторію тощо.

Еволюція українського симфонізму в ці роки пов'язана з декількома особливостями. Перш за все це тенденція розвитку вільних симфонічних форм — поеми та сюїти, широке та різнопланове використання програмності (сюжетного та узагальнюючого типів), панування героїко-патріотичної тематики, опора на фольклорні джерела. Зазначимо, що народної пісенної основи у той час у контексті симфонічного жанру набувають образи, центральні в ідейно-художньому відношенні. Зазнає змін й усвідомлення героїчної тематики. У попередній період вона тяжіла до своєрідної масово-помпезної, апофеозної емоціональності. У роки війни та дещо пізніше осягнення героїчного об'єктивізується та набуває суперечливої неоднозначності, наповнюючись особистісними нюансами з одного боку, а з другого пов'язуючись з народним світовідчуттям, з національними ментальними засадами.

Саме ці риси поєднує Четверта сюїта Ю. Мейтуса — один з перших симфонічних творів українських митців за часів війни. Її характеризують взагалі притаманний композитору узагальнений тип програмності, а також фольклорний інтонаційний фундамент (зазначимо при цьому, що він є опосередкованим осягненням народних мелодій). Частинам твору передують епіграфи з поезії М. Рильського, Л. Первомайського, А. Малишка. Кожна з чотирьох частин — програмна картина зі своїм образним світом, завершена та відносно самостійна. Перша частина — світ драматизму, скорботи серця за окуповану рідну землю, друга присвячена втіленню одного з показових образів мистецтва того часу — партизанського, третя побудована на темах двох народних пісень — «Ой у полі вітер віє» та «Ой у лісі на ялині». Четверта частина за своєю семантикою є життєстверджуючим фіналом, куди «стікаються» узагальнені фольклорні обороти, використані у попередніх частинах. Слід підкреслити,

що Ю. Мейтус звертається до тих інтонаційних формул фольклору, що мають драматичний зміст — інтонацій дум (від яких у творі наявними є також риси декламаційності, імпровізаційності, ладові та гармонічні особливості), пісень про жіночу долю, колискових (близьких до скорботних плачів).

Сюїта Ю. Мейтуса з точки зору жанрової природи — твір досить специфічний. Відокремленню її частин, укріпленню їх самостійності сприяє й певна театралізація — поетичні епіграфи мають зачитуватися перед кожною з частин. Водночас сюїтність єднається з наскрізним проведенням головної патріотичної ідеї, симфонічним характером розвитку тематичного матеріалу та тематичною «аркою» між першою та останньою частинами циклу.

Новаційне бачення симфонічної музики стверджує й симфонічна кантата А. Штогаренка «Україно моя» (див. вище), що також спирається на узагальнену фольклорну основу. Кожна з частин цього твору, що синтезує сфери симфонізму та вокальної музики, інструментальне та вокальне начало, спирається на чітко визначене жанрове коло. Фундаментом першої частини є дума та історична пісня, другої — колискова та плач, третьої — молодецька та масова пісня, четвертої — славильна та веснянка.

Ці роки позначені зверненням українських митців до поемних та сюїтних інтерпретацій симфонічного жанру. Значна їх кількість присвячена не тільки пануючій героїчно-патріотичній тематиці, а й опануванню різнонаціонального фольклору. Показовою з цієї точки зору є «Степова поема» М. Скорульського (1944 р.), основою тематизму якої є казахський народний мелос. До дагестанського фольклору звертався В. Борисов у «Дагестанській сюїті» (1942–1945 рр.). На оригінальних осетинських мелодіях побудовано «Осетинську сюїту» та «Осетинську рапсодію» К. Домінчена.

В українській музиці поемні та сюїтні трактування симфонічного жанру стають вагомою складовою частиною творчості багатьох митців. «Героїчна поема» А. Філіпенка — один з небагатьох симфонічних творів композитора. Але значення її без-

заперечне, адже вона є спробою музичного вирішення філософської проблематики подвигу народу, осягнення героїчного начала, ствердження значущості духовності народу. Узагальнена програмність характеризує й симфонічну поему А. Свєчникова «Щорс».

Інший модус програмності — сюжетно-подієвий — репрезентує «Поєма возз'єднання» Б. Лятошинського (1949–1950 рр.). Звернена до творчого перетворення українського фольклору в його різноманітних жанрових утвореннях, «Поєма...» водночас втілювала собою особливості не тільки атмосфери піднесеного патріотизму. Вона була й певною «творчою лабораторією», в якій відпрацьовувалися самобутні риси симфонізму композитора, формувалася його особиста музична мова та репрезентувалося індивідуальне, творче усвідомлення народних образів. Нагадаємо, що в еволюції стилю та музичного мислення митця особливо значущу роль відігравали обробки народних пісень. Народна пісенність на повних правах входить в «Поєму возз'єднання» як інтонаційна опора твору. Епічну його сторону складають інтонації пісень «Якби мені батько» і «Яром, хлопці, яром», жанрово-танцювальну — типові обороти козачка з імітацією виконавства «троїстих музик» та західноукраїнської коломийки. Драматургія твору спирається на синтезування героїко-епічного та лірико-драматичного начал, на невинний рух, спрямований на створення ефекту наближення танцювальних мелодій одна до одної як втілення єдності національних культур.

Об'єднання українських земель було надважливою історичною та культурною подією для всього українського народу. Безумовно, що цей акт не міг залишитися поза увагою українських митців. Як вже зазначалося, саме в цей період українські композитори звертаються до активного опанування та творчого осягнення західноукраїнського фольклору практично в усіх жанрах, зокрема в симфонічному. З'являються яскраві зразки національно та фольклорно інтерпретованого симфонізму у творчості М. Колесси, Р. Сімовича («Лемківська симфонія»), С. Людкевича («Прикарпатська симфонія»).

У «Гуцульській рапсодії» Г. Майбороди інтонаційною основою стає народнопісенний матеріал, більшою мірою — західноукраїнський, який був власноруч записаний композитором під час його творчої подорожі по Гуцульщині та Закарпаттю. Досить вільна форма рапсодії обумовлює й обумовлюється картинною, почасти жанровою програмністю. Тому логічним та природним є калейдоскоп образів — гірський пейзаж, народне свято, спогади про історичне минуле. Композитор звертається не тільки до інтонаційної атмосфери західноукраїнського фольклору — цитування пісні «Верховино, світку ти наш». Специфічною рисою твору є відтворення й особливого тембрового його забарвлення — алюзії звучання трембіт. До західноукраїнського фольклору звертається й В. Гомоляка в «Закарпатських ескізах» (1950 р.).

Однією з провідних тенденцій української музики того часу був і тісний зв'язок її зі світовою та вітчизняною літературною класикою. У тогочасній симфонічній музиці чимало зразків втілення цієї тенденції.

Сюїта «Пам'яті Лесі Українки» А. Штогаренка (1952–1954 рр.) — своєрідний знак нового осягнення духовного та художнього надбання українського народу, усвідомлення його як одвічно актуального та значущого в умовах сучасності. Ідею цілісності, непорушної єдності культурного досвіду нації втілює й специфічний синтез літературного та музичного начал — кожна з чотирьох картин відкривається епіграфом з поезій Лесі Українки. Твір, водночас, спирається і на синтезування сюїтного та симфонічного жанрів — завдяки драматизації та інтенсифікації розвитку тематичного матеріалу, наскрізному його проведенню в різних частинах, інтонаційної — і тому образної — трансформації мелосу.

Світова та вітчизняна класика органічно увійшла у творчість Г. Майбороди (сюїта «Король Лір», 1959 р.) та Б. Лятошинського.

До образу Т. Г. Шевченка та до його творів Б. Лятошинський звернувся ще до війни. У 1939 р. на слова поета ним було створено кантату «Заповіт», у 1952 р. — оркестрову сюїту «Тарас Шевченко». Творчим осягненням митця вічно актуальної

теми кохання та сутності трагічного начала є сюїта «Ромео і Джульєтта» (1955 р.). Слов'янська та польська тематичні лінії здобули своє продовження в баладі для симфонічного оркестру «Гражина» (1955 р.). Цей вільний, програмний, баладний за своєю композицією твір було написано на основі поеми А. Міцкевича. «Опорність» на літературний твір обумовила логіку музичної будови та драматургії — сонатну схему підпорядковано фабулі літературного першоджерела. Перетворюючи художній досвід романтичної культури (самим зверненням до балади — жанру популярного та актуального в контексті романтичного світогляду), композитор використовує й типово романтичні прийоми та засоби розвитку тематизму, зокрема принцип жанрової трансформації, що призводить до переусвідомлення самої сутності образу. Творче осягнення досвіду світової художньої культури, таким чином, відбивається у багатьох напрямках. Це і опора на літературні джерела (іншонаціонального походження), і синтезування літературного та музичного начал, яке знаходить відображення у втіленні літературної фабули музичними засобами виразності та у власне літературній програмі твору. Це і опора на досвід західноєвропейської музичної культури романтизму. І що дуже важливо — «уведення» всього цього «конгломерату» в контекст української музичної культури.

Один з небагатьох зразків «чистого» симфонізму в українській музиці цього періоду — Третя симфонія Б. Лятошинського. Цей масштабний твір було написано в 1951 р., але концептуально та образно він тяжіє до творчості воєнного періоду. Конфліктно-драматична за своєю сутністю симфонія присвячена одвічній тематиці боротьби позитивного та негативного начал, миру та війни, світла й темряви (перша редакція твору мала епіграф «Мир перемаже війну»). Ці образні полюси піднесено до рівня філософських категорій, і тому інтонаційно-тематичний конфлікт доведено до грандіозних, вселюдських масштабів. Але в осягненні проблематики добра і зла як загальнолюдської не втрачено національний момент. Героїчне начало одним з модусів свого втілення має інтонаційне узагальнення пісні «Журба за журбою». Фольклорні основи твору підкріплені

й використанням інтонацій колядки (одного з найдавніших жанрів у народній творчості), а також алюзії народного мелосу, зокрема веснянкового. Інтонаційні джерела твору також органічно еднають і традиції української та російської класики, сучасної радянської та зарубіжної музики.

Третя симфонія — дійсна музична епопея, в центрі якої триада: народ — особистість — об'єктивна дійсність та діалектична їх непорушна єдність. Цей твір, якому притаманна глибина осягнення філософських проблем людського буття, відбив у собі всю конфліктність та драматизм того історичного періоду. Однак перше виконання симфонії викликало бурхливу дискусію на Пленумі Союзу композиторів України. Б. Лятошинського було обвинувачено в абстрактному розумінні боротьби за мир. Третя симфонія з її драматизмом та трагізмом, на думку критиків, не відповідала «теорії безконфліктності», оптимістично-соціалістичному світобаченню. Тому в своїх оцінках твору музикознавці припускалися й висловів щодо впливу «реакційної ідеології англо-американського імперіалізму», «буржуазної сутності» концепції твору. Ситуація була типовою для того часу. Варто згадати й критику творчості М. Рильського, В. Сосюри, О. Довженка, К. Данькевича, О. Корнійчука та багатьох інших українських радянських митців, що зазнали нищівної критики за відхід від канонів та догм світорозуміння в контексті соціалістичного реалізму.

Поряд з лінією драматичного симфонізму (репрезентованого творчістю Б. Лятошинського), в українській музиці в цей період стверджує себе й лірична лінія. Одне з яскравих її втілень — Друга симфонія Г. Майбороди (1952, 1966 рр.). Її програмна назва «Весняна» в концентрованій формі відбиває самий сенс концепції твору — весняне пробудження, оновлення життя й країни, всього людства після жаків воєнної доби.

У переважно ліричній атмосфері твору неабиякої значущості набуває епічний момент. Він знаходить своє відображення практично на всіх рівнях музичної тканини твору. Це і типово епічні інтонації, і відсутність яскравого контрасту і конфлікту між темами-образами, їх взаємодоповнюваність, характерні

прийоми розвитку — картинно-контрастні зіставлення, використання варіаційних прийомів розвитку тематичного матеріалу і т. д.

Друга симфонія Г. Майбороди — яскраво національне творіння. Композитор не тільки використовує оригінальні фольклорні джерела — пісні «Стоїть гора високая», «Ой, мати, мати», а й творчо їх перетворює в мелосі симфонії. Фольклор при цьому трактований як цілісне надбання народу, різні історичні шари якого мають рівні права на функціонування в сучасній культурі й рівне культурне та художнє значення. Тому симфонія звернена до перетворення і давньої народнопісенної творчості, й до сучасної — у четвертій частині виникають алюзії інтонацій партизанського фольклору.

Світле, оптимістичне бачення дійсності характеризує також і сюїту № 4 — «Молодіжну» для струнного оркестру, «Молодіжну поему» для симфонічного оркестру А. Штогаренка, симфонічну картину «Карнавал» і «Танцювальну сюїту» К. Домінчена.

1.7. Музичний театр

1.7.1. Опера

Синтезування різних національних культур, різних за походженням фольклорних джерел — як прояв культурного діалогу — одна з показових рис музичного мистецтва 40–50-х рр. Завдяки цьому не тільки постали професійні музичні школи східних республік, а й збагатився мелос української музики, розширилися її інтонаційні зв'язки.

Першою українською оперою воєнного часу став твір П. Коцицького (лібрето С. Кудаша та Х. Ібрагімова) «За Батьківщину», що водночас є одним з перших зразків даного жанру у башкирській музиці. Ця невелика одноактна опера мала вельми специфічну жанрову природу, оскільки поєднувала риси власне опери та ораторії — внаслідок значущості хорових епізодів, їх монументальності, епічності. Таке поєднання виникає не випадково. Ораторіальність опери підносить значення ма-

сового начала, вона звернена до масового слухача й до загальнолюдського начала, що було актуальним в даний час. Заразом з тим твір є й специфічним різновидом опери-плаката. Плакат, як один із максимально концентрованих (за змістом, наочністю, емоційною атмосферою), лапідарних, демократичних, масових жанрів образотворчого мистецтва, набуває в цей період найвищої актуальності. Плакатність, як характер висловлювання, проникає майже у всі сфери художньої діяльності. В опері П. Козицького вона знайшла втілення в максимально концентрованому в образному відношенні тематизмі, його лапідарності, контрастності. У ній майже відсутня власне сценічна дія, вкрай обмежена фабула. Події розгортаються протягом одного дня, тому й весь музичний процес спрямовано на відтворення реакції героїв на 22 червня 1941 р. Ще однією специфічною рисою опери є те, що в ній відсутня негативна образність. Радянське мистецтво дійсно вперше зустрілося з необхідністю відтворення ворожого, негативного, потворного в своїй природі образу, й традиції в цій сфері не були відпрацьовані.

У контексті розвитку інших жанрів музичного мистецтва опера П. Козицького синтезує український та східний фольклор. Композитор прагнув оперти класичний жанр на ладові, а також інтонаційні, ритмічні, тональні особливості башкирської народної музики.

До відтворення патріотичної тематики й до синтезу фольклорних джерел звертається у той час Ю. Мейтус. Його опера «Абадан» (лібрето Б. Кербабаєва, 1943 р.) написана у співавторстві з Т. Кулієвим. Як і друга опера Ю. Мейтуса цих років, «Лейлі і Меджнун» (у співавторстві з Д. Овезовим, лібрето К. Бурунова, 1946 р.), вона спирається на творче переосмислення туркменського фольклору, поєднаного з інтонаційною сферою російської та української музичної культури. Характерною рисою обох опер є опертя музичної мови на особливості народного туркменського інструментального та вокального музикування, ліро-епічний стиль туркменського фольклору в цілому.

Поряд зі «східною», інтернаціональною за своїм сенсом тематикою в еволюції української опери можна визначити декілька тематичних напрямків.

Один з них — звернення до давньої історичної теми, як втілення одвічного патріотизму та самого національного духу, його єдності та непорушності.

Ця тема (з її спрямованістю до втілення напружених, конфліктних історичних подій) відображена в народній героїчній опері-драмі Г. Таранова «Олександр Невський» (лібрето Б. Таранова, 1942 р.). Масштабне полотно демонструє цікавий ракурс усвідомлення негативного — ворожого начала. Російська сторона представлена творчо перетвореними інтонаціями билін, пісень, скоморошими приспівками, вона визначена саме через фольклорну основу та переважно вокальне начало. Натомість ворожий табір визначено тематизмом інструментального характеру, без будь-якої національної основи.

Опера К. Данькевича «Богдан Хмельницький» (1953–1957 рр.) була написана до 300-річчя об'єднання України та Росії. Про полеміку, що викликала ця героїко-епічна народна драма, вже йшлося. У контексті еволюції українського оперного мистецтва цей твір водночас мав безперечне значення як дійсно національна опера у всіх відношеннях. Цей національний «базис», народний сенс концепції твору стверджувався зверненням митця до складної, неоднозначної історичної ситуації середини XVII ст. на Україні. Народний характер опери — і в її мелосі. Він не відтворює оригінальні фольклорні інтонації, а усвідомлює їх у контексті сучасної музичної атмосфери. Це — сучасне осягнення надважливих історичних подій, бачення їх крізь призму реалій сучасного світу.

Всі образи опери постають на тлі провідного образу — народу. Це певною мірою створює «ораторіальне» забарвлення твору. Підтвердження цьому — велика кількість хорових епізодів, їх монументальність, масштабність. Це і бачення та втілення народного образу як принципово багатогранного, різнопланового, що виключає однозначне його трактування.

У пошуках духовних опор у той час композитори звертаються до класичної вітчизняної літератури. Одне з перших таких звернень — опера М. Вериківського «Наймичка» за Т. Г. Шевченком (лібрето К. Герасименка). Фольклорні засади та речитативність визначають її інтонаційний фонд. Цю тематичну гілку

відтворює і опера М. Скорульського «Свіччине весілля» (1947–1948 рр.).

Ю. Мейтусом у 1959 р. було створено оперу «Украдене щастя» (лібрето М. Рильського). Традиційну фабулу любовного трикутника було вирішено на тлі гострих соціальних проблем, що спотворюють психологію та духовність людей. Три головних образи опери — три музичних світи, що неоднозначно та конфліктно співіснують. Психологізм опери органічно єднається з народно-побутовими сценами, що займають значне місце у творі. Народ не є активним учасником подій. Але роль його надвелика. Народні сцени — авторський коментар, особистісне і водночас високо філософське, узагальнене бачення гострих соціальних проблем. Це і епіграф до наступних епізодів, який спрямовує сприйняття, і певний фон, який надає загальнолюдської значущості колізіям духовного, емоціонального, особистісного життя і почуттів.

У драматургії твору на перший план висувається принцип лейтмотивних характеристик, які забезпечують єдність та безперервність музичного процесу. Провідні теми відтворюють музичні образи головних героїв і характеризують основні психологічні лінії — «рушійні» сили опери. Головна героїня Ганна не має власної музичної характеристики, але її образ втілено через теми клятви, вірності, кохання, самозабуття, тобто через увесь спектр загальнолюдських почуттів. Лейтмотивність певною мірою створює наскрізний симфонічний контекст всього музичного процесу. Це знаходить своє втілення у масштабних сценах, де органічно поєднані сольні, ансамблеві та хорові епізоди. Характерна риса музичної мови опери (як і всього українського музичного мистецтва того часу) — насиченість її народно-пісенними інтонаціями. В опері відсутнє безпосереднє звертання до оригінальних фольклорних мелодій, але всі музичні образи твору своїм фундаментом мають західноукраїнський фольклор.

Світ вітчизняної культури, духовності стає основою «Вітрової доньки» Ю. Мейтуса (1946 р., лібрето О. Васильєвої та В. Зубаря). Сучасність і минуле поєднані в опері як час загально-

го людського буття. Світ людський з домінуванням добра, краси та світлої фантастики з провідним значенням руйнівних сил — дві образні сфери твору. Вони визначають і сутність драматургії. Стрижнем її є співвідношення образів людей-перетворювачів та охоронців природи й негативних сил. В основі першої сфери, яка символізує світ людяності, духовності — буковинський фольклор, другої — інструментальне начало, хроматика, ритмічна нестабільність, механістичність повторення інтонацій (тобто ті засоби, які найбільш яскраво втілюють позалюдську природу образу).

Казково-фантастична опера, продовжуючи найкращі традиції цього жанру у вітчизняній, російській та західноєвропейській музиці, водночас модернізує казкову оперну романтику. Споконвічний світ народних фантастичних образів усвідомлюється крізь призму сучасності. Тому в опері досягнуто надвисокий рівень філософсько-етичного узагальнення, забарвленого естетичним баченням світу. У цій поетичності та пантеїзмі — одна з показових рис твору, як втілення специфічної якості української ментальності.

Опера «Вітрова донька» Ю. Мейтуса стала значним твором в історії української опери і як втілення синтезу численних типів вокального письма. У ній поєднано пісенну мелодику (з опорою на фольклорні джерела), аріозну декламаційність, речитативність.

Близькістю до народних джерел — і світоглядних, і художніх, і музичних — відзначена «Лісова пісня» В. Кирейка (1957 р., власне лібрето). Звернення до драми-феєрії Лесі Українки у творчості молодого композитора (і в українській музиці в цілому) не було випадковим. Це і відбиття опори української опери на вітчизняне класичне літературне надбання, на народну символіку як репрезентант духовності, ментальності, усього досвіду пізнання світу, і відтворення морально-етичної проблематики позачасової значущості.

Крізь світ народних напівреальних-напівфантастичних образів втілено проблематику сенсу буття людини, її співвіднесеність з дійсністю. Фантастику переплетено з реальністю,

піднесено до рівня алегорії філософського сенсу. Етично-філософський фундамент концепції твору не став на заваді створення глибоко національного мелосу, що «переплавлює» народну пісенність, танцювальні інтонації. Авторське трактування фольклору в опері поєднано з відтворенням багатьох традицій вітчизняної та російської музики. Йдеться про традиції відображення казково-фантастичних образів, що беруть свій початок від М. Глінки, М. Римського-Корсакова, М. Лисенка, О. Даргомижського. Фантастичні істоти постають у контексті цієї традиції як наділені всіма людськими якостями й почуттями. Окрім цього, вони охарактеризовані специфічним колом засобів виразності, багато з яких (увага до тембрової барви, хроматика, інструментальність мелодики) використано В. Кирейком.

Масштабне, глибоко філософське втілення знайшла в українському оперному мистецтві того часу тема сучасності, яка спричинила пошук нових мовних засобів, нової стилістики, драматургії, нового — сучасного, у контексті актуальних історичних подій — осягнення одвічної проблематики боротьби позитивного і негативного начал, війни і миру.

Безпосереднім втіленням цієї тематичної та концептуальної лінії була опера Ю. Мейтуса «Молода гвардія» (за романом О. Фадєєва, лібрето А. Малишка, 1947, 1950 рр.). Цей твір, з одного боку, продовжив традиції історико-революційних українських опер (починаючи зі «Щорса» Б. Лятошинського), а з другого — був однією з перших масштабних спроб творчого усвідомлення, глибокого осягнення й творчого втілення воєнної актуальної тематики.

Жанр опери неможливо охарактеризувати однозначно. Вона поєднує в собі і епос, і драму, і лірику, синтезує і героїчне, і драматичне, і трагічне начала. Увесь цей конгломерат модусів бачення дійсності зцементовано системою лейтмотивів, які визначають сутність музичної драматургії твору. Головна їх якість — глибоко народна сутність. Вона відбивається в безпосередньому зверненні та в базуванні на інтонаційному «фонді» народної пісенності взагалі (в опері використано пісні «Ой у полі жито копитами збито», «Ой, чарочка, чарочка»). Тому лейт-

мотивність органічно єднається з пісенністю — як інтонаційною сферою та як із засобом організації музичного матеріалу (певне домінування завершених номерів, які згруповано в сцени, картини та дії).

Одна зі специфічних рис твору — створення та розвиток образу колективного героя. Новий для української опери, інтегративний, збірний, він складається з яскраво характерних образів-тем героїв-молодогвардійців та водночас отримує і колективну характеристику. Така новація в оперному жанрі певною мірою була покликана самою історичною ситуацією і втілювала ідею нерозривної єдності особистості та соціуму. Значущість цієї ідеї стверджує й велика роль хорових — масових епізодів твору. Разом з тим в опері стверджується і показова для радянського мистецтва того часу ідея єднання народів у боротьбі з фашизмом, яка знаходить своє втілення в синтезуванні інтонацій українського та російського фольклору.

Цей інтонаційний синтез, як і спрямованість до висвітлення конфліктних історичних подій, демонструє опера Ю. Мейтуса «Зоря над Двіною» (1953 р., лібрето Вс. Рождественського, М. Рильського, у редакції 1957 р. — «Північні зорі»). Принципи героїко-епічної опери тут досягнуто в контексті сучасності.

Тематика об'єднання українських земель та пов'язана з цим тенденція опанування західноукраїнського фольклору вже визначалися як актуальні для українського мистецтва того часу. У галузі оперного театру це відбилосся в творчості А. Кос-Анатольського (опера «Заграва»), М. Кармінського («Буковинці»), Г. Майбороди («Мілана») та багатьох інших.

«Буковинці» М. Кармінського (у другій редакції «Карпатська бувальщина») — один з перших оперних творів композитора. Пісенно-аріозна опера з широким застосуванням мелодизованих речитативів доповнилася у творчості М. Кармінського рисами епічними та героїчними. Тяжіння до концентрованої стислості у змалюванні образів, ораторіальна масштабність, створення психологічно багатих різнопланових характеристик — показові якості твору. Водночас, продовжуючи традиції українського оперного мистецтва, композитор наповнює сольні, ансамблеві,

масові номери твору розвинутим інструментальним началом, створюючи лінію наскрізного розвитку музичного матеріалу. Цю симфонічність музичного процесу підкреслює і підсилює лейтмотивна система. Специфіка її полягає в диференційованому втіленні позитивних та негативних образів опери. Основою тематизму, що характеризує позитивних героїв, стають виразні пісенно-мелодійні інтонації, які набувають активного розвитку, відображуючи духовне, особистісне, емоційально-почуттєве життя героїв. Тематизм, що характеризує негативні персонажі, спирається на мелодіку обмеженого діапазону, ритмічну одноманітність, стабільність.

Опера «Мілана» Г. Майбороди (лібрето А. Турчинської, 1957 р.) стала одним з кращих творів даного періоду. Найпоказовіші її риси — мелодичне багатство, вишуканість хорових епізодів. Однак домінування вокального начала не принижує значення інструментального. Саме оркестр часто стає носієм головної думки. В його партії формується й набуває розвитку тематизм, що характеризує емоційний, духовний стан героїв. Все мелодичне багатство опери скріплено в нерозривну єдність не тільки зв'язками на рівні інтонацій та ритмоформул, а й лейтмотивною системою.

У «Мілані» синтезовано риси героїко-історичної та лірико-психологічної опери. Глибокий напружений соціальний конфлікт втілено крізь почуття та переживання героїв. Тому домінуючою структурною одиницею в «будуванні» образів є великий сольний номер, що репрезентує саму сутність образу. Прагнення висвітлити образи героїв у русі, психологічному становленні обумовили і велике значення ансамблевих номерів. Народне, національне начало в опері стверджується не тільки за допомогою фольклорних основ тематизму. Значущість хорових епізодів у драматургії опери, їх масштабність, різноманітність ведуть до специфічного трактування хору як колективного персонажа. І сольні, і ансамблеві, і хорові епізоди спираються на фольклорні джерела. Композитор цитує аутентичні пісні й використовує інтонації коломийок, галицьких, східноукраїнських та угорських пісень.

Фундамент розвитку оперети в ці роки становили вікові традиції українського національного музично-драматичного театру. Для нього характерними були опора на ліричну (з гумористичними елементами) сюжеттику, народний пісенний і танцювальний мелос, які найбільш яскраве відображення знайшли у відтворенні класичних водевільних сюжетів.

Разом з тим реалії часу потребували оновлення жанру, насичення його сучасною тематикою при збереженні фольклорної національної основи. Зразками такої модернізації оперети стали твори В. Рождественського («Пісня про вірну любов», 1947 р., «Сонячною дорогою», 1948 р.), Б. Крижановського («Із-за гори кам'яної», 1946 р.), О. Рябова («Червона калина», 1954 р.), К. Данькевича («Чудовий край», «Шумить Дніпро», 1947–1949 р.).

Опора на мелос радянської масової пісні стає визначальним чинником у формуванні інтонаційного арсеналу української оперети другої половини 50-х рр. Пісенність у той час поєднується із сучасною тематикою — в аспекті її звернення до образів сучасника, музичного відтворення радянського життя. Але така тематика здобула в опереті досить однозначного вирішення. Притаманний жанру демократизм та оптимістичність бачення світу інколи набували спрощених форм, чому сприяла й певна шаблонність драматургії. Як правило, вона була заснована на номерній, дивертисментній структурі. Подолання цих негативних рис (що обмежували й самі можливості жанру) відбувалося за допомогою симфонізації, що вела до домінування музичного (не вербального) начала, формування саме музичного процесу. Наскрізне проведення пісенних лейтмотивів у творах В. Лукашова («Володимирська гірка», 1959 р.), Я. Цегляра («Бажаємо щастя», 1959 р., «Дівчина і море», 1960 р.), В. Голяки («Оленка», 1959 р.), А. Кос-Анатольського («Весняні грози», 1960 р.) відбило прагнення оновлення жанру, накреслило нові шляхи його розвитку у подальшому.

1.7.2. Балет

Воєнні роки в історії українського балету важко визначити як період активного розвитку. Причини цього обумовлені тим, що його класична модель з вельми специфічною естетикою не була «органічною» для вітчизняного музичного мистецтва. Самостійний розвиток балету в контексті української музики розпочався досить пізно (порівняно з російським й особливо західноєвропейським) — лише за радянських часів, у 20-ті рр. Тому в даний період національні засади балетного мистецтва ще формувалися, до того ж воєнний час не був сприятливим і для його активного функціонування.

Проте театр балету не залишився поза увагою українських митців. І в перших його зразках, створених у роки війни, виявилися тенденції, притаманні українському музичному мистецтву в цілому. Йдеться про інтернаціональний фольклорний синтез, тематичну опору на вітчизняну літературну спадщину та значущість історичної тематики.

Першу лінію стверджує казковий балет «Акпамик» О. Зноско-Боровського (1945 р., у співавторстві з туркменським композитором В. Мухатовим).

Другу — «Бісова ніч» В. Йориша (за мотивами творчості М. Гоголя, поставлено у 1943 р. в Уфі), «Лісова пісня» М. Скорульського. Варто зазначити, що цей балет було написано ще до війни. Постановка його у перші повоєнні роки (1946 р.) свідчить про пильну увагу митців до балетного театру та водночас про прагнення заповнити цю «балетну лакуну» в українській музиці, розширити її жанровий, мовленнєвий, образний діапазон.

За жанром «Лісова пісня» М. Скорульського — психологічна драма з провідним значенням лірико-драматичних образів. Звернення в цьому новому для українського музичного театру різновиді балету до творчості саме Лесі Українки було не випадковим. Драма-феєрія (з надзвичайною значущістю зіставлення людського та фантастичного світів) певною мірою тяжіла до сценічно-хореографічного втілення. До того ж, сама поетеса спо-

рядила твір низкою власноручно зібраних народних мелодій. Переважна їх більшість — зразки обрядового фольклору, який необхідною складовою має театралізацію дії, де саме хореографічний елемент посідає не останнє місце. Леся Українка сама склала «музичну партитуру» твору, передбачивши появу кожної мелодії в певних епізодах. Наділивши їх конкретними виразально-драматургічними функціями і певним лейтмотивним значенням, поетеса водночас надала мелодіям підкреслено символічного значення.

Спираючись на фольклорні джерела, М. Скорульський у той же час поєднав їх з традиціями романтичної течії в балетному мистецтві. В романтичній хореографічній драмі композитора провідну драматургічну роль виконують портрети-характеристики персонажів та сцени природи, де велике значення мають звукопис та темброве забарвлення.

Ліричну лінію (в лірико-драматичному трактуванні) було продовжено А. Кос-Анатольським у балеті «Сойчине крило» (1956 р., за І. Франком).

Досить своєрідне спрямування у цій тематичній лінії створює «Сорочинський ярмарок» В. Гомоляки (1955 р.) з його комедійною сутністю та безперечно фольклорною основою мелодики.

Природним у воєнні та повоєнні роки є звернення композиторів до відображення історичної тематики у сфері балетного театру. Різноманітні ракурси її бачення у той час досить логічно становлять певний напрямок еволюції українського балету зі значущістю фольклорних основ тематизму, домінуванням драматургії героїко-епічного плану. Типовим був і специфічний погляд на саму історичну тематику. У центрі творчої уваги були ті події у житті українського народу, які своєю сутністю, напруженістю були співзвучні епосі, конфліктність яких була адекватна характеру та реаліям сучасності. Саме тому ці «історичні» балети часто відзначає й певне тяжіння до героїзації жанру.

Наочне відбиття ці тенденції дістали у балеті А. Свєчнікова «Маруся Богуславка» (1951 р.). Драматургія твору, заснова-

ного на відомій стародавній думі, спирається на протиставлення двох образних сфер. Цей конфлікт перш за все знаходить вираження на рівні контрасту культур. Характеристика позитивних героїв спирається на український фольклорний пісенний та танцювальний тематизм, турецький табір охарактеризовано узагальнено «східним» музичним матеріалом у традиціях російського орієнталізму.

Історичну тематику в її сучасному осягненні відтворює «Таврія» В. Нахабіна, написана за сюжетом однойменного роману О. Гончара у 1959 р. Фольклорний тематизм став основою розгалуженої та розвинутої системи лейтмотивів, створюючи наскрізний розвиток матеріалу. Водночас ця симфонізація балетного жанру поєднувалася із замкнутими «дивертисментними» номерами. «Таврія» формує нову жанрово-змістовну лінію в українському балеті — народну героїчну драму. Це обумовлює й особливості драматургії, в якій на перший план виходить контрастне зіткнення двох образних, тематичних, інтонаційних, фактурних, жанрових сфер. Наскрізний розвиток образу колективного героя твору — народу — обумовлює й певну симфонізацію балету.

Провідну роль у симфонічному за своєю сутністю музичному процесі в «Таврії» відіграють теми, що характеризують саме цей масштабний, монолітний образ народних мас. Інтонаційний його фундамент (за вже сталими традиціями української музики в цілому та музичного театру зокрема) складає тематизм фольклорного забарвлення — і в своєму оригінальному, і в творчо усвідомленому, авторськи опрацьованому вигляді.

В українському балеті того періоду формується й досить нове жанрово-тематичне спрямування. З одного боку, воно спирається на історичну тематику, звертається до давньослов'янських джерел в їх казково-фантастичному трактуванні, до легендарних сказань. З другого — воно продовжує традиції народної героїчної драми з відповідною драматургією. Водночас літературним підґрунтям цього різновиду жанру нерідко стають не тільки оригінальні фольклорні сюжети, а й авторські їх інтерпретації або твори, в яких казково-фантастичний елемент посідає чільне місце.

Серед зразків казково-фантастичних балетів — «Данко» та «Весняна казка» В. Нахабіна, «Ростислава» Г. Жуковського. Традиції відтворення цієї образної сфери, закладені у них, виявилися настільки плідними, що здобули активного розвитку у подальшому, зокрема у сфері дитячого балету 60–80 рр.

«Данко» В. Нахабіна, написаний у 1948 р., своєю літературною основою мав оповідання М. Горького. Ідея подвигу людини в ім'я народу, ідея офірування життям була співзвучною часу. Завдяки ж баченню її крізь фантастичну призму легенди, казки вона набувала й певної позачасовості й надособистісності. Ідея подвигу та офіри звучала в балеті як підсумок духовних прагнень народу за часів війни.

Як вже зазначалося, балетний театр у контексті української музичної культури практично не мав вже сталих традицій. Тому відображення напруженої боротьби слов'янських племен з ворогами-чужинцями, що становила фабулу, та втілення ідеї подвигу й пожертвування життям, що становила філософський, концептуальний сенс твору, — було досить складним завданням. Тому в балеті наявною є опора на традиції російської музичної культури у сфері втілення антитези «свій — чужий». Результатом стало створення драматургії на основі протиставлення двох інтонаційних, мелодичних та образних сфер.

Звернення В. Нахабіна до сюжету п'єси О. Островського «Снігуронька» теж можна вважати продовженням традицій вітчизняної та російської музичної культури. Балет «Весняна казка» (1954 р.) — ще одне з втілень напівреального, напівфантастичного жіночого образу, що межує між світом людей та природи (нагадаємо при цьому такі образи у творчості М. Римського-Корсакова, О. Даргомижського, П. Чайковського). Однією з показових рис «Весняної казки» є тяжіння до симфонізації. Виразний, образно й емоційно конкретний лейтмотив Снігуроньки насичує партитуру твору, об'єднуючи в єдине ціле барвисті звукописні сцени природи, обрядові сцени та фантастичні епізоди.

Органічно поєднує історичну тематику та казково-фантастичну образність балет Г. Жуковського «Ростислава» (1955 р.). Його сюжетика, що відтворює мотиви давньослов'янських легенд — боротьби за рідну землю, самовідданої любові до неї,

відповідала актуальним художнім, естетичним та духовним потребам часу. До образної сфери твору поряд з реальними люськими постатями було уведено фантастичні за своєю природою та символічні за своєю сутністю персонажі. Це поглиблювало й розширювало ідейний сенс балету — до ствердження позачасової, надособистісної значущості духовних констант нації — патріотизму, героїзму, збереження історичного й духовного надбання.

Як і в інші жанрові сфери українського музичного мистецтва, у балет активно входить тематика, пов'язана з об'єднанням українських земель та опануванням західноукраїнського фольклору. Ця тематична лінія єднається з історичною, спираючись на створення аналогій між минулим та сучасністю. Балетам Р. Сімовича та А. Кос-Анатольського, що розвивають дану тематику та спираються на західноукраїнський фольклор, притаманне також і тяжіння до героїко-епічного типу драматургії.

«Сопілка Довбуша» була написана Р. Сімовичем у 1948 р. на лібрето О. Гериновича. Потяг до симфонізації жанру та створення наскрізної драматургії знайшли свій вираз у наявності лейтмотиву — мелодії сопілки, що згідно з легендою належала Довбушеві. Цей лейтмотив стає у творі своєрідним символом свободи. Аналогічним символом свободи та волі народу в балеті А. Кос-Анатольського «Хустка Довбуша» (1951 р., лібрето П. Ковиньова) стає червона хустка, яку подарувала легендарному опришку його кохана.

Обидва балети відзначені яскравим відтворенням гуцульського фольклору, опорою на народну танцювальну сферу мелосу, що значно розширює можливості жанру та на повних правах уводить його саме в контекст національної музичної культури.

1.8. Концертне життя

Початок війни радикально змінив музичну атмосферу України. Зміни виявилися, безумовно, не тільки у тематичному,

образному, стилістичному та жанрових аспектах. Змінився сам устрій концертного життя. Адже виконавці, колективи, митці евакуювалися і поза межами України не залишали активної творчої праці. Київська консерваторія була переміщена до Свердловська, де й продовжувала роботу. У Саратові працювала радіостанція імені Т. Шевченка, яка регулярно транслювала виступи українських виконавців. Українські співаки та інструменталісти брали активну участь в роботі концертних бригад на фронті. Тематика війни, що самим часом була уведена у творчість українських митців, потребувала не тільки миттєвого мистецького відтворення, а й відгуку від слухачів. Тому не дивно, що один з перших масштабних творів воєнної доби — кантата-симфонія А. Штогаренка «Україно моя» — було виконано вже у 1943 р. (в Москві). Значною подією в українській музичній культурі стала постановка опер Ю. Мейтуса «Лейлі і Меджнун», «Абадан», балету О. Зноско-Боровського «Акпамик» у Ашхабадському оперному театрі за часів війни, прем'єра опери М. Вериківського «Наймичка» в Іркутську у 1943 р.

Однією зі значних подій у вітчизняному музичному житті стало заснування Державного українського народного хору ім. Г. Верьовки.

Повоєнні роки принесли з собою чимало змін та прем'єр. Серед них відзначимо перші презентації опер «Честь» Г. Жуковського та «Молода гвардія» Ю. Мейтуса (1947 р.).

У 50–60-ті рр. досить гостро постала проблема підготовки професійно освічених кадрів. Це завдання виконували Київська, Одеська, Харківська, Львівська консерваторії. Продовжила свою роботу оперна студія Харківської консерваторії, у 1959 р. почала роботу оперна студія Львівської консерваторії. З 1960 р. оперна студія Київської консерваторії починає працювати з практично постійною групою солістів, хором та оркестром. Значну роль у поживленні музичного життя відіграло відкриття музично-театральної бібліотеки ім. К. Станіславського в Харкові (1956 р.), де регулярно проводилися концерти з нових творів українських композиторів та митців Харкова зокрема. Однією з ознак музичного життя 50–60-х рр. стало активне пож-

вавлення аматорського руху, зокрема тенденція створення хорових та інших самодіяльних колективів на виробництві, при навчальних закладах тощо.

Серед професійних колективів, діяльність яких формувала музичну атмосферу України, слід відзначити Державний український народний хор, Державний заслужений академічний ансамбль народного танцю СРСР, Заслужену капелу бандуристів УРСР, Державний український симфонічний оркестр, академічну хорову капелу «Думка», Квартет ім. М. Лисенка.

Своєрідними віхами музичного процесу у той час були не тільки прем'єри масштабних оперних і балетних полотен — «Украденого щастя» Ю. Мейтуса, «Мілани» Г. Майбороди, «Богдана Хмельницького» та «Назара Стодолі» К. Данькевича, «Чорного золота» В. Гомоляки та багатьох інших. Традицією часу стали творчі звіти композиторів на Пленумах Союзу композиторів України та декади культури братніх республік, які надавали можливості тісного творчого спілкування.

Розділ 2

УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА 60–80-х рр.

2.1. Шляхи та обрії вітчизняного музичного мистецтва наприкінці ХХ століття

60–80-ті рр. у вітчизняному мистецтві були часом дійсного зламу системи ціннісних орієнтацій, перегляду концептуальних засад творчості, усталених жанрових рамок. Це був і період оновлення музичної мови, індивідуалізації творчих втілень бачення дійсності. Можна казати, що за ці десятиліття українська музика пережила як ніколи раніш бурхливий час. Основою його були реалії радянського життя, ті повороти історії, результатом яких став період так званої відлиги, лібералізації, поживлення духовного життя, вихід зі штучної ізоляції радянського мистецтва від світового художнього процесу.

Відкриття «кордонів» художньої творчості, скасування «залізної завіси» обумовили специфічну ситуацію у радянському мистецтві — існування різноспрямованих площин мистецького світобачення. Продовжують творчу працю митці «старшого покоління» — Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, К. Данькевич, Г. Жуковський, Д. Клебанов, Г. Таранов, А. Штогаренко. Активно діє «середнє» покоління — К. Домінчен, Г. і П. Майбороди, В. Кирейко, В. Гомоляка, І. Шамо та ін. Найбільш характерним для сфери музичного мистецтва, що сформована їх діяльністю, є спрямування до збереження значущості жанрових меж, досить традиційної для соціалістичного реалізму тематики та образності. Друга площина цієї диференційованої атмосфери фор-

мується творчістю композиторів, чия активна діяльність розпочинається на зламі 50–60-х рр.: В. Бібік, О. Білаш, Б. Буєвський, Л. Грабовський, В. Губаренко, Л. Дичко, Ю. Іщенко, І. Карабиць, Л. Колодуб, Г. Ляшенко, М. Скорик, В. Загорцев, В. Сильвестров, Є. Станкович, В. Губа, Л. Годзяцький та ін.

60–70-ті рр. були часом бурхливого засвоєння нової інформації, знайомства з творчістю Шенберга, Веберна, Берга, Хіндеміта, Бартока, Булеза, Штокхаузена, Ноно, Беріо, Кейджа, підручником Г. Єлінека про 12-тонову систему. Творчість молодих багато в чому пов'язана з «технічним вибухом», епатажем, певним протиставленням усталеним традиціям, радикальним оновленням музичної мови та мислення, відтворенням стилістичних новацій, новітніх засобів виразності, раніш незнаних українською музикою атональності, додекафонії, серійності, серіальності, алеторики, сонорики. Плідного розвитку в їх творчості набувають тенденції полістилістики. Мистецька діяльність «нової генерації» спиралася на радикально нове — цілісне усвідомлення духовного, культурного буття людства.

Це обумовлювало формування «мікстових спрямувань». В їх контексті перш за все розмикалися рамки жанрів — виникали твори поліжанрові за своєю сутністю. При цьому синтезувалися жанрові моделі, що належали не тільки до однієї сфери музичного мистецтва — симфонія і концерт, кантата і ораторія і т.ін. Виникали «інтеграційні твори» в ракурсі синтезу інструментального і вокального начал — хорова симфонія, симфонія-балет. Третій рівень мікстових спрямувань становлять опуси, що зверталися до цілісного бачення художньої діяльності як єдиної царини. Результатом цього були твори, що єднали музику з літературою, архітектурою, живописом (симфонія-фреска). 60–80-ті рр. стали й періодом вибухового розвитку програмної музики, яка дозволяла уникнути будь-яких жанрових визначень та повністю виявити індивідуальні мистецькі прагнення митців у плані особистісного вирішення форм та структур.

Максимально неканонізований, особистісній сутності творчості молодих композиторів відповідало також і скерування до нетрадиційних виконавських складів та водночас до розвитку

камерної інструментальної музики, що завжди була сприятливою нивою для творчих експериментів.

Багато в чому період відлиги, лібералізації, позбавлення музичного мистецтва від «позамузичних» детермінант розвитку та послаблення офіційного партійного керування позначився на формуванні «нової фольклорної хвилі». Це був час нового осягнення значущості народного музичного мистецтва. Воно стає ґрунтом музичного мислення, основою оригінальних мистецьких концепцій, індивідуального художнього світобачення у творчості Л. Дичко, М. Скорика, Л. Колодуба, Є. Станковича та ін. В їх творах заявляє про себе не фольклоризм, а пафос пізнання та осягнення самої сутності української ментальності, величі духу народу.

Особливої складності панорамі музичного мистецтва даного періоду надавало й те, що ці площини мали різний статус. Одна, яку можна певним чином визначити як «традиційну», існувала на офіційному рівні, висвітлювалася у пресі. Друга — новаторська — існувала напівлегально та у ситуації неоднозначного розуміння та критичного усвідомлення, а подекуди й практичного засудження. Прикладом може бути доля В. Годзяцького. У 1970 р. на Пленумі Спілки композиторів України ним було представлено твір «Софія Київська» (до речі, один з перших прикладів взаємовпливу та взаємодії різних видів мистецтва — поштовхом до написання цього твору став пам'ятник архітектурі). Яскраво втілена слов'янська сутність, експерименталізм, полістилістика були інкриміновані художнику як майже політична зрада, застосування «ворожих засобів» виразності. На знак протесту композитор вийшов із залу. Це назвали хуліганською вихідкою та виключили В. Годзяцького із Спілки композиторів України. Перша симфонія В. Сильвестрова була названа «формалістичною», закінчення композитором консерваторії було перенесено на рік, а прем'єра твору відбулася через 14 років.

70-ті рр. позначилися «замовчуванням» творчості молодих експериментаторів. Багато в чому це обумовлювалося й відсутністю прийомів та засобів плідного аналізу полістилістики, алеаторики та інших новітніх засобів виразності, технік, кон-

цепцій та тематично-образного кола в арсеналі офіційної критики. Вони не відповідали офіційно визнаній системі естетичних та художніх цінностей. Результатом стало також і дивовижне «переміщення» української музики за кордон. Твори В. Загорцева, В. Сильвестрова на фестивалі сучасної музики в Загребі (1968 р.) репрезентували радянський авангард. «Градації» В. Загорцева (що на Україні не виконувалися до 90-х рр.) у 80-х рр. виконав Нью-Йоркський оркестр під керівництвом Зубіна Меті. У 1967 р. В. Сильвестров став лауреатом премії ім. С. Кусевицького у США та міжнародного конкурсу молодих композиторів у 1970 р. у Нідерландах.

Як одну з найпоказовіших ознак музичного мистецтва слід виділити тенденцію ліризації та камернізації. Виникнення та плідний їх розвиток у той час були обумовлені загальною спрямованістю на відбиття глибоко особистісних почуттів, складного духовного світу людини сьогодення.

60-ті рр. — період формування та розвитку української музичної естради, поп- та рок-музики.

З середини 80-х рр. все голосніше звучать думки про долю академічної музики, все більш відчутною стає атмосфера критичного «вакууму» — на сторінках музичної періодики з'являється все більше публікацій про минуле, ніж про сучасність, висувуються думки щодо існування Спілки композиторів. У 1989 р. на сторінках журналу «Музика» взагалі поставлено питання — чи потрібна опера, хоча творчість І. Карабиця, К. Цепколенко, С. Бедусенка, Г. Татарченка це питання спростовує.

У цей період плідного розвитку дістає музична освіта. Перш за все тут слід відзначити значне розширення самої системи художнього виховання: активно формується мережа дитячих музичних шкіл, музичних училищ. Їх випускники здобувають вищу освіту у Київській, Львівській, Одеській консерваторіях, Харківському інституті мистецтв, Харківському інституті культури з Київською філією. У 1968 р. вже самостійний Київський інститут культури відкриває Миколаївський та Рівненський культосвітні факультети. При Київській (з 1957 р.), Львівській (з 1959 р.), Одеській (з 1961 р.) консерваторіях та Харківському інституті

мистецтв працюють оперні студії, у 1967 р. у ХІМ засновано студентський оркестр під керівництвом С. Кочаряна.

Евристичними є студії минулого в українському музикознавстві. Зусилля науковців спрямовано на уведення в науковий обіг, розшифровку стародавніх текстів. Примітним фактом є видання підготовлених О. Герасимовою-Персидською праць «Матеріали з історії української музики», «Партесний концерт» (К., 1976), «М. Дилецький. Хорові твори» (К., 1981), монографія С. Грици «Мелос української народної пісні», Т. Булат «Український романс» (К., 1979), роботи М. Скорика з розшифрування «Трьох фантазій для лютні з Львівської табулатури» (К., 1981), підготовлене О. Цалай-Якименко видання «Граматики мусикійської М. Дилецького» (К., 1970). Традиції вивчення дожовтневої спадщини продовжені у працях К. Черпухової, присвячених Б. Підгорецькому, М. Головащенко, присвячених М. Мишузі та С. Крушельницькій.

Радянський етап розвитку української музики у цей час також не залишається поза увагою дослідників. У 70-ті рр. виходить друком низка монографій: О. Олійник «Українська фортепіанна музика для дітей», В. Кузик «Українська радянська лірична пісня», А. Терещенко «Українська радянська кантата і ораторія (1917–1945)» (К., 1980), М. Гордійчук «Українська радянська симфонічна музика» (К., 1969), Л. Архімович «Шляхи розвитку української радянської опери» (К., 1970), Б. Фільц «Український радянський романс» (К., 1970), М. Боровик «Український радянський камерно-інструментальний ансамбль», М. Загайкевич «Драматургія балету» (К., 1978), Л. Пархоменко «Українська хорова п'єса» (К., 1979) та ін.

Активним є періодичне видання збірки наукових праць «Українське музикознавство» (з 1964 р.), з 1970 р. поновлено видання журналу «Музика», друкується журнал «Народна творчість та етнографія».

Дуже важливим є прагнення українських музикознавців усвідомити саму суть, типологічні особливості різних сфер вітчизняної та світової музики в історичному, теоретичному та філософському аспектах. Показовими відносно цього є роботи

І. Котляревського «Музично-теоретичні системи європейського мистецтвознавства» (К., 1984) та Н. Очеретовської «Содержание и форма в музыке» (К., 1984).

Цілісне усвідомлення сутності та особливостей еволюційного шляху вітчизняного музичного мистецтва відбилосся у низці видань з історії української музики: «Історія української дожовтневої музики» (за заг. ред. О. Шреєр-Ткаченко, К., 1969), «Історія української музики» О. Шреєр-Ткаченко (К., 1980), «Хрестоматія української дожовтневої музики» (упорядник О. Шреєр-Ткаченко, К., 1974, ч. 1; 1976, ч.2; 1980, ч.3), «Історія української музики» (упорядкування та редакція О. Шреєр-Ткаченко, М., 1981). У сфері історичного музикознавства значною подією стало видання робіт, присвячених історії української радянської музики (автори В.Довженко, Л. Архімович, Т. Карішева, Т. Шеффер, О. Шреєр-Ткаченко, М. Гордійчук), а також розпочате в 1989 р. видання «Історії української музики» в 6 томах (ред. колегія М. Гордійчук, О. Костюк, Т. Булат, М. Загайкевич, Б. Кузик та ін.).

У вітчизняному музикознавстві 80-х рр. активно опрацьовується проблематика психології музичного сприймання з виходом у площину музично-соціологічну — в роботах О. Костюка, специфіки розвитку західної музики ХХ ст. — у працях С. Павлишин. Активно досліджується еволюція музичних форм (в роботах Н. Горюхіної), особливості сучасної акордики (М. Скорик), гармонії в системі інтонаційних зв'язків (праці Т. Кравцова), принципи поліфонічного письма (у цьому напрямку працюють В. Іващенко, Г. Ляшенко, О. Ровенко).

Українське музичне мистецтво зокрема та вітчизняна культурна спадщина в цілому набуває якісно нового рівня наукового осягнення. Усвідомлення української художньої культури як однієї зі складових частин культури радянської змінюється на осягнення її як повноправної, значущої та самостійної. Це підтвердила міжнародна наукова конференція «Українське бароко та європейський контекст», яка була проведена у філії Львівської картинної галереї (в Олеському замку) у 1989 р. за участю науковців з України, Москви, Ленінграда, Білорусі, Литви, Польщі, Чехословаччини та Угорщини.

2.1. Вокальна музика

Активний розвиток пісенного жанру став однією з прикмет української музичної культури даного періоду. Таке становище обумовлювалося змінами в художньо-комунікаційній сфері: продовжувалася еволюція радіо не тільки як інформаційного джерела, комунікативного засобу, а й як досить самостійного і вельми специфічного виду мистецтва, завдяки якому багато в чому розповсюджувалися й набували відомості й популярності нові твори українських авторів. Цей же час приніс із собою й нечувані раніш можливості розповсюдження — масштабного й моментального — музичних творів завдяки телебаченню. Пожвавлення друкарської роботи (порівняно з наступним періодом) також стало поштовхом до насичення пісенністю музичної атмосфери часу. Як причину динамізації еволюційних процесів у сфері пісенності можна визначити й поширення міжнародних зв'язків української музики. Знайомство зі світовим сучасним досвідом, його усвідомлення та творче опрацювання перш за все знаходили відображення у площині пісенності — найбільш мобільної, з одного боку, а з другого — такої, що дозволяла проектувати цей досвід на національний, генетично пісенний ґрунт. І нарешті, неабиякою причиною зростаючої значущості пісенного жанру в ці роки стала й більша активність концертного життя.

Зміни характеризують і саму сутність жанру. Скерованість на осягнення та втілення особистісного, унікального у своїй неповторності, ліричного — такою є центральна концептуальна вісь української пісні. Така змістовна домінанта потребувала й певної зміни у відношенні до цього жанру, що за традицією тяжів до побутової сфери. Пісня перетворюється у майстерний, концертний за своєю функціональною визначеністю твір для професійного співака і, водночас, масової аудиторії. Поєднання творчої майстерності та демократичної сутності обумовили й ситуацію надактивного творчого пошуку, що сприяло і певному оновленню жанру. Було значно розширено та збагачено інтонаційний словник, більш складним, а подекуди й ускладнено-вишуканим стало гармонійне мислення, розширилася

палітра тембрових та фактурних засобів й прийомів, виникає тяжіння до певної «концертизації», підвищення статусу пісні до концертного жанру.

При збереженні генетичної фольклорної основи пісні змінилося її творче усвідомлення. Митців цікавить не тільки втілення «зовнішніх» ознак фольклору. На перший план виходить осягнення його як особливої сфери музичного мислення з притаманними йому особливостями, спрямування зусиль на втілення самої сутності фольклорної мови та мислення.

Фольклорна основа української пісні у поєднанні з ліричним началом та патріотичною, громадянською спрямованістю обумовили розвиток специфічного тематичного відгалуження жанру. В його основі — тематика «малої Вітчизни», втілення почуття любові до рідного міста й краю. Характерною ознакою таких пісень є й значущість теми природи (також первісно притаманна українському мистецтву загалом) та пейзажні мотиви. Одним з найбільш яскравих втілень цієї тематичної гілки стали пісні, присвячені українським містам, зокрема Києву («Києве мій» І. Шамо, слова Д. Луценка).

У руслі ліричних пошуків, об'єднаних із фольклорною основою та тематикою природи, з'являються пісні, центральна образна лінія яких — відтворення одвічного емоційного зв'язку людини і природи. І не випадково оптимістична, ентузіастична атмосфера доби спонукає й до опори на відповідні жанри фольклору, зокрема веснянку, що спрямована на втілення світлого начала, оновлення, радості буття, краси природи і людини. Веснянкова образність та характерність насичує твори Б. Буєвського («Понеси мене, весно», сл. В. Бровченка), О. Білаша («Веснянка», сл. Д. Павличка), Є. Козака («Веснянка», сл. Р. Братуна), Є. Зубцова («Веснянка», сл. В. Сосюри), К. Мяскова («Веснянка», сл. Д. Павличка), І. Шамо («Співанка-веснянка», сл. В. Куринського) та ін.

Лірико-романтична образність — показова риса пісні того часу — притаманна творчості багатьох композиторів. Репрезентуючої значущості вона набуває у творах І. Шамо («Ти гори, моя зоре», сл. В. Карпенка, «Ой, вербиченько», сл. Л. Забашти,

«Зорі ясні над Дніпром», сл. Л.Смирнова, «Зачарована Десна», «Пісня про щастя», «Наддніпрянські вечори», сл. Д. Луценка), О. Білаша («Цвітуть осінні тихі небеса», сл. А. Малишка, «Впали роси на покоси» та «Лелеченька», сл. Д. Павличка, «Ясени», сл. М. Ткача), Б. Буєвського, Ю. Рожавської, І. Поклада, О. Сандлера, Є. Козака, К. Мяскова, С. Сабадаша та ін.

Специфічна ознака пісенної лірики того часу — її поліжанровість, потяг до синтезування декількох жанрових джерел у межах одного, досить малого за масштабами пісенного твору. У цьому синтезі можна визначити декілька напрямків. По-перше, це єднання ознак пісні та романсу. По-друге, синтез пісні й танцювального начала, зокрема вальсу — у творчості М. Жербіна («Новорічний» та «Мрійний» вальси на сл. М. Гірника і Л. Ковальчука), К. Мяскова («Прощальний вальс», сл. Л. Рєви), І. Шамо («Святковий вальс», сл. Л. Ковальчука), П. Майбороди («Дніпровські хвилі», сл. Т. Масенка). Кульмінаційними зразками злиття пісні та вальсу стали масштабні концертні, «блискучі» та віртуозні солоспіви О. Білаша («Київ — ти моє свято», сл. Б. Олійника), Є. Зубцова («Весняний Київ», сл. М. Сингаївського).

Третій напрямок жанрового синтезування — насичення пісні ознаками гімну, маршу, балади, драматичного й філософського монологу у творчості П. Майбороди, Г. Жуковського, І. Шамо. У цілому ліричну образність пісні привносяться й елементи гумору та сатири. Це водночас сприяло творчій переобробці (у контексті пісенності) жанрів польки, коломийки, частівки. У цьому зв'язку необхідно відзначити різноманітні втілення цієї лірично-жартівливої тематичної гілки у творчості О. Білаша, Є. Козака, В. Верменича, М. Жербіна, Я. Цегляра та ін.

Разом з тим у пісенній творчості даного часу, як і раніше, зберігає значущість воєнна та громадянська тематика. Перша набуває рис певної меморіальності й глибоко філософського осягнення. Серед зразків такого перетворення теми — пісні О. Пашкевича («Степом, степом», сл. М. Негоди), І. Поклада («Реквієм», сл. Ю. Рибчинського), О. Семенова («Четвертая весна», сл. О. Вратарьова), І. Шамо («Фронтвики», сл. Д. Лу-

ценка). Громадянська тематика (в ракурсі загалом притаманної радянському мистецтву теми єдності народів) набуває розвитку у творчості О. Семенова, А. Філіпенка, О. Білаша, О. Зуєва та інших. Саме громадянська тематика нерідко стає підґрунтям нового етапу засвоєння інтонаційного досвіду пісенного жанру, що був раніш накопичений, та синтезування пісенно-жанрових моделей. Твори К. Домінчена, П. Гайдамаки, І. Карабиця, І. Шамо демонструють потяг до виходу за межі власне пісенності та насичення її рисами гімну, плакатності, кантати та ораторії.

Осягнення накопиченого українським музичним мистецтвом досвіду знаходить й інше відображення. Цитування музичного матеріалу, зокрема інтонаційно-жанрових ознак фольклору революційної доби, інтонаційного «фонду» пісенності 20–40-х рр. створює особливу атмосферу колажності в піснях І. Шамо, І. Ковача, Л. Дичко. Така колажність, певна мозаїчність стилів, жанрів була своєрідним відгуком на тенденції полістилістики. Формуючись у той час, вони були спрямовані на синтез ознак різних стилів, образів, жанрів, часів та культур, створення єдиного поля культури як простору буття людства. Пісня з її мобільним усвідомленням та втіленням духовних, тематичних, образних, мовних новацій, виявилася плідним ґрунтом для полістилістичних пошуків. Їх шляхами було введення музичної цитати, якій інколи надавалося й певне символічне значення, інтонаційних формул концентрованого образного змісту, своєрідних знаків часу, що викликають низку асоціацій.

Мобільний пісенний жанр не міг обійти увагою й таку культурну тенденцію, як формування та розвиток сучасної масової культури. 60-ті рр. — період становлення української естрадної пісні. Формування численних вокально-інструментальних груп (професійних і аматорських), сольного естрадного виконавства обумовило й обумовлювалось розвитком естрадного репертуару як професійними митцями, так і аматорами (І. Івасюк, С. Сабаш, В. Дутковський та інші). На цьому етапі свого розвитку українська естрадна пісня досить міцно була пов'язана з народнопісенними джерелами. Ця одвічна основа поєднувалася

із стилістикою та мовними особливостями сучасних течій масового музичного мистецтва у творах І. Поклада, М. Скорика, А. Кос-Анатольського та ін. Водночас естрадна пісня не стає замкненим на собі, ізольованим відгалуженням пісенного жанру. Прийоми оркестровки, мовні та особливо ритмічні, темброві знахідки проеуються в площину інших напрямків розвитку пісенності як вже оформлені та закріплені у музичній мові та мисленні жанрово-стильові норми, що надають пісенному жанру загалом безпосередності, свободи від накопичених штампів, індивідуальної неповторності.

Ця тенденція впливу естрадної стилістики та водночас тенденція розмивання жанрових меж своїм наслідком мали інтенсивний процес нового осягнення жанрових рамок пісенності. При цьому не зменшується значущість традиційних жанрових вирішень. Але новаторські пошуки все частіше звернено у бік синтезування рис пісні та концертної «блискучої» арії, естрадної комічної сценки, розгорнутого філософсько-ліричного монологу. Це розширювало мовний, гармонічний, тембровий, фактурний арсенал засобів пісенної виразності. Визначальними рисами пісні стає підвищення значущості пласту супроводу зі зростанням уваги до аранжування (що подекуди є справжнім полем експерименту), намагання «розкрити» пісенні куплетні структури, замінити їх імпрровізаційно вільними масштабними структурними побудовами, яскрава індивідуалізованість та емоційна насиченість інтонацій.

Одним зі зразків пісенного жанру, що наочно втілює ці тенденції, є лірико-драматичний монолог О. Білаша «Я жил в такие времена» (сл. М. Рибалка). Таке жанрове рішення загалом притаманно багатьом пісенним творам українських композиторів 70-х рр. Це — своєрідне свідоцтво підвищення статусу пісні до рівня жанру, здатного до філософського, узагальненого та водночас індивідуального, особистісного осягнення та відбиття дійсності. Саме тому епічний тон та експресивність інтонацій, філософічність та романтична піднесеність, монологічність та висока узагальненість насичують у той час пісні І. Карабиця («Заспівай мені, поле», сл. І. Бердника, «Де вітер

землю голубить», сл. В. Губарця, «Дніпровська вода», сл. Ю. Рибчинського), П. Майбороди («Моя стежина», сл. А. Малишка), І. Поклада («Доброго ранку», сл. В. Крищенко). Інший — драматичний вид монологу насичує пісенний жанр цього періоду ораторськими інтонаціями, декламаційністю, певною плакатністю мови та публіцистичним началом — у творах К. Домінчена, М. Кармінського.

Як і раніш, у 70–80-ті рр. пісня не залишає свого фольклорного фундаменту. Але у спіранні на нього заявляють про себе дві тенденції. Перша звернута до безпосередньої опори на фольклорні інтонації, «показові» з точки зору змістовного й образного навантаження, до об'єктивно-узагальненого бачення та трактування фольклору. Серед зразків цієї течії — твори О. Білаша («Долиною туман тече», сл. Д. Павличка), В. Філіпенка («Поле моє, поле», сл. Л. Рєви і М. Сингаївського). Друга тенденція спрямована на органічний синтез фольклорних елементів та особливостей сучасного музичного мовлення і мислення — у творчості Л. Дичко, О. Красотова, І. Карабиця, М. Скорика, В. Ільїна.

Напруженою еволюцією позначений і камерно-вокальний жанр. Плідний та інтенсивний його розвиток, надзвичайно широке поле «текстових опор» (від Відродження до сучасності) були обумовлені спалахом творчої уваги до втілення глибоко індивідуального, неповторно особистісного начала, потягом до максимальної індивідуалізації музичного перетворення дійсності.

Романс як жанр, що закарбовує моменти такого осягнення, водночас тяжіє до більш монументального бачення світу. Результатом такого і розгорнутого, і деталізованого трактування є розвиток циклічності та зростання значущості філософсько-монологічного начала.

Як і в сфері пісенності, характерною ознакою камерної вокальної творчості цього періоду є посилення ролі супроводу, який стає повноправною «дійовою» особою музичного процесу з дуже важливими драматургічними функціями. Яскраві зразки цієї тенденції — драматичні балади, романси-монологи, цикли романсів Ю. Мейтуса.

Розгорнуте циклічне усвідомлення романсового жанру характеризує вокальний цикл «Барви легенд» В. Кирейка (сл. А. Німенка) — своєрідну історію України у романсовому забарвленні, цикл романсів на вірші Є. Євтушенка. Романсова циклічність також набуває розвитку у творчості В. Губаренка, В. Бібіка, В. Сильвестрова, Л. Дичко, Г. Ляшенка, О. Киви, І. Карабиця, Ю. Іщенка, В. Зубицького та інших.

Декілька вокальних циклів створено І. Карабицем — «Пастелі» (сл. П. Тичини, 1970 р.), «3 пісні Хіросіми» (вірші Ейсаку Йонеди, 1973 р.). Його вишукано простий виконавський склад — сопрано й флейта, гранична «обмеженість» виразних засобів відповідні до стилістики японської графіки та своєрідного емоційно насиченого й водночас концентрованого кола виражальності хайку і танка. Заразом з тим прозорість, естетична вишуканість партій виконавців створює жажливий контраст зі змістовним рядом, присвяченим ядерній катастрофі в Японії. На вірші Б. Олійника композитором створено цикли «На березі вічності», який сполучає лірику, епіку, драматичне начало, та «Мати», де панує лірика.

Камерно-вокальна музика — одна з найвагоміших складових творчого доробку Л. Дичко. Нею написано чотири романси на слова П. Грабовського (1964 р.), чотири романси на слова Лесі Українки (1964 р.), цикл «Незгасна зоре» на слова М. Рильського (1965 р., для сопрано, тенора, баса і фортепіано), три романси на слова І. Франка («Земле моя», «Журавлі», «Vivere temento»), три романси на слова В. Коломийця (1966 р.). Етапними у творчості Л. Дичко стали цикли «Пастелі» та «Енгармонійне» на слова П. Тичини. У першому з них самою назвою обумовлено «живописне», «образотворче» бачення поезії, що відбивається у значущості звукозображення, «звукомалярства». «Енгармонійне» у своїй змістовній основі спирається на своєрідний пантеїзм, музичне відтворення філософського ракурсу бачення образів природи.

Вокальні цикли О. Красотова «Сипучі піски» (вірші Жака Превера), «Життя починає свій біг» (вірші Н. Гільєна), «Океан» (вірші Ю. Друніної) об'єднані специфічним тяжінням до поезій зі зміною ритму (верлібру або білого вірша), прагненням

відтворити психологічну складову, великою значущістю асоціативності, образних та інтонаційних зв'язків між частинами циклу.

У творчому доробку В. Сильвестрова чимало звернень до камерно-вокальної сфери. Це «Тихі пісні» (цикл з 24 пісень для баритона і фортепіано на слова класичних поетів, 1974–1977 рр.), «Прості пісні» (цикл з шести пісень на вірші анонімного автора, О. Мандельштама та О. Пушкіна, 1974–1981 рр.), «Ступені» (цикл з 11 пісень на вірші російських поетів та Дж. Кітса).

«Тихі пісні» — своєрідне продовження традиції романтичної вокальної циклічності. Сам автор цей масштабний цикл поділяв на чотири підцикли. Перший визначено як пісні духовні — втілення надконцентрованої, емоційної зосередженості, другий — пісні душевні, де на перший план виходить щирість та сердечність, третій — перетворення душевного начала у красу. Останній підцикл — перехід до філософського монологу. Важливу роль у циклі в цілому відіграє варіантність розгортання єдиної поетично-музичної основи. Це обумовлено свідомим униканням «яскравих», барвистих, емоційно напружених, конфліктних засобів виразності. Дію скеровано до глибин душі, на емоційно-споглядальне, рефлексивно-філософське бачення світу. Крапки у цьому осяганні немає, тому «Тихі пісні» — як втілення ліричного модусу світобачення — мають відкриту форму.

Захоплення природою, єдність із нею — концептуальний сенс «Лісової музики» (1978 р., для сопрано, валторни та фортепіано, вірші Г. Айгі), що межує між циклом та кантатою. У творі розвинуто бачення композитором сутності поетичного тексту — вірші самі мають мелодичну структуру, яку необхідно підсилити музичними засобами. За висловом композитора, спосіб музичного творення, коли вірші «співають», є «розслабленням».

«Прості пісні» писалися композитором окремо, згодом їх було об'єднано завдяки наявності спільних рис: єдиній манері виконання — *sotto voce* (приглушено, півголосом), строфічній структурі з обрамленнями — програшами тощо. Від простоти — до неоднозначності — скомпоновані пісні циклу «Ступені», кожна з яких мелодійно та гармонійно вишукана й витончена.

Вокальний цикл привертає й творчу увагу Ю. Іщенка. «Перлиний ланцюг» (сл. Катрі Вали, 1968 р.) — один з етапних тво-

рів митця. Ці ліричні картини історії кохання героїні нагадують вокальні цикли доби романтизму з їх тяжінням до відтворення еволюції почуттів від закоханості до розбитого щастя.

Основою вокального циклу на вірші М. Цветаєвої стали п'ять поезій різних періодів творчості, які закарбовують емоції та почуття поетеси в еміграції. Цикл написано для сопрано й камерного оркестру. Характерна ознака твору, окрім глибоко емоційного, психологічно тонкого прочитання тексту та стилістично багатой вокальної партії (від аріозності до декламаційності й речитативності) — добір для кожної з частин твору свого оркестрового тембру.

Цікавим зразком фольклорного бачення жанру вокально-го циклу є «Календарні пісні на народні слова» (1973 р.). При стилістичній єдності всіх частин цикл в цілому не спирається на автентичні зразки, тільки в останній частині — «Щедрівці» — використано мелодію пісні «Коза». Ю. Іщенко відтворює лише деякі принципи розгортання мелодії пісенного складу й типові прийоми народного інструментального музикування.

На слова В. Хлебникова написано цикл «Коли» Л. Грабовського (1987 р.). Твір присвячено кардинальній для сучасного людства темі кінця цивілізації. Тому такими органічними є використані цитати «культурної пам'яті» людства — цитати Бетховена і Малера, адекватним реаліям часу поєднання трагізму та іронії. Звернення до поезій В. Хлебникова не випадкове. Адже митців єднає активна громадянська позиція — «бути митцем свого часу», тяжіння до міфології, язичницьких та пантеїстичних мотивів, передбачення та передчуття кінця світу. Вірші поета Л. Грабовський проектує на сучасну музичну мовно-стилістичну атмосферу — вокальному циклу притаманна алеаторичність, елементи додекафонії, музики тембрів. Відбиваючи синтезуючу, мікстову сутність художнього мислення сьогодення, цикл ґрунтується на принципі монтажного поєднання контрастних, різними засобами створених звукобарвних пластів. Композитор також звертається до музики «тиші» — довготривалих пауз, техніки мінімалізму. Провідного значення в концепції твору набувають ключові слова — образні символи, які умовно співвідносяться із символами кольору. Цикл об'єднано загальною емо-

ційною атмосферою — глибоко філософічною, трагічною, з елементами піднесеної лірики. Осягаючи стан духовності людини і людства на межі століть та епох, митець насичує твір рисами реквієму, попереджаючи про згубність страти художніх та духовних цінностей.

Синтезуюча сутність художньої атмосфери сьогодення обумовила виникнення досить специфічної жанрової моделі вокальної музики — камерної сольної кантати. Декілька зразків цього жанру створено О. Кивою: Перша кантата на слова А. Новочадовської (1977 р.), Друга — на слова Г. Лорки (1981 р.), Третя — на слова П. Тичини (1982 р.), і Четверта — на слова О. Мандельштама і М. Заблоцького (1983 р.).

2.3. Хорова творчість

Різноманітна й барвиста панорама хорової творчості українських композиторів цього періоду як пріоритетних спирається на декілька тематичних сфер. Це — хорова Ленініана, тема Жовтня, комсомолу, що часто обумовлювали виникнення так званих «датських творів». Одвічно актуальною є тема війни. Специфічна тематика, що актуалізується у цей період — меморіальна, багато хорових творів того часу — данина пам'яті видатних діячів української культури. Здобуває подальшого розвитку хорова Шевченкіана. Поряд з громадянською тематикою, у царині хорової музики виникають твори іншої концептуальної спрямованості, що спираються на пейзажну та філософську лірику.

Хорова музика — значна частина творчого доробку К. Данькевича. У цей час ним створено декілька хорових творів переважно громадянської спрямованості. Це «Пісні про людство» — поема для хору без супроводу на сл. О. Суркова, «Пісня про Київ» для соліста, хору та фортепіано на сл. Є. Десятника.

Вітчизняна та класична поезія становить основу хорової творчості Б. Лятошинського. У цьому жанрі композитор плідно працював в останнє десятиліття життя. Хорові твори цього пері-

оду об'єднані потягом до циклічності. Цикли об'єднані творчістю одного поета — чотири хори на сл. А. Фета, п'ять змішаних хорів без супроводу на сл. М. Рильського та чотири хори без супроводу на його вірші, цикл, «зібраний» за близькою тематикою та образністю, «ретроспективним поглядом» — чотири хори на слова різних авторів «З минулого». Всі ці твори відбивають сутнісні риси творчого світу митця — потяг до витонченості та водночас філософської заглибленості, симфонічність мислення, глибоке проникнення у емоційно-образний світ поезії.

«Шевченкіана» (1963 р.) А. Штогаренка — один з масштабних творів митця. Сім хорів без супроводу опосередковано втілюють характерні ознаки різних жанрів українського фольклору — ліричних, історичних пісень, дум тощо.

Основою хорової творчості В. Кирейка є фольклор. Варто зазначити, що композитор звертався не тільки до українського, а й до російського, молдавського, абхазького, білоруського фольклору. Своєрідним підсумком його фольклорних «розвідок» стали «Десять народних українських пісень для голосу з фортепіано» (1968 р.). У творчому доробку В. Кирейка — хорові твори а сарелла та з фортепіанним супроводом, що спираються на дивовижне різноманіття поетичних джерел — тексти Г. Сковороди, О. Пушкіна, П. Тичини, Д. Луценка, М. Рильського, П. Воронька.

Два хори на сл. Г. Сковороди було написано в 1972 р. до ювілейної дати видатного українського філософа та поета. Тому не випадковим є культурно-стильовий синтез у мелосі хорів «Ах, поля, поля» та «Видя жития сего я горе», який утягує до себе інтонації партесного концерту, канта, прийоми поліфонічного розвитку, характерні ознаки фактури музики докласичної доби. Своєрідний емоційний, меморіальний тон висловлювання водночас спрямовано до створення прозорої, витончено-елегійної пейзажної лірики та глибоко філософських роздумів про сенс людського життя.

Майстерність хорового письма Г. Майбороди відбилася не тільки у масштабних та численних хорових епізодах його опер. У 1962 р. композитором створено цикл «П'ять хорових пре-

людів» на поезії М. Рильського. Драматургія твору спирається на своєрідний образний контрапункт — циклічний колообіг природи та почуття людини, що пов'язані з цими змінами. Тому такою наявною є емоційна навантаженість від першого, елегійного («Елегія пам'яті М. Лисенка») до останнього прелюда, що присвячений весняному пробудженню та спирається на веснянковий епос. «Прелюдійність» знайшла відтворення та продовження у другому циклі Г. Майбороди — «Вісім хорових прелюдів на слова В. Сосюри» (для хору без супроводу, 1965 р.). Лірико-психологічні, витончені хори скомпоновано за принципом контрасту образних сфер. Перша — веснянкова, радісно-піднесена, відтворена із тяжінням до акордової фактури та чітко визначеної 3-частинної структури. Друга — осіння, скорботно-печальна, звернута до лірико-філософських роздумів, речитативної мелодики, домінування поліфонічних прийомів та вільної форми з наскрізним розвитком.

Меморіальну тематику розвивають два реквієми Г. Майбороди для хору *a capella*. «Друзі мої» (1969 р., сл. А. Малишка) присвячено загиблим у війні воїнам. Тричастинний «Реквієм» пам'яті А. Малишка (сл. Д. Павличка, 1970 р.) своєю інтонаційною основою має народні голосіння та траурні марші.

Меморіальна спрямованість, тяжіння до реквієму як фундаменту жанрової моделі конкретного твору притаманні й хоровій творчості В. Бібіка. «Триптих» (1970 р., народні слова, для хору без супроводу) створено на тексти російських пісень, що відтворюють життєву драму: кохання — весілля — загибель коханого на війні. Стилізуючи народний склад протяжної пісні, композитор розвиває його у напрямку наближення до сучасних акордових будов з великою значущістю дисонансу та ритму.

«Реквієм» написаний В. Бібіком на текст Ю. Бондарєва у 1975 р. Вибір нетрадиційного прозового тексту обумовив звернення до мовної інтонації, речитативної вокалізації. Новаторство твору виявилось також і в тому, що 5 частин «Реквієму» на високому рівні творчого усвідомлення відтворюють суттєві риси хорової музики 70–80-х рр.: зближення ознак симфонічної та хорової музики, трактування партій хору як інструментів оркестру.

Ці тенденції притаманні й хоровій музиці В. Сильвестрова. Його перший твір для хору без супроводу — Кантата (1977 р., сл. Т. Шевченка) є своєрідним портретом поета. Три частини твору базуються на одній музичній темі думного характеру, що обумовлює сталу, константну інтонаційну та емоційно-образну атмосферу. Сам автор характеризував кантату як «медитацію на квінту», народну драму з надвеликою значущістю думного начала з його варіаційною імпровізаційністю.

Тяжіння до циклічних форм характеризує хорову творчість Ю. Іщенка. У хорових мініатюрах на слова П. Тичини, В. Симоненка, В. Куринського відбивається й притаманна творчості митця у цей період скерованість до народних джерел та відтворення особливостей народного музичного мислення.

Один з найцікавіших творів Ю. Іщенка — п'ять хорів без супроводу на сл. А. Венцлова, П. Тичини, Т. Коломієць (1974 р.), який отримав назву Елегійного концерту (Вокалізу). Композитору належить і невеликий диптих на вірші Ю. Кузнецова («Шел отец невредим» та «Гимнастерка»), який пронизує тема трагедії людства у часи війни.

Хорова музика — одна з пріоритетних сфер творчості Л. Дичко. Вишуканість голосоведення, барвистість звучання вирізняють хоровий диптих «Поява місяця» — «Сонячний струм» (на слова японських поетів Охара Токо і Басьо) для хору, фортепіано й ударних інструментів. Перший хор створено з супроводом фортепіано та дзвоників, що трактовано як колористичний компонент. Його поліфонічна фактура поєднує різні площини звучання, спирається на вільну горизонтальність, яка створює імпресіоністичну атмосферу. Другий хор — яскравий контраст з першим завдяки асапел'ності звучання та переважно акордовій фактурі. Об'єднуючий стрижень хорів диптиха — музичне відтворення образів природи, пантеїстичне бачення світу, в якому поняття природи, краси, гармонії є практично тотожними.

Пейзажність становить й концептуальну основу циклу «Хорові акварелі» — 12 хорових мініатюр відомого харківського композитора Т. Кравцова на слова В. Сосюри.

Філософське трактування теми революції визначає змістовний стрижень симфонії для хору «Вітер революції» Л. Дичко

(1976 р., сл. П. Тичини та М' Рильського). Значне місце у творі посідає образ народного плачу, який стає основою другої частини. Темброва виразність, барвистість хорових партій, експресивність звучання заразом із злиттям ознак симфонії та власне хорового начала — найяскравіші риси твору.

Вагома складова хорової музики українських митців цього періоду — хори, призначені для дитячого виконання.

У цій сфері необхідно відзначити творчість М. Завалишиної. Її дитячим хоровим п'єсам — «Весела луна» (на вірші В. Коркіна), цикл «Одуванчик» (сл. О. Висотської) притаманні світлий, оптимістичний настрій, проста, ясна фактура, велике значення пейзажної лірики. Чимало творів для дитячого хору написано Л. Дичко. Єдність з природою — концептуальний стрижень кантат «Сонячне коло» (сл. Д. Чередниченка), «Весна» і «Здрастуй, новий добрий день» (сл. Є. Авдієнка), які своєрідно відображають одвічний природний цикл.

Фольклорні джерела становлять основу «Карпатської кантати» для хору без супроводу (1975–1976 рр.), велику роль у якій відіграють колоритні фонічні ефекти, засоби вокальної інструментовки.

2.4. Вокально-інструментальна музика

Вокально-інструментальна музика 60–80-х рр., при всій її тематичній різноспрямованості та індивідуалізації мистецьких рішень, демонструє дві тенденції розвитку. Це симфонізація хорових жанрів та проникнення вокально-хорових засобів виразності у царину симфонічної музики. Потяг до синтезування жанрових моделей різних сфер музичного мистецтва виявляє себе у цій сфері також у насиченні творів сценічністю та театралізацією.

Не втрачає своєї значущості традиційна для соціалістичного реалізму 60–70-х рр. тематика революції, партії, ленінська та воєнна тема.

Громадянську та революційну тематику розвиває К. Данькевич в ораторії «Жовтень» (сл. українських поетів, 1957 р.) та кантаті «Зоря комунізму над нами зійшла» (1961 р., власні слова).

Вокально-симфонічна повість «Шляхами Жовтня» А. Штогаренка (1967 р., сл. В. Коржа) — один із зразків «розмивання» жанрових меж вокально-симфонічної музики. За авторським задумом цей твір наближено до драматичного спектаклю з участю чоловічого, жіночого та дитячого хорів, солістів (тенора та баритона), великого симфонічного та духового оркестру, із злиттям театрального та власне музичного начала. Три частини твору — своєрідне відбиття історії радянського народу. Тому логічним є звернення автора до різноманітних інтонаційних джерел — революційних та радянських масових пісень.

Різноманітних жанрових рішень революційна та громадська тематика набула у творчості І. Ковача. Це «Балада про комунарів» (сл. Є. Євтушенка, 1967 р.), «Балада про комісара» (сл. Р. Рождественського, 1971 р.). Гостра публіцистичність, домінування декламаційності, плакатності, закличності притаманне баладі «Комсомольські внески» (1969 р.), пісні-оді «Ленін» (1970 р., обидві на сл. З. Вальшонка). Необхідно додати, що всі вони створені для баритона та симфонічного оркестру, оскільки писалися харківським композитором у тісній співдружності та творчому спілкуванні з видатним співаком, народним артистом УРСР М. Манойлом, який працював у ХАТОБі ім. М. В. Лисенка.

«Солдати Ілліча» — один з масштабних творів І. Ковача. Ораторію для хору, солістів, читця та симфонічного оркестру написано в 1970 р. на сл. Р. Левіна, В. Луговського, І. Сельвинського, Я. Смелякова. Шість частин-балад цього музичного дійства єднає ідея спадкоємності поколінь, синтез пісенного та ораторського мовлення, розвиток декламаційного начала. Тематика твору обумовила звернення композитора до мелосу революційних пісень, опосередковані інтонації яких насичують музичну тканину твору. Заразом з тим І. Ковач урізноманітнює

інтонаційний фундамент ораторії активним уведенням таких засобів виразності як шепіт, скандування, декламація, хоро-вий речитатив.

До ленінської тематики звертається В. Бібік в ораторії «...люблячий тебе. В. Ульянов» (1980 р.). Цікавим експериментом стало написання ораторії на оригінальні прозові тексти Леніна, зокрема його листи до матері. Шість частин ораторії — історія його революційної діяльності. Події минулого проєктовано у сучасність — завдяки поєднанню ознак різних часів культури: ораторських, закличних, плакатних інтонацій часів революції та звукозображальності й елементів сонорики та алеаторики. Твір також єднає риси поемності та сонатно-симфонічного циклу, ознаки літературного та інструментального театру.

Кантата для хору, солістів і симфонічного оркестру «Ленін» Л. Дичко (1964 р., сл. В. Маяковського, Д. Бєдного, М. Заболоцького, Р. Рзи) — один із ранніх творів композиторки. П'ять частин твору виконуються без перерви. Цілісність кантати надають і смислові арки — речитативи солістів, ораторські фрази оркестру. До цієї теми звертався у даний час і М. Дремлюга у кантаті «Прославимо слово Леніна» (1967 р., сл. П. Тичини) та ораторії «Ленін» (1970 р.).

Громадянська та воєнна тематика завдяки самій сутності вокально-симфонічної музики (розрахованості на велику виконавську та слухацьку аудиторію, значущості масового й узагальнюючого начала тощо) у 60–80-ті рр. обумовлює концепції багатьох творів українських композиторів.

Найявною у них також є тенденція виходу за жанрові межі. О. Красотовим у 1965 р. написано вокально-симфонічну поему «Ода сонцю» (сл. І. Рядченка). Метафоричний ряд образів поезії — сонце як символ світла й добра та його опозиція — символи зла та руйнування — відбито у проєкції на тему Великої Вітчизняної війни. Характерні ознаки твору — єдність інтонаційної основи провідного тематизму, що скріплює в єдине ціле вільну, поемну структуру твору, та диференціація інтонаційних формул у партіях солістів (у партії баса домінує скорботна декламаційність, у партії сопрано — лірика, романсовість).

Цікаве відтворення даної тематичної лінії — фреска О. Красотова «Вогонь» на вірші Ю. Михайлика. Твір з шести частин з програмними назвами кожної написано для читця, хору та симфонічного оркестру. Основу літературного першоджерела становлять реальні події воєнних років — подвиг екіпажу радянського теплохода «Старий більшовик» у 1942 р. Злиття прозового (у партії читця) та віршованого тексту — одна із специфічних ознак фрески. Драматургія її спирається на взаємодію пісенного, ораторіального та симфонічного начал, на контраст двох типів образності: подієво-дійовий та емоційно-узагальнюючий, які ґрунтуються на різних інтонаційних сферах. Перший — на ускладненій мові з елементами серійної техніки, алеаторики, різноманітних прийомах поліфонічного розвитку. Другий — на мелодичних зворотах радянської масової пісенності, на простих строфічних структурах. Все це свідчить про відтворення полістилістичних спрямувань.

Громадська тематика становить змістовну вісь ораторії О. Красотова «Вірність» (1983 р., сл. Ю. Михайлика) для солістів, хору та оркестру. Масштабний твір (10 частин) спирається на принцип контрасту. Але калейдоскопічності допомагає уникнути наявності лейтобразів — вірності та моря, домінування ліричної атмосфери та пісенно-романсових інтонацій.

Воєнна тематика формує образне коло «Поєми про Велику битву» В. Золотухіна — кантати для хору, соліста та оркестру (1985 р., сл. Р. Рождественського та Д. Шевцова). Домінуюча атмосфера твору — світла, оптимістична, це бачення воєнних подій очима сучасника-переможця і своєрідний заклик до мирного життя усього людства.

Третя симфонія В. Губаренка «Партизанам України» (з хором, сл. Р. Левіна та народні), стверджуючи значущість воєнної теми, водночас демонструє й тенденцію «переусвідомлення» жанрових меж вокально-симфонічної музики, її злиття з симфонією, концертом, сюїтою тощо.

Ці ж тенденції втілено в хоровій сюїті «Пам'ять про війну» Т. Сидоренко-Маклюкової на сл. М. Нагнібіди. Продовжуючи найкращі традиції вітчизняної класики, зокрема творчості М. Ли-

сенка та М. Леонтовича, автор насичує твір національною пісенністю, інтонаціями плачів-голосінь, підголосковістю та імітаційними прийомами. У сюїті домінують три образи: узагальнений образ народу, народного горя та імітації дзвонів — як пам'ять про полеглих.

Громадянський пафос насичує кантату М.Скорика «Людина» (1964 р., сл. Е. Межелайтиса). Одночастинна кантата для соліста, хору та симфонічного оркестру відтворює пісенність через декламаційність, плакатність, ораторське начало. Специфічна особливість твору — моноінтонаційність, що надає йому виняткової цілісності в публіцистичному ствердженні теми.

Новаторське бачення громадянської тематики визначає сутність та образний зміст поеми для баса і симфонічного оркестру І. Карабиця «Vivere temento» (1970 р.) на вірші І. Франка. Центральна ідея твору поета та музичного його втілення — взаємодія алегоричних та реальних образів. Алегоричний шар пов'язаний з образами весни, як символу нового життя, пробудження природи, людства та вогню, як символу очищення. Конкретний шар образів — це заклик до дії, до боротьби в ім'я світлого майбутнього. Досить складна драматургія твору будується на постійних змінах емоційних пластів. Коливання емоційного стану, атмосфера несталості не «розхитує» цілісність структури. Її стрижнем стає принцип сонатності та «вибудування» лінії поступового динамічного наростання, укрупнення мислення.

Найгостріші проблеми сучасності, проблема відповідальності людини за свої вчинки, морального обов'язку кожного й усіх становить змістовний та філософський стрижень ораторії І. Карабиця «Закликання вогню» (1979 р., за поемою Б. Олійника). Основу драматургії твору становить взаємодія трьох символічних образів — Пам'яті, Совісті та Обов'язку. У творі переважає монологічний тип висловлювання, тому такою надважливою є роль соліста (баритон), який сполучає функції соліста-вокаліста та читця-декламатора. Виявлення глибинної сутності літературного першоджерела — нерозривної, діалектичної єдності особистого та загального — обумовило трактування хору

як колективного образу народу, соліста-героя — як його персоналізації.

Громадянську тематику розвиває ораторія І. Карабиця «Земля моя, на ймення Донбас» (1980 р.). Основою її мелосу є інтонації радянських масових та ліричних пісень, аріозність, народна пісенність. Скріплює цю низку контрастів лірична лінія — як точка зору автора. Шість частин твору поєднано за принципом зміни жанрів та типів висловлювання. При цьому кожна містить елементи оповіді та дії, монологу та діалогу, хорового та сольного начала.

Оновлення сфери вокально-симфонічної музики, активні мистецькі пошуки та мікстова сутність музичного мистецтва того часу обумовили й виникнення синтезуючих творів, що поєднували власне хорове та власне інструментальне начала. Йдеться про вельми специфічний жанр вокального концерту. Зразки його створені М. Жербіним (два концерти 1964 р., 1977–1981 рр.). Г. Майбородою у 1971 р. написано «Концертний триптих» для колоратурного сопрано у супроводі фортепіано. Три частини циклу розташовані за принципом динамічного зростання. Народно-пісенні елементи тематизму у першій частині змінюються інструментальним трактуванням голосу у другій. Блискучий фінал, де використано традиційний для партій колоратурного сопрано прийом перекликання з флейтою, будується на постійних емоційних, образних та фактурних контрастах. Традиції світової та вітчизняної музики продовжує «Вокаліз» О. Білаша — своєрідне втілення жанру одночастинного концерту для мецо-сопрано з оркестром.

Меморіальна тематика розвинута у вокально-симфонічній творчості В. Кирейка. У 1965 р. ним написано кантату «Пам'яті М. Кропивницького» для хору з оркестром на слова М. Рильського. Своєрідне поєднання воєнної та меморіальної теми — кантата для мішаного хору з оркестром «Спасибі вам, радянські солдати» (1974 р., сл. Й. Бехера), написана на честь дружби міст-побратимів Києва та Лейпцига.

Плідним підґрунтям вокально-симфонічної музики даного періоду є національна культурна спадщина у всьому її тематичному та образному розмаїтті.

Кантата М. Скорика «Весна» для хору та симфонічного оркестру написана на вірші І. Франка у 1960 р. Опанування творчого світу поета ґрунтується в цьому творі на тонкому відчутті жанрової специфіки обраних композитором фольклорних джерел. Велику роль у кантаті відіграє «веснянковість» — в опорі на типові для цього жанру інтонації, у відтворенні специфічної емоційної атмосфери чекання, радісного пробудження, пантеїстичного оптимізму єднання природи та людини. М. Скорик широко використовує поліфонічну техніку на основі пісенного матеріалу. Фольклорну лінію у доробку композитора відбиває й триптих «Три весільні українські пісні» для сопрано і симфонічного оркестру (1976 р.). Сюжетний задум (доля жінки) обумовив включення драматичного начала до кожної з пісень. Цікаво, що до циклу увійшли дві улюблені пісні з репертуару С. Крушельницької. Народне начало пронизує весь невеличкий цикл, виявляючись в опорі на найдраматичніший у вітчизняному музичному фольклорі думний лад, у специфічних засобах розвитку тематизму, у використанні типових поспівок.

Відтворенням дійсно національних традицій та засад ментальності українського народу став концерт для хору, солістів та оркестру «Сад божественних пісень» І. Карабиця на вірші Г. Сковороди (1972 р.). Композитор сам укладав текст твору. Головним принципом у виборі поезій та їх розташуванні була відповідність і повне відображення філософської системи Г. Сковороди з її головними поняттями «сродної праці», Щастя, Сомісті, любові до Природи. Кожна з частин циклу ніби розкриває різні грані душі філософа, різні модуси осягнення щастя як глобального етичного поняття (без використання сюжетності та фабульності). Увесь цикл пронизує три домінуючих емоційно-образних сфери. Лірична, одухотворена — репрезентує саму сутність філософського світобачення Сковороди, його певну пантеїстичність (тому в концерті таку велику роль відіграють пасторальні епізоди флейти). Друга сфера — імперативно-дійова, остання — царина драматичного начала. Однак специфіка твору — не тільки у «музичній філософичності», наскрізній, щільній взаємодії її образних пластів-символів різного усвідомлен-

ня дійсності. Жанровий фундамент твору — відбиття полістичних тенденцій часу. Саме жанрове визначення (концерт) утворює історико-культурну паралель з епохою українського бароко, посилення на актуальні жанри доби — партесний концерт. Друга сфера культурних зв'язків концерту І. Карабиця — мелос канта та міського фольклору. Водночас, продовжуючи лінію інтегрування професійної та народної сфер музичного мистецтва, композитор звертається до відтворення ознак старовинної кантати та ораторії, масштабного фольклорного кола інтонацій ліричної та епічної пісні, інструментальної музики (імітація сопілки), принципів розвитку (особливостей народної підголоскової поліфонії, які поєднані з класичною поліфонією строгого стилю).

Поезія Т. Шевченка стала основою рапсодії «Думка» Л. Дичко для сопрано соло, чоловічого хору (капели бандуристів) та симфонічного оркестру. Авторський заголовок твору відбиває саму сутність його структури та мелосу. У рапсодії панує імпровізаційність, поемність та «думна» атмосфера, утворена опорою на інтонації дум.

Кантата «Червона калина», присвячена темі боротьби українського народу за свободу, написана Л. Дичко в 1968 р. для солістів, великого мішаного хору, двох фортепіано, арфи та групи ударних інструментів. П'ять її частин єднаються за принципом контрасту (образного, емоційного, темпового й фактурного). Твір містить ознаки жанру сценічної кантати та опери. Органічним цей синтез робить принцип наскрізного розвитку, що надає твору й певної симфонічності. Нагадаємо, що єднання рис хорової та симфонічної музики як різновид мікстових спрямувань є показовим для того часу. Романтичне відтворення визвольних козацьких війн у кантаті спиралося на специфічний художній метод, в основі якого — відмова від цитування фольклорних мелодій та опора на авторське інтонування слів вже знаних історичних пісень.

Відтворення найхарактерніших ознак гуцульського фольклору та разом з тим «розмикання» меж вокально-симфонічних жанрів демонструє Симфонія для солістів, хору та ка-

мерного оркестру Л. Дичко (1972 р.). Програмна основа твору «Привітання життя» підкріплена й програмними назвами частин — «Прелюдія», «Ярмарок», «Шумка», «Осінь», «Постлюдія». Усі частини симфонії (відзначимо синтез інструментальної та вокальної сфер, «романтичне» розширення меж симфонічного циклу) присвячені втіленню філософськи усвідомленої теми єднання людини з природою — символом краси та гармонії.

Дещо інший модус осягнення фольклорного — й ширше — культурного національного надбання — ораторія Л. Дичко «І нарекоша ім'я Київ» (1982 р.). Твір написано за оригінальними текстами «Повісті временних літ» і «Новгородського літопису старшого і молодшого ізводів» (лібрето Ю. Асєєва). У центрі уваги композитора — гострі колізії епохи Київської Русі, події, пов'язані з прийняттям християнства, але у баченні сучасної епохи. Тому музична мова твору — відтворення зв'язку минулого і сьогодення, єднання інтонацій народного епосу, плачів, знаменного розспіву та політональності, гармонійних нашарувань, сонорики, алеаторики, елементів тембрової драматургії. Фольклорні засади творчості Л. Дичко, значущість теми Києва стверджуються в кантаті «У Києві зорі». П'ятичастинний твір на народні слова для чоловічого хору, сопрано та інструментального ансамблю єднає різноманітні фольклорні пласти — давньоруську монодію, українську думу, обрядові, ліричні пісні.

Своєрідну «київську» тематику відбиває опера-ораторія І. Карабиця «Київські фрески». Варто зазначити, що цей твір водночас є втіленням синтезуючих мікстових тенденцій, що веде до злиття жанрів музичного театру та власне вокально-симфонічної музики з одного боку, а з другого — до злиття різних видів мистецтва (музика — живопис).

Серед актуальних тенденцій духовного та музичного життя 80-х рр. слід відзначити певний «поворот» до нового усвідомлення релігійних засад. У творчості Л. Дичко це відбилося у написанні двох концертних літургій на сл. І. Золотоуста (1989–1990 рр.). На фестивалі «Золотоверхий Київ» 2000 р. відбулася прем'єра нового варіанту Другої літургії під назвою «Урочиста літургія». Цей твір відзначений надвеликою роллю декламацій-

них розспівів ектеній, уведенням партії диякона та читця, домінуванням антифонного протиставлення партій хору, щедрою мелізматикою у розспівах.

У 60–80-ті рр. наявним є прагнення українського мистецтва до опори на світове художнє надбання.

У 1973 р. В. Сильвестровим створено кантату для сопрано та камерного оркестру на вірші Ф. Тютчева та О. Блока. Індивідуалізації відтворення глобальної теми творчості композитора — Людина і Всесвіт — відповідає нетрадиційність кантати. Вона виявляється у зовнішніх ознаках твору — його інструментальному складі: флейта, англійський рожок, дві валторни, чембало, арфа, дзвони, три літаври та дзвіночки, струнні без скрипок. Специфічною є й побудова твору: перша і друга частини спираються на вокальне начало, містять ознаки баркароли та скерцо, третя — чисто інструментальна. У кантаті використано чимало сонорних ефектів, у кодї значущості набувають алеаторичні принципи (диригент подає лише знаки вступів та закінчення гри).

Усвідомлення художнього досвіду людства як непорушної єдності, намагання творчо відбити естетичну призму бачення світу, яка стирає межі між видами мистецтва, знайшла відображення у циклі вокально-симфонічних поем Л. Дичко на сюжети полотен видатних російських художників В. Васнецова, І. Левітана, В. Сурікова, І. Шишкіна (1961–1962, 1972 рр.).

Одним із тематичних відгалужень у сфері дитячої вокально-симфонічної музики є ленінська тематика. У кантаті О. Красотова «Ленін наш» (1970 р., сл. Л. Реви) лірична мелодійність, перевага пісенних форм, спирання на інтонації радянської масової пісні дозволяють віднести цей твір до типу пісенних кантат.

Дуже значним у цій сфері є творчий доробок М. Кармінського. Ним написано пісенну сюїту «Будьмо, як Ленін» (1962 р.), вокально-симфонічну сюїту «Червоні гвоздики» (1972 р.). Відтворюючи ленінську тематику, вони закарбовують найкращі риси творчості композитора для дітей — простоту та водночас глибину, змістовність образів, яскравість, посиленість мелодій для виконання, значущість інструментального супроводу, що визначає емоційну та образну атмосферу.

2.5. Камерно-інструментальна музика

60–80-ті рр. в еволюції камерної інструментальної музики були періодом не менш складним, ніж у галузі симфонічного мистецтва. Багатство жанрових моделей зростає в той час завдяки програмності, розширенню виконавських складів, вільному поєднанню інструментів (у склади, що не мають аналогів). Відбиваючи у собі всю складність музичної панорами, камерні твори вже за традицією стають певним «полігоном» творчих випробувань. Тому в цій жанровій сфері таким наявним є тяжіння до нового усвідомлення й творчого опрацювання фольклору (у контексті «нової фольклорної хвилі»), прагнення опанувати стилістичні та технічні новації (інколи на межі з експериментом), синтезувати новітній досвід музичного мистецтва зі вже сталими національними традиціями. Наявним є й певне розмежування творчих пошуків. Класичні орієнтації більш притаманні митцям старшого покоління (А. Штогаренко, А. Філіпенко, В. Борисов, М. Тіц та ін.). Творчі пошуки середнього та молодшого поколінь українських митців відзначені тяжінням до новацій.

Класичні моделі камерної музики розвиває у цей період В. Борисов у Квартеті № 3 (1965 р.). Цей твір, один з останніх, завершених композитором, увібрав у себе сутнісні риси творчості митця — ясність, логічність композиції (з тяжінням до класичної структури та архітектоники), народну основу мислення та мелосу, особливе тяжіння до епічної, жартівливої та ігрової пісні.

У творчості А. Штогаренка сфера камерної музики набуває різноманітного жанрового оформлення. З одного боку — це меморіальні фортепіанні твори: цикл музичних портретів «Пам'яті товариша», присвячених С. Богатирьову, М. Коляді, П. Козицькому (1961 р.). Це і відтворення актуальної для українського радянського мистецтва тематики молодості — «Молодіжне» тріо для фортепіано, скрипки і віолончелі, в якому об'єднаними домінантами стають героїчне та епічне начало. Це і звернення до площини фортепіанної музики. Цикл фортепіан-

них мініатюр «Образи» було присвячено пам'яті Б. Лятошинського (1970 р.). Гармонійно загострена мова, лаконічність інтонацій створюють алюзії з творчістю самого Лятошинського, зокрема з його фортепіанним циклом «Відображення». Інший модус творчих пошуків — «Дивертисмент» для флейти та струнного оркестру (1967 р.). Тричастинний твір убирає в себе багатство фольклорного надбання, синтезуючи інтонації веснянок, ліричних пісень, дум, мелодичні та ритмічні обороти танцювальної музики, темброві особливості народного музикування (імітація звучання ліри).

Опорою на фольклорні джерела відзначені й великі фортепіанні п'єси В. Кирейка — «Токата», «Рапсодія», дві сонати. В ансамблевому доробку композитора в цей період — Сюїта (1968 р.), Струнний квартет (1974 р.). У цих творах відсутнє пряме цитування фольклору, але їх музична тканина насичена опосередковано втіленими інтонаціями дум, ліричних, жартівливих, прославних пісень, типовими ритмо-інтонаційними танцювальними формулами.

Новаційні пошуки цього часу були спрямовані і в іншу площину. Оригінальним та безпрецедентним є задум В. Гомоляки створити цикл сольних концертів для кожного інструмента симфонічного оркестру. У 1972–1981 рр. композитором було написано 6 концертів для духових інструментів (валторни, туби, тромбона, кларнета, фагота, гобоя). Ці твори певним чином заповнили «лакуну» — відсутність сучасного репертуару концертуючих виконавців на духових інструментах, розкрили сучасні можливості духових інструментів. Цикл продовжив і традиції сучасного західноєвропейського мистецтва — йдеться про цикл сольних інструментальних концертів П. Хіндемита «Kammermusik». Концерти В. Гомоляки відбили у собі експериментально-пошуковий сенс інструментальної музики того часу. Перш за все їх форма була досить вільно трактованою, іноді наближеною до одноактної поеми.

Концертні твори для духових інструментів становлять значну частину творчого доробку Л. Колодуба. У 70-х рр. ним було створено низку програмних творів: «Елегію» для валторни, «Та-

рантела» для труби, «Поема» для кларнета, «Концертна кадрили» для туби (усі в супроводі фортепіано, 1971 р.), «Молдавський танець» для кларнета і фортепіано (1973 р.), «Народна мелодія» для гобоя і фортепіано (1973 р.).

Тяжіння до розширення меж та тембрових обріїв камерної музики демонструє і творчість І. Ковача. Його Концертіно для домри з фортепіано (1966 р.) — не тільки один з популярних творів у репертуарі виконавців. Ця віртуозна масштабна концертна п'єса стала водночас і прецедентом створення народного забарвлення поза традиційним цитуванням, і розробкою пісенних, танцювальних народних тем (притаманною творам для народних інструментів).

Інструментальний доробок Ю. Іщенка відзначено дивовижним жанровим багатством та різноманіттям творчих інтересів. Це і тяжіння до опори на класичні форми та структури, які здобувають глибоко особистісного усвідомлення та трактування — Перший квартет, Другий квартет, присвячений пам'яті Б. Лятошинського (1968 р.), Третій квартет (1973 р.). Це і бачення класики як універсального цілісного досвіду світового мистецтва — «Маленька партіта» для флейти та арфи (1973 р., де тематичними джерелами стає тематизм Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя), «Концертна сюїта» (1974 р.) для флейти та струнних. Це і звернення до програмної музики — «Романтична балада» для скрипки та фортепіано (1974 р.), «Акварелі» для скрипки та фортепіано (1971 р.) — своєрідний цикл з 9 пейзажних мініатюр.

Інструментальна музика у творчості В. Золотухіна складається з різних за жанром та виконавським складом творів — «Музичний момент» для балалайки (1964 р.), «Українські народні награти» (1976 р.) для ансамблю скрипалів, «Сільські вечорниці» (1977 р.) для гобоя (усі у супроводі фортепіано).

Обрії інструментальних жанрів у той час були значно розширені завдяки активному залученню технічних та стильових новацій. Особливо яскравого відображення ця тенденція знайшла у творчості В. Сильвестрова. «Містерія» для флейти та ударних (1964 р.) засобами серійної техніки перетворює одвічну тему світового мистецтва — Особистість та Всесвіт. До тональ-

ної, атональної, модальної та додекафонної технік композитор звертається у Квінтеті (1961 р.). Присвячений Б. Лятошинському, цей твір пов'язаний зі стилем видатного композитора домінуванням поліфонічного начала. Тяжінням до мінімалізму та певним наслідуванням традицій А. Веберна відзначений Квартет пікколо (1961 р.) та Тріо для флейти, труби і челести (1962 р.). «Проекції» для клавесина, вібрафона та дзвонів (1965 р.) стали одним з гранично експериментальних творів композитора у даний період. У графічному, відносному записі твору — його алеаторична сутність. Виконавці орієнтуються лише на напрямки руху в межах 9–10 секунд, виконання має бути спонтанним, не «відпрацьовано вивченим». Загальну атмосферу простору, що «звучить», обумовлює й велика значущість сонорики, певна символіка тембрів (кожен з інструментів можна тлумачити як звернення до конкретних культурно-історичних просторів: дзвони — сакрального, чембало — ранньокласичного, вібрафон — сучасного). Камерна творчість В. Сильвестрова дуже часто несе в собі й начала театралізації, хепенінгу — в «Проекції», та особливо у «Драмі» (1970–1971 рр.) — синтетичній композиції з трьох сонат (для скрипки та віолончелі з фортепіано).

Романтичні стильові джерела — при виключному лаконізмі висловлювання — становлять основу Квартету (1974 р.). Одночастинна композиція органічно єднає притаманне романтичній добі ліричне бачення світу, сонорні та алеаторичні прийоми.

Серійна техніка є «технічною» основою багатьох фортепіанних творів композитора. Це «П'ять п'єс», «Тріада» («Знаки», «Серенада», «Музика сріблястих тонів»), Друга соната, «Елегія».

«Музика в старовинному стилі» (1973 р.) стала відображенням полістилістичних тенденцій у творчості В. Сильвестрова. Цикл з чотирьох програмних розділів («Ранкова музика», «Вечірня музика», «Споглядання», «Присвячення» — виконуються без перерви) єднає ознаки класицизму, романтизму, бароко, рококо, утворюючи універсальну призму культури як цілісного досвіду духовності людства. «Кіч-музика» (1977 р.) «звернута», навпаки, до досвіду тільки романтичної доби не в іронічному, а в елегійному дусі, в рефлексивно-медитаційному

контексті усвідомлення проблем збереження духовності в сучасну епоху, спрямовану до переосмислення ціннісних орієнтацій.

Водночас зі збагаченням технічно-стильового арсеналу камерно-інструментальних жанрів, українські митці звертаються й до синтезування новаційного і традиційного. Фольклорні основи, втілені новітніми засобами виразності, визначають специфіку багатьох творів Є. Станковича. У цьому зв'язку показовим є фортепіанний триптих «На Верховині» (1972 р.), генетично поєднаний з фольклором Закарпаття. Тематизм та композиційна структура його трьох частин — «Колисанка», «Весілля», «Імпровізація» — відтворюють ознаки колискових, кобзарських награвань, голосінь, плачів, коломиїток тощо.

Неоромантична скерованість, властива музиці 70-х рр., тяжіння до самопізнання, інтровертність, рефлексивність відбилися у камерних творах О. Киви. Яскраве підтвердження цього — Друга соната («Романтична музика», 1979 р.). Відзначимо, що така назва була надпоширеною у той час (аналогії — у творчості Р. Щедріна, Є. Денисова та багатьох інших). Але у Другій сонаті відсутня романтична лексика як така. Її романтизм — у самому модусі висловлювання, в куті бачення, в самозаглибленості та відкритій емоційності.

З 60-х рр. у вітчизняній камерно-інструментальній музиці заявляють про себе полістилістичні тенденції. Одним з перших творів у цьому напрямку стала Сюїта В. Годзяцького для чотирьох віолончелей. Вона складалася з кількох різнохарактерних п'єс («Весельчак», «Мечтатель», «Скептик», «Лодырь»), кожна з яких мала свій стильовий фундамент. Авангардна спрямованість, тяжіння до експерименту знайшли відображення і в інших творах композитора — «Розриви площини» (1965 р.), «Автографи» (1962 — 1963 рр.) поєднують у собі полістилістику та вільну додекафонію. «Чотири етюди для магнітофона» (1964 р.) стали однією з перших спроб у галузі конкретної музики.

Поряд з прагненням стилістично-мовного оновлення камерно-інструментальна музика того часу паралельно тяжіє до певного відродження класичних жанрів, наповнення їх новим

змістом та образністю. Показовим стосовно цього є жанр сонати. У 60–80-ті рр. вона переживає своєрідний ренесанс, ознаками якого є запозичення деяких рис квартетного жанру: лапідарність виразних засобів, мала маса звучання. Сонатна творчість у той час містить декілька стилістичних відгалужень: романтичне — «Соната-балада» М. Степаненка, «Соната-поема» В. Філіпенка, «Соната-балада» Г. Сакаєвої, з опорою на деякі риси романтичного піанізму — Друга соната Ю. Іщенко («Романтична музика», яка є художньо досконалим поєднанням фольклорних елементів, сучасної стилістики і камерності висловлювання); відтворення традицій класики, зокрема російської на основі фольклору — Перша соната В. Кирейка, сонатини І. Берковича, Ю. Щуровського, М. Тіца; нове осягнення одвічної теми «фольклор — митець», у контексті якої лірико-побутовий мелос поступається місцем творчо опанованій інтонаційній сфері фольклорної архаїки та народної музики Західної України. Не менш важлива й опора на самі засади народного музичного мислення — принципи формотворення, структурної організації. Пошуки оновлення спрямовано також на переоцінку значущості засобів виразності — ритм інколи стає засобом формотворення в цілому, використовується як барва. У жанр сонати проникають відтворення імітацій народних нетемперованих ладів, манери виконання, звучань ударних інструментів — у творчості Ю. Іщенко, В. Золотухіна, О. Красотова. Найвним є й тяжіння до відкритого, радикального експериментаторства, як уявлення самих меж та кордонів жанру — у фортепіанних сонатах В. Бібіка, Другій та Третій сонаті В. Сильвестрова. Такі тенденції нерідко переплітаються у рамках одного твору та проєкуються на нетрадиційні для сонатного жанру темброві площини. Як приклад можна навести Сонату для кларнета і фортепіано О. Красотова (1981 р.) — до речі, перший в Україні зразок подібного бачення жанру. В основі її тематизму — українська народна пісня «Не співайте, півні», а тричастинна структура є поєднанням сонатності та циклу разосереджених варіацій. На народний мелос спирається й Соната-балада для віолончелі та фортепіано Ю. Ланюка (1986 р.).

Одним з провідних жанрів того часу є концерт, який характеризується подальшим ускладненням діалогічності, переростанням її у полілог (у концертах для оркестру). Специфічна ознака жанру того часу — тяжіння до експерименту. Елементи сонористики та алеаторики насичують концерт для скрипки та камерного оркестру О. Яковчука. Як і у сфері сонатного жанру, концерт наповнюється і фольклорним мелосом, й ознаками фольклорного музичного мислення. Віолончельний концерт М. Скорика (1983 р.) — своєрідне відтворення жанру як медитації на основі думного фольклору. Специфічний триптих концертів для альту, скрипки та віолончелі створено Б. Буєвським. До речі, вони розраховані на сценічне втілення (їх музику використано у трьох діях балету «Устим Кармелюк»). Однією з основ мелосу цих концертів є ознаки старовинних хороводних пісень і танцювальний фольклор.

Виникають і нетрадиційні темброві зіставлення, які обумовлюють саму логіку музичного процесу та формування тембрової драматургії — Концерт для виборного баяну і струнних інструментів І. Шамо. Цікавим є поєднання у ньому ознак симфонічного розвитку, власне концертності та сюїтності. Чотири його відокремлені частини мають програмні назви — «Прелюдія», «Фуга», «Арія», «Остинато (Токата)» — і водночас поєднані лейтмотивом «авторської волі».

У сфері ансамблевої музики 70–80-ті рр. позначилися не тільки оновленням жанрових форм, а й уведенням сонористики, алеаторики, експериментальних прийомів та водночас народного мелосу. Це яскраво демонструють твори Г. Ляшенка та Ю. Іщенка. Тріо для фортепіано, скрипки та віолончелі Г. Ляшенка спирається на опозицію споглядання — дієвість. Однак споглядання у цьому випадку трактовано як стрижень духовності, концентрат ментальності — вся перша частина спирається на імпровізаційне відтворення західноєвропейського фольклору. На основі фольклорних джерел, зокрема веснянки, створено й тріо-акварель для скрипки, віолончелі та фортепіано Ю. Іщенка (1975 р.).

Серед жанрових пріоритетів у камерній сфері виділяються моделі поліфонічної музики. Нетрадиційні для українського

мистецтва у цілому з багатьох причин, прелюдія, fuga, міні-цикл (прелюдія і fuga) здобувають великої кількості творчих опанувань, багатьом з яких притаманне експериментаторство. Це підтверджують твори В. Бібіка та А. Караманова. У 1971–1975 рр. В. Бібіком створено надмасштабний цикл «34 прелюдії та fugи» для фортепіано, який характеризується нетемперованим строем, імпровізаційністю, пильною увагою до дисонансу і колористичності як повноправних засобів виразності. У «15 концертних fugах» А. Караманова жанр набуває нових виконавських обріїв, збагачується новаторським трактуванням тональності та тонального плану. Широкий жанровий діапазон притаманний циклу прелюдій О. Яковчука — жига, буре, токката, остинатна форма, 2, 3, 4-голосна та двійна 4-голосна fuga. У цьому творі обрано нетрадиційний принцип циклічності — 7 поліфонічних пар по тональностях «білих нот» та 5 — по «чорних». Експериментальною компонентою циклу є використання модальної техніки у кожній з поліфонічних пар.

Єднання народного мелосу, підголоскової поліфонії та поліфонії класичної визначають особливості циклу поліфонічних варіацій Л. Дичко «Писанки» (1972 — 1973 рр.). Потяг до синтезу архітектури, графіки, живопису та музики позначився у циклах варіацій Л. Дичко «Враження» — на основі вражень від пам'яток Бірми, Таїланду, Єгипту, Індії та Японії.

Програмність, свобода структури та музичного мислення, романтична піднесеність і водночас романтична відмова від будь-яких жанрових канонів — характерні ознаки камерної музики 80-х рр. Вони знаходять яскраве втілення у творчості багатьох українських митців, але найбільш показовим є те, що вони визначають творчість молодих. У доробку О. Козаренка чимало творів, що підтверджують це. Певна епатажність, розрахованість на публіку, бурхлива емоційність та вільна поемність структури характеризують Концерт для скрипки з оркестром, заснований на мелосі гуцульського фольклору. Суміщення пластів культури, поєднання різних історико-культурних модусів є концептуальною основою «Писанок» для фортепіано (1982 р.), де синтезовано коломийкову основу та засоби й прийоми джазової імпровізації. Експериментальне спрямування найбільш

наочно виявлено у «Мікросхемах» (1988 р.) — семи мініатюрах-діалогах сопрано з різними інструментами на слова Марти Томенко, де набувають значущості елементи хепенінгу та інструментального театру, та «Пасакалії на галицьку тему для органа» (1989 р.).

2.6. Симфонічна музика

Конфліктно-драматичний тип симфонізму та філософське його осягнення закарбоване у симфонічній творчості Б. Лятошинського 60-х рр. Третя симфонія (1963 р.) демонструє переосмислення самої структури симфонічного циклу в напрямку зменшення масштабів за рахунок інтонаційної, образної, змістовної концентрації. Певне розмивання меж симфонії та наближення її до романтичної поеми обумовлено лейтмотивністю та рисами монотематичної драматургії. Основний філософський сенс твору — одвічна опозиція позитивного та негативного начал заявлена у вступі до першої частини. Хроматично напружена, емоційно концентрована тема стає основою практично усього тематизму симфонії. Характерне для симфонічного жанру зіставлення дієвого та медитативного, споглядально-рефлексивного начал знаходить своє відображення у співвідношенні першої та другої частин. В основі образності другої частини — спогади композитора про відвідане ним старовинне бельгійське містечко Брюгге з його середньовічно-легендарною атмосферою. Фінал симфонії є глибоко індивідуальним осягненням трагічного начала.

Дещо інше трактування симфонічного жанру Б. Лятошинським демонструє П'ята симфонія (1967 р.) — ще один етап творчого втілення митцем слов'янської тематики. У цьому епічному за своєю сутністю творі знайшли відображення героїка, лірика, комічне, фантастика. Мелос твору становлять типові інтонації слов'янського фольклору. Це різнобарв'я поєднано в органічну цілісність засобами поліфонічної розробки з нашаруванням фактури.

Продовжуючи структурно-композиційні пошуки, як і в «Слов'янській» симфонії, композитор звертається до тричастинної форми, насиченої фольклорними інтонаціями. Характерна ознака твору — опора багатьох тем на мелодії зі збірника російських пісень Кірши Данилова, а також на болгарський фольклор. Узагальнена програмність твору своєю змістовною метою має втілення ідеї братерства слов'янських народів, гуманізму й толерантності.

Лінію конфліктно-контрастного симфонізму розвинуто у Шостій симфонії Р. Сімовича (1965 р.).

Драматичне симфонічне мислення визначає Третю симфонію Г. Майбороди (1976 р.). Монументальний, класичний чотиричастинний цикл (з орієнтацією на традиції П. Чайковського) має програмний підзаголовок «Літня». Ця назва — символ зрілості та мудрості осягнення життя, діалектики життєвої боротьби, яка знаходить музичне втілення в активній взаємодії та якісному перетворенні тематизму.

Інтенсивністю та новаторством позначена й симфонічна творчість А. Штогаренка. Створена для струнного оркестру симфонія «Пам'яті товариша» (1966 р.) водночас є зверненням і до теми війни — позачасово значущою для української радянської музики, і до традицій програмного симфонізму, і до традицій поемності (завдяки лейтмотивному «стрижню», що пронизує всі три частини циклу).

Масштабну, багатоголосну, різнобарвну палітру симфонізму відтворює «Київська» симфонія А. Штогаренка (1971–72 рр.). Відтворення ідеї величчя Києва, єдності слов'янських народів знаходить монументальне втілення як діалог епох від давнини до сучасності. Тому логічним є звернення до старовинних билинних наспівів, кантів, обрядових пісень, уведення у музичну тканину звучання «троїстих музик» (специфічна цитата, що наближує й споріднює традиції народної та професійної музики), звернення до цитування своєрідного символу Вітчизняної війни — пісні О. Александрова «Священна війна».

Класичні традиції симфонічного жанру, традиції українського симфонізму, закладені Л. Ревуцьким, знаходять осмислен-

ня та опрацювання у творчості В. Кирейка. 70-ті рр. стали дійсно симфонічним етапом його творчого шляху, роками створення Четвертої (1970 р.), П'ятої (1973 р.), Шостої (1978 р.) симфоній. Лірико-філософська, епічна Четверта, відроджуючи традиції епічного симфонізму, синтезує класичну чотиричастинну структуру з типовою семантикою частин та дійсний дух народного музичного мислення і мовлення (при цьому композитор уникає цитування фольклору).

Інший модус усвідомлення симфонічного жанру демонструє його П'ята симфонія. Створена як присвята XXV з'їзду КПРС, вона мала відповідний емоційний оптимістично піднесений тон, відповідну лексику, засновану на мелосі народних і радянських масових пісень. Шоста симфонія, присвячена Л. Ревуцькому, за визначенням автора — спогади про Вчителя, світлу й благородну людину. Як і в П'ятій симфонії, переусвідомлюючи структурно-композиційні канони жанру, В. Кирейко «утягує» його до трьох частин. У Шостій симфонії всі вони насичені українською пісенністю, що закарбовується і в інтонаційній сфері, і у використанні прийомів народної підголоскової поліфонії.

Таке ж різноманіття концептуального бачення жанру та його традицій демонструє й творчість Г. Таранова. Його симфонія «Пам'яті С. Прокоф'єва» для струнного оркестру (1964 р.) — творче усвідомлення традицій радянського симфонізму. Відтворюючи інтонаційну атмосферу музики С. С. Прокоф'єва, автор звертається до мелодичних зворотів російської народної пісенності, колоритних ладових і гармонічних прийомів, специфічної ритміки. Водночас Г. Таранов не використовує цитат з музики радянського класика, а створює плідний діалог з його художнім доробком.

Своєрідним контрастом до ліричної образності цієї симфонії стала Сьома «Героїчна» (1967 р.). Програмна сутність твору підкріплена й програмними назвами кожної з частин. Самий сенс програмності у цьому творі, на відміну від попередніх, дещо інший. Композитор не звертається до засобів жанрової, сюжетної та звукообразальної конкретизації змісту. У творі домінують засоби образно-узагальненої програмності.

Ще більшою є вага програмного, літературного начала у Восьмій «Шушенській» симфонії (1968–1969 рр.). Набагато докладніше розроблена літературна програма, дуже велике значення мають сюжетні мотиви, які певним чином впливають на музичну форму.

Орієнтація творчих пошуків композитора на плідний, глибоко органічний синтез літератури та музики у симфонії є специфічно втіленим перетворенням і осягненням традицій доби романтизму. Про це свідчить і яскраво виражене скерування до об'єднання частин (виконуються без перерви) в поемну цілісність. Разом з досить типовою для соціалістичного реалізму ленінською тематикою це створює цікавий культурний діалог епох.

Традиції поемності та програмності продовжено у Дев'ятій симфонії. Продовжено й творчі пошуки у напрямку синтезування видів мистецтв, утворення сценічного дійства, театралізації. За задумом автора, кода симфонії передбачає використання декоративних елементів: додаткові групи оркестрантів мають з'явитися у воєнному одязі різних епох — давньоруських витязів, армій Суворова, Кутузова, Радянської армії. На боках задньої стінки сцени мають з'явитися зображення воєнних орденів, у центрі — Державний прапор СРСР.

Варто зазначити, що драматичний тип симфонізму в різноманітних аспектах його втілення зберігає свою значущість і у творчості композиторів нової генерації.

Симфонії Ю. Іщенка (Друга — 1968 р., Третя — 1971 р., Четверта — 1976 р.) концептуальним центром мають одвічну проблематику суперечливого співвідношення позитивного та негативного начал. У чотиричастинній Другій симфонії «Камерна» особистісна площина осягнення світу (написана для 13 струнних) водночас діалогізує з усвідомленням конфлікту добра і зла очима усього людства — завдяки наближенню звучання струнного оркестру до симфонічного та дійсно симфонічному духу музичного мислення.

Присвячена пам'яті загиблих у війні, симфонія убирає в себе найвизначніші риси українського радянського симфонізму:

значущість конфліктно-драматичного начала, потяг до творчого осмислення структурних констант жанру. Йдеться про специфічну побудову 4-частинного твору. Значення лейтмотивного та монотематичного принципів підсилюють його романтичну поемну спрямованість.

Цікаві темброві знахідки визначають Четверту симфонію. Групи оркестру у 2 ч. репрезентовано як певного учасника симфонічного дійства і охарактеризовано самостійним тематизмом. Така своєрідна драматургія тембрів створює поліфонічну музичну тканину — як аналог полікультурної атмосфери сьогодення.

Гостро конфліктне начало є серцевиною концепції Другої симфонії В. Губаренка (1965 р.). Напрочуд оригінальна з точки зору трактування сутності симфонічного жанру та семантики його частин, звернута до надмасштабного інтонаційного «поля» українського фольклору. Ці новації трактування знаходять своє вираження на рівні не тільки програмного й точного жанрового визначення — «Прелюд», «Соната», «Фугато». Не можливо не зосередити увагу й на перестановці частин, яка створює єдину лінію все більшого драматургічного тяжіння до фіналу — відновлення порушеної гармонії.

Тенденції інтегрування засад симфонічного та фольклорного мислення — як єднання різних призм бачення світу, що дають разом «стереофонічний» об'ємний його образ-картину — знаходять блискуче відображення і в творчості Л. Колодуба.

Програмна основа симфонії-думи «Шевченківські образи» (1964 р.) надмасштабна, двоїстисна та асоціативна. Це і безумовні зв'язки з творчістю Т. Шевченка, і з творами, що стали осягненням цієї знакової для української культури постаті — живописними, скульптурними, графічними роботами радянських митців. Все це обумовило звернення до засобів картинної зображальності. Як ще один крок українських митців на шляху до творчих пошуків у галузі симфонізму, «Шевченківські образи» спираються на романтичні тенденції «неканонізованості» симфонічного циклу. Розростання його до 5 частин, їх програмна основа — ознаки романтичної культури, що «відповідають» і

самому сенсу культури народної. Розростання циклу і обумовлює, і обумовлюється епічністю мислення, високо філософським рівнем осягнення образу Шевченка — як Поета, Митця. Тому й поєднання різних культурних і світоглядних моделей — симфонія і дума (професійне і народне, процесуальне і споглядальне, первинно інструментальне і первинно спрямоване на синтезування вербального і музичного, вокального та інструментального) — є специфічно знаковим за своєю сутністю, адекватним сучасній культурній ситуації, де культура перш за все — сфера буття людини і усього людського досвіду — духовного, художнього надбання.

У різноспрямованій еволюції української симфонії 60–80-х рр. особливої значущості набуває тенденція фольклоризації. Прояви вона має різні — звернення до найдавніших, архаїчних її шарів та водночас до пластів найсамобутніших, яскраво оригінальних, творча переробка найхарактерніших ознак фольклорного мислення — специфічних прийомів музикування, ритмічної організації, імпровізаційності. І, нарешті, це й синтезування фольклорних засад мислення з найновішими тенденціями професійної музики, з новітніми структурно-тематичними, ладоінтонаційними засобами. Саме такими за своєю сутністю є творчі пошуки М. Скорика, Л. Грабовського, Л. Дичко, Ю. Іщенка, В. Бібіка, Є. Станковича та багатьох інших. Необхідно зазначити, що ці тенденції було втілено не тільки у жанрі власне симфонії. Часто вони ставали основою вільних за побудовою творів для симфонічного оркестру.

«Веснянки» Л. Дичко (1969 р.) стали гідним продовженням традицій інтегрування одного з найдавніших жанрів українського фольклору у творчості українських митців. У «Веснянках» на основі варіаційної форми розвивається безперечно народна за змістом та характером авторська тема. Опоетизування рідної природи поєднано із зіставленням настроїв-образів. Дуже велику роль при цьому відіграє темброва драматургія. За змістом та образністю до «Веснянок» близька симфонічна картина «Килимок», заснована на стилістиці обрядових пісень.

У творчому доробку М. Скорика фольклорне начало обумовлює специфіку світобачення, сферу образності та вибір засобів музичної виразності. Яскравими доказами цього є «Гуцульський триптих» (створений на основі музики до кінофільму «Тіні забутих предків»), «Карпатський концерт», Друга партита для камерного оркестру. Характерні ознаки цих творів — синтез композиційних моделей професійної та народної музики і притаманних їм ладово-гармонійних особливостей (зокрема, поєднання елементів серійності, серіальності з народними джерелами), імітування звучання народних інструментів.

Філософське осягнення сутності та специфіки національного начала, узагальнюючий погляд на історичний шлях українського народу — смислова зернина Першої симфонії І. Карабиця (1974 р.). Епічна за своєю сутністю, симфонія вбирає в себе ознаки різних у синхронії та діахронії культур. Програмна назва твору відсилає до традицій синтезування літературного та музичного начал, започаткованих мистецтвом романтизму. Але «П'ять пісень про Україну» з розумінням пісні як «песнь» утворюють зв'язки з героїчним народним епосом і його синкретичною музично-літературною природою. Така часова ретроспекція, з одного боку, та сама сучасність (як призма бачення минулого і як змістовна складова концепції), з другого, автором трактовані як нерозривні етапи невинного історичного процесу.

Різноманітність жанрової палітри твору адекватна цій «історичності». Знаменна псалмодія, хорал, дзвони, алюзія звучання бандури, дума, реквієм, вальс, заздравні пісні — виводять музичний процес на рівень культурної позачасовості та надпросторовості. Стрижнем, який єднає й центрує все поле культурного буття в «П'яти піснях про Україну» є лейтобраз, що в кожній з частин набуває образних трансформацій, але не втрачає при цьому своєї змістовної сутності — образу України.

У творчості І. Карабиця здобув розвитку і конфліктно-драматичний тип симфонізму. Тричастинна Друга симфонія (1977 р.) — втілення гострого конфлікту позитивного, гуманного світу позачасових цінностей людства і негативного, бездуховного, маргінального.

Різностямованість, особистісність, напруженість творчих пошуків відбиває Третя симфонія І. Карабиця (1978 р.). У ній відсутня програмність, сюжетність як така, епічна або драматична картинність. Це лірична симфонія людського серця, людської душі. Не випадково така «екзистенціальна» концепція структурована в розгорнуту одночастинність і проєкована на звучання струнного оркестру.

Одвічна проблематика збереження духовності у контексті боротьби позитивного та негативного начал втілена у Першій симфонії В. Золотухіна (1970 р.). Індивідуальне трактування симфонічного жанру композитором відбилосся у специфічній конструкції циклу. Тричастинний твір максимально наближений до грандіозної симфонічної поеми — завдяки функціям та образності частин, лейтінтонаційній організації музичного процесу, тембровій драматургії з провідною роллю дерев'яних духових інструментів.

Переосмислення засад симфонічного жанру, його скерованість на синтезування різних жанрових моделей та значущість сфери масової культури знайшли органічне втілення у Другій «Ліричній» симфонії В. Золотухіна для великого естрадно-симфонічного оркестру. Усі її чотири частини — різні грані ліричного начала, що у цілому створює духовно багатий, яскравий образ сучасника. Насичений прийомами біт- та рок-музики, елементами джазу, твір водночас спирається на самі засади симфонічного мислення.

Одним із напрямків розвитку жанру симфонії у даний період стає його інтеграція з жанрами вокальної музики. У творчості В. Золотухіна зразком такого синтезування стала Третя симфонія для солістів, хору та симфонічного оркестру (1979 р.). Вербальною основою семичастинного твору стали вірші Р. Гамзатова, М. Алігер, Р. Левіна, Є. Вінокурова, Б. Палійчука. Зернина концепції цього масштабного і філософськи заглибленого твору — позачасова значущість духовних цінностей людства.

Оновлення засад симфонічних жанрів, потяг до індивідуального трактування та творчого бачення (що «розхитує» будь-які канони, розширює межі власне симфонічної музики), як одне

з втілень романтичного усвідомлення світу з його домінуванням особистісного, у цей період веде до посилення тенденцій поліжанрових та мікстових. Йдеться не тільки про поєднання рис симфонії та поеми, концерту, синтез інструментального та вокального начал. Утворюється цілісне поле художнього осягнення світу, де межі між видами мистецтва та жанрами вже не є сталими. Один з проявів цього — програмність симфонічних творів українських композиторів. Художнім досвідом українського мистецтва такий синтез вже опановано й загалом він не є несподіваним для музики. Але у цей же час формуються образні, тематичні, асоціативні зв'язки української симфонічної музики з живописом, скульптурою, графікою і т. д. Яскраві зразки такого «уведення» симфонічної музики у контекст мистецтва як цілісного поля творчого буття людства — «Три монументи» Г. Таранова, «Сильніше смерті» М. Скорика (де образною основою твору стала скульптурна композиція Я. Фівейського). До цього ж шару симфонічної творчості належать і «Симфонічні фрески» Л. Грабовського (їх було створено в 1961 р. під впливом живописних робіт Б. Пророкова «Це не повинно повторитися»), «Фрески Софії Київської» В. Дроб'язгіної та ін.

Характерна ознака даного етапу розвитку симфонічної музики — активне опанування митцями світового досвіду у плані засвоєння прийомів та засобів музичної виразності нових композиторських технік. У цьому відношенні показова творчість М. Скорика, Ю. Іщенко, Б. Буєвського, В. Бібіка, Л. Грабовського, Є. Станковича, В. Сильвестрова та багатьох інших.

Зіставлення епох, полікультурні тенденції, різноманітність новаційного бачення симфонічних жанрів відзначають творчість Є. Станковича.

Симфонієтта (1971 р.) композитора стала одним з перших творчих опанувань полістилістики в українській музиці. Програмна назва «*In modo collage*» відбиває «мозаїчність» культурних джерел твору: класичний симфонізм, симфонічна музика другої половини XIX ст., епоха бароко, неокласичні тенденції.

Інший модус бачення симфонізму демонструє Перша симфонія — «*Sinfonia Larga*» (1973 р.). Камерна сутність цього тво-

ру (для 15 струнних) обумовлена колом образності — філософськи заглибленої, глибоко психологічної, спрямованої на відтворення духовних пошуків неповторної особистості — людини сучасності. І тому не випадково музична тканина твору насичена «знаками» сучасності — прийомами та засобами сонористики, алеаторики, комбінаторики, серійності та серіальності.

Особистісне, невпинно пошукове начало у Другій симфонії (1975 р.) проєктовано в іншу площину. Образно та емоційно пов'язана з тематикою війни (що вже постала та закріпилася в українському мистецтві як одна з визначальних), вона отримала назву «Героїчна». Складність психологічних шукань людини, звернення її у пошуках опор до скарбниці духовного і художнього надбання людства (тому такими органічними є інтонаційні зв'язки твору із симфонізмом Б. Лятошинського і Д. Шостаковича, альянсу музики О. Скрибіна) можна інтерпретувати як трагічність буття людини сьогодення.

Глибинний психологізм, неповторність осягнення складного, «мозаїчного» світу сучасності закарбовано у Четвертій симфонії — «Sinfonia Lirica» (1977 р., для 15 струнних). Одночастинний твір увібрав у себе різноманітність форм та жанрових моделей, ознаки сонати, концерту, рондо, варіацій та водночас народної пісенності.

Своєрідним підсумком полістилістичних пошуків Є. Станковича певного періоду стала «Симфонія пасторалей» (1980 р.). Грандіозний одночастинний твір має програмний підзаголовок — симфонія-концерт для скрипки з оркестром. Але це не тільки злиття жанрів симфонії та концерту, яке є досить поширеним явищем у симфонічній царині. «Симфонія пасторалей» — справжня симфонія-імпровізація. Імпровізаційна стихія поєднує дві сфери музичної творчості — професійну та народну. Професійна виявляє себе через епічність, поемність, ознаки сонати, рондо, багаточастинного симфонічного циклу та інструментального концерту. Народна — через домінування варіантно-варіаційних форм, темброві альянсу звучання народних інструментів.

Усе різноманіття пошуків у царині симфонізму відбила творчість В. Сильвестрова. Вже у Першій симфонії (1963, 1974 р.)

знайшли втілення риси, що загалом стали визначальними для стилю композитора — тяжіння до стислих, емоційно та образно концентрованих композицій, ліричність як призма світобачення. Тричастинна симфонія з визначеними модусами музичного мислення певним чином апелювала до класичних, сталих їх моделей (Соната, Концерт, Фуга). Водночас композитором було створено зв'язок між різними історико-культурними епохами, між минулим досвідом музичного мистецтва та його сучасністю — завдяки зверненню до атональності, додекафонії та політональності (відповідно, перша, друга та третя частини).

Камерна симфонія В. Сильвестрова має програмну назву «Спектри» (1965 р.). Потяг перш за все до барви, сонористична спрямованість твору знайшли своє відображення у специфічному інструментальному складі з введенням електрооргана, великої групи ударних (із дзвонами, вібрафоном, ксилоримбою). Три частини симфонії — своєрідний фіналоцентристський цикл: поступово збільшується обсяг частин від першої до фіналу. Специфічністю відзначено й спектр композиційних технік та засобів виразності, що становить ґрунт музичної мови «Спектрів». Це пуантилістика, алеаторика, сонористика, елементи експресіонізму тощо.

Камерна за своїм інструментальним складом, але не за глибиною творчого осягнення світу і Друга симфонія (1965 р.). Її звернення до пуантилістично-сонористичних засобів та прийомів ствердило їх значущість у творчості В. Сильвестрова як одних із визначальних. У симфонії використано як барвчимо не традиційних прийомів звукообразності: гру довільних нот у межах, що встановлені автором, гру по струнах фортепіано, гру на фортепіано долонями, імпровізації у вказаному діапазоні та часі звучання і т. д.

Певним контрастом до лаконічних та ліричних симфоній стала «Есхатофонія» (1966 р.), яка відтворює глибоко гуманістичну за сутністю ідею — перехід музики від загибелі до відродження. «Есхатофонія» — тобто «останній звук» — композитором трактовано як «останнє слово» у ствердженні світла. Як і попередні інтерпретації симфонічного жанру, ця також насиче-

на серіальністю, пуантилістичністю, сонорикою та алеаторикою. Але у цьому випадку новітні засоби виражальності, стилістики, мислення проєктовано на надмасштабний, почетверений склад оркестру з 4 групами ударних, що надає надпросторовості та позачасової значущості антитезі темрява — світлу.

Лінія новаційного бачення симфонічного жанру була продовжена «Поємою пам'яті Б. Лятошинського» (1968 р.) з її скерованістю на серіальну техніку та сонористичність.

Зіставлення алюзій неокласичної та романтичної музики із сонорно-алеаторичними комплексами та епізодами у Четвертій симфонії відбиває стрижень авторської концепції: трагічність та згубність втрати духовних й ціннісних орієнтацій. Трагічне начало стає тим самим змістовним полем одночасного симфонічного циклу. Лаконічність, гранична концентрованість образів (і як наслідок — обмежена простота вислову) і обумовлюють, і обумовлюються поділом симфонії не на частини, а на епізоди драматичного за своєю сутністю драматургічного процесу.

Якщо діалог культур, історико-культурних епох у творчості В. Сильвестрова знаходить опосередковане втілення в ракурсі класичне — аklasичне, то у творчості Л. Колодуба цей діалог здобуває більш конкретизованого виявлення. Відтворенням самої сутності світобачення епохи бароко стала Третя симфонія — «В стилі українського бароко» (1980 р.) із сюжетною опорою на п'єсу І. Кочерги «Пісня в бокалі». У цьому творі втілено особливості жанрових моделей та стилістики музики бароко — домінування поліфонічного начала, склад оркестру, що апелює до жанру *concerto grosso* (з його опозицією сольного та ансамблевого начал), алюзії сютності. Ця «мозаїка» жанрів створює й певний парадокс. Відсилаючи до конкретного періоду в українській історії, автор звертається і до чітко визначених, сталих моделей та ознак барокової музичної культури й до театралізації музичної дії. Новаційність симфонії, таким чином — у поєднанні багатьох граней стильового синтезу. Барокові моделі відтворено у контексті раннього класицизму та водночас — крізь призму сучасного світобачення. До цього наскрізного, епохаль-

ного синтезу (бароко — класицизм — сучасність) додається й синтез міжвидовий — музика — театр, який створюється завдяки режисерськи розробленій партитурі симфонії (ефекти наближення та віддалення, розробка епізодів музичної дії як театральних мізансцен).

Синтез власне музичного і театрального начал відзначає і Четверту симфонію В. Буєвського (1979 р.). Цей одностайний твір — своєрідна памфлетно-гротескова інтерпретація симфонічного жанру. Новаційною його рисою є домінування комічного начала — через іронію та сатиру, при наявності ознак як епічного, так і конфліктно-драматичного симфонізму.

Низку нових жанрових утворень українського симфонізму 60–80-х рр. розширюють радикально новаційні моделі: симфонія-балет «Ассоль» В. Губаренка, публіцистична симфонія-ораторія Є. Станковича «Я стверджуюсь».

Третя Симфонія Є. Станковича (1976 р.) стала концентрованим втіленням багатьох тенденцій, що визначали специфіку еволюційного шляху української симфонії. У цьому масштабному, шестичастинному творі були поєднані ознаки неокласицизму та неофольклоризму. Перша стильова орієнтація знайшла відбиття у самій багаточастинності твору і водночас певних сюїтних визначеннях його частин (Прелюдія, Токата, Канони, Балада, Речитативи, тільки шоста частина має узагальнено-функціональне визначення — Фінал). Друга виявляє себе кризь думні інтонації, що насичують музичну тканину симфонії.

Складна драматургія твору репрезентована двома образно-концептуальними лініями, які існують у тісному зв'язку. Перша — дійова, публіцистична, що створює образ революційної епохи з її героєм — народом. Друга — втілює ідею становлення особистості, її духовно-громадського почуття.

«Я стверджуюсь» Є. Станковича — унікальний центр перехрещення героїчного епосу та ліричної споглядальності. Твір проєкує духовно-громадську тематику — одвічну для українського мистецтва і генетично притаманну йому — на площину симфонічного мислення, наповнює її новим змістом та прийомами виразності.

У 80-ті рр. визначальною у сфері симфонічної музики є тенденція індивідуалізації. Практично кожний твір з авторським визначенням «симфонія» стає новою інтерпретацією — особистісною моделлю жанру. Зберігає свою значущість програмність та прагнення синтезу жанрів. Зразки втілення цієї тенденції — Шоста симфонія В. Бібіка «Думи мої» (для сопрано, баритона та симфонічного оркестру), Перша симфонія («Sinfonia lugubre») В. Зубицького, «Привітальна увертюра» Г. Ляшенка та ін.

Тематична царина української симфонічної музики у 80-ті рр. своєю складовою має патріотичну, воєнну тематику, атрибутивну для вітчизняної музики. Зразками втілення цієї теми є «Зарослий окоп» І. Польського, симфонія «Це було під Ровно» А. Гайденка, симфонічна поема «Пам'яті невідомого солдата» В. Золотухіна, Третя симфонія І. Ковача «Сни солдатські», Третя симфонія «Пам'яті героїв» І. Шамо, симфонічна картина «Розповіді солдата» Є. Зубцова.

У сфері симфонізму помітною стає тенденція щодо збагачення звукової палітри. Різноманіття та різнобарв'я засобів виразності включає у себе сонорно-тембровий фактор як рівноправний елемент. Характерним стає включення до оркестрового складу цимбал — «Карпатський концерт» М. Скорика, концерт для цимбалів з оркестром Д. Задора, поширення групи ударних — у творчості В. Бібіка, І. Карабиця, В. Сильвестрова, електронних інструментів — «Концерт для електрогітари, електрооргана, фортепіано та ударних» Я. Губанова.

У 80-х рр. зберігає свою значущість для українських митців національний фольклор — і як світоглядна основа, і як ґрунт мелосу. З цієї точки зору показовою є симфонічна поема «Золоті ворота» О. Яковчука, що синтезує архаїчні та сучасні інтонації, поліфонічні нашарування пластів музичної тканини.

У Першій симфонії В. Камінського фольклорні джерела стають засобом психологізації образної системи твору. При цьому у симфонії відсутні фольклорні цитати.

Лірико-споглядальну лінію українського симфонізму стверджує П'ята симфонія В. Сильвестрова (1981–1982 рр.). Виз-

начення «симфонія» у даному випадку є скоріш призмою бачення світу, ніж жанровою характеристикою. В основі твору — безсонатна структура, лірико-споглядальна, рефлексивна медитація. Специфічності структури відповідає й своєрідність музичної мови — при інструментальній природі мелосу в ньому містяться й романсові, елегійні інтонаційні формули.

Наприкінці 80-х рр. мікстові, синтезуючі скерування митців та індивідуалізація трактування жанрів симфонічної музики формують досить своєрідну ситуацію — при наявності великої кількості творів для симфонічного оркестру визначення симфонії або відсутнє, або сполучено з програмною назвою. Показовим також є прагнення розширити межі музичного мислення за рахунок уведення нетрадиційних — з класичної точки зору — засобів. Йдеться про наближення та злиття різних модусів культури — «світської» та «релігійної» (нагадаємо, що у цей час активно відроджуються релігійні засади світобачення, чому сприяє офіційний дозвіл на святкування 1000-ліття прийняття християнства Київською Руссю). Результатом стає активне уведення органа — у творчості Л. Дичко, В. Бібіка, В. Губи та ін.

Своєрідним підсумком розвитку став фестиваль прем'єр симфонічної музики у Дніпропетровську у 1990 р., на якому було презентовано твори 1987–1989 рр. Власне симфоній було представлено порівняльно мало. Але саме вони стали кульмінаціями фестивалю. Серед них — Дев'ята «Пасторальна» симфонія В. Бібіка, присвячена одній з головних загальнолюдських проблем сьогодення — єднання людини і природи. Прозвучали також «Симфонія тривоги» В. Загорцева та Друга симфонія І. Ковача.

2.7. Музичний театр

2.7.1. Опера

60–80-ті рр. стали періодом певного оперного «вибуху» в українській музиці. Відповідно до самого духу епохи, спрямованого на збереження традицій, на активні пошуки оновлення у

всіх сферах музичного мислення та висловлювання, в опері формується панорама напрочуд «калейдоскопічна», різнобарвна.

Вона позначена множинністю, індивідуальністю усвідомлення тематичних, образних, стилістичних обріїв, особистістю концепційного бачення. Як специфічну ознаку вітчизняної опери того часу можна відзначити й певне її тяжіння до злиття з іншими жанрами — кантатою та ораторією (М. Кармінський «10 днів, що потрясли світ», І. Карабиць «Київські фрески»), симфонією (В. Губаренко «Загибель ескадри»), оперети (В. Губаренко «Крізь полум'я»), балету («Вій» В. Губаренка, «Та, що біжить по хвилях» І. Ковача), піснею («Прапорonosці» О. Білаша). У річищі оперної творчості вітчизняних митців виникають також твори, що відбивають потяг до створення синкретичного, всеохоплюючого художнього бачення світу, залучення засобів виразності, властивих не тільки різним музичним жанрам, а й різним видам мистецтва, зокрема кінематографа («Ярослав Мудрий» Ю. Мейтуса, «Дніпровські пороги» Л. Колодуба).

Прагнення індивідуалізації бачення світу, лірична призма його осягнення обумовлює виникнення нових жанрових моделей української опери — моноопери («Листи кохання» В. Губаренка, «Волзька балада» Г. Жуковського), фольк-опери («Ятранські ігри» І. Шамо, «Цвіт папороті» Є. Станковича), рок-опери («Енеїда» С. Бедусенка, «Біла ворона» Г. Татарченка), мюзиклу («Ніч чудес» І. Карабиця).

У тематичній сфері вітчизняної опери як провідні можна відзначити декілька напрямків: революційно-історичний (історично-біографічний), казково-фантастичний, лірико-психологічний, звернення до відтворення національної літературної спадщини і фольклорного надбання, побутово-комедійний тощо.

У царині революційно-історичної тематики безумовним внеском у розвиток жанру є творчість В. Губаренка, Д. Клебанова, Г. Майбороди.

Одна з перших історико-революційних опер цього періоду — «Арсенал» Г. Майбороди (1960 р., лібрето А. Левади та А. Малишка), присвячений подіям повстання робітників Київського

заводу «Арсенал» проти Тимчасового Уряду та Центральної ради у 1917–1918 рр. Опера продовжила традиції, що вже склалися у творчості майстра — звернення до героїчних сторінок історії боротьби українського народу за свободу, поєднання рис героїко-епічного полотна та лірико-психологічної драми, що притаманне зокрема думі та багатьом операм українських митців, значущість хорових сцен. Саме ці риси створюють узагальнений образ народу-борця.

Хорові епізоди в опері поліфункціональні за своєю драматургічною роллю. Серед них — характеристики народного образу, що створюють локальний історичний колорит, коментарі та хори, що виконують власне дійову функцію.

Цікавим драматургічно-концепційним прийомом є характеристика опозиційних народів сил також через хорове начало. Але показником їх іншої етичної сутності є інтонаційний пласт із залученням мелосу церковного хоралу та сентиментального романсу, поданих крізь призму іронії та гротесковості.

Народна, національна основа мелосу — визначальна риса музичної мови композитора. «Арсенал» також спирається на ґрунт народної пісенності. Але на відміну від «Мілани», в цій опері відсутні прийоми цитування, фольклорна основа творчо усвідомлена та філософськи узагальнена.

Ліричність, безпосередність висловлювання, глибокий психологізм твору водночас сполучено з тенденціями симфонізації, що виявляється у великій кількості сцен з наскрізним розвитком (при відсутності самостійних оркестрових епізодів).

Опера «Загибель ескадри» В. Губаренка була створена в 1964–1966 рр. (лібрето В. Бичка та В. Губаренка). Масштабне полотно (дві дії, шість картин) автором було визначено як музична драма. Симфонізація дії, значущість наскрізного розвитку, симфонічного узагальнення, лейтмотивних тематичних утворень — свідоцтво напруженого драматизму опери. Автор не залишає поза увагою й складні, неоднозначні психологічні переживання героїв. На відміну від літературного першоджерела — п'єси О. Корнійчука, в опері широко розвинута любовна лірична лінія, що набуває з розвитком подій трагічного забарвлен-

ня. Авторська характеристика не є вичерпною стосовно жанрового вигляду твору. Він несе ознаки не тільки музичної драми, а й опери-симфонії, драматичної ораторії. Такий жанровий синтез обумовлено самою драматургією опери. В ній зливається лінія дійових масових сцен, що спираються на контрастно-конфліктне зіставлення, лінія симфонічних епізодів узагальнюючого значення та лінія індивідуально-психологічна.

Другою оперою В. Губаренка про події громадянської війни на Україні стали «Мамаї» (1969 р., лібрето В. Бичка та В. Губаренка за п'єсою Ю. Яновського «Дума про Британку»). В основі сюжету — історія селянської родини Мамаїв, що відбиває історію революції на Україні. Гострі конфліктні ситуації, сильні та яскраві образи, національна основа, пафос революційної романтики — рушійні сили драматургічного процесу.

Масштабності концепції твору відповідає різноманітність вокальних форм. Автором для створення індивідуальних образів-портретів використано арії, аріозо, монологи, дуети, ансамблі. Широко розвинуто хоровий пласт. До речі, одна з кульмінацій опери — саме хоровий епізод. Індивідуалізація, конкретизація психологічних портретів досягається завдяки надмасштабній та різноманітній інтонаційній палітрі, у якій наявними є ознаки міського фольклору, історичних та революційних пісень тощо, сучасної масової пісенності. Це є своєрідним ланцюгом, що єднає минуле та сучасне в історії України.

Такою значущістю хорових сцен відзначена й опера В. Губаренка «Крізь полум'я» (лібрето Є. Кушакова, Б. Палійчука, М. Сингаївського, 1976 р.). У центрі твору — образ відомого партійного діяча Артема (Ф. А. Сергєєва), який набуває рис типізації та певної символічності.

В опері Л. Колодуба «Дніпровські пороги» («Пробудження», лібрето Г. Бодикіна і Ю. Немченка, 1976 р.) також наявним є прагнення типізувати образи реальних історичних осіб (Г. Петровського та І. Бабушкіна), піднести їх певною мірою до рівня символу. Музична мова твору, витримана у дусі революційної романтичної піднесеності та пафосу, спирається на інтонації революційних пісень.

У творчості Д. Клебанова революційна тематика знайшла втілення в операх «Комуніст» (1966 р.) та «Маївка» (1981 р.), в яких події бурхливого часу втілено крізь психологічно-романтичну призму бачення.

Інший модус осягнення революційної епохи сформовано М. Кармінським в опері «10 днів, що потрясли світ» (1970 р., лібрето В. Дубровського). Окрім твору Дж. Ріда, своєрідна літературна основа твору містить матеріали з творів Леніна, тексти телеграм, листівок. Документальна основа опери, що певною мірою відбиває потяг митців того часу не тільки до експерименту, а й до публіцистичності, хронікальності, обумовлювала синтезуючу жанрову його природу. Твір єднає риси поеми, ораторії, звертається до залучення прийомів кіномистецтва («монтажний принцип»), плаката (завдяки лапідарності).

Авторське визначення твору — «Фрески про революцію». Цій фресковості, монументальності відповідає надвелика кількість учасників — понад 200, жоден з них (окрім образів-символів — Червоногвардієць та Солдат) не з'являється двічі — адже головним героєм твору є народна маса. Тому надвеликого значення в опері набувають хорові епізоди, які створюють епіко-ораторіальний шар драматургії, формують коментуючу функцію хору в цілому (на зразок давньогрецької трагедії та «епічного театру» Б. Брехта).

Документальність, хронікальність опери відбивається в інтонаційній сфері. Її фундамент — декламаційні, закличні поспівки, що опосередковано пов'язані з пісенністю років революції та громадянської війни. Композитор лише один раз звертається до цитування — пісні «Ви жертвою ...», що стає справжнім символом епохи.

Історична тема — одна з провідних в оперному доробку Ю. Мейтуса.

Епіко-драматична опера «Ярослав Мудрий» (1971–1972 рр., лібрето О. Васильєвої), продовжує традиції вітчизняної та російської опери у плані створення інтонаційного конфлікту. Його складають дві сфери мелосу. Перша — слов'янська пісенність,

творча переробка билин, знаменного розспіву, типових слов'янських мелодичних та гармонічних зворотів. Друга, пов'язана з образами печенігів і варягів, тяжіє до акордовості, закличної фанфарності. В арсеналі вокальних форм — аріозо, арії, діалоги, монологи, ансамблеві сцени. Вони насичені органічним єднанням власне співочого та речитативного начала, лейтмотивними утвореннями, що формують лінію наскрізного симфонічного розвитку.

Таким же інтенсивним, дієвим розвитком, широко розвинутою лейтмотивною системою, гострою конфліктністю й драматургічною напругою відзначена й опера Ю. Мейтуса «Іван Грозний» (1980 р.).

В основу опери «Ярослав Мудрий» Г. Майбороди (1973 р., власне лібрето) також покладено поему І. Кочерги. Але на відміну від «версії» Ю. Мейтуса, лібрето створено з прагненням максимальної близькості до літературного першоджерела. Багата подієвість, багатофігурність літературного фундаменту обумовила й злиття в опері багатьох жанрових ракурсів — історико-епічної опери, опери-драми — як лірично-історичної, так і народної історичної.

Ліричний модус бачення теми обумовив потяг до аріозності, романсовості інтонацій, прагнення відтворити складний розвиток почуттів героїв. Народно-драматичне начало виявляє себе у творі завдяки хорovým сценам наскрізного розвитку, діалогізації хорової фактури.

Композитор не звертається до стилізації у створенні музичного образу Київської Русі. Ознаки доби передано опосередковано, що надає образам та проблематиці твору позачасової значущості. Прикметами доби виступають колокольні дзвони, типові інтонаційні та ритмоформули знаменного розспіву, плачів, славильних пісень тощо.

Напрочуд багатогранний образ Ярослава створює близько 10 аріозних епізодів. Кожен з них — масштабно та глибоко розкрита грань образу. Саме тому максимально повно відтворено принцип портретної характеристики — на основі декіль-

кох лейтмотивів. Цілісність, єдність характеристики головного героя формується використанням тематичних арок, які водночас створюють лінію симфонічного розвитку.

Своєрідне відгалуження історичної тематичної лінії в українській опері того часу — історично-біографічне. Одне з найкращих його втілень — опера Г. Майбороди «Тарас Шевченко» (1964 р., власне лібрето), яка новаційно інтерпретує самі засади драматургії жанру. Опера-монографія складається з чотирьох самостійних новел зі своїм колом дійових осіб. Перед кожною з новел подано епіграф з поезії Козаря. Образ поета як трибуна народу та епохи — центр, до якого стягнуто сенс дії всіх картин, відтворений на соціальному тлі часу. Саме тому в опері сполучено ліричне як особистісне та ораторіальне як загальнолюдське. Ліричне начало виявляє себе у домінуванні української ліричної пісенності. Загальнолюдське — в ораторіальності, значущості хору, який постає у творі і як колективний народний образ, і як авторський коментар подій.

Історично-біографічну тематику розвинуто у творах Ю. Мейтуса — в операх «Брати Ульянови» та «Ріхард Зорге».

«Брати Ульянови» написані в 1967 р. на лібрето О. Васильєвої та Д. Павличка. Драматургія твору базується на двох принципах: застосування монтажності (що створюється динамічним чергуванням контрастних та емоційно, змістовно довершених епізодів-сцен) та використання узагальнено-символічних характеристик у партії оркестру. При цьому лейтмотиви та лейтхарактеристики спираються на мелодичне начало, мають вокальну природу.

До реальних подій звернута й опера «Ріхард Зорге» (1975 р., лібрето О. Васильєвої). Гуманістичну ідею твору — боротьбу за мир — втілено за допомогою типізованих персонажів. Як і у попередній опері, композитор створює дуже динамічну, подієву, напружено-контрастну драматургію. Важливими чинниками її невпинного розгортання стають використані прийоми сучасного кінематографа та театрального мистецтва — внутрішні монологи і діалоги, контрастні швидкі зміни — монтажні зіставлення сцен. Дуже важлива роль у драматургічному процесі належить і розвиненій системі лейтмотивів.

Одна з проблем, що постала перед композитором у цьому творі — проблема відтворення історичного та місцевого, локального колориту (дія відбувається в Японії в 40-х рр. ХХ ст.). Вона була вирішена Ю. Мейтусом шляхом уведення до твору найбільш показових мелодичних та гармонічних, тембрових особливостей японської музики (без прямого цитування).

Казково-фантастична тема в українській опері того часу не є домінуючою. Але у цій сфері з'являються дуже цікаві поліжанрові твори, які ще раз доводять значущість мікстових, синтезуючих тенденцій у вітчизняній музиці.

Твір І. Ковача «Та, що біжить по хвилях» (лібрето В. Гітіна та Р. Левіна, поставлено в 1987 р.) також синтезує риси двох сутнісних складових музичного театру — опери та балету. Синтезуюча сутність твору відбивається в поєднанні симфонічного й пісенного шарів музичної мови, у щільному взаємопроникненні номерної структури та лейтмотивності. Саме зіставлення лейтмотивів-символів висвітлює основний конфлікт. Цікаво, що його соціальна сутність розкривається в загальному лірико-романтичному забарвленні твору. Однією з найбільш показових та яскравих характеристик опери-балету є досить масштабні, барвисті жанрові сцени.

Поліжанрові тенденції обумовлюють специфіку «Київських фресок» І. Карабиця (1983 р., сценарій Б. Олійника). Ця операторія своїм підґрунтям має літературно-поетичний монтаж з поезій Т. Шевченка, І. Драча, М. Рильського, текстів виступів та документів часів війни, давньослов'янських текстів. Таким чином, діалог культурних часів, минулого й сьогодення, є визначальним аспектом концепції твору. Світоглядною основою цього діалогу в опері стає фольклор. Фольклорний пласт стверджує свою значущість і в наявності прикмет обрядових дійств — купальського, весільного, хороводів (без прямого цитування). Твір не випадково названо фресками. Про це говорить не тільки його масштабність, монументальність. Фреска як різновид образотворчого мистецтва була невід'ємною складовою храму — художнього простору синтезуючої сутності, де зливалися в єдине ціле архітектура, живопис, декоративне мистецтво, музика, літе-

ратура. Разом із фольклорною обрядовістю це стало фундаментом для включення у твір хореографічного ряду. Мікстова природа твору відбивається, таким чином, у застосуванні декількох шарів виражальності: власне музичного, хореографічного й візуального (використано слайди та кінокадри тощо).

Однією з важливих та значущих тенденцій розвитку української опери 60–80-х рр., поряд з тяжінням до поліжанровості, є тенденція камернізації. Подібна спрямованість обумовлена тим, що камерна сфера завжди була полем експериментальним. Разом з тим камерна сфера є й адекватною прагненню індивідуалізації, відображення унікального світу особистості, що знаходить втілення у формуванні жанру моноопери.

Початок його розвитку було відзначено творами Г. Жуковського, О. Білаша, В. Губаренка. Усі вони були об'єднані лаконізмом висловлювання, камерністю, наближенням до вокальної стилістики та композиційних принципів речитативної опери.

Одним з перших зразків моноопери в українській музиці стала «Волзька балада» Г. Жуковського. Провідний принцип драматургії цього твору — контрастне зіставлення епізодів. До цього спонукає наявність двох ліній конфлікту: ліричної — прагнення щастя та страждання народу у воєнні роки.

«Балада війни» О. Білаша (на основі «Балади про гени» І. Драча, 1974 р.) стала зразком моноопери на пісенному ґрунті. «Мислення піснею» — як структурною одиницею та інтонаційною основою — визначає саму сутність цього твору. Лейттемою його стала українська народна пісня «Усі гори зеленіють». Мелос твору включає й інші жанрові пласти — речитатив, вокаліз, танцювальність (через вальс), колицкову. Все це урізноманітнює пісенний фундамент, зливає у драматичному нахалі ліризм, епічність, героїку, ораторську декламаційність тощо.

Використовуючи метод узагальнення через жанр, композитор розкриває одну з трагедій людського буття років війни, звертаючись до глибокого психологічного усвідомлення людської душі.

Глибини лірики та психологізму — такою є опера В. Губаренка «Ніжність» («Листи кохання», 1971 р.). Сам композитор

назвав її монодрамою на чотири частини, обираючи форму й структуру інструментального жанру — симфонії. Це підкреслює концептуальну, філософічну призму бачення драми кохання й розлуки. Ця симфонія для голосу та оркестру створена за новелою А. Барбюса. Незвична форма новели (вона складається з кількох листів жінки до коханого) обумовила й певну фазовість, етапність драматургічного розвитку, скріпленого монотематичністю. Цей монотематизм — єднальна ланка між трьома часами-просторами: уявним майбутнім, трагічною сучасністю та щасливим втраченим минулим.

Лінію камерного музичного театру у творчому доробку В. Губаренка продовжує моноопера «Самотність» — витончено-вишукане музичне есе. Літературною основою твору стали «Листи до незнайомки» П. Меріме, що присвячені історії складних та незвичайних стосунків митця з Женні Дакен. Основним принципом компонування оперного сценарію М. Черкашиною став вільний «монтаж» кількох листів зі збереженням їх певної хронологічної послідовності й аутентичності тексту. Новаційною відзнакою твору стало нове жанрово-стильове вирішення: документальність при художньо-образній призмі осягнення подій та оперному контексті їх відтворення. Як і в монодрамі «Ніжність», основою музичної драматургії є принцип монотематизму. Специфічною рисою даного твору є також послідовне використання певних інструментальних тембрів як образів-символів.

Своєрідним втіленням тенденції камернізації стала також опера «Вірочка» Ю. Іщенко — опера на одну дію (1971 р., лібрето В. Куринського).

Тяжіння до проникнення у психологічні глибини індивідуальних почуттів відбилася також у формуванні розвиненої лірико-психологічної лінії української опери. Її репрезентують твори Г. Жуковського («Анданте поетико», 1966 р., «Один крок до кохання»), Ю. Мейтуса («Анна Кареніна», 1970 р., лібрето О. Васильєвої).

Опера М. Кармінського «Іркутська історія» (1977 р., лібрето В. Дубровського за п'єсою О. Арбузова) — один з найцікаві-

ших зразків цієї лінії. Композитор звертається до відтворення сучасної тематики, що ставить перед ним завдання максимальної відповідності виражальних засобів та музичної мови самому часу. І тому М. Кармінський орієнтувався на творчість видатних режисерів — корифеїв театру — Г. Товстоногова, О. Єфремова, А. Єфроса. Прагнучи поєднати атмосферу життєвої правди та умовність оперного театру, композитор звертається до декламаційного відтворення прозового тексту.

У баченні М. Кармінського тема кохання — давня й одвічно актуальна — виступає як символічне перетворення ідеї сили любові, вірності рідній землі. Вона виходить за межі особистості й набуває загальнолюдського масштабу. Саме тому ліричне начало в опері поєднано з епічним, великої значущості набувають не тільки сольні епізоди, що відтворюють невпинний психологічний розвиток образів героїв, а й хорові. Останні, за трактуванням композитора, власне голос епохи. Хор у баченні автора — і коментатор, і учасник подій. Тому хорові епізоди, що розкривають загальнолюдські почуття, є смисловими кульмінаціями, що, у свою чергу, надає твору рис ораторіальності.

Сучасною лірико-психологічною оперою є «Тайгова пісня» О. Красотова (1977 р., лібрето Р. Розенберг). Стрижньова ідея твору, який розповідає про молодих будівельників БАМу, — необхідність для кожної людини знайти своє покликання. Морально-етичні проблеми проєктовано композитором на ґрунт становлення особистості (у нерозривному зв'язку із соціумом). Основні акценти в опері зроблено на психологічному розкритті образів, що робить оперу своєрідними «ліричними сценами». Їх драматургія базується на поєднанні наскрізного розвитку та завершених номерів. Велике значення відіграють лейтмотиви головних героїв, наявні і в монологічних епізодах, і в речитативах, що індивідуалізують музичну лексику персонажів. Трансформація лейтмотивів у зв'язку з розгортанням подій відтворює психологічну динаміку образів. Їх яскравість, рельєфність, виразність підкреслена й цікавим тембровим мисленням, застосуванням прийомів тембрової драматургії.

Низку оперних творів того часу створено українськими митцями на ґрунті класичного літературного надбання.

Опера В. Кирейка «У неділю рано...» (1966 р., лібрето автора та М. Зоценка) була створена за однойменною повістю О. Кобилянської. За жанром — це лірико-психологічна драма з великою значущістю пейзажних та жанрових картин. Як і в музичних характеристиках персонажів, у них композитор спирається на гуцульський, угорський та циганський фольклор.

За сатиричною п'єсою І. Кочерги В. Кирейком було написано оперу «Марко в пеклі» (1966 р.). Героїчний пафос революційної доби відтворено композитором у поєднанні з елементами гротеску та фантастики. Цікавою особливістю опери є опора музичної мови на речитативність. Тому автор не створює розвиненої лейтмотивної системи, хоча практично кожний персонаж має індивідуалізовані інтонації.

На відміну від традиційно великого значення хорового начала в українському оперному театрі, в опері В. Кирейка хори не мають самостійного значення (лібрето автора). Тим більшою та вагомішою стає роль кожного з персонажів, особливого змістовного навантаження набувають відмінності у мелосі реальних та фантастичних персонажів. У змалюванні останніх на перший план виходять саме зображувальні прийоми, темброві й оркестрові барви, колористичність (особливо у танцювальних номерах).

До творчості Т. Шевченка звернувся О. Білаш у опері «Гайдамаки» (1965 р., лібрето В. Шевчука).

У 1985 р. у Львівському театрі опери та балету ім. І. Франка відбулася прем'єра опери В. Загорцева «Мати». В її основі — творчість К. Чапека. Літературна основа твору обумовила сполучення в ньому світу живих та світу померлих, умовності та достовірності, особистісної драми та соціальної трагедії. Цікава драматургія опери — вона має концентричну сутність. Майже всі сюжетні лінії сходяться до образу головної героїні — Долорес. Музичну тканину твору також характеризує загострена увага до тембрового забарвлення основного тематизму героїв.

У 70–80-х рр. український оперний театр збагачується новими жанровими моделями, які інтегрують риси класичної, академічної та народної, масової, поп- та рок-музики.

«Ятранські ігри» І. Шамо стали одним із зразків хорової фольклорної опери. До речі, композитор у ній відмовляється від використання аутентичних зразків народного мелосу й створює «авторський» його варіант, інтерпретацію та осягнення фольклорного надбання на межі століть. Фольклорний ґрунт визначає сутність авторської концепції, стилістики, кола виразних засобів фольк-опери Є. Станковича «Цвіт папороті».

У жанрі рок-опери плідно працює С. Бедусенко. Першим зразком цієї новаційної моделі оперного театру стала бурлеск-опера «Енеїда» (1986 р.). Зазначимо, що у такій специфічній — роковій — площині осягнення сучасного музичного театру не втрачає цінності поза часом та простором вітчизняна класика літератури. Як рок-поема автором була визначена рок-опера «Суд» (1988 р., лібрето В. Нушпета за поемою Б. Олійника). Найяскравіша ознака твору — вільне «змішання» стилістики: засобів класичного симфонічного розвитку, елементів рок-н-ролу, джаз-року, українського фольклору, інтонацій музичної культури передвоєнних років, навіть церковного співу.

Разом з цим полістилістичним світоглядом в опері підкреслено ліричне начало. Чільне місце у концепції твору займає осмислення сенсу життя людини, долі землі та культури. І в цьому культурологічному баченні органічними є символічні «дійові особи» — тема роздумів Поета, вічності, зла, лейтмотив боротьби й особливо центральний персонаж — веснянка, яку модифіковано у різних смислових та змістовних контекстах.

Сучасні мовні, стилістичні, темброві барви характеризують й рок-оперу Г. Татарченка «Біла ворона».

У 60–80-ті рр. активно розвивається й дитячий музичний театр. Показовими ознаками його у той час стають яскравість та виразність музичних характеристик героїв, мелодійність — вишукано-проста, злиття фантастики, казковості та реалізму, концепційна опора на одвічну сюжетику боротьби позитивного й негативного начал. У цій сфері безперечним є внесок М. Зава-

лишиної («Коли друзі є», 1966 р.), Ю. Рожавської («Казка про загублений час», 1968 р.), А. Філіпенка («В зеленому садку», 1967 р.). До жанру дитячої опери звертається в 1985–1986 рр. О. Костін. Його опера-казка «Золоторогий олень» (лібрето В. Лисюка) відтворює одвічно актуальну проблематику взаємозв'язку людини і природи, пошуків гармонії життя, відповідальності митця перед суспільством, опозиції добра і зла. Тому логічним і природним є в опері єднання казковості та епічності, гротеска та лірики, уведення в оперу купальської обрядовості та філософської символіки.

2.7.2. Балет

Мистецтво балету 60–80 рр. відзначено дивовижною різноманітністю творчих пошуків як у сфері тематики, так і у площині драматургії, мовних новацій, симфонізації жанру. Балет того періоду тягнє до філософської узагальненості та відмови від прямолінійної реалістичності, зображувальності, з хореографічної ілюстрації поступово еволюціонує до хореографічної драми, де танець набуває метафоричності та символізму.

Таке прагнення узагальненості, метафоричної виразності та водночас мовно-стилістичного оновлення жанру призвело до формування нової жанрової моделі — одноактного балету, де в основу лібрето покладено узагальнено-символічну ідею. Необхідно відзначити, що такого роду новації водночас були міцно пов'язані з іманентними традиціями українського музичного мистецтва. Йдеться про міцний зв'язок вітчизняної музики з літературним надбанням.

На основі поезій Л. Українки було створено балет Л. Дичко «Досвітні вогні» (1966–1967 рр., лібр. В. Нероденко). В основі концепції балету — соціально трактована тема складних взаємин митця та суспільства. Образи твору символічні та водночас конкретні. Це Поет — як втілення духовності та свободи, Пан — як символ темних сил та негативного начала, Пісня, що символізує волю народу. Драматургія та структура «Досвітних вогнів» єднає в собі традиції та новації. Зберігаючи деякі кон-

стантні атрибути жанру (танцювальні форми — галоп, па-де-труа та ін.), композитор разом з тим прагне їх симфонізувати, дотримуючись принципу наскрізного розвитку та жанрової трансформації лейтмотивів. Характерна прикмета твору — значущість тембрової драматургії, що надає образам сценічної яскравості та індивідуалізації.

Метафоричність та символічність притаманні й образній палітрі своєрідної хореографічної поеми «Метаморфози» (1963, 1973 р.), що єднає ознаки балету, пантоміми, сюїти та симфонічної поеми. Тому одвічно актуальна тема — Митець і Час — набула сучасного звучання, стала адекватною сьогоденню своєю жанровою мікстовістю.

Тенденція симфонізації балету, концентрації його до одноактності, узагальненої символічності відзначає і балет Л. Колодуба «Жовтнева легенда» (1967 р.). Його музика, що писалася у тісній співпраці з лібретистом, балетмейстером П. Вірським, в узагальнено-символічних образах відтворює показову для радянського мистецтва тематику праці, народного піднесення, оспівування радянського життя. Звертаючись до традицій симфонічного трактування балетної драми та жанрово-програмного симфонізму, Л. Колодуб вводить до твору пісенні цитати з «Інтернаціоналу», «Марсельєзи», «Эй, ухнем».

Симфонічна поема-балет М. Скорика «Каменярі» (1967 р.) поєднала у творчості композитора театральність та симфонічність мислення. Світоглядним фундаментом цього твору стала класика. Йдеться не тільки про літературне першоджерело балету — поему І. Франка. У цьому зразку конфліктно-драматичного симфонізму відчутна й опора на традиції музичної класики — симфонізм Д. Шостаковича та Б. Лятошинського.

Щільний та плідний зв'язок музики та літературної класики — світової та вітчизняної — як позачасова риса українського мистецтва, знайшла своє відбиття у творчості багатьох митців того часу.

Показовою стосовно цього є творчість В. Кирейка — його балетна тріада: «Тіні забутих предків», «Відьма» та «Оргія».

Повість М. Коцюбинського, за якою в 1969 р. було написано балет «Тіні забутих предків», сама містила у собі потенціал до музичної інтерпретації та театралізації. І тому балетна інтерпретація твору, таким чином, не суперечила його лірико-філософській, гуманістичній ідеї. Відтворюючи самий народний дух літературного джерела, композитор «опирає» музичний матеріал балету на гуцульські народні пісні й танці. Народний за своєю сутністю тематизм нерідко включає у себе й цитати з народного мелосу. На дійсно національній основі (інтонаційній та жанровій) композитор створює дуже динамічну, цілеспрямовану, фіналоцентристську драматургію. Величезну роль у цьому тяжінні до бароково контрастного фіналу, що стверджує ідею вічності життя, відіграють принципи симфонічного розвитку основних музичних образів. Досягається це і активним інтонаційним розгортанням, і використанням лейтмотивного принципу, і поліфонічним сплетінням лейтмотивів (що формує складну символіко-філософську образність). Дещо інший модус осягнення вітчизняної літературної спадщини — одноактний балет «Відьма» за Т. Г. Шевченком (1968 р.). Цей твір продовжив вже традиційну для композитора «шевченківську» лінію. Трагедію особистості В. Кирейко розкрив як дійсно соціальну драму на ґрунті психологічного осягнення народно-пісенного матеріалу. Якщо «Тіні забутих предків» — звернення до конфліктно-симфонічної драми, «Відьма» — перенесення симфонічного мислення у фольклорну площину, то «Оргія» — неокласичне бачення хореографічної драми. Однак такий ракурс відбивав у собі не тільки специфіку сюжету з греко-римської історії. Неокласичне трактування балету було покликано до життя полістилістичними тенденціями, що дістали плідного розвитку в українській музиці того часу.

До класичної вітчизняної літературної спадщини звернувся також і В. Гомоляка. Балет «Оксана (1964 р.) було створено до 150-річчя від дня народження Т. Шевченка. Велика психологічна насиченість масштабних сцен, наскрізний розвиток лейттем утворюють єдиний драматургічний рух, адекватний драматичній напруженості гострої соціальної драми поета. Одна

з яскравих ознак балету — прониклива ліричність мелосу та тяжіння до звукопису, особливо у пейзажних сценах. Водночас з цим, уводячи до партитури твору народні пісенні, танцювальні інтонаційні та ритмоформули, автор підкреслює трагедійні мотиви, посилює драматичність музичного висловлювання.

Однак не тільки соціальна тематика привертає увагу митців. Цікавим зразком роботи В. Гомоляки у цій галузі є балет «За двома зайцями». Створений в 1965 р. за М. Старицьким, він тонким гумором та іронічністю пов'язаний з найкращими традиціями українського театру ХІХ століття, зокрема з жанром водевілю.

Балет «Камінний господар» («Дон Жуан») В. Губаренка став одним з найвизначніших творів митця й одним з найяскравіших зразків балетного жанру в українській музиці 60–80 рр. Тематика волі та свободи особистості була обрана не випадково. Адже вона має, як і фаустіанська тематика, багатовікову історію в європейському мистецтві. Звернення до трактування цієї тематичної гілки Лесею Українкою теж не було випадковим — воно поєднувало культурними зв'язками різні історико-культурні епохи, різні культурні світи: від Відродження до сучасності. Такий вибір пов'язував у єдине ціле і багатовічний досвід опанування та творчого осягнення цієї теми у різних видах мистецтва. Безумовно привабливим для композитора було й нетрадиційне трактування Лесею Українкою образу одвічного чуттєвого шукача пригод як людини, що прагне перш за все особистісної волі та свободи.

Фундаментальною основою драматургії балету стало зіткнення світів вільної особистості, що переступає через мораль, догми й канони офіційної соціальної ідеології. Трагедія героя і обумовлена тим, що суспільство примушує його поступитися своїми ідеалами і веде до загибелі. Напруженість, конфліктність драматургії літературного першоджерела збіглися зі скеруваннями композитора до створення симфонічного балету. Образи «Камінного господаря» охарактеризовано не тільки яскравими темами й тембрами, а і специфічним подальшим їх розвитком. Це яскраво демонструє образ Дон Жуана,

який з моменту зради своїм ідеалам втрачає власний тематизм. Однак симфонічність мислення, філософський ракурс бачення вічної теми не утворили суперечностей із самою сутністю балетного жанру. В. Губаренко, не зберігаючи остаточно традиційну номерну його структуру, не підкоряє логіку музичного розвитку виключно сталим танцювальним формам. Однак у балеті чимало дансантих номерів, які обумовлені особливостями обраних ритмічних та інтонаційних формул сегідильї, хабанери, поєднаних із сучасною музичною лексикою. У той же час у творчості українських митців зберігається й певне тяжіння до збереження дивертисментних форм балету. Таким є балет В. Золотухіна «Вогонь Еліди» (1980 р., лібрето О. Чепалова та В. Соболева). В основі твору — історія виникнення Олімпійських ігор та легенда про боротьбу народів Стародавньої Греції проти бога війни Ареса. Цей драматичний конфлікт розкрито на основі використання давньогрецьких ладів, архаїчних інтонаційних утворень, остинатних ритмів, що формують звукову атмосферу певної екзотики давнини. Це створює яскравий художній діалог із сучасністю завдяки використанню сучасної лексики та засобів виразності (зокрема яскравих тембрових сполучень).

Поряд з конфліктно-драматичними симфонічними драмами в українському балеті здобуває розвитку дуже цікава тематично-образна лінія. Йдеться про дитячий балет. Необхідно зазначити, що саме на Україні було створено перший дитячий балет — «Лелеченя» Д. Клебанова, який було поставлено в 1937 р. на сцені Великого театру СРСР.

В. Гомоляка звернувся до цієї дуже специфічної сфери музичного театру в 1959 р. Балет «Кіт у чоботях» поєднав у собі велику майстерність митця та безпосередність, щирість та яскраву емоційність. З точки зору жанрової специфіки цей твір є зразком класичної балетної драматургії — сцени сюжетної дії чергуються зі сценами, що мають типово дивертисментний характер. До того ж у цьому дитячому казковому балеті збережено всі ознаки класичної моделі «грандбалету» — увертюра, па-де-де, сольні варіації, скерцозні та масові сцени.

«Північна казка» І. Ковача (1973 р., за повістю С. Лагерлеф) також відтворює типові риси класичної моделі великого балету. Про це свідчить наявність дивертисментних номерів, номерів — хореографічних портретів, сцен наскрізного розвитку. Дитячий, казковий сюжет не став приводом для спрощення драматургічного та образного пластів. Навпаки, музична тканина твору насичена лейтмотивами, що симфонізують дію. Водночас провідну роль у драматургії балету відіграють лейтмотиви високої, концентрованої етичної та естетичної змістовності — лейтмотив романтичного бачення світу (польоту та свободи), тема праці. Антагоністом до цих символічних узагальнень позитивного є лейтмотив, що уособлює жадібну, байдужу до романтичних злетів силу. Окрім цього метафорично-символічного шару казкових алегорій, драматургія балету спирається й на велику групу яскравих, конкретних портретних характеристик, у яких значущості набувають зображувальні прийоми, темброво-колористичні засоби.

Жанр дитячого балету посідає й значне місце у творчості Ж. Колодуб. Нею створено два балети для дітей — «Пригоди Веснянки» (1969 р., лібрето Л. Бондаренко) та «Снігова королева» (1982 р., лібрето О. Стельмашенка). Останній поєднує в собі номерну структуру, розвинену систему лейтмотивів, які формують лінію наскрізного симфонічного розвитку та сучасну естрадну інтонаційну сферу.

У 1988 р. було здійснено постановку дитячого балету М. Сільванського (лібрето І. Якимова) «Мальчиш — Кибальчиш». Ця хореографічна поема відтворює героїчне начало у піднесено романтичному дусі з опорою на дійсно народні джерела.

Традиції українського балетного театру були розвинені також О. Яковчуком у балеті «Пригоди у Смарагдовому місті» (поставлено у 1989 р., лібрето О. Балабан та В. Литвинова). Драматургія цього твору спирається на протиставлення двох етичних та образних, інтонаційних сфер: позитивної — мелодійної та негативної — танцювально-інструментальної. Тонкий ліризм пронизує всю музичну тканину балету, обумовлюючи специфічний, особистісний ракурс бачення цієї одвічної опозиції. Вели-

ке значення в балеті мають жанрово-танцювальні номери. Жанри вальсу, польки, маршу стають певною характеристикою яскравих, емоційно-виразних образів.

Зберігаючи свою значущість для українського музичного мистецтва, революційна тематика в контексті балетного жанру досягає нового — метафорично-символічного, філософсько-узагальнюючого рівня. Яскравими зразками цього є балети «Сонячний камінь» В. Кирейка, «Комуніст» В. Губаренка, «Прометей» Є. Станковича.

«Сонячний камінь» В. Кирейка, написаний в 1983 р., присвячений тематиці революційної боротьби донбаських шахтарів. Опора на номерну структуру та опозиційні протиставлення соціальних таборів визначають специфіку драматургії твору. Другою показовою її рисою є наскрізний розвиток образу «сонячного каменю» — символу боротьби за світле майбутнє. Симфонічні скерування у музичній тканині балету сполучені з широким використанням жанрових номерів, інтонаційною опорою яких є фольклор. Таким чином, «Сонячний камінь» органічно єднає фольклорну лексику та узагальнену символіку, симфонічність та номерну структуру.

Балет В. Губаренка «Комуніст» (1985 р., лібрето М. Черкашиної та В. Смирнова-Голованова) інтерпретує революційну тематику в метафорично-символічному ракурсі бачення, у контексті психологічної драми особистості. Відповідно до цієї площини усвідомлення, музична тканина балету відтворює й узагальнено-філософське осягнення напруженої епохи, й конкретні її ознаки — реалії часу. Наскрізний, симфонічний за своєю сутністю розвиток тематизму «конкретизується» часовим та історико-культурним уведенням поспівок революційних пісень, міського фольклору.

Пафос революційної романтики, атмосфера свободи людства й особистості — таким є образно-емоційний фундамент балету Є. Станковича «Прометей» (1986 р., лібрето Ю. Ілленка). У балеті відсутня сюжетність та подієвість у традиційному розумінні. Образи твору метафоричні та символічні, вони виключають будь-яку особистісну персоніфікацію: Поет у червоному, Поет у білому, Бродяга, Робітник, Селянин, Іскра (нагадаємо,

що такі узагальнені образи були характерними для мистецтва експресіонізму). Провідного значення в балеті набуває «ідея прометеїзму» — прагнення людей до свободи, справедливості, щастя — яка у своєму розвитку характеризується поступовим становленням, «визріванням», кристалізацією.

Разом з тим «Прометей» не виключає використання конкретних знаків історико-культурної епохи. Це і зображення конкретних історичних подій («Кривава неділя» 1905 р.), і відтворення типових ознак елітарної музичної культури імператорського двору — полонез, танго, і уведення інтонацій міського фольклору та революційних пісень як безумовних атрибутів часу.

«Прометей», як і «Ольга» (1982 р.), став у творчості Є. Станковича одним з етапних творів. Два балети, незважаючи на різні модули бачення світу, тематичну та образну основу, багато в чому споріднені. Перш за все вони є масштабними епічно-драматичними полотнами зі складною, розгорнутою системою лейтмотивних зв'язків, інтенсивним розвитком тематичного матеріалу, контрастно-конфліктним зіставленням образних сфер.

Історична тематика спонукала автора в «Ользі» звернутися до відповідних, найдавніших площин фольклору — обрядового та календарного, плачів, билин, знаменного розспіву. Однак музична тканина балету не є калейдоскопом фольклорних цитат. Жанрові моделі народної творчості використані як першоджерела власної, авторської мови.

В українському балеті 60–80 рр. активно формується також мікстова тенденція сполучення рис багатьох жанрів. Показовими у цьому відношенні є опера-балет «Вій» (1982 р.) та симфонія-балет «Ассоль» (1977 р.) В. Губаренка.

2.8. Музично-концертне життя

Активне мистецьке життя України у 60–80-ті рр. спиралося на діяльність раніш створених нових колективів. Серед них — Державний духовий оркестр УРСР (1979 р., кер. В. Охріменко), Державний естрадно-симфонічний оркестр УРСР (1979 р., кер.

А. Ануфрієнко), Київський оркестр народних інструментів (худ. кер. Я. Орлов). У 1976 р. було створено Камерний хор Херсонської філармонії (під кер. засл. арт. Г. Вазгіна), у 1971 р. починає свою діяльність струнний квартет Київської філармонії ім. М. Леонтовича, у репертуарі якого чільне місце посідає світова класика — від Гайдна до Шнітке. З 1981 р. активно діє Дитячий міський симфонічний оркестр у Харкові.

Царина хорової творчості, генетично значуща для вітчизняної музики, формується діяльністю Державної заслуженої академічної хорової капели «Думка», Українського Державного народного хору ім. Г. Верьовки. У 1969 р. розпочинається творчий шлях Київської чоловічої хорової капели ім. Л. Ревуцького, виконання якою «Реквієму» Л. Керубіні стало справжньою мистецькою подією. Вже на перших виступах створений у 1964 р. Київський камерний хор ім. Б. Лятошинського (кер. В. Іконник) ствердив визначальні риси свого творчого образу — пильна увага до світової спадщини, віртуозність виконавців, велика увага до сучасної української музики. Цьому колективу належить честь не тільки плідної праці над творчою спадщиною Б. Лятошинського, а й перше виконання циклу композитора на сл. А. Фета, кантати «Чотири пори року» Л. Дичко, «П'яти хорів» В. Бібіка за романом Ю. Бондарєва «Гарячий сніг». Різноманітний репертуар та виключна виконавська майстерність відзначає створений в Харкові в 1980 р. камерний хор під керівництвом В. Палкіна.

Нові засади для поширення хорового руху створило у 1984 р. відкриття Київським відділенням музичного товариства УРСР народної хорової філармонії з метою підвищення майстерності керівників аматорських хорів. Таку ж філармонію згодом відкрито у Хмельницьку.

Значним поштовхом до поживлення інструментального виконавства стало утворення в 1985 р. нетрадиційного сакс-квартету та заснування у 1990 р. Асоціації баяністів та акордеоністів України.

Нові напрямки музичного життя формуються у даний період завдяки встановленню органів у Великому та Малому залах Київської консерваторії (1970 р.), відкриттю Республіканського

будинку органної та камерної музики (1981 р.), органних залів у Харкові, Вінниці, Донецьку.

Своєрідним «знаком» музичного життя стало відкриття у Черкасах обласної дитячої філармонії, що було, до речі, ще одним кроком у формуванні розвинутої системи початкової та середньої музичної освіти.

Особлива увага суспільства до сучасного стану розвитку української музики відбилася у створенні в Київській державній філармонії в 1981 р. абонементу першого виконання — з метою презентації та пропаганди творів сучасних українських композиторів.

Бурхливий розвиток музичного театру в Україні у той час обумовлюється не тільки активною діяльністю митців у цій площині. Цьому сприяють й нові театральні установи — в 1974 р. створено оперний театр у Дніпропетровську.

Прикметою часу стає масштабний, розвинутий фестивальний рух, у якому в дані роки можна виділити декілька напрямків.

Один з них спрямований на активне уведення в мистецьке життя класичної спадщини та сучасного доробку вітчизняних композиторів. У рамках Всесоюзного музичного фестивалю «Золота осінь» у 1984 р. (президію очолив засл. діяч мистецтв УРСР Л. Колодуб) відбувся республіканський конкурс камерних колективів і виконавців. Знаменною подією став Перший Всесоюзний фестиваль музичних театрів (1987 р.), де були показані «Альпійська балада» та «Вій» В. Губаренка. У 1989 р. починає регулярну діяльність фестиваль оперного мистецтва ім. С. Крушельницької у Львові. Перший такий фестиваль представив зарубіжну та російську оперну класику, з вітчизняної спадщини було поставлено «Украдене щастя» Ю. Мейтуса. Кульмінацією третього фестивалю в 1990 р. стало виконання «Отелло» Дж. Верді.

У 1989 р. організовано щорічний фестиваль «Музичні прем'єри сезону». У 1990 р. він мав гасло «Композиторська молодь України», відбулося чотири камерних, п'ять симфонічних вечорів (при відсутності хорового концерту), було виконано твори А. Гугеля, І. Щербакова, В. Рунчака, Г. Гаврилець, А. Загайкевич.

1990 р. ознаменувався проведенням Першого республіканського конкурсу хорових колективів ім. М. Леонтовича, Першого українського міжнародного музичного фестивалю, Першого Всесоюзного фестивалю оперети, мюзиклу та музичної комедії (Одеса).

Великий резонанс у суспільстві мало вшанування пам'яті Чорнобиля в 1990 р. спеціально написаним передзвоном «Чорнобильський скорботний» (автори С. Хмельов та Г. Черненко).

Сенс іншого напрямку музичного життя України у цей час — активне творче виконавське опанування фольклорної спадщини. У цьому ракурсі слід відзначити свято фольклору «Золоте джерело» (у 1982 р. на другому фестивалі брали участь 17 колективів), огляд-конкурс народної творчості у Запорізькій області в 1983 р. (брали участь 35 фольклорних і самодіяльних колективів).

Як вже раніше відзначалося, наприкінці 80-х рр. в Україні починається справжнє відродження історичних національних пам'яток сакральної музичної культури. Певним поштовхом до цього стало знайомство у 60–70-х рр. з відомими західноєвропейськими культовими зразками мовою оригіналу (реквієми Моцарта, Верді, Керубіні), відродження активного виконання музики Бортнянського, Березовського, Веделя, Кошиця, Вербицького. Пропагандистами цієї музики є Камерний хор ім. Б. Лятошинського (кер. В. Іконник, згодом В. Скоромний), капела «Думка» (худ. кер. Є. Савчук). Створюються й нові колективи, які орієнтовані на виконання церковної музики — «Фрески Києва» (кер. О. Бондаренко), «Почайна» (кер. О. Жигун), «Відродження» (кер. М. Юрченко). Саме колективу «Почайна» належить ідея проведення у 1990 р. Міжнародного свята української духовної музики з нагоди 375-річчя заснування Києво-Могилянської академії. Вперше прозвучали літургії св. І. Золотоуста на музику С. Панченка, О. Кошиця, А. Веделя, літургія на музику М. Вербицького у виконанні цього колективу, хорів Українського телебачення і радіо, студентів Київської державної консерваторії. На святі виступали також 27 хорів з країн Європи, США, Канади, Англії. Було проведено теоретичну конференцію з проблем вивчення й розвитку духовної музики.

Нова площина музичного життя України створюється сферою масової поп- і рок-музики, що активно формує свої засади та засоби виразності на вітчизняному ґрунті.

У 1968 р. відбувся один з перших конкурсів поп-музики «Біт-біт-68», де перемогу одержав ансамбль «Друге дихання». Розвитку джазу сприяли джаз-фестивалі у Донецьку. Дев'ятий такий фестиваль у 1985 р. широко представив вітчизняний традиційний джаз та продемонстрував тенденцію до змістовного поглиблення джазової композиції.

У 1988 р. саме на Україні було проведено Перший Всесоюзний фестиваль джазової музики.

Фестивальна організація поп-музики в 1989 р. вилилася у фестиваль «Червона рута». У ньому було представлено 50 рок-ансамблів, 30 рок-груп, 36 солістів-вокалістів, 45 виконавців авторської пісні. Автори творчої концепції фестивалю — Г. Мельник та А. Калениченко — проголосили завдання «історичного значення»: створити справді сучасний, глибоко національний стиль у поп-музиці. Це завдання виконував і фестиваль сучасної пісні «Оберіг» у Львові.

Розділ 3

ХАРАКТЕР І ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ НА ЗЛАМІ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ

Вокальна музика останнього десятиліття — одна з найбільш неоднозначних та суперечливих сфер українського музичного мистецтва. Як ніколи раніше, відчутна диференційованість її на пласт «академічний», що спирається на вже сталі традиції вітчизняної музики, та пласт масової поп- і рок-культури, художні та стильові засади яких з кожним роком все більше віддаляються одні від одних.

Знаковою подією для української естради став перший фестиваль «Червона Рута» (1989 р.). Варто зазначити, що на шляху формування національних засад у сфері масової музичної культури практично кожного з українських виконавців та кожну з українських груп очікує чимало труднощів художньо-стилістичного характеру за умов комерціалізації мистецтва, його тяжіння до синтетичних форм. Але П'ятий республіканський фестиваль сучасної української пісні 1991 р. продемонстрував, що творчість І. Карабиця, О. Осадчого, Г. Татарченка, П. Дворського, О. Семенова (пісні яких стали переможцями) містить у собі багатий потенціал щодо гідного художньо-естетичного рівня вітчизняної естрадної пісні та співзвучності її новітнім тенденціям. У цьому відношенні показовою є діяльність груп «Табула Раса», «Плач Єремії», «Мертвий півень», «Різні люди», «Воплі Відоплясова», «Океан Ельзи», «Грін Грей» та багатьох інших.

Плюралістичність характеризує атмосферу вокально-симфонічної музики. Основою цього «калейдоскопу» тем та образів становить відтворення глобальної проблематики загаль-

нолюдського звучання — усвідомлення значущості духовного, культурного досвіду людства. Тому не дивним є звернення багатьох митців (і безпосереднє, і опосередковане) до релігійної сфери.

Така тематика духовності у найширшому розумінні пронизує «Українську месу» Ю. Захожого-Катренка, що в 1992 р. була виконана практично вперше камерним хором з Гомелю. Полікультурні засади твору дозволяють композитору звернутися до культових та світських наспівів, об'єднаних темою «Божого суду». Звідси ще одне посилання на всеосяжну царину світового художнього й духовного досвіду — певний зв'язок із жанровою моделлю реквієму. Синтезуючі культурні основи підтверджує і велика значущість у творі колискової мелодії народної колядки «Спи, Ісусик, спи», використання текстів Євангелія та оригінальних віршів С. Реп'яха.

Відродження жанрових моделей культової музики відбилося у творі І. Щербакова «Стабат Матер» — новому варіанті прочитання канонічних текстів. Двоплановість, культурна амбівалентність (Україна — Європа), що закарбовується у поєднанні католицької латини з українською мовою — своєрідне відбиття усвідомлення української культури як необхідної складової частини культури світової. Саму сутність культової музики, як репрезентанта духовності, втілено у творі В. Рунчака «Господи, Боже наш». Широке використання засобів поліфонічного письма, антифонності, уведення декламаційного читання євангелічних текстів виводять твір за межі власне концертного буття й наближують до сфери християнської обрядовості.

Кантата-симфонія В. Камінського «Україна. Хресна дорога» на сл. І. Калинця була виконана у Львові у 1993 р. Поетичний текст твору зіставляє трагічну історію українського народу зі символікою та сюжетикою Біблії. У музиці панує стилізований псалмодичний речитатив, який у процесі розвитку наближується до думної речитації, театралізовано-декламаційного монологу і розривається на короткі патетичні фрази. Лейтмотив — тема розп'ятого Христа — втілює головну ідею твору — віру в духовність як вищу гармонію. Концепція твору досить

традиційна — від мороку до світла. Статика, «іконописність» домінує у 3 перших частинах («Страсті», «Реквієм», «Некрополь») як необхідна для втілення релігійної символіки. Ліки біблійних персонажів — Христа, Мадонни, Авеля, Св. Юра — подані у тьмяних, стриманих звукових барвах, що ще більш жаданим робить відродження духовних ідеалів.

Вражаючі контрасти лірично-проникливої хорової партії та «збурених» оркестрових епізодів формують «барокову» драматургію мініатюрного реквієму «Сім сльозин» В. Зубицького на вірші Б. Олійника (прем'єра в 1992 р.).

Не згасає зацікавленість митців церковною сферою музичного мистецтва і на зламі століть. Відродження жанру духовного концерту закарбовано у творі В. Полевої «Піснеспіви», який характеризує тонка, іконографічна манера письма, близька до православного хорового співу. До духовно-сакральної тематики звертається Ю. Іщенко у концерті «У блакитно-золотавих тонах» (що давно чекав на виконання), до духовних текстів — Л. Дичко, В. Степурко, Є. Станкович. Цій же тематиці присвячений твір Ю. Ланюка «Палімпсести» на канонічні вірші та вірші В. Стуса.

Концептуально-образні новації характеризують вокально-симфонічну творчість О. Козаренка. У його творчому світі в цілому панує тонка мініатюра, камерність, композитор уникає монументалізму форм та виконавських складів. Його кантата «П'єро мертвопетлює» (прем'єра відбулася в 1994 р) — гімн самотності та рефлексії. Перша частина — «Я покажу вам безліч світів» відтворює типову для музичного мислення доби класицизму антиномію імперативного та ліричного. Друга частина звертається до типово романтичної теми самотності людини у контексті соціуму, втілює алеаторичними засобами картину мегаполісу, байдужого до людини. Концепційна основа Третої частини наближена до експресіоністського світобачення, в ній домінують ірреальність, жахлива гротесковість, фантастика та безтілесна ідеальність, що розщеплюють свідомість героя. «Скорботним гімном» самотності є Четверта частина — «Я сам». Кода-епілог (П'ята частина) «Ми прийшли до остан-

нього пункту» — стверджує трагічну призму бачення світу людиною зламу епох, трагічну двоїстість та самотність людини у сучасній культурній ситуації.

Для українських митців на зламі ХХ–ХХІ ст. актуальності набуває проблематика сучасного осягнення історичного шляху українського народу. Одним з її відтворень є «Панахіда» Є. Станковича (сл. Д. Павличка).

Фольклорні засади обумовлюють сутність концепцій та музичної мови сценічної кантати В. Зубицького «Ярмарок», ораторії О. Яковчука «Скіфська пектораль» з її наочним потягом до відтворення архаїки.

Тема одвічної цінності духовних засад людства проникає й у сферу дитячої хорової музики. Макроцикл М. Кармінського «Дорога к храму» (1993 р.) відбиває процес внутрішнього емоційно-психологічного руху від глибокого смутку до високого катарсису, пов'язаного зі звертанням до одвічних ідеалів. Знаками прилучення до духовної скарбниці є спорідненість твору із жанром реквієму, певні алюзії з музичною культурою доби бароко.

До сфери народної музичної культури звертається Л. Шукайло у кантаті для хору а capella «Пори року» (1993 р.). Твір написано на слова народних пісень, які стають плідним ґрунтом витончених, ліричних пейзажних образів.

Камерна інструментальна музика 90-х рр. — царина експерименту, утвердження вільних форм з опорою на програмність, індивідуалізації трактувань жанрових моделей — до повного розмивання їх меж.

Певною прикметою часу стає трагедійне переосмислення художником буття свого народу. Така концептуальна основа визначає «Музику рудого лісу» Є. Станковича (для скрипки, віолончелі, фортепіано).

Трагедійна публіцистичність притаманна й струнному тріо № 1 «Вісім трагічних картин» В. Губи. Кожна з них має програмний підзаголовок та символізує етапи розгорнутого трагедійного дійства. Твір символічними образами відображає конкретні історичні події. У Тріо домінує експресивно-трагедійна лексика, керована алеаторика та водночас опора на фольклор.

Експериментування у сфері сонатного жанру характеризують композиції для фортепіано та скрипки А. Коломійця, «Post scriptum» В. Сильвестрова, своєрідну «антисонатну» «Розмова з часом» В. Рунчака (для двох фортепіано).

Формування нової музичної мови — скерованість «Гімну» для оркестру Я. Губанова, де сполучено сонорику та серійність, «Misterioso» для кларнета соло В.Сильвестрова. В останньому творі звуки-уколи, вібрація на одному звуці, басове тремоло, сопілкові награти формують особливу емоційну атмосферу «музики прощання».

У сфері камерно-інструментальної музики зберігає свою значущість фольклор, який інколи набуває досить епатажних відтворень — «Рапсодія у стилі «Гопак» Я. Лапинського. Український мелос, сучасне музичне мислення та віртуозність паганівського типу поєднані у «Вінку посвят» В. Губи (для скрипки соло).

Експериментаторство 90-х рр. спрямовано й на опанування «механічного звучання» в музиці. Це яскраво підтвердив Міжнародний Форум музики молодих. Його головною ідеєю було спілкування, що набуває форми діалогу, співіснування «живого» та механічного звучання — найрізноманітніших виконавських складів та магнітофонної плівки. У творі М. Ковалінаса «Фрутто ді аббакаре» («Плід безплідних фантазій») «авторський пласт» поєднано з фонограмою автентичного фольклору Полтавщини та спрямовано на відтворення тонкої іронії та самоіронії. Ю. Ланюк у «Сонаті чекання» поєднує «живі» партії віолончелі та фортепіано з магнітофонним записом хору, при цьому виникає парадоксальна перестановка акцентів — живе виявляється механічним і навпаки, що стирає грані з власне світом людської духовності та техногенними цивілізаційними процесами. Гранично експресивною була композиція В. Рунчака для двох метрономів та двох фортепіано «Розмова з часом», насичена просторовими, часовими та фонічними ефектами.

Другою тематичною лінією в камерно-інструментальній музиці, що яскраво вирізнялася на даному фестивалі, був дія-

лог з традицією. В Сонаті для альту та фортепіано С. Зажитька вона набула трактування як взаємодія гармонійного минулого та переускладненого сьогодення. Діалог сучасності та бароко відтворює Концерт для струнних та клавесина М. Денисенко. Інший поворот у зверненні до традиції — втілення традиційної теми сучасними засобами — «Обличчям до зірки» О. Щетинського для камерного ансамблю. Одним з найцікавіших творів фестивалю був визнаний «Діалог з власним відображенням у дзеркалі» для струнного квартету та магнітофонуї стрічки І. Небесного.

Саме камерна музика в останні роки стає домінуючою цариною творчості багатьох митців. Це підтвердив VIII фестиваль Київської організації СКУ «Музичні прем'єри сезону» (1998 р.). На ньому було презентовано велику кількість саме камерних творів: «Вісник» для синтезатора і струнних В. Сильвестрова, «Смиренная пастораль» для скрипки, ударних та віолончелі та «Дилія» для флейти й фортепіано Є. Станковича, декілька творів В. Губи — Тріо № 2 «DesCH» для скрипки, віолончелі та фортепіано, Соната-елегія «Між спогадів і почуттів» для віолончелі та фортепіано, «Префаціоне» для флейти та ударних Л. Колодуба, «Складаниця» для шести виконавців В. Шумейка.

Наприкінці 90-х рр. формується тенденція певної «інтелектуалізації». Це виявляється у творах С. Зажитька (з його ексцентричним балансуванням на межі хепенінгу та перформансу, естетизму та алегоричного памфлету з політичним підтекстом — «Збігнев Батюк» — сцена для співака-актора, туби та балерини), М. Денисенко (інтелектуальний симфонічний етюд № 3 «Amadeus — Ama Deum»), О. Козаренка («Sonata quasi una Fantasia» для скрипки та фортепіано).

Симфонія, як один з найскладніших жанрів музичного мистецтва та водночас як призма бачення й осягнення світу, привертає увагу митців й на межі десятиліть та віків. Доказом цього став фестиваль «Композиторська молодь України» (1990 р.). У його рамках було проведено п'ять симфонічних вечорів, які висвітлили напружену та різноспрямовану атмосферу опану-

вання засад симфонічного жанру. Особливу увагу привернули симфонія «Discordia» Н. Самохвалової, симфонія А. Загайкевич, симфонія «Кредо» В. Рунчака. Однією з подій став «Покажний вірш» І. Щербаківа. Межуючи між сферами симфонічної та камерної музики, цей твір спирається певною мірою на полістилістичні засади. Інтонаційна його «фабула» базується на зіставленні шарів, протилежних за історично-культурною належністю. Стрижнева ідея твору — Особистість і Світ — вирішена в етично-стверджувальному плані. Твір вельми специфічний за своєю жанровою природою. Він містить ознаки симфонії-драми, яка «ужата» до одночастинної камерної композиції, риси інструментального концерту, поеми тощо.

В останні роки симфонічний жанр дістав плідного розвитку у творчості Л. Колодуба та Є. Станковича.

У 1993 р. на фестивалі «П'ять столиць» прозвучала 5 симфонія Л. Колодуба. Твір присвячено пам'яті жертв голодомору та репресій 30-х рр. ХХ ст. Меморіальна спрямованість симфонії надає твору рис масштабного реквієму. Характерна ознака твору — яскрава та мальовнича темброва палітра, яка дозволяє говорити про «оркестр Колодуба» зі збільшеним складом духових, великою групою ударних інструментів, арфою, челою та фортепіано.

Лірико-філософська, метафорично-символічна за своєю концепцією Восьма симфонія Є. Станковича (уперше виконана на «Київ-Музик-Фест-98») з програмною назвою «Мов бризки піни з гір». Основу твору становлять зіставлення та взаємодія двох образів, двох ліків буття, двох полюсів — людського голосу та інструментальної стихії.

Одним з останніх симфонічних творів минулого століття стала 6 симфонія Л. Колодуба (вперше виконана у рамках «Київ-Музик-Фест – 99»). Композитор присвятив її А. Шенбергу не випадково. Саме з творчістю одного з великих новаторів музики ХХ ст. цю симфонію єднає відчуття зламу епох. Фінал симфонії пов'язує калейдоскопічну атмосферу сьогодення з початком ХХ ст. Тому в останній частині твору зливається буфонада і драматизм, романтична піднесеність, схвильованість

і раціональність, врівноважена класика. Симфонія відтворює саму пошукову атмосферу на межі епох — пошук нової системи ціннісних орієнтацій, в якій одне з чільних місць посідають художні цінності й весь досвід музичного мистецтва.

У сфері оперного театру цікавими є творчі пошуки Кармели Цепколенко. У 1990 р. на I міжнародному фестивалі було представлено оперу «Портрет Доріана Грея» (лібрето С. Ступака). Ця камерна опера, з одного боку, продовжує тенденції камернізації в українському музичному театрі. З другого ж — збагачує його великою кількістю новацій. Це перш за все театралізація як визначальний чинник концепції твору, експериментальність у сфері тембровій (нетрадиційні сполучення інструментів). Використовує авторка й оригінальні вокальні ефекти — скандування останнього складу слова, шепіт, інтонований свист, глісандо-зойки та глісандо-стогін.

Прагнення оновити мовно-стилістичний арсенал відчутне у міні-моноопері К. Цепколенко «Між двох огнів». Речитативна вокальна партія у ній підтримана лише декількома соло саксофона та фоном ударних інструментів.

Камерний ракурс бачення музичного театру визначає «Час покаяння» О. Козаренка. Ця мала камерна опера, що вперше прозвучала на фестивалі «Контрасти» в 1997 р., написана на вірші Л. Горки, І. Величковського, І. Максимовича, Г. Сковороди.

Справжньою подією в українській музиці останнього десятиліття стала опера Л. Колодуба «Поет» (1998 р., лібрето О. Біляцького та З. Сагалова). Надмасштабне полотно складається з майже 30 окремих картин, стрижнем яких є образ Кобзаря різного віку, його почуття, переживання, мрії, сподівання. Обираючи номерну структуру, автор водночас трактує її досить своєрідно. Кожна з картин-епізодів є і складовою сценічного процесу, драматургічного руху, і завершеним, практично самостійним музично-драматичним твором.

У сфері дитячого театру серед творів останнього часу варто відзначити оперу М. Стецюна «Коли ще звірі говорили» (прем'єра — в 1997 р., за мотивами казок І. Франка). Це дійсно синтетичний спектакль-мюзикл. У розгортанні дії важливу роль

відіграє публіка — діти активно запрошуються до діалогу. Синтезуюча скерованість притаманна й дитячій опері-балету О. Костіна «Незвичайна чайна або Жовтий лелека» (поставлено в 1997 р., лібрето І. Мамчура та О. Вратарьова).

Останні роки у розвитку українського балету навряд чи можна назвати блискучим періодом. Причин тому дуже багато. Це не тільки і не стільки чинники матеріальні. Актуальності сьогодні набувають проблеми нової «мови» танцю, нової сучасної пластики. Заразом з новим музичним мисленням, новою, відповідною часу образністю, вони потребують створення нового, синтезуючого хореографічного «дійства».

У балеті Є. Станковича «Майська ніч» (1990 р.) опорою естетичних і формотворчих новацій стає фольклор. Зазначимо, що таке спрямування було створено композитором у фольк-опері «Квітка папороті» ще 10 років тому. За жанром «Майська ніч» наближається до ліричної комедії, в якій на перший план виступає комічне начало. Мелос балету спирається на пісню-романс і жартівливий танець. У цьому творі не знайшла продовження тенденція симфонізації жанру, що є наявною в інших творах композитора. «Майська ніч» задумана скоріш як окремі картинки-замальовки. Про це свідчить номерна структура твору, завершеність номерів. Балету також притаманна вишукана драматургія тембрів, оркестрова колористичність. Темброва палітра твору урізноманітнена сольним та хоровим співом, посиленою гротесковістю в характеристиці персонажів завдяки використанню зойків, белькотіння.

Гумористичне бачення світу панує і в балеті Є. Станковича «Ніч перед Різдрвом» (лібрето О. Белінського та В. Литвинова, поставлено в 1993 р.). Розвиваючи полістилістичні скерування, композитор насичує музичну тканину твору інтонаціями «Щедрика», «Радуйся, земле», «Ріо-Ріти», «Розамунди», епатжно та несподівано єднаючи різні часи та культури. У цьому балеті-пастіччо з його мозаїчністю та калейдоскопічністю мови та драматургії контрасту можна виділити три сфери, що відіграють провідну роль у драматургії — народні сцени, бально-танцювальні номери та своєрідні «нейтральні» епізоди.

Один з останніх балетів Є. Станковича — «Вікінги» (1999 р.), що поєднує елементи музичного модерну та традиції жанру.

Прагнення максимальної модернізації відзначає балетну творчість О. Козаренка. Це виявляється у виборі досить нетрадиційної сюжетної основи. Балет «Дон Жуан з Коломиї» (поставлено в 1996 р.) створено за мотивами «Венери в хутрах» Захер-Мазоха. Жанр твору композитор характеризував як балет-інсталяція.

Як один з модусів еволюції українського балету можна охарактеризувати «Гагаку» Вікторії Полевої. Представлений на Форумі молодих у Києві в 1995 р., він є спробою поєднання різних за походженням та сутністю культур — європейської та азійської, завдяки насиченню музичної тканини своєрідним духом японської ритуальної музики.

90-ті рр. позначені також розвитком дитячого балету. Це балет О. Костіна «Русалонька», прем'єра якого відбулася наприкінці 1993 р. Типово «дитячий спектакль» характерною своєю ознакою має дивертисментну структуру та драматургію контрасту — світу людей і світу фантастичних істот.

У 1995 р. в Одеському академічному театрі опери та балету відбулася прем'єра опери-балету «Барвінок» Віт. Філіпенка (лібрето Б. Чалого та Е. Яворського). Цей твір можна назвати першою на Україні спробою створення дитячої опери-балету (за «моделлю» «Вія» В. Губаренка). Основу драматургії становить контраст позитивного та негативного начал, що характеризуються й контрастом інтонаційних сфер. Позитивний шар образів спирається на народно-пісенні інтонації переважно дитячого фольклору, негативний — на пласт танцювальності, що взагалі характерно для відтворення конфлікту етичних начал у сфері вітчизняного музичного мистецтва.

У музичному житті України на межі століть виявляється декілька напрямків фестивального руху.

Зберігають свою значущість і вагомість фестивалі, спрямовані на знайомство широкого загалу з останніми творами сучасних українських композиторів. Це фестиваль Київської організації СКУ «Музичні прем'єри сезону». Він дійсно є пре-

м'єрним, що дуже важливо за сучасних умов. У 1998 р. такими прем'єрами стали «Концерт-симфонія» для флейти з оркестром В.Степурка, квадромузика № 3 «Дуелі» для дерев'яних духових В. Рунчака.

Як панорама-відображення реальної ситуації в сучасній музиці організаторами задумано міжнародний фестиваль «Контрасти» (1997 р.). Активне звернення до сучасності у вітчизняній музиці сполучено в концепції фестивалю з неменшим потягом до активного уведення в концертне життя України музичної спадщини. Це яскраво продемонстрував Другий фестиваль «Контрастів», кульмінацією якого стали авторський концерт Є. Станковича та «Польський реквієм» К. Пендерецького.

Необхідно відзначити спрямованість українського музичного мистецтва на плідний діалог зі світовою музичною культурою. Один із прикладів цього є той факт, що посаду диригента Одеського симфонічного оркестру філармонії займає громадянин США Хобарт Ерл, завдяки чому репертуар колективу збагатився творами Л. Бернстайна, А. Копленда.

У цьому ж аспекті цікавими є декілька мистецьких акцій. Фестиваль «Музика українського зарубіжжя», що проходив у Львові, не тільки презентував твори А. Гнатчишина, І. Солевицького, З. Лавришина, М. Кузана та В. Балея, відомих активних пропагандистів української музики за кордоном. Було також проведено теоретичну конференцію з проблем музичного мистецтва діаспори. Фестиваль «Україна-Франція» у Харкові дав можливість слухачам протягом дев'яти концертів познайомитися з сучасною камерною музикою. Плідний діалог музичного мистецтва України та США було створено на фестивалі української та американської музики у Львові у 1996 р.

Фестиваль «Київ-Музик-Фест», заснований в 1990 р., теж спрямований на відтворення панорами сучасної вітчизняної музики. Як характерну його рису необхідно відзначити створення тематичної вісі кожного з них та ретельно розробленої концепції. Так, темою II Фесту стала трагедія голодомору, III — Чорнобиля, IV — України. Фестиваль 1994 р. був присвячений

Б. Лятошинському. Вже традиційною акцією в рамках Фесту став композиторський конкурс ім. Мар'яна та Іванни Коць.

Фестиваль «Два дні і дві ночі» — цікава мистецька акція дещо експериментального характеру. Перші два фестивалі відбулися 1995–1996 рр. в Одесі. Кожна «умовна звукова доба» розподілялась на 10–12 відділів по 1–1,5 години кожна. В антрактах цих малих концертів було представлено звуковізуальні інсталяції. Акцент у фестивалі було зроблено на нетрадиційних експериментальних підходах до самого музикування — ритуалізації, театралізації, застосуванні сучасних технічних засобів, зокрема комп'ютера, у поєднанні з живою грою, а також незвичних манерах співу. Пропагування цих тенденцій і творча праця на користь української та світової культури — мета діяльності новоствореної у рамках цих фестивалів міжнародної громадської організації «Асоціація Нова Музика». Завдяки цьому фестивалю було створено й нові колективи — «Фрески», «Проект – 7», проведено методично-педагогічні акції (майстер-класи музикантів Європи, США, Мексики за тиждень до фестивалю), здійснився проєкт випуску компакт-дисків з творами Є. Станковича, К. Цепколенко. У 1997 р. фестиваль стимулював відкриття постійної програми Одеського центру сучасного мистецтва Сороса «Новий факіл», який представляє нові технології в мистецтві — синтетичну фотографію, комп'ютерну графіку, відеоролики, відеоінсталяції, аудіоінсталяції. Організатори фесту (Б. Вульф, К. Цепколенко, О. Перепелиця) одержали грант МВФ для проведення просвітницької акції «Мандрівної Академії Музики».

Спрямованість до нового мистецького усвідомлення та відтворення одвічних духовних цінностей закарбовує фестиваль «Золотоверхий Київ». У 2000 р. архітектоніка фестивалю була побудована на темі — від прадавньої музики і середньовічної монодії до сучасної полістилістики. У рамках фестивалю відбулося чотири вечори. Вони створили ретроспективу музики «вглиб стильових епох»: від унікальних зразків давньоукраїнської монодії XVI ст. до духовних концертів М. Березовського, А. Веделя, О. Гречанінова та ігрових виконань обробок побу-

тових народних пісень — від О. Кошиця до В. Зубицького. Третій та четвертий концерти мали монографічний характер, були присвячені ювілею Л. Дичко.

Масштабні Харківські асамблеї синтезують власне концертну та музикознавчу сфери. Самий рух Харківських асамблей започатковано відомим діячем культури, піаністкою Т. Веркіною. У 1991 р. було проведено дні Моцарта у Харкові. У рамках асамблеї «Бароко і ХХ століття» (1992 р.) звучала класика, твори сучасних українських композиторів. До речі, акцент цього фестивалю припадає саме на творчість харківських митців — В. Бібіка, М. Кармінського, В. Птушкіна, Т. Кравцова, О. Гугеля. Асамблея 1993 р. була присвячена темі «Ф. Шуберт та український романтизм». Надмасштабна мистецька акція включала в себе 33 програми, в яких прозвучали П'ята меса та «Stabat Mater» Ф. Шуберта, «Ектенія Заупокойна» Є. Станковича, було проведено 4 виставки живопису, вечори поезії Б. Чичибабіна, О. Сопіляка, науковий симпозіум «Шуберт і шубертіанство».

Творчість Мендельсона стала тематичним стрижнем асамблеї 1994 р., тема якої була визначена таким чином — «Мендельсон-Бартольді та просвітництво». Вона була відзначена також авторським концертом В. Губаренка та прем'єрами творів В. Птушкіна.

1995 р. ознаменувався асамблеєю «Роберт Шуман і мистецька молодь». Харківські асамблеї 1997 р. були присвячені темі «Ференц Ліст і традиції музичної професійної освіти». У 1999 р. було проведено асамблею «Генрі Персел. Синтез інтелекту та краси». Асамблея 2001 р. була присвячена актуальній для сучасності темі традицій у духовній культурі, це яскраво відбиває її назва «Бах — Бетховен — Брамс».

На окрему розмову заслуговують фестивалі та мистецькі акції, спрямовані на розвиток вітчизняної хорової культури. Знаковою подією у цьому відношенні стало музичне віче, організоване Всеукраїнською Музичною Спілкою та хоровим товариством ім. М. Леонтовича в 1991 р. У ньому брала участь велика кількість колективів з Києва, Львова, Одеси, Донецька тощо.

До 150-ї річниці з дня народження М. Лисенка в Україні відбулася національна хорова асамблея України, на якій звучала одвічно актуальна вітчизняна хорова спадщина, твори Л. Дичко, В. Зубицького, В. Бібіка, Є. Станковича.

Великий масштаб хорового руху в Україні, значущість хорового мистецтва у духовному житті суспільства засвідчив ІІ Всеукраїнський конкурс хорових колективів ім. М. Леонтовича, на якому свою майстерність демонстрували 33 хори (1993 р.).

Зростає й зацікавленість пластами старовинної музики. Її презентує створений у Києві ансамбль старовинної музики «AVLOS» (кер. Г. Неміровський).

Класична спадщина була і є для сучасного українського мистецтва плідним ґрунтом. Фестиваль «Максим Березовський та музична культура XVIII століття» було присвячено 250-ї річниці з дня народження видатного українського композитора. Провідною для цієї акції стала ідея повної презентації творчості ювіляра, зв'язку історичного минулого та сьогодення.

Позачасову значущість такого зв'язку ствердила й прем'єра опери Д. Бортнянського «Сокіл» (1786 р.), що відбулася у 1997 р.

Таким же активним є й конкурсний рух в Україні. Продовжує функціонувати фестиваль пам'яті С. Крушельницької. У 1994 р. його організатори особливу увагу приділили саме українській опері. У 1995 р. у Харкові було започатковано міжнародний конкурс піаністів ім. В. Горовиця. Перший міжнародний конкурс балету ім. Сержа Лифаря, що показав надвисокий рівень майстерності українських виконавців, було проведено у 1994 р. Того ж року відбувся Перший національний конкурс диригентів ім. С. Турчака, який мав і великий масштаб, і великий резонанс у суспільстві. Першу премію на ньому було присуджено Р. Нігматулліну, другу — Вікторії Жадько. Другий Національний конкурс диригентів відбувся у 1998 р.

Певним поштовхом до поживлення творчої діяльності стало заснування в 1995 р. щорічної композиторської премії ім. Б. Лятошинського.

У 1997 р. у Харкові відбулася надмасштабна акція «Харків мистецький». Цей творчий марафон тривав три місяці і вклю-

чав у себе понад 199 різноманітних заходів. Серед них були прем'єри одноактного балету на музику «Симфонічних танців» С. Рахманінова, дитячого балету «Чіпполіно» К. Хачатуряна, авторські вечори Т. Кравцова, О. Литвинова, В. Золотухіна, В. Птушкіна, Ю. Алжнєва, М. Стецюна, ювілейний концерт до 90-річчя з дня народження Д. Клебанова.

Зростають масштаби й хорового руху, пов'язаного з дитячим виконавством. Ідея створення першого такого фестивалю 1993 р. у межах «Харківських асамблей» належить М. Кармінському. У ньому брали участь 22 дитячих колективи міста та області, які виконали понад 140 хорових творів. Другий такий фестиваль було проведено 1999 р. У рамках фестивалю «Наше мистецтво — XXI століттю» було представлено музику М. Кармінського, В. Птушкіна, В. Шукайло, І. Гайденка.

Проблема осягнення та усвідомлення національного начала, заповнення «білих плям» у дослідженні вітчизняної музичної спадщини та проблема їх співіснування та співвідношення, відпрацювання нових методів і засобів музикознавчого дослідження сучасної музики, перегляд ціннісних орієнтацій та переоцінка художніх досягнень музичного мистецтва попередніх років... Це лише частка тих проблем, що постають нині перед вітчизняним музикознавством та потребують негайного вирішення.

Поряд з усвідомленням української культури та музики в контексті світової та європейської, особливої актуальності набуває національна проблематика. Осягнення її як однієї з найактуальніших у культурі зламу 80–90-х рр. знайшло відбиття на фестивалі «Ворзельські зустрічі–90» та теоретичній конференції «Сучасний погляд на історію української музики» (проведена СКУ та Республіканським центром з проблем вивчення та пропаганди української музичної культури). Дискусія «Інтернаціональне та національне на сучасному етапі в радянській музиці» виявила декілька точок зору з цього приводу. Підкреслено спрямованою на збереження національних засад була позиція представників Литви, композитори Москви висували космополітичні погляди. Українські митці спиралися на інтегративні позиції.

Проблеми діалектики національного та інтернаціонального обговорювалися й на «круглому столі» композиторів та музикознавців у Харкові в 1991 р. Провідним питанням для митців стало також визначення своєрідності української класики, специфіка музичного фольклору Слобожанщини, доля пам'яток музичного мистецтва Харківщини.

Певне повернення до життя суспільства сакральної культури й відродження духовно-релігійних засад позначилися й на музикознавчій сфері. 1990 р. було проведено першу на Україні науково-творчу міжвузівську конференцію «Хорова духовна музика (літургічна і позалітургічна), її становлення, розвиток, перспективи».

Українські музикознавці у 90-ті рр. активно переглядають позиції щодо критичного усвідомлення найближчого минулого. Показовими стосовно цього є статті О. Зінкевич, в яких з нових світоглядних та критичних позицій висвітлено творчість Л. Грабовського, В. Сильвестрова, В. Годзяцького. Авторкою пропонується точка зору щодо відсутності якісної оцінки музично-історичного руху, зіставляється соціалістичний реалізм та класицизм, мистецтво радянського тоталітаризму та раннього середньовіччя.

Перегляд думок щодо сутності та особливостей радянського українського мистецтва у вітчизняному музикознавстві поєднаний зі спрямованістю на вивчення музичної спадщини попередніх епох. Теоретичні розвідки у 90-ті рр. також не втрачають актуальності. Серед них — праці В. Приходько «Музична фактура та виконавець» (Х., 1997) — практично перше в Україні дослідження з даної проблематики, І. Колодуба «Питання теорії вокального мистецтва» (Х., 1997). Серед історичних досліджень цього часу вирізняються такі видання — Т. Гнатів «Музична культура Франції рубежу XIX–XX ст.» (К., 1993), М. Черепанін «Музична культура Галичини (друга половина XIX — перша половина XX ст.)» (К., 1996) та інші.

Особливо слід відзначити ґрунтовну, цілісну та масштабну працю Іванової І., Мизитової А. «Опера и миф в музыкальном театре И. Стравинского».

Не залишається поза увагою музикознавців й українська естрада. З 1991 р. в журналі «Музика» регулярно друкуються публікації (зокрема Ю. Чекана), присвячені вітчизняній рок- і поп-музиці.

Музична освіта України за роки незалежності також намагається вирішити нагальні проблеми. Одна з них — створення відповідної навчальної літератури — теоретичної та історичної — саме українською, відповідність їх концепцій, методик дослідження та критичних оцінок сучасній епосі. Дещо цю прогалину заповнюють видання, про які вже йшлося, а також продовження 6-томного видання «Історії української музики» — т. 4, присвячений вітчизняній музиці 1917–1941 рр. (К., 1992), «Історія української радянської музики» (К., 1990).

Розвиток музичної початкової освіти в 90-ті рр. був позначений створенням школи-одинадцятирічки у Донецьку при Державній консерваторії. Значною подією стало створення Дитячої академії мистецтв, що складається з чотирьох навчальних закладів — підготовчої, початкової, середньої та вищої мистецької освіти.

Вирішенню методичних питань були присвячені Друга міжнародна конференція асоціації педагогів-піаністів у Києві. До речі, Українську асоціацію очолює харків'янка Ніна Казимирова.

Саме національні засади духовності стверджує в українському мистецтві факт заснування в 1996 р. Центру музичної україністики на базі Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. В основі його діяльності — мета сучасного звучання та змісту: виховання музичної еліти як невід'ємної складової світової культури.

Набуття Україною незалежності поставило перед вітчизняною музичною культурою низку проблем, що потребують нагального вирішення.

Перш за все це проблема докорінної перебудови самих засад мистецької, художньої діяльності, гострота якої ще більш підсилюється й тенденціями комерціалізації мистецтва, та зростання значущості масової поп-культури. Думки щодо існуван-

ня та доцільності Спілки композиторів висувалися музичними діячами ще наприкінці 80-х рр. У травні 1991 р. вони вилилися в нову концепцію Спілки композиторів Союзу, яка була запропонована О. Зінькевич. Це нове творче об'єднання мало б спиратися на конфедеративну основу і бути спілкою композиторських організацій, яка виконувала б винятково координуючі функції (забезпечення взаємодії у проведенні спільних акцій). Відсутність центру в його звичайній функції та паритетність представництва стало б запорукою органічного розвитку національних культур.

У 1991 р. було засновано Всеукраїнську музичну Спілку, головою якої було обрано нар. арт. України проф. А. Авдієвського. Структура спілки спиралася на 12 жанрових асоціацій, а також на асоціацію діячів музичної освіти і виховання, що була прийнята до Міжнародної музичної Ради ЮНЕСКО як Національний музичний комітет України.

Разом з тим музичне життя України цього часу не позбавлено кризових явищ. 1991 р. у періодиці була відзначена гостра криза в усіх оперно-балетних театрах, пов'язана з відсутністю прем'єр, у котрий раз було наголошено на необхідності створення в Україні хорових шкіл. Кризовий стан у музикознавстві, загроза масової культури були відзначені й на Всесвітньому форумі українців, що відбувся напередодні першої річниці незалежності України. На зборах підсекції з актуальних проблем української музики висувалися пропозиції щодо необхідності пошуків гнучких форм пропаганди класики. Було також прийнято звернення до Президента, Верховної Ради та Кабміну України про нагальну потребу видання багатотомної історії української музики з хрестоматіями, української музичної енциклопедії та інших довідкових видань, зібрання творів композиторів-класиків, необхідність викладання курсу «Музична культура» в середніх та вищих навчальних закладах України.

За нових умов існування, актуалізації нового кола тематики та образності, музична культура незалежної України з її барвистістю стильових напрямків і орієнтирів на злам епох та століть постає перед нами як відзначена перш за все виключ-

ною особистісністю мистецького осягнення світу — від звернення до найдавніших пластів музичного мистецтва (в тому числі й українського) та збереження традицій — до найновіших сучасних постмодерних технологій, синтетичних шукань у напрямку хепенінгу та перформансу.

Додаток

Термінологічний словник ¹

АГОГІКА (*грецьк. agoge* — відведення, ухилення) — художньо обумовлені невеликі зміни темпу при виконанні музичного твору.

АКАПЕЛА (*італ. a cappella* — без супроводу) — хоровий спів без інструментального супроводу.

АКОРД (*франц. accord*, букв. злагода) — 1. Одночасне сполучення декількох (3–5) звуків різної висоти, що сприймаються як звукова єдність; 2. Повний набір струн для струнного інструмента.

АКТ (*лат. actus* — дія) — завершена частина театральної вистави (драм. твору, опери, балету і т.д.), відділена від іншої такої ж частини перервою — антрактом.

АНСАМБЛЬ (*франц. ensemble* — сукупність, струнке ціле).
1. Музичний твір для декількох виконавців: дует — для 2, тріо — для 3, квартет — для 4, квінтет — для 5, секстет — для 6, септет — для 7, октет — для 8; 2. Група виконавців, що виступає як єдиний колектив.

АНТИФОН (*грецьк. anti...* — проти, *phone* — звук, голос, слово) — почерговий (діалогічний) спів соліста і хору чи двох частин хору, які немовби відповідають одна іншій.

¹ Термінологічний словник підготовлено у співавторстві з кандидатом мистецтвознавства, доцентом кафедри культурології Національної юридичної академії України імені Ярослава Мудрого О.В. Сердюком та заслуженим працівником культури України Т.О. Слюсаренко.

АНТРАКТ (франц., від *entre* — між, *acte* — дія) — 1. У театральній музиці (опері, балеті і т.п.) — назва інструментального вступу до однієї з дій (крім першої). 2. Перерва між актами сценічної вистави чи між відділеннями концерту.

АРІЯ (італ. *aria* — основне значення — повітря). 1. Закінчений за побудовою епізод (номер) в опері, ораторії чи кантаті, що виконується одним співаком із супроводом оркестру. У драматургічному розвитку опери А. займає місце, що відповідає монологу в драмі, але застосовується набагато частіше; як правило, кожна з основних дійових осіб опери (частково і з другорядних) має одну чи декілька А. Як правило, А. вирізняється широкою розспівністю. Часто їй передують речитатив. Різновиди А.: арієта, аріозо, каватина й ін. Тричастинна за формою А., в якій 3-я частина є повторенням 1-ої, наз. А. да капо; 2. самостійна концертна п'єса в характері оперної А.; 3. Інструментальна п'єса співучого характеру.

АРИЄТА (італ. *arietta*) — невелика арія, що, як правило, вирізняється простотою викладу і пісенним характером мелодії.

АРИОЗО (італ. *arioso*) — 1. Невелика арія наспівно-декламаційного характеру (середнє між арією і речитативом); 2. Співучий характер гри або співу.

БАГАТОГОЛОССЯ — вид музики, заснований на одночасному звучанні декількох голосів. Розрізняють два типи Б. — поліфонію (див. Поліфонія) і гомофонію (див. Гомофонно-гармонічний стиль).

БАЛАДА (італ. *ballare* — танцювати) — спочатку особливий рід провансальської пісні, що супроводжувала танець; згодом — назва літературних творів лірико-оповідального, часто народно-легендарного характеру, що містять драматичні, а також фантастичні епізоди. У цьому сенсі з поч. ХІХ ст. слово Б. зустрічається також як назва музичних п'єс, перев. вокальних, але також і інструментальних.

БАЛЕТ (франц. *ballet* — танець) — 1. Вид мистецтва, який сполучає музику, хореографію, драматургічний задум, що

втілюються у танцювально-музичних образах; 2. Музично-драматичний твір, основними виразними засобами якого є танець і пантоміма.

БЕЛЬКАНТО (*итал. bel canto* — букв. — прекрасний спів) — особливо співуча, барвіста, дикційно чітка манера вокального виконання з великою кількістю віртуозних ефектів, що сформувалася в середині XVII в. в італійському оперному мистецтві.

БІТ (*англ. beat* — удар) — 1. Спосіб акцентування інструментами ритмічної групи, що виражається в рівномірному чергуванні однаково підкреслених ударів і створює ритмічний пульс джазу; 2. Ритмічна інтенсивність, що визначає здатність музикантів виконувати джаз із легкістю і загостреним почуттям ритму.

БОЛЕРО — іспанський народний танець, відомий з кінця XVIII ст.; супроводжується ударами кастаньєт.

БЛЮЗ (*англ. blues*, скороч. від *blue devils* — меланхолія, смуток) — спочатку сольна сільська, а потім міська лірична пісня американських негрів, переважно сумного елегічного змісту.

ВАЛЬС (*франц. valse*, *нім. Walzer*, від *walzen* — прокочувати) — танець, що походить від нім., чеськ. і австр. народних танців. Характерний рух акомпанементу рівними чвертями, особливе чергування баса на першій долі й акорду середніх голосів на другій і третій долях, яке створює пластичне тло для мелодій з різноманітною ритмікою.

ВАРІАЦІЇ (*лат. variatio* — зміна) — твір, що представляє собою виклад завершеної за формою теми і наступний ряд її повторень, щораз у повному обсязі, але в зміненому вигляді. Інакше — тема з варіаціями, адже кожне видозмінене повторення теми називається варіацією.

ВОДЕВІЛЬ (*франц. voix de ville* — голос народу) — театральна п'єса легкого, веселого змісту, окремі номери якої супроводжуються музикою й співом.

ВОКАЛ (*франц. vocal*) — співоче мистецтво.

ВОКАЛІЗ (франц. *vocalise*) — 1. Вправа для співу з одних голосних звуків без тексту; 2. Музична концертна п'єса для такого виконання.

ВОКАЛЬНА МУЗИКА — музика, призначена для співу, в якій голосу належить чільна роль.

ГАМА (грецьк. *М.* — гама, третя буква грецького алфавіту, якою у середні віки позначали найнижчий зі звуків, що тоді вживалися — соль великої октави) — висхідна чи спадна послідовність звуків по ступінях ладу в межах однієї чи декількох октав.

ГАРМОНІЯ (грецьк. *harmonia* — злагоженість, домірність). — 1. Один з найважливіших засобів музичної виразності, пов'язаний із об'єднанням звуків у співзвуччя і послідовності співзвуч. 2. Музична навчальна дисципліна, що вивчає закони побудови і взаємозв'язку акордів, переходу (модулювання) з тональності в тональність.

ГЕТЕРОФОНІЯ (грецьк. *heteros* — інший, *phone* — звук, голос) — різноголосиця, що утворюється в результаті випадкової розбіжності голосів при одночасному імпровізаційному виконанні декількома співаками однієї мелодії. Г. представляє незакономірне чергування унісонів і різн. співзвуч.

ГОМОФОННО-ГАРМОНІЧНИЙ СКЛАД (грецьк. *homos* — різний, *phone* — звук) — гомофонія — багатоголосний склад, у якому панує один голос — мелодія, інші — акомпанемент — мають підлегле значення.

ГІМН (грецьк. *hymnos* — хвала) — урочиста пісня на вірші програмного характеру. Розрізняють Г. державні, революційні, релігійні, військові, на честь історичних подій, героїв і т.д.

ДЖАЗ (англ. *jazz*) — 1. Рід професійного музичного мистецтва, що склався наприкінці XIX ст. у результаті взаємодії європейської й африканської культур і що затвердився, у першу чергу, в американському негритянському середовищі. Характерними рисами Д. є імпровізаційне начало, специфічний

вокальний і інструментальний спосіб звуковидобування, відмінне від академічної музики фразування, а також складна багатопланова ритмічна структура й інтонаційний лад; 2. Оркестр, що складається переважно з духових, ударних і шумових інструментів, призначений для виконання джазової музики.

ДИВЕРТИСМЕНТ (франц. *divertissement* — розвага) — 1. Уставні номери в драматичних, оперних, балетних спектаклях XVII–XIX ст., що мають вокально-хореографічну природу, практично не зв'язані із сюжетом і драматургією твору; 2. Оркестрові й інструментальні сюжети блискучого, віртуозного характеру; 3. У XVII ст. — розважальні музичні номери — пісні, танці, сценки, що виконуються по закінченні твору.

ДИНАМІКА (грецьк. *dynamikos* — силовий) — усе, що стоюється сили (голосності) музичного звучання. Основні позначення Д.: форте (*forte*) і піано (*piano*), тобто сильна і слабка звучності, а також кресендо (*crescendo*) й димінуендо (*diminuendo*), тобто наростання, посилення звучності і спад, ослаблення її.

ДИСОНАНС (лат. *dissono* — нестройно звуку) — сполучення 2-х і більше музичних звуків, що утворюють неструнке, різке, негармонійне звучання.

ДУХОВІ ІНСТРУМЕНТИ — одноголосні духові інструменти, у яких звук виникає завдяки коливанню повітря в порожній трубці. Поділяються на дерев'яні — флейти, гобой, англійський ріжок, кларнети, фагот, контрафагот — і мідні — валторни, труби, тромбон, саксофон, туба.

ЖАНР (франц. *genre* — тип, манера) — історично сформований тип музичного твору, відзначений специфічною єдністю форми і змісту. Розрізняються за призначенням (прикладні Ж. — пісня, танець, марш), за змістом (ліричний, епічний, драматичний), за способом виконання (вокальні, сольні, ансамблеві, хорові, вокально-інструментальні — опера, ораторія, кантата і т.д., оркестрові — симфонія і т.д., інструментальні), за умовами виконання (театральні, камерні, концертні і т.д.).

ЗВУК МУЗИЧНИЙ — сенсово-виразні звуки, створювані звучанням інструментів чи голосу. Характерні якості З. М. — визначена довжина звучання, сила звучання — динаміка, висота звучання і специфічне його забарвлення — тембр, обумовлене особливостями інструмента (голосу) і звуковидобування.

ЗВУКОРЯД — звуки музичної системи, послідовно розташовані по висоті.

ЗИНГШПІЛЬ (нім. *Singspiel*, від *singer* — співати і *Spiel* — гра) — нім. і австр. комічна опера, що чергує розмовні діалоги зі співом і танцями; розквіт З. відноситься до серед. і другої пол. XVIII ст.

ЗНАКИ АЛЬТЕРАЦІЇ (знаки хроматизму) — умовні знаки нотного письма, уживані для позначення підвищення звуку на $1/2$ тони — дієз (#) чи зниження на $1/2$ тони — бемоль (b), подвійного підвищення — на тон — дубль-дієз (X) чи подвійного зниження — на тон — дубль-бемоль (bb). Відмова від попередніх підвищень і знижень позначається як бекар.

ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА — музика, що виконується на музичних інструментах на противагу вокальній (співу).

ІНТОНАЦІЯ (лат. *in* — у, *tonus* — тон; *intonare* — голосно вимовляти; у загальному значенні — характер вимови) — 1. Найменша частинка музичного твору, яка володіє самостійною виразністю, в її реальному звучанні, «промові» виконавцем; 2. Висотні співвідношення звуків у процесі музичного руху; 3. Якість виконання музичних звуків із точки зору їхньої висоти, особливо під час співу чи гри на струнних інструментах; «чиста» або «нечиста» І. означає вірне чи невірне (фальшиве) виконання висоти музичних звуків; 4. Мелодичний зворот, те саме, що й мотив (у 2-му і 3-му значенні).

ІНТЕРВАЛ — (від лат. *intervallum* — проміжок, відстань) — відстань між двома звуками. Розрізняють І. прості — до октави: прима, секунда, терція, кварта, квінта, секста, септима; октава і більше октави — складені; мелодійні — утворені почерговим і гармонічними — одночасним звучанням 2-х звуків.

КАВАТИНА (*итал. cavatina*) — невелика оперна арія, переважно лірико-оповідального характеру, іноді інструментальна п'єса співучого характеру.

КАМЕРНА МУЗИКА (*пізньолат. camera* — кімната, *итал. musica* — музика) — 1. Інструментальна чи вокальна музика для невеликого складу виконавців; 2. Сольні твори, різного роду ансамблі (дует, тріо й ін.), романси і пісні.

КАНОН (*грецьк. kanon* — правило, зразок) — один із прийомів поліфонічного письма, що представляє собою повторення мелодії різними голосами по черзі з тимчасовим запізнюванням стосовно попереднього голосу або голосів.

КАНТ (*лат. cantus* — спів, пісня) — рід побутової багато-голосної пісні (спочатку на релігійні тексти), що поширився в Польщі, Білорусії, Україні і Росії в XVII–XVIII ст., який виконується ансамблем співаків чи хором без супроводу.

КАНТАТА (*итал. cantata, лат. canto* — співаю) — 1. Великий вокально-інструментальний твір, як правило, для солістів, хору й оркестру урочистого, радісного, ліричного, скорботного чи оповідального характеру. К. бувають світські й духовні (релігійні); 2. Багаточастний віршований твір до урочистої події або на міфологічну тему.

КАНТИЛЕНА (*итал. cantilena, від лат. cantilena* — протяжний спів, наспівування, виспівування) — співуча мелодія.

КАНЦОНА (*итал. canzone* — пісня) — 1. У середньовічній поезії трубадурів віршоване послання; 2. Стародавня багато-голосна чи одностигмова пісня з акомпанементом; 3. Рід інструментальної п'єси зі співучою мелодією.

КАПЕЛА (*итал. cappella* — каплиця) — професійний хоровий колектив, що спочатку виконував хорові твори без супроводу. У XVIII ст. — група музикантів, що перебувала на службі у багатій знаті.

КЛАВІР — 1. Скор. нім. слова *Klavierauszug* (фортепіанний витяг, перекладання) — переробка для виконання на фортепіано інструментального твору чи ансамблевого акомпанементу у вокальному творі (з партіями для співу); 2. Нім. назва клавішно-струнних інструментів.

КЛАВІШНІ ІНСТРУМЕНТИ — група музичних інструментів, у яких звуки видобуваються за допомогою клавішного механізму. До К. І. відносяться деякі струнні (фортепіано, клавесин, клавикорд), деякі духові (баян, гармонь, орган, акордеон), низка ударних (челеста, дзвіночки).

КЛЮЧ — знак нотного письма, виставлений на початку нотного стану для вказівки місця запису визначеного звуку, щодо якого записуються інші звуки. Як основні використовуються басовий, скрипковий і теноровий ключі.

КОНСОНАНС (лат. *consono*, букв. — злито звуку) — сполучення 2-х і більше звуків, що утворюють злите, погоджене звучання.

КОНЦЕРТ (італ. *concerto*, лат. *concerto* — змагаюсь) — 1. Музичний твір віртуозного характеру для одного, рідше для 2–3-х солюючих інструментів і оркестру, написаний, як правило, в сонатній циклічній формі. В основі К. лежить принцип зіставлення і змагання соліста й оркестру. Як правило, К. складається з 3-х частин, однак зустрічаються К. 2-х, 4-х і 5-тихастинні, а також одночастинні. Зустрічаються К. для окремих інструментів без участі оркестру і К. тільки для оркестру (змагання між групами оркестру); 2. Форма поліфонічної вокально-інструментальної церковної музики, заснована на зіставленні (змаганні) 2-х чи декількох партій (співочих голосів, інструментального ансамблю, органа). Уперше К. з'явилися в XVI ст.; 3. Публічне виконання музичних творів.

КОНЦЕРТО ГРОССО (італ. *concerto grosso*, букв. — великий концерт) — віртуозний оркестровий твір у декількох частинах, у якому протиставляються звучність всього оркестру

(*tutti*) і звучність виділеної з нього групи солюючих інструментів (*concertino*). К. *гроссо* — попередник сучасного концерту, що набув найбільшого поширення з середини XVII ст. до середини XVIII ст.

ЛАД — система музичних звуків, зв'язаних між собою тягіннями хитливих звуків до стійкого. 8-ступенні лади — мажор і мінор — найпоширеніші. У музиці деяких східних народів використовуються 5-ступенні лади — пентатоніка.

ЛЕЙТМОТИВ (*нім. leitmotiv* — букв. — провідний мотив) — музична тема (або її частина), що характеризує якийсь образ, ідею, явище у великих музичних формах (опері, ораторії, балеті, симфонії), що повторюється з появою (згадуванням) даного образу чи асоціації з ним.

ЛІБРЕТО (*італ. libretto* — книжечка) — літературний текст музично-сценічного твору (частіше опери).

ЛІТЕРНІ ПОЗНАЧЕННЯ ЗВУКІВ — латинські букви, уживані з X ст. (у Європі), для С — до, D — ре, E — мі, F — фа, G — соль, A — ля, H — сі. Для позначення підвищення звуку на 1/2 тони використовують склад *is*, для зниження на 1/2 тони — *es*; мажорний лад позначається *dur*, мінорний — *moll*.

МАДРИГАЛ (*італ. madrigal* — пісня на рідній — італійській мові) — рід італійських вокальних п'єс (з акомпанементом чи без) світського змісту.

МАРШ (*франц. marche* — хід, рух уперед) — музичний жанр, що відрізняється строго розміряним темпом, чітким ритмом, бадьорим, мужнім характером.

МЕЛОДІЯ (*грецьк. melodia* — спів, пісня) — художньо осмислений послідовний ряд музичних звуків різної висоти, організованих ритмічно й інтонаційно.

МЕСА (*франц. messe*, пізньолат. *missa*, лат. *mitto* — посилаю) — 1. Головне богослужіння католицької церкви. Відбувається латиною. Символічний зміст М. зв'язаний з обрядом

«перетворення хліба і вина в тіло і кров Ісуса». Деякі розділи М. читаються чи речитуються (молитви), інші ж — виспівуються (священні співи, що виконуються солом і хором). Останні розпадаються на 2 типи, складаючи відповідно *missa ordinarium* (звичайну месу) і *missa proprium* (особливу месу). *Missa proprium*-співи присвячені недільному і святковому дням. Склад цих співів залежить від того, у який день відбувається богослужіння; під час кожного наступного богослужіння він поновлюється. *Missa ordinarium* — це постійно присутні в М. співи. Їх усього п'ять (назви визначаються початковими словами тексту): 1). *Kyrie eleison* (Господи, помилуй), 2). *Gloria* (Слава), 3). *Credo* (Вірую), 4). *Sanctus* (Святий) і *Benedictus* (Благословенний), 5). *Agnus Dei* (Агнець Божий); 2. Циклічний вокальний чи вокально-інструментальний твір на текст визначених розділів однойменного богослужіння католицької церкви (у православній церкві йому відповідають обідня, літургія).

МЕТР — упорядковане чергування сильних і слабких долей, основний відрізок метра, розташований між двома сильними (акцентованими) долями — такт.

МЕТРОНОМ — прилад для визначення темпу шляхом точного відліку тривалостей метра. Це механічний рівномірно хитний маятник з пересувною гирькою, що видає при хитанні виразні, уривчасті звуки; від пересування гирьки швидкість руху маятника змінюється; спец. шкала цифр показує, скільки маятник виконує ударів за хвилину при тому чи іншому розташуванні гирьки. У нотах при визначенні темпу вказується кількість коливань маятника за хвилину і музичну тривалість, що відповідає при цьому кожному його удару.

МОДУЛЯЦІЯ (лат. *modulatio* — дотримання міри, розміреність, італ. — *modulazio* — переливи голосу) — перехід з однієї тональності в іншу, одне з найважливіших виразних властивостей музики.

МОНОДІЯ (грецьк. *monodia*) — 1. Те ж, що й одноголосся; 2. В Італії XVII ст. — стиль сольного вокального виконання

з акомпанементом; 3. У Древній Греції — спів одного співака з інструментальним супроводом.

МУЗИКА (грецьк. *musike, musa* — муза) — вид мистецтва, що відбиває дійсність і впливає на людину за допомогою осмислених і особливим чином організованих по висоті і в часі звукових послідовностей, що складаються в основному з тонів (звуків визначеної висоти). Відбиваючи думки й емоції людини в чуттєвій формі, М. служить засобом спілкування людей і впливає на їхню психіку. У ряду мистецтв М. примикає, по-перше, до часового (що розгортається в часі), по-друге, до необразотворчого (для якого не обов'язкове відтворення матеріальної структури конкретних предметів) і, по-третє, до виконавського (що потребує посередників між творчістю і відтворенням). Зміст М. складають художньо-інтонаційні образи, тобто відбиті в осмислених звучаннях (інтонаціях) результати відображення, перетворення і естетичної оцінки об'єктивної реальності у свідомості музиканта (композитора, виконавця). У кожному даному музичному творі тони утворюють свою систему горизонтальних послідовностей і (у багатоголоссі) вертикальних з'єднань (співзвуч), що і становить його форму. До числа найважливіших засобів музичної виразності відносяться мелодія, лад, ритм, метр, гармонія, інструментування. М. фіксується нотним записом і сприймається в процесі музичного виконання. За способом виконання М. поділяється на інструментальну і вокальну. М. буває одноголосною (монодія) і багатоголосною. М. розрізняється також за жанрами (опера, пісня, симфонія, соната й ін.).

МУЗИЧНА ДРАМА — 1. Одне з раних назв опери в Італії (*dramma in musica, dramma per la musica*). З'явившись на рубежі XVI–XVII ст. під час виникнення опери, термін «М. Д.» до XIX ст. поступово вийшов з уживання. У середині XIX ст. у Німеччині його знову ввів композитор Р. Вагнер, який називав М. Д. свої опери, що наближалися за будовою до драми (тетралогія «Перстень Нібелунга», «Тристан і Ізольда», «Парсифаль»); вони відрізнялися відсутністю членування актів на окремі закінчені номери, переосмисленням ролі ансамблів, хору і т.п.;

2. Драматичний твір, у якому істотне місце займає музика (вокальна й інструментальна), що визначається значною мірою і драматургічною структурою твору; 3. Жанрове позначення опери драматичного характеру, на відміну від опери комічної, епічної, казкової і т.п.

МУЗИЧНИЙ РОЗМІР — кількість долей визначеної тривалості, що утворюють такт. Розміри бувають прості, складні, змішані й перемінні.

МУЗИЧНА ФОРМА — 1. Побудова, структура музичного твору — співвідношення і способи розвитку музичного матеріалу. М. ф. у кожному творі індивідуальна; 2. Комплекс виразних засобів, що втілюють визначений художній зміст у художньому творі.

МУЗИКОЗНАВСТВО — наука про музику, найважливішими розділами якої є теорія музики (гармонія, поліфонія, аналіз музичних творів й ін.), історія музики, музична фольклористика (наука про народну музичну творчість), музична естетика, музична критика, науково-методичні дисципліни, що розробляють принципи музичного виконання й розвитку музичного слуху, музична акустика, музична психологія.

НАРОДНІ ІНСТРУМЕНТИ — інструменти, що закріпилися в народному музичному побуті. До російських народних інструментів відносяться — домра, гуслі, балалайка; українських — бандура, трембіта; іспанських — гітара, кастаньети; італійських — мандоліна. Серед народних музичних інструментів — струнні, щипкові, ударні, духові.

НОКТЮРН (франц. *nocturne* — нічний) — розповсюджена з початку ХІХ ст. назва п'єс (як правило, інструментальних, рідше — вокальних) ліричного, переважно мрійливого характеру. В основі Н. лежить, насамперед, співуча мелодія, завдяки чому Н. найчастіше представляє своєрідну інструментальну пісню. Н. частіше пишуться для фортепіано, але зустрічаються Н. і для ін. інструментів, а також для ансамблів.

НОТА (лат. *nota*, букв. — письмовий знак) — умовний графічний знак нотного письма, що визначає висотне положення музичного звуку і його тривалість.

НЮАНС (франц. *nuance*) — відтінок, нюансування — відтінки у виконанні музичного твору.

ОБЕРТОНИ (нім. *obertone* — верхні звуки) — гармонічні призвуки, що входять до складу будь-якого музичного звуку і зумовлюють його специфічне темброве забарвлення.

ОДА (грецьк. *ode* — пісня) — 1. Урочистий музичний твір. Як жанр виникає в античній музичній культурі (Піндар); 2. З XVII ст. — вокально-інструментальний твір, що створювався на честь будь-якої події чи особи. У XIX–XX ст. — з'являються інструментальні варіанти О.

ОРАТОРІЯ (італ. *oratorio*, пізньолат. *oratorium* — молитовня, лат. ого — говорю, молю) — великий музичний твір для хору, співаків-солістів і симфонічного оркестру, написаний, як правило, на драматичний сюжет і часто призначений для концертного виконання. О. займає проміжне положення між оперою і кантатою, майже одночасно з якою, на рубежі XVI–XVII ст., вона зародилася. Подібно опері, О. включає сольні арії, речитативи, ансамблі і хори; як і в опері, дія в О. розвивається на основі драматичного сюжету. Специфічна риса О. — перевага оповіді над драматичною дією, тобто не стільки показ подій, як в опері, скільки розповідь про них. Маючи багато спільних рис з кантатою, О. відрізняється від останньої більшим розміром, великим масштабом і більш чітко наміченим сюжетом. Для О. характерні також драматизм і розкриття теми в героїко-епічному плані. Спочатку О. писалися, головним чином, на біблійні і євангельські тексти і нерідко призначалися для виконання безпосередньо в храмі в дні відповідних церковних свят. Створювалися спеціально «різдвяні», «великодні», «страсні» О., т. зв. «страсті». У процесі історичного розвитку О. усе більше набувала світського характеру.

ОРКЕСТР (*грецьк.* — площадка античного театру) — колектив музикантів, які спільно виконують музичний твір на різних інструментах.

ОРГАН (*лат. organum*, від *грецьк.* — інструмент, орган) — клавішний духовий інструмент, відомий з IV ст. у Візантії. У 660 р. римським папою Віталіаном був введений у католицьку церкву. Надалі для О. створювалися твори також світського характеру.

ОПЕРА (*італ. opera* — букв. — праця, справа, твір) — рід музично-драматичного твору. О. заснована на синтезі слова, сценічної дії і музики. Оперний спектакль з'єднує в єдиній театральній дії вокальну (соло, ансамбль, хор) і інструментальну музику, драматургію, образотворче мистецтво (декорації, костюми і т.д.), нерідко і хореографію. Відповідно до ідейно-художнього задуму твору, характером сюжету і сценарним планом — лібрето, а також у залежності від художніх принципів визначеного напрямку (школи) і індивідуальних особливостей композитора в О. знаходять різноманітне втілення різні форми оперної музики — номери сольного співу (арія, аріозо, пісня, монолог), речитативи, ансамблі, хорові сцени, танці, оркестрові номери (увертюра, антракти і т.п.). У деяких О. замість речитативу використовується розмовний діалог. Перші О. з'явилися в Італії в XVII ст. У процесі історичного розвитку визначилися різні жанрові різновиди О.: історико-героїчна, історико-романтична, історико-побутова, героїко-епічна, народно-казкова, лірична, драматична, комедійна, сатирична й ін. У XX ст. виник жанр антиопери, заснований на пародіюванні жанрових моделей попередніх епох.

ОПЕРЕТА (*італ. operetta*, зменшувальне від *опера*, букв. — маленька опера) — 1. У музичній культурі XVII–XIX ст. — невелика опера; 2. Жанр музичного театру, у якому залишаються розмовні номери, танці, ілюстровані епізоди і вокальні номери, засновані на пісенних жанрах. Джерела О. — народні музично-комедійні спектаклі. Як самостійний жанр О. складається в дру-

гій половині XIX ст. у Франції у творчості Ж. Оффенбаха і Ф. Ерве, Ш. Лекока. Надалі О. широко поширюється у всіх європейських країнах.

ПАРТЕСНИЙ СПІВ (*пізньолат. partes* — голоси, від *лат. para* — частина, у переносному значенні — хорова партія) — стиль української і російської багатоголосної хорової музики. П. С. спочатку виник в Україні, а в середині XVII ст. був упроваджений в Росії. Тексти для творів партесного стилю запозичалися з літургії, всенощної й ін. служб, використовувалися і світські тексти. Головна ознака П. С. — багатоголосся, переважно акордового складу, з поділом хору на групи голосів, без інструментального супроводу. Типові риси П. С.: урочистість, монументальність, багаточаровий поділ хору від 3 до 12, а іноді і до 48 голосів; сполучення гармонічної повноти звучання із широким розвитком мелодико-поліфонічного начала. Теоретичні основи П. С. були розроблені в останній третині XVII ст. українським композитором М. Дилецьким.

ПОЛІФОНІЯ (*грецьк. poly* — багато і *phone* — звук, голос; буквально — багатоголосся) — найдавніший вид багатоголосся в музиці, заснований на одночасному і рівноправному звучанні двох і більше самостійних мелодичних голосів. Розрізняють П. — підголоскову (більш характерну для музичного фольклору), імітаційну (характерну для жанрів канону і фуги, що передає основну мелодію з голосу в голос) і контрастну-тематичну, що сполучає різні мелодії в одночасному звучанні. П. строгого стилю народилася в надрах середньовіччя і аж до XVI–першої половини XVIII ст. визначала особливості західноєвропейської музичної культури. У XVII ст. формується поліфонія вільного стилю, що досягла розквіту у творчості І.С. Баха. До П. у XIX–XX ст. нерідко звертаються представники найрізноманітніших музично-стильових напрямків і течій.

ПРЕЛЮД, прелюдія (*лат. prae* — перед, *ludus* — гра) — 1. Вступ, уведення; невелика п'єса, як правило, перейнята єдиним настроєм, яка передує масштабнішим за формою творам,

що разом з нею складають циклічний твір; 2. Назва, що композитори дають невеликим самостійним інструментальним творам різноманітного характеру і побудови.

ПРОГРАМНА МУЗИКА (нім. *Programmusic*, франц. — *musicu a programme*, італ. — *musica a programma*) — музичні твори, що сприймаються за допомогою конкретизації через словесну, часто поетичну програму (нерідко створену самим композитором). Види програмності в музиці — картинна, що передбачає втілення образів або їх розмаїття у даності, статичності, і сюжетна (узагальнена й оповідна), що означає відтворення динаміки образного розвитку. Як програми музичних творів використовуються мотиви і сюжети світової літератури, а також твори живопису, скульптури, архітектури і т.д. Розквіт П. М. зв'язаний з мистецтвом романтизму, що орієнтувалося на синтез слова і музики. У російській і українській музичних культурах П. М. займає найважливіше місце.

ПІСНЯ — найбільш розповсюджений рід вокальної музики. Розрізняють народну й авторську (професійну) П. Ці два види П. постійно взаємодіють: елементи народної П. використовуються композиторами у своїй творчості, а найпопулярніші авторські П. фольклоризуються. П. розрізняються також за жанрами, формами виконання, сферами побутування і т.д. (П. побутова, лірична, урочиста, одностанова і багаторганна, сольна і хорова, із супроводом і без нього, П. для професійних співаків і для масового виконання і т.п.). Тексти П. переважно мають ознаки особливого жанру поезії. Його вирізняють чіткість композиції, збіг синтаксичних і структурних граней (рівність строфи і закінченої думки, рядки і фрази). П. притаманний особливий тип зв'язку музики і слова. Мелодія П. є узагальненим, підсумковим відображенням образного змісту тексту в цілому.

РАПСОДІЯ (грецьк. *rhapsodia* — спів або декламація епічних пісень, що виконувалися в Древній Греції бродяжними співаками — рапсодами; епічна пісня) — віртуозний інструментальний твір, частіше вільної форми, написаний на основі народних наспівів (пісенні й танцювальні).

РЕГИСТР (*ср.-лат.*) — 1. Частина звукоряду, ряд його сусідніх звуків, об'єднаних за певною ознакою (насамперед, за тембровою єдністю); 2. Набір органних труб (або струн на клавісині) різного настроювання, але однакового тембру.

РЕКВІЄМ (від першого слова *лат.* тексту «*Requiem aeternam dona eis, Domine*» — «Спокій вічний дай їм, господи») — Жалобна заупокійна меса скорботно-трагічного характеру (від власне меси відрізняється відсутністю деяких частин). Відомий з першої половини XV до XIX ст. Р. створювався на незмінний латинський текст, у XIX–XX ст. — часто на вільний текст (іноді нерелігійного змісту).

РЕЧИТАТИВ (*італ. recitativo*, від *recitare* — декламувати) — рід вокальної музики, що відтворює інтонації і ритміку розмовної мови. В оперній музиці XVI–XVII ст. формується «сухий» речитатив — ритмізоване проголошення тексту вокалістом під акомпанемент акордів клавішного інструмента чембало і «акомпанований» — мелодизований Р. у супроводі оркестру. Свого розквіту Р. як сутнісний компонент оперного жанру і засіб виразності в музичному мистецтві досягає в XIX–XX ст. Р. використовуються також у кантатах, ораторіях, пісенних і інструментальних жанрах.

РИТМ (*грецьк. rhytmos* — мірність, такт, від *грецьк.* — течу) — 1. Часова організація музичних звуків і їх сполучення; 2. У поезії — загальна упорядкованість звукової організації, а також реальна звукова побудова конкретного віршованого рядка; 3. Універсальний засіб виразності в мистецтві.

РОЯЛЬ (*фр. royal* — королівський) — струнний клавішно-ударний інструмент, різновид фортепіано з горизонтально розташованими струнами і характерною криловидною формою.

РОК-МУЗИКА (*англ. rock* — качатися, розгойдуватися) — напрямок сучасної музичної культури, що склалася на основі рок-н-ролу і біт-музики в 50-х рр. XX ст. у зв'язку з молодіжними рухами протесту в США, Великобританії і деяких інших країнах Заходу як явище контркультури. Веде своє походження також

від негритянського міського пісенно-танцювального фольклору, ритм-енд-блюза, музики кантрі. Твори Р.-М. — вільні вокально-інструментальні форми, що розгортаються як потік імпровізації, заснованої на навмисній простоті інтонаційних формул, багаторазових повтореннях тієї чи іншої поспівки, вільному фразуванні на тлі активної метроритмічної пульсації, що виконуються в основному електрогітарами й ударними інструментами, рідше трубами, саксофонами, електроорганами і т.д.

РОК-Н-РОЛ (англ. *rock and roll* — розгойдуватися, вертисся) — 1. Парний побутовий імпровізований танець американського походження, що набув широкої популярності у середині 50-х рр. ХХ ст., який відзначається крайньою експресивністю, хореографічними підтримками, навмисною недбалістю стосовно партнерки; 2. Стиль джазової музики.

РОМАНС (іспан. *romance*, пізньолат. *romanice*, букв. — «по-романському», тобто по-іспанськи) — 1. Музично-поетичний твір для голосу в супроводі фортепіано або гітари, арфи і т.п. На відміну від пісні Р. є сольною піснею з обов'язковим інструментальним супроводом; 2. Інструментальна п'єса, що відрізняється перевагою мелодичного начала; 3. Невеликий ліричний вірш пісенного типу, переважно про любов; 4. Жанр камерної вокальної музики.

СЕРЕНАДА (фр. *serenada*, італ. *serenata*, *sereno* — ясна погода, нічна прохолода) — 1. Музичний твір, що виконується у вечірній або нічний час перед будинком певної особи як знак її шанування або любові до неї. У більшості випадків пісня на честь коханої; 2. Різновид дивертисменту чи сюїти для невеликого оркестру або ансамблю; 3. Різновид кантати пасторального характеру; 4. Жанр вокальної камерної музики; 5. Твір концертного типу для камерних ансамблів, струнного чи симфонічного оркестру; 6. Інструментальна п'єса ліричного змісту в характері вокальної С.

СИМФОНІЄТА — симфонія невеликих розмірів або стислих масштабів.

СИМФОНІЧНА ПОЕМА — одночастинний симфонічний твір із програмою оповідального, ліричного або драматичного характеру; один з основних різновидів програмної музики. С. поема будується, як правило, у вільній формі.

СИМФОНІЧНА МУЗИКА — музика, призначена для виконання симфонічним оркестром, найвагоміша і багата галузь інструментальної музики, що охоплює і великі твори з декількох частин, насичені складним ідейно-емоційним змістом, і дрібні музичні п'єси. Симфонічний оркестр, утворений на основі сполучення різноманітних музичних інструментів, дає композитору невичерпні можливості для втілення художніх задумів.

СИМФОНІЯ (*грецьк. symphonia* — співзвуччя) — 1. Благозвучне сполучення тонів, а також спільний спів в унісон; 2. Світська інструментальна музика в цілому; 3. Багатоголосні епізоди типу вступу чи інтермедії у вокальному й інструментальному творах — вступ (увертюра) до сюїти, кантати або опери; 4. Музичний твір для оркестру, головним чином, у сонатно-циклічній формі. Переважно складається з 4-х частин, але бувають С. з більшою або меншою кількістю частин, навіть одночастинні. Іноді в С., крім оркестру, вводяться хор і сольні вокальні голоси (звідси шлях до С. — кантати). Існують С. для струнного, камерного, духового й ін. складів оркестру, для оркестру із сольючими інструментами (С. — концерт), органа, хору (хорова С.) і вокального ансамблю (вокальна С.). С. нерідко зближується і з іншими жанрами музики: С. — сюїта, С. — рапсодія, С. — фантазія, С. — кантата, С. — реквієм, С. — поема, С. — балет, театральна С. (рід опери) та ін. За характером С. може також уподібнюватися трагедії, драмі, ліричній поемі, героїчній епопеї, зближатися з циклом жанрових музичних п'єс, серією образотворчих музичних картин. У типових зразках вона сполучає контрастність частин з єдністю задуму, множинність різнохарактерних образів із цілісністю музичної драматургії. С. займає в музиці те ж місце, що драма чи роман у літературі. Як вищий тип інструментальної музики вона перевершує всі інші її види найширшими можливостями втілення

ідей і багатства емоційних станів. Нерідко традиційний симфонічний цикл сприймається як утілення чотирьох іпостасей Людини: 1 частина — Людина діяльна, 2 частина — Людина мисляча, 3 частина — Людина граюча, 4 частина — Людина суспільна.

СОЛО (*итал. solo*, від *лат. solus* — один) — 1. Самостійна партія чи епізод у багатоголосному творі, що виконується одним співаком або музикантом (із супроводом або без нього); 2. Музичний твір для одного голосу або інструмента (з супроводом чи без нього).

СОЛЬФЕДЖІО (*итал. solfeggio*, від *solfa* — ноти, музичні знаки, гама) — метод читання мелодій зі складовими назвами нот, використовується для розвитку музичного слуху і навичок нотного читання.

СОНАТА (*итал. sonata*, від *sonare* — звучати) — 1. У XVI–XVII ст. — позначення інструментального музичного твору; 2. Музичний твір для одного інструмента, рідше — декількох, який складається переважно з 3-х частин, різноманітних за змістом, що утворюють концептуально і драматургічно єдиний цикл; 3. Один з основних жанрів сольної й ансамблевої камерної музики. У класичному своєму 3–4-х частинному варіанті формується в XIX ст. у творчості Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. в. Бетховена. До жанру С. зверталися Ф. Мендельсон, Е. Гріг, Ф. Ліст, Й. Брамс, Г. Форте, М. Рeger, К. Дебюссі, М. Равель, у російській музиці О. Скрябін, М. Метнер, С. Рахманінов, С. Прокоф'єв, Б. Тищенко.

СОНАТИНА (*итал. sonatina*, зменш. від *sonata*) — невелика, технічно нескладна соната.

СТРАСТІ (*лат. passio*, *нім. Passion*). 1. Музично-драматичний твір за участю соліста, хору й оркестру на євангельський текст про зрадництво Іуди, полонення і страту Ісуса; 2. Один з найдавніших жанрів духовної музики, введений у церковне богослужіння католицької церкви з IV ст., який викону-

вався тільки у Страсну п'ятницю, спочатку на канонізований латинський текст і без супроводу, з XVI ст. у С. уводиться німецька мова й інструментальний супровід. Класичні зразки жанру С. — у творчості нідерландських і німецьких композиторів XVII — XVIII ст. У музиці XX ст. жанр С. використовується у вільному трактуванні досить рідко (К. Пендерецький).

СТРУННИЙ КВАРТЕТ — музичний твір для чотирьох інструментів (двох скрипок, альту і віолончелі).

СЮІТА (франц. *suite* — ряд, послідовність) — 1. Інструментальний твір з декількох контрастних частин, об'єднаних загальним художнім задумом, що відрізняється відсутністю строгої регламентації кількості, характеру і порядку частин, тісним зв'язком з піснею і танцем; 2. Хореографічна композиція, що складається з декількох танців, об'єднаних однією темою; 3. Жанр інструментальної музики.

ТАКТ (нім. *Takt*, від лат. *tactus* — дотик) — з початку XVII ст. основна одиниця метричної організації, дрібний відрізок музичного твору, що починається із сильного метричного акценту, межі такту позначаються вертикальними лініями — тактовими рисами.

ТЕМА (грецьк. *thema*, букв. — те, що покладено в основу) — побудова, що становить основу музичного твору чи його розділів, яка демонструє образну значимість. У великих багаточасинних творах можуть бути 2 і більше тем.

ТЕМБР (грецьк. *tympanon* — бубон, франц. *timbre* — дзвіночок, також мітка, марка, тобто відмітний знак) — забарвлення звуку, його характер, що залежить у першу чергу від того, які гармонічні співзвуки і в якій мірі відчутні при його видобуванні. Впливає на Т. також спосіб звуковидобування, матеріал тіла, яке звучить, середовище, у якому виникає і розповсюджується звук і т.п. Т. відрізняє звучання одного інструмента чи голосу від іншого. У музиці XX ст. Т. нерідко є головним засобом музично-драматичного розвитку.

ТЕМП (*итал. tempo*, від *лат. tempus* — час) — ступінь швидкості виконання і характер руху музичного твору; позначається словами, а з другої чверті XIX ст. часто також і точною вказівкою швидкості відлічування такту за метрономом.

ТЕМПЕРАЦІЯ (*лат. temperatio* — правильне співвідношення, домірність) — вирівнювання інтервальних співвідношень між ступіннями ладу, при якому 12 півтонів октави рівні за величиною, використовується з XVII ст.

ТЕСИТУРА (*итал. tessitura* — тканина, тобто склад, будівля) — частина діапазону будь-якого музичного інструмента чи співочого голосу, використана у творі.

ТОКАТА (*итал. toccata*, букв. — дотик, удар) — 1. Святкова фанфара для духових інструментів і литавр (в епоху Ренесансу); 2. Віртуозний музичний твір для клавішного інструмента у швидкому темпі, з чіткою й активною ритмікою, відома з XVI ст.; 3. У XIX ст. — технічно складна фортепіанна п'єса, у XX ст. — Т. створюються для різних інструментів і оркестру.

ТОНАЛЬНІСТЬ (*франц. tonalite*) — висотне положення ладу.

ТРУБАДУРИ, ТРУВЕРИ — лицарі-поети і співаки у Франції в середні віки.

ТУТТІ (*итал. tutti* — букв. усі) — 1. Спільна гра інструментів; 2. Спільний спів усіх груп хору; 3. Звучання всіх регістрів органа.

УВЕРТЮРА (*франц. ouverture*, від *лат. apertura* — відкриття, начало) — інструментальний вступ, що відкриває театральну виставу з музикою, вокально-інструментальні твори (кантати, ораторії, страсті) або інструментальні сюїтні твори. Формується в XVII ст. у зв'язку з розвитком жанру опери, у XIX ст. набуває самостійного значення переважно у творчості композиторів-романтиків.

УДАРНІ ІНСТРУМЕНТИ — інструменти, із яких звук видобувається за допомогою удару молотка (паличок, стукалок) о

тіло, що звучить — метал, дерево, натягнута шкіра й ін. Розділяються на У. І. з визначеною (ксилофон, дзвони, челеста, литаври, гонг, дзвіночки) і невизначеною висотою звуку (великий і малий барабани, бубон, тамбурин, трикутник, там-там та ін.). Виконують ритмічну і темброво-кольорову функції.

УНІСОН (*італ. usono*, від *лат. unus* — один і *sonus* — звук) — 1. Одночасне звучання двох і більше звуків рівної висоти; 2. Виконання мелодії інструментами чи хором одногосно.

ФАКТУРА (*лат. factura* — виготовлення, обробка, будівля) — сукупність засобів музичного викладу.

ФІЛАРМОНІЯ (*грецьк. filo* — люблю, *harmonia* — гармонія) — концертна організація, що пропагує музику і виконавське мистецтво.

ФОРТЕПІАНО (*італ. forte* — голосно, *piano* — тихо) — збірна назва клавішно-струнних інструментів (рояль, піаніно), винайдених на початку XVIII ст. одночасно в Італії, Франції, Німеччині.

ФРАЗУВАННЯ — характер, манера гри чи співу якогось виконавця.

ФУГА (*лат. fuga* — біг, утеча) — 1. Форма поліфонічної музики, заснована на імітаційному проведенні однієї, рідше двох і більше тем у всіх голосах за визначеним тонально-гармонічним планом. Ф. — вища форма поліфонії. Розрізняють Ф. прості (на одну тему) і складні (подвійні — на 2, потрійні — на 3 теми і т.д.), а також за кількістю голосів, найбільш поширені три- і чотириголосні Ф.; 2. У XVII ст. музично-риторична фігура, що імітаційно зображує біг за допомогою швидкого чергування звуків при виспівуванні відповідного слова.

ХОР (*грецьк. chorus* — хороводний танець зі співом) — 1. Співочий колектив (від 12 і більше виконавців); 2. Музичний твір, призначений для хорового виконання; 3. Обов'язковий учасник дії в давньогрецькій трагедії і комедії, уособлення голосу народу; 4. Звучання однорідних інструментів в оркестрі;

5. Спеціальне місце для півчих у храмах візантійської, романської, готичної архітектури, у російських православних церквах — хори.

ХОРАЛ (нім. *Choral*, пізньолат. *cantus choralis* — хорувий спів) — загальна назва традиційних (канонізованих) одноголосних співів західної християнської церкви (іноді також їх багатоголосних обробок). На відміну від різного роду духовних пісень, Х. виконується в церкві і є важливою складовою частиною богослужіння, що визначає його естетичні якості. Розрізняють 2 основних типи Х. — григоріанський, що оформився в перші століття існування католицької церкви, і протестантський Х., розроблений в епоху Реформації.

ШПІЛЬМАН (нім. *Spielmann*) — у середні віки в Німеччині мандрівний співак, музикант, актор, акробат.

ШТРИХ (нім. *Strich* — риска, штрих) — спосіб видобування і ведення звуків смичком при грі на струнному інструменті. Основні Ш. — легато, деташе, стакато, спікато. Термін Ш. застосовується іноді музикантами і при грі на ін. інструментах і навіть під час співу.

ЕКСПРОМТ (лат. *exprom(p)tus* — готовий, швидкий) — музичний твір, скомпонований відразу, без підготовки; назва, що композитори дають невеликим п'єсам, переважно поривчастого й імпровізаційного характеру.

ЕЛЕГІЯ (грецьк. *elegeia*, від *elegos* — скарга) — п'єса замисленого, сумного характеру.

ЕТЮД (франц. *etude* — вивчення) — інструментальна п'єса, заснована на локальному застосуванні якого-небудь важкого прийому виконання і призначена для удосконалення техніки виконавця. Етюди, створені видатними композиторами, представляють одночасно і велику художню цінність.

Список рекомендованої літератури

Архімович Л. Українська класична опера. — К.: Муз. Україна, 1957.

Архімович Л. Б. Шляхи розвитку української радянської опери. — К.: Муз. Україна, 1970.

Архімович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шреєр-Ткаченко О. Нариси з історії української музики. — К.: Мистецтво, 1964. — Ч. 2: Українська радянська музика.

Бас Л. Ю. Мейтус. — К., 1973.

Белза І. Ф. Б. М. Лятошинський. — К.: Мистецтво, 1947.

Боровик М. К. Український радянський камерно-інструментальний ансамбль. — К.: Муз. Україна, 1968.

Боровик Н. К. Андрей Штогаренко: Життя, творчість, черги стилю. — К.: Муз. Україна, 1984.

Булат Т. Український романс. — К.: Наукова думка, 1979.

Бялик М. Л. Ревуцький. Риси творчості. — К.: Муз. Україна, 1973.

Виноградов Г. А. Штогаренко. — К.: Муз. Україна, 1985.

Волинський Й. Анатолій Йосипович Кос-Анатольський. — К.: Мистецтво, 1965.

Волинський Й. Хорова творчість Євгена Козака. — К.: Мистецтво, 1964.

Гейвандова К. М. Кармінський. — К.: Муз. Україна, 1981.

Герасимова-Персидська Н. О. М. І. Вериківський. — К.: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літератури УРСР, 1959.

Гнатів Т. В. Фемеліди. — К.: Муз. Україна, 1974.

Гордійчук М. Л. Дичко. — К.: Муз. Україна, 1978.

Гордійчук М. М. Леонтович. — К.: Муз. Україна, 1972.

Гордійчук М. М. Георгій Іларіонович Майборода. — К.: Мистецтво, 1963.

Гордійчук М. М. Платон Іларіонович Майборода. — К.: Мистецтво, 1964.

Гордійчук М. М. Українська радянська музика: Нарис. — К.: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літератури УРСР, 1957.

Гордійчук М. М. Українська радянська симфонічна музика. — К.: Муз. Україна, 1969.

Горюхіна Н. О. Симфонізм Л. М. Ревуцького. — К.: Мистецтво, 1965.

Грінченко М. О. Історія української музики. — К.: Спілка, 1922.

Грица С. Й. Мелос української народної епіки. — К., 1979.

Грица С. Фольклор у просторі та часі: Вибрані статті. — Тернопіль: «Астон», 2000.

Гусарова О. В. Золотухін. — К.: Муз. Україна, 1988.

Довженко В. Нариси з історії української радянської музики. — К.: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літератури УРСР. — Ч. 1. — 1957; ч. 2. — 1967.

Єрмакова Г. І. Карабиць. — К.: Муз. Україна, 1983.

Загайкевич М. П. Драматургія балету. — К.: Наук. думка, 1978.

Загайкевич М. П. С. П. Людкевич. — К.: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літератури УРСР, 1957.

Загайкевич М. П. Українська балетна музика. — К.: Наук. думка, 1969.

Загайкевич М. Л. Колодуб. — К.: Муз. Україна, 1973.

Запорожец Н. Б. Н. Лятошинский. — М.: Сов. композитор, 1969.

Зінькевич О. Г. Майборода. — К.: Муз. Україна, 1983.

Зінькевич Е. С. Динамика обновления. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е — начало 80-х годов). — К.: Муз. Україна, 1986.

Зінькевич Е. С. Евгений Станкович // Композиторы союзных республик. — М.: Сов. композитор, 1986. — Вып. 5.

Зінькевич Е. С. Юрий Ищенко // Композиторы союзных республик. — М.: Сов. композитор, 1977. Вып. 2.

З історії української музичної культури: Зб. статей. — К.: Київська держ. консерваторія, 1991.

Золотовицька І. Д. Клебанов. — К.: Муз. Україна, 1980.

Історія української музики. — В 6 т. /АН УРСР. Ін-т мист-ва,

фолькл. та етногр. ім. М.Т. Рильського; Редкол.: М.М. Гордійчук (голова) та ін. — К.: Наук. думка, 1989-1992. — Т. 1-4.

Історія української радянської музики: Муз. культура Рад. України / Л.Б. Архімович, Н.І. Грицюк, Л.М. Грисенко та ін. — К.: Муз. Україна, 1990.

Клин В. Л. Ревуцький — композитор, піаніст. — К.: Наук. думка, 1972.

Клин В. Українська радянська фортепіанна музика (1917-1977). — К.: Наук. думка, 1980.

Конькова Г. Ю. Іщенко. — К.: Муз. Україна, 1975.

Корній Л. Історія української музики. — У 2-х ч. — К.: Вид-во М.П. Коць, 1998.

Кошиць О. З піснею через світ. — К.: Рада, 1998.

Кошиць О. Спогади. — К.: Рада, 1995.

Кузик В. П. Майборода. — К.: Муз. Україна, 1978.

Лісецький С. Є. Станкович. — К.: Муз. Україна, 1987.

Литвинова О. Я. Цегляр. — К.: Муз. Україна, 1987.

Людкевич С. П. Дослідження і статті. — К.: Муз. Україна, 1976.

Лятошинский Б. Н. Воспоминания. Письма. Материалы. У 2 ч. / Сост. Л. Н. Грисенко, Н. И. Матусевич. — К.: Муз. Україна. Ч. 1. — 1985; ч. 2. — 1986.

Майбурова К. В. Кирейко. — К.: Муз. Україна, 1979.

Мальшев Ю. В. Ю. С. Мейтус: Очерк творчества. — М.: Сов. композитор, 1962.

Михайлов М. К. Данькевич. — К.: Муз. Україна, 1974.

Михайлов М. А. Філіпенко. — К.: Муз. Україна, 1973.

Михайлов М., Яворський Е. О. Сандлер. — К.: Муз. Україна, 1976.

Мірошниченко С. Г. Таранов. — К.: Муз. Україна, 1976.

Морозова І. К. Домінчен. — К.: Муз. Україна, 1972.

Немирович І. О. Білаш. — К.: Муз. Україна, 1986.

Нестьева М. Творчество В. Сильвестрова // Композиторы союзных республик. — М.: Сов. композитор, 1983. Вып. 4.

Олійник О. Українська радянська фортепіанна музика для дітей. — К.: Наук. думка, 1979.

Очеретовська И. Г. Цицалюк. — К.: Муз. Україна, 1987.

Павлишин С. С. Людкевич. — К.: Муз. Україна, 1974.

Павлишин С. В. Сильвестров. — К.: Муз. Україна, 1988.

- Самохвалов В. Б.* Лятошинський. — К.: Муз. Україна, 1981.
- Самохвалов В. Я.* Черты симфонизма Б. Лятошинского. — К.: Муз. Україна, 1977.
- Сироткин А.* Владимир Николаевич Нахабин. — К.: Мистецтво, 1964.
- Стельмашенко О. К.* Мясков. — К.: Муз. Україна, 1981.
- Стецюк Р. М.* Жербін. — К.: Муз. Україна, 1978.
- Терещенко А.* Українська радянська кантата і ораторія (1945–1974). — К.: Наук. думка, 1975.
- Терещенко А. Р.* Сімович. — К.: Муз. Україна, 1973.
- Терещенко А. А.* Кос-Анатольський. — К.: Муз. Україна, 1986.
- Тимофєєв В. Д.* Український радянський фортепіанний концерт. — К.: Муз. Україна, 1972.
- Тишко Н. В.* Борисов. — К.: Муз. Україна, 1972.
- Тишко Н. І.* Ковач. — К.: Муз. Україна, 1980.
- Товстуха Є.* Микола Лисенко. — К., 1988.
- Українське музикознавство: Наук.-методичний міжвідомчий щорічник. — К.: Муз. Україна, 1964-2001. — Вип. 1–30.
- Фільц Б.* Український радянський романс. — К.: Наук. думка, 1970.
- Черкашина М. Р.* Опера XX століття: Нариси. — К.: Муз. Україна, 1981.
- Черкашина-Губаренко М.* Творчі дебюти Жанни Колодуб. — К., 1999.
- Шеффер Т. В.* Л. Н. Ревуцкий. Народный артист СССР. — К.: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літератури УРСР, 1960.
- Шеффер Т. Л.* Ревуцький. — К.: Муз. Україна, 1982.
- Щириця Ю. В.* Гомоляка. — К.: Муз. Україна, 1982.
- Щириця Ю. М.* Скорик. — К.: Муз. Україна, 1979.
- Шреєр-Ткаченко О.Я.* Історія української музики. — К.: Муз. Україна, 1980. — Ч. 1.
- Яворський Е. В.* Губаренко. — К.: Муз. Україна, 1972.

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	3
РОЗДІЛ 1	
МУЗИЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ 1941–1960-х рр.	
1.1. Провідні тенденції розвитку української музики в контексті духовної культури воєнних та після- воєнних років	5
1.2. Пісенна творчість	13
1.3. Хорова творчість	22
1.4. Вокально-інструментальна музика	26
1.5. Інструментальна музика	30
1.6. Симфонічна музика	40
1.7. Музичний театр	
1.7.1. Опера	47
1.7.2. Балет	56
1.8. Концертне життя	60
РОЗДІЛ 2	
УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА 60–80-х рр.	
2.1. Шляхи та обрії вітчизняного музичного мистецтва наприкінці ХХ століття	63
2.2. Вокальна музика	69
2.3. Хорова творчість	78
2.4. Вокально-інструментальна музика	82
2.5. Камерно-інструментальна музика	92
2.6. Симфонічна музика	100
2.7. Музичний театр	
2.7.1. Опера	114
2.7.2. Балет	127
2.8. Музично-концертне життя	134

РОЗДІЛ 3	
ХАРАКТЕР І ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ НА ЗЛАМІ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ	139
ДОДАТОК	
ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ СЛОВНИК	158
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ	182

Навчальне видання

Уманець Ольга Віталіївна

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Навчальний посібник

Редактор *М.М. Сорокун*
Комп'ютерна верстка *Т.В. Чудомєєва, А.І. Шкредгал*
Коректор *В.А. Кузьмін*

Підписано до друку 14.10.2003. Формат 60x84 1/16.

Папір газет. Друк офсетний. Гарнітура Arial.

Ум. друк. арк. 11,16. Тираж 300 прим.

Друк фірми «Регіон-інформ».

Свідоцтво Держкомітету інформаційної політики України
серія ДК № 31 від 04.04.2000.

61082, Харків, пр. Московський, 144, оф. 706,
тел. 92-00-82.