

**ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ
НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ**





Олена Берегова

**ІНТЕГРАТИВНІ ПРОЦЕСИ
В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ
XX—XXI СТОЛІТЬ**

Монографія

Інститут культурології
НАМ України
КИЇВ – 2013

УДК 78.03(477)"21-22"

ББК 85.313(4Укр)

Б 48

**Рекомендовано до друку
Вченою радою Інституту культурології
Національної академії мистецтв України**

Виконано в рамках фундаментальних досліджень Інституту культурології Національної академії мистецтв України за темою: «Інтегративні процеси як перспектива культурного розвитку України: методологічні, семіотичні, комунікативні, інтерактивні, регіональні аспекти» (керівник: член-кореспондент НАМ України, доктор мистецтвознавства Юдкін І. М.)

Рецензенти:

доктор мистецтвознавства, професор НМАУ ім. П.І. Чайковського

Карабиць М. Д.;

доктор мистецтвознавства, професор НАКККіМ

Шульгіна В. Д.

Берегова Олена

Б 48

Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ—ХХІ століть: монографія / Олена Берегова. — К.: Інститут культурології НАМ України, 2013. — 232 с. — Бібліогр.: с. 223–230.

ISBN 978-966-2241-34-1

У контексті наукового осмислення інтегративних процесів у новітній музичній культурі України розглянуто декілька визначальних проблемних ракурсів обраної теми, як-от: проблеми творчої особистості й музичної комунікації, європейської інтеграції України та впливу глобалізації на сферу культури і мистецтва. Аналітичним матеріалом монографії є найновіша українська композиторська творчість, панорамно представлена за основними музичними жанрами.

Видання буде корисним культурологам, музикознавцям, викладачам, студентам і аспірантам навчальних закладів культури і мистецтва, науковцям гуманітарного профілю.

УДК 78.03(477)"21-22"

ББК 85.313(4Укр)

ISBN 978-966-2241-34-1

© О. Берегова, 2013

© Інститут культурології
НАМ України, 2013

ЗМІСТ

ПЕРЕДНЄ СЛОВО	6
ВСТУП	8
РОЗДІЛ 1. Творча особистість у вимірах нової соціокультурної реальності	11
Інтегративна роль творчих спілок у механізмах державного регулювання культуротворчих процесів.....	13
Виконавські, музично-теоретичні та композиторські школи України в ХХ сторіччі у формуванні єдиного культурно-освітнього простору.....	42
Персоналії та специфіка регіонального розвитку виконавських шкіл.....	42
Музично-теоретичні школи та парадигма теоретико-практичного синтезу в мистецтві. Креативний потенціал наукової школи Б. Яворського.....	58
Композиторська школа НМАУ ім. П. І. Чайковського в динаміці процесів культуротворення та міжпоколінних зв'язків.....	70
Творча особистість митця-педагога та її роль в інтегративних системах школи і гуртка (на прикладі діяльності І. Карабиця).....	82
РОЗДІЛ 2. Комунікація як каталізатор музично-інтегративних процесів історії та сучасності	89
Академічне мистецтво в системі сучасної музичної комунікації: тенденції і виклики часу.....	91
Комунікація в музичному виконавстві як культурологічна проблема.....	103
Композитор-диригент як феномен музичної комунікації.....	110
РОЗДІЛ 3. Українська композиторська творчість 1990—2000-х років у координатах національного самовизначення та європейської інтеграції	127
Жанрово-стильові тенденції сучасної української композиторської творчості.....	129
Українська опера початку третього тисячоліття у трансформаційному просторі сучасності.....	162
Опера М. Скорика «Мойсей»: художня проєкція біблійної притчі на процеси вітчизняного націєтворення.....	166
Ідеї соборності, єдності та утвердження національної ідентичності в опері-ораторії-балеті І. Карабиця «Київські фрески».....	175
Світовий шедевр у версії сучасного українського майстра.....	184
РОЗДІЛ 4. Музична культура України в соціокультурних реаліях глобалізації	193
ПІСЛЯМОВА	212
ЛІТЕРАТУРА	223
SUMMARY	231

ПЕРЕДНЄ СЛОВО

Складні соціокультурні явища ХХ і особливо нового ХХІ століття породжуються глибинними, часом різновекторними змінами в усіх сферах людського буття. Сучасній людині доводиться спостерігати протилежні процеси: з одного боку, рух суспільства в напрямку дедалі більшої єдності, гомогенної однорідності, глобальної уніфікації й стандартизації; з іншого боку, прагнення людства до розмежованості за національними, релігійними, статусно-майновими, ментальними та іншими ознаками. Будь-який суспільний процес чи явище сьогодні має в своїй основі як інтегративні, так й дезінтегративні чинники; ця діалектична пара існує за принципом маятника, коливаючись від однієї точки до іншої залежно від конкретних обставин часу. Характерно, що найбільш динамічний, прогресивний і поступальний розвиток соціуму настає у той час, коли його інтегративні й дезінтегративні чинники перебувають у відносній рівновазі; у крайніх же точках ці чинники стають небезпечними як для окремих націй, так і для всього людства. Зокрема, суцільна інтеграція загрожує втратою національної ідентичності, поглинанням менш розвинених або відсталих націй і народностей більш розвиненими. Суцільна дезінтеграція породжує небезпеку розпаду цілісного суспільства на окремі групи, втрати зв'язків між ними, загального послаблення й дестабілізації тощо.

На нинішньому етапі розвитку в українському суспільстві переважають дезінтегративні тенденції, зумовлені розпадом монолітної донедавна радянської системи соціальних норм і етичних цінностей, відсутністю нової ідеології та національної ідеї, кризовим станом економіки, політичною напруженою тощо. Подолати роз'єднаність українського суспільства можна тільки за допомогою потужних об'єднавчих ресурсів культури. Проте і в самій культурі останнім часом спостерігаються дезінтегративні явища, зумовлені як об'єктивними, так і суб'єктивними чинниками. До перших відносимо загальносвітові закономірності розвитку сучасної культури, яка являє собою певну сукупність конфліктуючих субкультур (національних, профе-

сійних, молодіжних тощо). Тенденції культурної фрагментації, мультикультуралізму, характерні для постмодерних суспільств, також роблять доволі проблематичним існування цілісної культури. До суб'єктивних дезінтегративних чинників у культурі належать суто вітчизняні явища культурного етноцетризму, коли визнається лише одна з існуючих в Україні етнічних культур (це стосується, здебільшого, явищ україно- та русоцентризму) і нехтуються всі інші культурні традиції. Дезінтегративний вплив справляють і наслідки культурного космополітизму, тобто орієнтація на зразки західної масової культури, особливо поширена в молодіжному середовищі.

У цьому контексті поява монографії О.М.Берегової в рамках фундаментальної теми дослідження Інституту культурології НАМ України «Інтегративні процеси як перспектива культурного розвитку України: методологічні, семіотичні, комунікативні, інтерактивні, регіональні аспекти» вбачається актуальною та своєчасною. У книзі вперше в українській культурології здійснюється спроба наукового осмислення інтегративних процесів у новітній музичній культурі України, робиться акцент на особистості як інтегративному чинникові культури, наголошується процесуальний аспект культурної інтеграції. Автор виявляє декілька визначальних проблемних ракурсів обраної теми, як-от: проблеми творчої особистості й музичної комунікації, європейської інтеграції України та впливу глобалізації на сферу культури і мистецтва. Аналітичним матеріалом монографії стала найновіша українська композиторська творчість, панорамно представлена за основними музичними жанрами.

Юрій БОГУЦЬКИЙ,
директор Інституту культурології
Національної академії мистецтв України,
академік НАМ України

ВСТУП

Інтегративні й дезінтегративні процеси є невіддільною складовою будь-якої культури. Розуміння культурної інтеграції як стану внутрішньої цілісності культури й узгодженості між її різними елементами народилося ще на початку ХХ ст. в лоні американської школи культурної антропології серед учених, які досліджували звичаї та культурні практики різних етнічних спільнот. В. Самнер висловив припущення, що народним звичаям властива «тенденція до взаємоузгодженості», тобто взаємного пристосування у поведінці індивіда, який з їх допомогою задовольняє свої інстинктивні потреби.

В аналогічній концепції Б. Малиновського культурні практики та інститути розглядаються як функціональні частини цілісного «культурного апарату», завданням якого є забезпечення задоволення всіх людських потреб. Учений стверджував, що в усіх культурах наявні особливі «інтегративні потреби». Р. Бенедикт вважала, що зазвичай культурі притаманний певний домінуючий внутрішній принцип, або «культурний патерн», що забезпечує спільну форму культурної поведінки в різних сферах людської життєдіяльності. На думку дослідниці, рівні інтеграції в різних культурах можуть відрізнятися: одні культури характеризуються найвищим рівнем внутрішньої інтеграції, в інших інтеграція може бути мінімальною. Розвиваючи тезу В. Самнера про те, що культуру можна зрозуміти тільки в рамках її власних цінностей і в її власному контексті, Р. Бенедикт запропонувала розглядати кожен культуру і в її цілісності. Згідно з її концепцією, жодна цінність, ритуал, церемонія або інша культурна ознака не можуть бути повністю зрозумілими, якщо розглядати їх окремо від цілого. У дослідженнях Лінтона, Герсковіца, Огборна та ін. усвідомлено процесуальний характер культурної інтеграції. Зокрема, Огборн у концепції «культурного відставання» наголошував, що інтеграція культури не відбувається автоматич-

но, що зміна в одних елементах культури не зумовлює обов'язкового пристосування до них інших її елементів і навіть неузгодженість, яка незмінно виникає при цьому, — один із найважливіших чинників культурної динаміки.

Наприкінці ХХ сторіччя теоретичне осмислення проблем культурної інтеграції приводить дослідників до ідеї пов'язати їх із проблемами глобалізації. Так, шведський антрополог У. Ганнерс висуває концепцію «глобальної ойкумени», розуміючи під цим поняттям простір постійних культурних взаємодій, взаємопроникнення культур і обміну культурним досвідом. Якщо традиційні культури являють собою замкнені ойкумени, чітко обмежені просторовими й часовими рамками, то сучасна культура завдяки високим технічним можливостям засобів комунікації є відкритою ойкуменою, що долає просторові й часові межі. Тому ойкумена набуває справді глобального характеру: культурні взаємодії та впливи відбуваються у масштабах усього людського співтовариства. У. Ганнерс передбачив декілька можливих сценаріїв розвитку глобальної культурної ойкумени. Зокрема, при розгортанні сценарію «глобальної гомогенізації» людство дійде до повного панування західної (американської) культури; всі інші культури стануть більш або менш вдалими копіями західного стилю і способу життя, цінностей і норм, ідеалів і переконань. У випадку «культурного насичення» периферійні країни поступово, упродовж декількох поколінь, відмовляться від своїх локальних культурних ідей, значень і цінностей на користь домінантної культури центру. Варіант «культурної деформації» спричинить примітивізацію, зубожіння і навіть деградацію західної культури в процесі її пристосування до периферійних культур. Найбільш ідеальним, прийнятним і корисним для людства, згідно з концепцією Ганнерса, міг би бути сценарій «зріючої культурної амальгації», тобто рівноправний культурний діалог і обмін між центрами і периферією, що приводить до загального збагачення культур. Зіткнення культур стимулює обопільну творчу активність: «підживлюючись» цінностями периферійної культури, культура центру відкриває приховані скарби локальних культур. Запозичуючи певний стиль і форми ззовні, місцеві діячі культур ніби наповнюють їх конкретним місцевим змістом і колоритом. У результаті змішування більш сильних культур із слабкими жодна з них не залишається «чистою»; процес «гібридизації» впливає на внутрішню структуру і зміст кожної з культур, які комбінуються з безліччю і впливів і контактів. У рамках глобальної культурної ойкумени розвивається вічний діалог культур, цінностей, правил, ідей.

Утім, на практиці розвиток культур за ідеальними сценаріями спостерігається не так часто. Наприклад, в останніх десятиріччях весь цивілізований світ відчуває потужну експансію американської культури через засилля низькопробної продукції кіностудій Голлівуду та зразків

американського шоу-бізнесу в теле- та радіоефірах більшості країн. Прагнучи протистояти «американізації» власних культур і пропаганді американського стилю та способу життя, що руйнує традиційні національні культурні цінності, деякі країни (зокрема, Франція, Китай тощо) на законодавчому рівні прийняли жорсткі обмеження щодо присутності в національному медіа-просторі продукції іноземного виробництва.

В українській культурі за багатомісячну історію її існування неодноразово траплялися періоди більш чи менш тривалого домінування культур сусідніх держав (Росії, Польщі, Туреччини тощо) залежно від геополітичних тенденцій часу. Ця обставина завжди була дестабілізаційним і дезінтегративним чинником українського суспільства, загрожуючи не тільки послабленням ролі національних культурних цінностей та інституцій унаслідок асиміляції культур, а й повною втратою національної ідентичності. Особливо це стосується періодів заборони української мови — головного об'єднувачого елемента культури. Однак, завдяки високому інтегративному потенціалу української культури цілісність усього її масиву або окремих складових (таких, як наука, освіта, мистецтво, мова тощо) завжди відновлювалася, щойно для цього наставали сприятливі умови. Так сталося, зокрема, із швидким відродженням і наступним бурхливим розквітом у 1990–2000-х роках жанрів духовної хорової музики, заборонених за радянського часу.

Метою пропонованої монографії є дослідження інтегративних процесів у музичній культурі України в історичній ретроспективі XX століття і в контексті новітніх тенденцій XXI століття. У першому розділі розглянуто принципи діяльності творчих спілок, виконавських, музично-теоретичних, композиторських шкіл у персоналіях та з погляду специфіки регіонального розвитку, отже, акцент зроблено на цінності творчої особистості як головному інтегративному чинникові культури. У другому розділі значну увагу приділено проблемі формування нових відносин між учасниками культурно-мистецького життя в процесі музичної комунікації. Провідними ідеями третього розділу стали зростання рівня свободи, різноманітності й строкатості напрямів духовного життя та провідна інтегративна роль культури у процесах вітчизняного націєтворення. Останній, четвертий розділ монографії зосереджено на характеристиках новітніх музично-культурних феноменів, що з'явилися в умовах глобальної трансформації й суттєво вплинули на розвиток музичного мистецтва.

РОЗДІЛ 1



ТВОРЧА ОСОБИСТІТЬ У ВИМІРАХ НОВОЇ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ РЕАЛЬНОСТІ

ІНТЕГРАТИВНА РОЛЬ ТВОРЧИХ СПІЛОК У МЕХАНІЗМАХ ДЕРЖАВНОГО РЕГУЛЮВАННЯ КУЛЬТУРОТВОРЧИХ ПРОЦЕСІВ

Дослідження культурницьких процесів ученими України різних поколінь (М. Грушевський, Д. Антонович, М. Попович та інші) свідчать, що національну еліту як упродовж попередніх століть, так і наприкінці ХХ ст. персоніфікували визначні культурно-освітні діячі, котрі впродовж тривалого історичного періоду створювали національні культурні надбання у власних творчих майстернях і школах і передавали свій досвід наступним поколінням. Система творчих майстерень (у театральному, образотворчому видах мистецтва, кінематографі), виконавських і композиторських (у музичному мистецтві), а також наукових мистецтвознавчих шкіл, які очолювали визначні митці, склалася історично і виправдала себе.

Крім того, у мистецькому середовищі упродовж століть творчі прориви здійснювалися через діяльність різноманітних культурних спільнот (братств, гуртків, салонів, асоціацій, творчих спілок тощо). У ХХ ст. спільнотами, що генерували значний творчий потенціал, об'єднуючи представників різних художніх і наукових шкіл за професійними інтересами (обмін інформацією, підтримка та оновлення професійних стандартів, проведення спільних заходів, захист професійних інтересів тощо), були творчі спілки. Одночасно, враховуючи неподільну єдність суспільно-історичних та культуротворчих процесів у ХХ ст., творчі спілки були серед найбільш впливових ідеологічних інституцій влади. Але перш ніж розглянути роль творчих спілок у культуротворчих процесах та визначити міру їх залежності від ідеологічних пріоритетів держави на різних стадіях її розвитку, необхідно стисло окреслити історію виникнення творчих спілок у колишньому Радянському Союзі.

З перших після Жовтневого революційного перевороту 1917 р. часів більшовицький уряд визнає, що розвиток культури й освіти є справою загальнонародною. З'являються й перші декрети нового уряду про націоналізацію й передання народів навчальних закладів мистецького спрямування, приватних музичних установ, зокрема, театрів, нотних видавництв, інших установ і закладів культури. Культурна політика перших радянських часів послідовно втілювала в життя нові ідеологічні пріоритети, які полягали в спрямованості на виховання нової особистості через оволодіння теорією марксизму-ленінізму; в оперті на народ, який є головною рушійною та перетворювальною силою історії;

здійсненні культурної революції на основі диктатури пролетаріату; визнанні класової боротьби у сфері культури та настановленні на пошук ворога.

У 20-х роках ХХ ст. у середовищі інтелігенції помітним стає значне розмежування організацій, угруповань і творчих напрямів. Як і в усій Європі, це був час бурхливих пошуків нової естетики й стилістики, що часто йшли під знаком радикального розриву з традиціями минулого. На теренах молодого радянської держави виникає багато новаторських музичних угруповань:

АСМ — Асоціація сучасної музики;

РАПМ — Російська асоціація пролетарських музикантів;

ПРОКОЛЛ — Виробничий колектив студентів-композиторів Московської консерваторії (Производственный коллектив студентов-композиторов Московской консерватории);

ПРОЛЕТКУЛЬТ — Пролетарська культура;

ОРКІМД — Об'єднання революційних композиторів і музичних діячів;

АМА — естрадна Асоціація московських авторів.

Аналогічні організації з'являються в Україні, Білорусі, Грузії, Вірменії та інших союзних республіках. Найбільш активними і численними музично-громадськими асоціаціями 20-х років були АСМ і РАПМ, які поглинали інші подібні, але менш потужні організації.

В Україні на хвилі історичних і соціально-політичних змін у 1920-х роках з'явилася значна кількість різноманітних літературних і мистецьких шкіл, угруповань, напрямів, що перебували в певному протистоянні один до одного й надавали культурному процесу особливо драматизму. Так, прибічники деяких лівацьких течій у літературі (В. Еллан-Блакитний, Г. Михайличенко, С. Пилипенко, В. Сосюра, М. Йогансен та ін.) заперечували значення класичної спадщини, пропагували створення «чисто пролетарської культури», яка б відповідала «пролетарській психіці». Українські футуристи (М. Семенко, О. Слісаренко, В. Ярошенко, М. Терещенко) войовничо нападали на прихильників традиційних форм у літературі й мистецтві, пропагували урбанізацію культури й експериментаторство, європеїзацію та модернізацію змісту і форми українського мистецтва. Група поетів і літературознавців під назвою «неокласики» (М. Зеров, М. Рильський, П. Філіпович, М. Драй-Хмара, Ю. Клен) орієнтувалася на створення високого гармонійного мистецтва на основі засвоєння класичних зразків світової літератури. В Україні діяла також ціла низка літературно-художніх об'єднань, таких як Спілка селянських письменників «Плуг» (А. Головка, О. Копиленко, П. Панч, П. Усенко), Спілка пролетарських письменників «Гарт» (В. Сосюра, І. Кулик, М. Хвильовий, П. Тичина, Ю. Смолич, В. Еллан-Блакитний) тощо.

Плюралізм ідейно-творчих платформ панував і в інших видах мистецтва. В образотворчому мистецтві поряд із тими, хто стояв на позиціях традиційного реалізму, творили прихильники авангардних напрямів у живопису — футуристи, формалісти (В. Єрмілов, К. Костанді, Ф. Кричевський, О. Мурашко, Г. Нарбут), супрематисти (К. Малевич). В українській архітектурі 1920-х років помітний слід залишили такі напрями, як раціоналізм і конструктивізм; шаленої популярності набуває українське театральне мистецтво, зокрема театр Леся Курбаса «Березіль», який здобув золоту медаль на Всесвітній театральній виставці в Парижі в 1925 р. Всесвітня слава прийшла й до фундатора «українського поетичного кінематографу» Олександра Довженка разом із фільмами «Звенигора», «Арсенал», «Земля».

У період спалаху українського національного Відродження органічно входять у стрімкий потік нових експериментів, творчих пошуків і відкриттів представники українського музичного мистецтва. У професійній музичній творчості відчувається тяжіння до стильового оновлення, європейський рівень усвідомлення культури. Українська музична культура 1920-х років розвивалася в атмосфері значного стильового та жанрового розшарування, помітним є прагнення композиторів до оновлення засобів музичної виразності відповідно до модерних тенденцій часу. Найсильнішим стильовим підґрунтям композиторської творчості стають неоромантичні, неокласичні та модерні течії.

На хвилі активної розбудови національної культури України починають діяти авангардні музичні угруповання, які мали на меті пропаганду сучасної музики. Велику творчу й музично-просвітницьку роботу провадило Всеукраїнське товариство ім. М. Д. Леонтовича, відділення якого об'єднували не лише професійних музикантів, а й учасників художньої самодіяльності. Також функціонують Всеукраїнське товариство революційних музикантів (ВУТОРМ), Асоціація революційних композиторів України (АРКУ). Від 1922 р. починає діяти Асоціація сучасної музики України (у 1922—1925 роках АСМУ очолював Б. М. Лятошинський), від 1923 р. — Асоціація пролетарських музикантів України (АПМУ). За всієї прогресивності цих творчих організацій для тогочасної культури слід зауважити, що більшість із них негативно ставилася до класичної музичної спадщини й заперечувала необхідність звернення композиторів до фольклорних першоджерел. Так, представники АПМУ вважали твір сучасним лише тоді, коли до нього включалася революційна пісня; при цьому їх не цікавив розвиток засобів художньої виразності. Діячі АСМУ головну увагу приділяли розвиткові сучасної музичної мови, сприяючи збагаченню музично-виражальних засобів.

Період стильового плюралізму та розмаїття художньо-естетичних платформ численних творчих музичних асоціацій 1920-х років в Україні й в усьому Радянському Союзі був недовгим. Уже на початку 1930-х

років у сфері художньо-мистецького життя розпочинаються перебудовчі процеси. 23 квітня 1932 р. була прийнята постанова ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій», якою було ліквідовано РАПМ (Російську асоціацію пролетарських музикантів) та інші аналогічні організації, натомість з метою полегшення контролю над розвитком культури було розпочато процес утворення творчих спілок: радянських письменників, художників, композиторів тощо.

У 1934 р. на I Всесоюзному з'їзді письменників Максим Горький проголосив принципи соціалістичного реалізму як мистецтва дійового, оптимістичного, життєствердного, сміливого, здатного вірно служити завданням соціалістичних перетворень світу. Уславлення міфічних досягнень, лакування дійсності, фальсифікація історії стали органічними рисами ідеологізованого мистецтва. Диктувалося верховенство історико-революційної, виробничої тематики. Були зупинені авангардні пошуки й експерименти, які в усьому світі продовжували залишатися магістральною лінією розвитку мистецтва. Митців, чия творчість не відповідала ідеалам соцреалізму, очікували переслідування, репресії, фізична розправа. Фактично, соцреалізм був єдиним офіційно визнаним творчим методом, який обслуговував сталінський режим. Соцреалізм використовував комплекс ідей і засобів, притаманних мистецтву будь-якого іншого тоталітарного режиму, а саме: нівелювання плюралізму, культ віри у вождя (партію), виховання нового типу «масової людини» — слухняної, боязкої, залежної від обставин особистості, «гвинтика» соціальної машини.

Саме в таких умовах — жорсткої ідеологізації та державного регулювання культуротворчих процесів — засновано Спілку композиторів СРСР та її відділення в республіках. У середовищі музикознавців немає однастайності щодо дати виникнення Спілки композиторів України. Часто за основу беруть лютий 1939 р. — дату першого всеукраїнського з'їзду композиторів, на якому головою Спілки був обраний Б. М. Лятошинський. Існує також думка, що історію Спілки композиторів України слід вести не від 1939 р., а від періоду 1932—1933 років, відколи, згідно з постановою ЦК ВКП(б), були проведені збори з ліквідації АСМУ, АПМУ, Пролетмузу та інших творчих угруповань і розпочато підготовку до I пленуму Оргбюро (за іншими джерелами — Оргкомітету) Спілки радянських музик України, що відбувся в 1933 р. А. Муха піддає сумніву й 1932-й як рік заснування Спілки композиторів України, привертаючи увагу до того факту, що композиторські осередки існували в Україні ще з 1922 р. в рамках Товариства ім. М. Леонтовича, отже, доцільно, на погляд дослідника, вести історію Спілки саме від цього часу [68, 225]. Такої ж думки дотримується М. Б. Степаненко. Але, згідно з цією логікою, дату заснування Спілки композиторів України можна відсунути значно далі, поринувши в глибину віків і засновуючись на тому, що вже від се-

редини XVI ст. в Україні існували так звані музичні цехи та братства, а в другій половині XIX ст. в Російській імперії, до якої входила й Україна, функціонувало Товариство драматичних письменників і композиторів, яке, крім інших видів діяльності, займалося також охороною авторських прав митців. Однак, зупинімося на 1932-му році, й нехай орієнтиром буде той факт, що того часу йшло формування не тільки Спілки композиторів України, а й інших творчих спілок (Спілки письменників, Спілки художників тощо).

Спробуємо реконструювати соціокультурні та ідеологічні контексти, що впливали на діяльність Спілки композиторів України в різні періоди історії XX ст. Оскільки в одному розділі монографії неможливо охопити діяльність усіх членів Спілки композиторів України за весь час її існування, для ілюстрації основних пріоритетів діяльності Спілки на кожному з етапів будемо використовувати дані про роботу її керівників, тим більше, що до керівництва Спілкою завжди допускалися, з одного боку, найбільш авторитетні митці, з іншого — ті, які, крім творчих, мали ще й організаторські здібності, а також влаштовували вищих партійних керманів.

Матеріалом дослідження стали архівні документи про діяльність Спілки композиторів України, що зберігаються в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва, листи, статті, спогади, виступи композиторів.

Передусім необхідно відновити хронологію діяльності керівників Спілки радянського періоду її історії.

1932 р.— у Харкові утворено Оргбюро Спілки радянських композиторів України, яке очолювали маловідомі діячі А. Бенькович, П. Карпов.

1939 р.— I республіканський з'їзд Спілки. Обрання головою Спілки Бориса Миколайовича Лятошинського (1895—1968).

Згодом головою Спілки обрані:

1941 р.— Костянтин Федорович Данькевич (1905—1984).

1941—1943 роки— Пилип Омелянович Козицький (1893—1960).

1944—1948 — Левко Миколайович Ревуцький (1889—1977).

1948—1952 — Григорій Гурійович Верьовка (1895—1964).

1952—1956 — Пилип Омелянович Козицький (1893—1960).

1956—1967 — Костянтин Федорович Данькевич (1905—1984).

1968—1989 — Андрій Якович Штогаренко (1902—1992).

Період від початку підготовчої роботи в 1932 р. до офіційного проголошення заснування Спілки композиторів України у 1939 р. є найменш дослідженим у діяльності творчої організації. Цей період формує перед сьгоднішніми дослідниками більше запитань, аніж відповідей. Наприклад, у журналі «Радянська музика» №1 за 1933 р. [83] знаходимо інформацію про те, що Оргбюро з підготовки до Всеукраїнського з'їзду

радянських музик очолив товариш **Бенькович А. Г.** Що це була за людина, ми не знаємо. У тому ж числі цитованого журналу на с. 62 знаходимо інші дані, що в складі Оргбюро працювало три групи: видавнича (на чолі з П. Козицьким), творча (на чолі з композитором М. Колядою) та організаційно-господарча (на чолі з Я. Полфьоровим¹), а на розширеному пленумі Оргбюро були заслухані доповіді голови Оргбюро А. Беньковича про завдання Спілки радянських музик України, П. Козицького — про заснування журналу «Радянська музика», М. Коляди — про участь членів спілки у весняній засівкампанії, а також про організацію творчої роботи. Все це дає підстави зробити висновки про те, що оргбюро на чолі з А. Беньковичем вело підготовчу роботу з розробки статуту майбутньої спілки, до якого б увійшли сформульовані оргбюро завдання й напрямки діяльності Спілки²; також напрацьовувалися механізми творчої роботи та ідейно-творчого виховання основних кадрів Спілки із залученням новоствореного журналу «Радянська музика» та реорганізованого музичного видавництва «Мистецтво». Зі скупих рядків звіту про перший розширений пленум Оргбюро дізнаємося, що члени Спілки брали участь у посівній кампанії 1933 р. Дивно читати таке, особливо тепер, коли починає розкриватися страшна правда про Голодомор в Україні 1932—1933 років.

У 1934 р. столицю України було переведено з Харкова до Києва, і підготовчо-організаційна робота зі створення Спілки композиторів України продовжується вже в Києві. Цей період дає нам факти активної творчої діяльності композиторів над творами нового ідейного змісту (зокрема, революційної та оборонної тематики), створення дитячого й самодіяльного репертуару, регулярного видання друкованого органу Оргбюро (журналу «Радянська музика»), утворення музикознавчої секції (1934 р.), розробки широкого плану творчих замовлень (зокрема, до 20-річного ювілею Жовтневої революції в 1937 р.). Тільки в 1937 р. Оргкомітетом СРКУ було проведено конкурс хорів Київщини на краще виконання творів українських композиторів та наукову конференцію, присвячену питанню використання народної пісні у творчості радянських композиторів за участю представників творчих спілок Москви, Ленінграда, Мінська, Києва, Харкова, Одеси, Молдавської АРСР. Цього ж

¹Я. Полфьоров — харківський музикознавець, у 1934 р. разом із Г. Хоткевичем, М. Грінченком, Л. Курбасом, В. Костенком та іншими діячами мистецтва був звинувачений у націоналізмі.

²До основних завдань майбутньої Спілки композиторів України належали: спрямування музично-творчої діяльності всіх членів Спілки на боротьбу за нову техніку виробництва, зміцнення соціалістичної дисципліни, зростання соцзмагання та ударницького руху, освоєння нової соціалістичної мистецької якості, піднесення музичної продукції на вищий, гідний новому етапові рівень майстерності, що відповідає новому соціалістичному змісту творчості тощо.

року Оргбюро попрацювало як карально-репресивний апарат: з ідеологічних причин було усунуто від роботи в бюро музикознавчої секції відомого музикознавця М. Грінченка за його «проступок»: він роздав студентам Київської консерваторії конспект своїх лекцій з історії української музики, який було визнано «наклепницьким» і «класово-ворожим» [87]. Аби уникнути подібних ганебних явищ у майбутньому, вже наступного 1938 р. Оргбюро оголосило про початок роботи бригади авторів під керівництвом А. В. Ольховського над створенням підручника з історії української музики. Ці факти свідчать, що Оргбюро працювало як повноцінна творча спілка саме радянського зразка.

У діяльності Оргбюро цього періоду брала участь ще одна маловідома особистість — діяч Комуністичної партії України **П. Карпов**. Що це за людина, коли саме він очолив Оргбюро і чим займався на цій посаді, не вдалося з'ясувати. Єдине, про що ми дізнаємося з листування Лятошинського та Глієра, це те, що діяльність Карпова 1937 р. була піддана нищівній критиці, а сам він був звинувачений у троцькізмі й став жертвою сталінських репресій. Ще одне запитання, яке поки що залишається без відповіді: хто очолював Оргбюро від 1937 до 1939 року.

Узагалі, термін скликання Всеукраїнського з'їзду композиторів спочатку призначався на першу половину квітня 1933 р. Проте, з'їзд не відбувся ні в 1933, ні в 1934, ні протягом ряду інших років. Підготовчий період, пов'язаний з організацією Спілки композиторів України, гальмувався не з вини Оргбюро. У масштабах усього СРСР здійснювалися процеси індустріалізації та колективізації з сумнозвісними наслідками останньої для народу України (Голодомор 1932—1933 років, серія політичних репресій, хвиля масового терору, що сягнула піку в 1937 р. тощо). Аналогічні трагічні процеси відбувалися і в інших республіках, у зв'язку з чим процес формування Всесоюзної спілки композиторів СРСР розтягнувся на довгий період 1932—1948 років (пригадаймо, що перший Всесоюзний з'їзд письменників відбувся ще в 1934 р., коли в доповіді Максима Горького були проголошені принципи методу соціалістичного реалізму).

Нарешті, у лютому 1939 р. на першому з'їзді композиторів України головою правління Спілки обрали **Бориса Миколайовича Лятошинського**. Обрання цього митця першим керівником творчої композиторської організації видається, з одного боку, закономірним, а з іншого — дещо непослідовним, виходячи з історичних реалій того часу. Авторитет Б. Лятошинського як композитора, педагога, музично-громадського діяча був на той час надзвичайно високим.

Високу оцінку творчій особистості молодого Бориса Лятошинського дав інший видатний український композитор ХХ ст. — Левко Миколайович Ревуцький, котрий писав, що вже в роки навчання в консерваторії Борис Миколайович «...за обдарованістю, освітою й високою

культурою ...помітно перевершував усіх інших. Це був справжній композитор» [88, 47].

У 1920-х роках Б. Лятошинський уже був викладачем Київської консерваторії й очолював створену в тих часах Українську асоціацію сучасної музики (АСМУ), активно займався організацією виконання нових творів, які завжди супроводжувалися їх обговоренням. Спогади про ті часи диригента М. Канерштейна дозволяють нам відтворити образ Б. Лятошинського як керівника творчої молодіжної організації: «...молоді музиканти-виконавці з великим задоволенням та зацікавленням відвідували всі зібрання, брали активну участь у них і як слухачі, і як виконавці. Обговорення відбувалися, як правило, дуже гаряче, виникало багато суперечок. ...висловлювання Бориса Миколайовича завжди відрізнялися глибиною, лаконічністю, він завжди був об'єктивним і прискіпливим в оцінках нових творів, умів й у ті часи, будучи ще молодим композитором, розпізнати у творі новаторські риси. Тепер можна говорити про те, що в цьому вже тоді виявлялася притаманна Борисові Миколайовичу здатність відчувати ...шляхи подальшого розвитку музичного мистецтва» [36, 133—134]. Якщо траплялися різкі міркування, нападки на твір та його автора, то Б. Лятошинський виступав «...з великим тактом, витримкою та спокоєм на захист виконаних творів, переконливо доводячи їх художню цінність, інтерес, який вони собою являють з погляду новаторства у сфері гармонії та інших виражальних засобів музичної мови» [36, 134]. Із цих слів можна зробити висновок, що так само Б. Лятошинський захищав твори, що зазнавали несправедливої критики і в часи його головування в Спілці композиторів.

Що ж може бути дивного в тому, що Б. Лятошинський очолив Спілку? Справа в тому, що ще в 20-х роках він отримав за свої новаторські пошуки тавро формаліста, підтвердження чого віднаходимо, зокрема, у статтях опонентів творчості Б. Лятошинського В. Борисова та Д. Житомирського, котрі вбачали в його музиці лише занепадницькі та прозахідні тенденції. А за два роки до обрання Б. Лятошинського головою СКУ — в 1937 р. — була піддана ганебному цькуванню його Друга симфонія, незважаючи на те, що публічне виконання цього твору в Москві разом з фортепіанним концертом Л. Ревуцького було скасоване у зв'язку зі смертю С. Орджонікідзе. На тлі цих подій обрання Б. Лятошинського головою правління СКУ зайвий раз свідчить про значущість його фігури в культурно-мистецькому середовищі того часу та його високий і непохитний авторитет серед музичної громадськості як обдарованого композитора, досвідченого педагога, різнобічно освіченої, високопорядної людини.

Крім того, колеги, друзі, учні Б. Лятошинського відзначали в ньому надзвичайно високі моральні риси і людські чесноти, зокрема, такі, як відданість мистецтву, широка ерудиція, прагнення до самовдоско-

налення, чесність і принциповість (Д. Шостакович), повага до співрозмовників і молодших колег, вміння переконливо висловити свою думку (А. Хачатурян), виняткова щирість, чуйність, небагатослівність, скромність, вимогливість до себе й доброзичливе ставлення до інших, прагнення допомогти людям, зокрема, й незнайомим (А. Богатирьов), працездатність, послідовність у творчих переконаннях, стриманість у вираженні почуттів (Ю. Мейтус), висока культура, об'єктивність висловлювань і високий професіоналізм, скромність і доброзичливість, тонке почуття гумору (М. Колесса), діловитість і пунктуальність (Т. Левчук) тощо [54].

До своїх обов'язків голови правління СКУ Б. Лятошинський ставився з почуттям високої громадянської відповідальності. Питання, якими йому доводилося займатися на посаді голови СКУ, були різного характеру. Серед творчих, зокрема, пропаганда творчості композиторів — членів Спілки через організацію виконання та обговорення нових творів та систематичне ознайомлення з ними концертних організацій Радянського Союзу, проведення творчих зустрічей, авторських концертів, ювілейних та меморіальних заходів (у 1940 р. — пам'яті диригента В. Дранішнікова, широкомасштабне святкування 100-річного ювілею П. І. Чайковського тощо), обмін нотними бібліотечками з творчими спілками інших республік, допомога концертним організаціям і самодіяльним гурткам у доборі репертуару, консультування композиторів-аматорів із регіонів [106, 60], організація конкурсу на написання нових творів, присвячених Червоній Армії та Військово-Морському Флоту, тощо. Також доводилося вирішувати й адміністративно-фінансові та організаційні питання, такі як створення статуту нової організації [29, 293], напрацювання розцінок на оплату композиторської праці [29, 294], подання заявок до Музфонду СРСР на написання творів українськими композиторами та музикознавцями, що передбачали фінансову підтримку їхніх авторів [29, 306], організація лекцій про міжнародне становище та з питань поточної політики тощо. Важливим напрямом діяльності Б. Лятошинського як голови правління Спілки композиторів України були його часті поїздки до Львова та зустрічі з композиторами Західної України з метою їх приєднання до СРКУ³. Ці поїздки й зустрічі дали очікуваний результат: під час виїзної президії Спілки композиторів до Львова в 1940 р. було ухвалено рішення про утворення Львівської обласної організації композиторів, прийняття нових членів до СРКУ, обрання обласного правління і ревізійної комісії.

На вичерпну характеристику діяльності Б. Лятошинського на цій посаді натрапляємо у спогадах Ю. Мейтуса, який був у 1930-х роках головою Харківської обласної організації Спілки композиторів

³ У 1939 р. Західну Україну було приєднано до УРСР.

і часто спілкувався з Б. М. Лятошинським: «До вирішення творчо-організаційних питань Борис Миколайович підходив з державницьких позицій. Правдивість, прямота, безстороння критика завжди були властиві йому. Його хвилювали насамперед інтереси справи розвитку музичної культури, робота творчої організації. Він не вмів, не хотів приймати на віру будь-яку думку, не будучи переконаним у цьому. І завжди залишався вірним своїм естетичним і моральним переконанням» [62, 49]. Оскільки Б. Лятошинському випало керувати Спілкою в непростий, трагічний період історії, позначений масовими репресіями проти інтелігенції, йому, звісно, нелегко було обстоювати правоту та творчі ідеї композиторів — членів Спілки — у вищих інстанціях. Але він, за свідченнями очевидців, «...кидався в бій, якщо талановитому твору готувався несправедливий рознос» [24, 65—66]. Це стосувалося творів як його учнів, так і колег.

За два місяці до початку Великої Вітчизняної війни — 20—24 квітня 1941 р. — відбувся II з'їзд композиторів УРСР. Захід пройшов за звичним сценарієм зі звітами-доповідями, виступами делегатів, обговоренням творів. У центрі дискусій постала нова редакція Другої симфонії Б. Лятошинського, оцінки якої були діаметрально протилежними. Провідними були висловлювання колишніх РАПМівців щодо «важкого тягаря формалізму, який так і не вдалося подолати автору симфонії». Звісно, після таких оцінок Б. Лятошинський не міг далі залишатися керівником Спілки.

У цей період Спілку композиторів України очолив **Костянтин Федорович Данькевич**, проте діяльність його на цій посаді була перервана Другою світовою війною. Взагалі, діяльність Спілки композиторів України під час війни є найбільш заплутаним і недослідженим періодом. У діяльності Спілки в цей час сталися значні зміни: кадровий корпус Спілки був вимушено роз'єднаний територіально: одна частина композиторів опинилася на окупованій території, інша перебувала в евакуації, багато композиторів і музикознавців служили в діючій армії — безпосередньо на фронті чи у військових ансамблях, створювали бойові і ліричні пісні, допомагали художній самодіяльності. Ті ж, хто за віком або за станом здоров'я не був призваний в діючу армію, працювали в тилу — в Уфі, Ташкенті, Алма-Аті, Ашхабаді. Оперативне керівництво деформованою через об'єктивні обставини Спілкою здійснювала група членів правління, створена постановою Раднаркому УРСР. У столиці Башкирської Автономної Республіки Уфі було утворено Координаційний центр на чолі з головою правління Спілки радянських композиторів України **Пилипом Омеляновичем Козицьким**. Його завданням була координація діяльності музичних організацій, художніх колективів, навчальних закладів, евакуйованих на схід і розкиданих по вільній від воєнних дій території СРСР — від Москви до Ташкента і Хабаровська [20].

У роки незалежності України стала доступною інформація про музичне життя Києва періоду фашистської окупації. Тривалий час вважалося, що на окупованій території не існувало жодних творчих організацій і не відбувалося мистецьких подій. Інформація про період Великої Вітчизняної війни у радянських підручниках та енциклопедіях висвітлювалася односторонньо, подавалися здебільшого факти евакуації. Проте на окупованій території паралельно працювала Спілка композиторів, членами якої були ті митці, які з різних причин не змогли евакуюватися. Від листопада 1941 р. по травень 1942 р. цю альтернативну спілку очолював композитор **Федір Миколайович Надененко**. Про це довідуємося з власноручно заповненої композитором в 1947 р. анкети з його особової справи, яка зберігається в ЦДАМЛіМ УРСР (ф. №661, спр. 66, арк. 2). Таким чином, одночасно в історії Спілки композиторів України існувало декілька керівників, діяльність яких ще належить ретельно дослідити й дати їй наукову оцінку.

Культурне життя повоєнного періоду було невіддільною частиною духовного відродження. Поставали з попелу концертно-філармонійні організації, оперні театри, вищі навчальні заклади, бібліотеки, музеї. Проте завершення однієї з найкровопролитніших війн не означало зникнення загрози нових військових агресій; наприкінці 1940-х років почалося протистояння двох військових блоків — НАТО, який об'єднував країни капіталістичного світу, та блоку країн Варшавського договору, до якого входили країни соціалістичного табору. Це ідеологічне протистояння двох типів суспільного ладу отримало назву холодної війни. Фактично, це був пошук ворога, але вже на міжнародному рівні. Між Радянським Союзом та країнами Заходу утворилася своєрідна «залізна завіса» — ідеологічна перепона, яка значно звузила міжнародні контакти Радянського Союзу, обмеживши їх переважно колом країн соціалістичного спрямування; майже повністю припинилися творчі зв'язки між митцями двох ворогуючих таборів. Комуністична партія ставила перед митцями завдання ідеологічного порядку, спонукаючи їх до написання творів на тему боротьби за мир. Виконуючи таке соціальне замовлення, митці не просто втілювали в життя благородну місію оспівування миру на планеті, а й пропагували ідеї соціалізму як суспільного ладу, який ініціює та забезпечує мирне співіснування країн і народів у всьому світі. Водночас, соціальне замовлення на твори мистецтва, що стало особливою прикметою другої половини ХХ ст., змушувало композиторів писати кон'юнктурні твори про діючих у той час і колишніх лідерів радянської держави (В. Леніна, Й. Сталіна), керівників комуністичної партії, партійні з'їзди тощо. Повз написання таких творів не пройшов жодний відомий композитор, який бажав, щоб його твори виконувалися.

Один з найбільш драматичних періодів діяльності Спілки ком-

позиторів випав на долю **Левка Миколайовича Ревуцького**, котрий очолював Спілку у 1944—1948 роках. Слід зазначити, що музично-громадська діяльність Л. М. Ревуцького почалася ще задовго до його обрання головою правління Спілки композиторів. У 20-х роках митець брав активну участь у діяльності Музичного товариства ім. М. Леонтовича спочатку в м. Прилуках Чернігівської обл., а потім і в Києві. На той час, коли закладалося підґрунтя нової культури в новому суспільстві, це була чи не єдина в Україні музично-громадська організація, яка займалася організацією музично-концертного життя в столиці та регіонах України, заснуванням музичних шкіл, самодіяльних хорів і робітничих клубів, виданням популярної нотної літератури тощо. Л. М. Ревуцький брав безпосередню участь у роботі Спілки з часу її утворення. Цікаво, що сам Л. Ревуцький вважав себе поганим організатором. Ось що він писав 1938 р. у «Спробі аналізу...» своєї 25-річної творчої роботи: «...володіючи поганими організаторськими здібностями й не вміючи залучати необхідним чином інших людей до роботи, сам нав'ючував на себе непосильний тягар, і ефект роботи був незначним» [82, 72].

Та незважаючи на таку жорстоку самокритику, значні творчі досягнення композитора в 1930—1940-х роках ХХ ст., його плідна педагогічна робота в Київській консерваторії та активна музично-громадська діяльність здобувають високий авторитет серед музичної громадськості: у 1941 р. композиторові на знак визнання його заслуг у розвитку вітчизняного мистецтва були присвоєні вчене звання доктора мистецтвознавства (без захисту дисертації) та почесне звання заслуженого діяча мистецтв УРСР. Л. Ревуцького неодноразово обирають членом правління Спілки композиторів України, а також членом правління Спілки композиторів СРСР.

У травні 1944 р. митець повертається з евакуації в Узбекистані до визволеного від фашистських загарбників Києва і з перших днів активно долучається до процесу відновлення культурного життя столиці України.

Цікаво, як у листі до В. Золотарьова Л. М. Ревуцький оцінює спосіб обрання його головою Спілки: «Ще восени 1944 р. мене зробили головою Спілки композиторів» [47, 177—178]. Ці слова, без сумніву, акцентують увагу на примусовому характері обрання за вказівкою «згори». Та незважаючи на це, у важких умовах ідеологічного пресингу діяльність Л. М. Ревуцького на посаді голови Спілки композиторів України була спрямована передусім на відновлення її нормальної роботи. Л. М. Ревуцький порушує клопотання перед командуванням Радянської Армії про звільнення з військової служби талановитих молодих композиторів, зокрема Георгія Майбороди [47, 180—181], займається питаннями працевлаштування демобілізованих композиторів, влаштуванням їм замовлень на твори [47, 182], поліпшенням їхніх житлових умов (з та-

кими проханнями до нього зверталися зокрема М. Вілінський, О. Левич, В. Кирейко та інші композитори). У щоденнику Л. Ревуцького за лютий-квітень 1947 р. знаходимо інформацію про те, що йому доводилося писати багато рецензій і характеристик на членів СКУ, готувати матеріали для ЦК по Спільці, ходити на прийоми до відповідальних працівників ЦК [47, 118—119]. Л. М. Ревуцький ставився до обов'язків голови Спільки композиторів з повною відповідальністю, надзвичайно сумлінно й чесно, віддавав цій адміністративній роботі чимало часу і сил. Він був надзвичайно чуйним до проблем членів Спільки, активно допомагав їм, знаходив методи діяльного впливу на урядові рішення, що стосувалися галузі музичної культури, освіти, а також оцінки творчого доробку колег, підтримував перші творчі кроки своїх учнів. Розпочата в 1924 р. педагогічна робота була не менш важливою сферою діяльності Л. Ревуцького, ніж композиторська творчість і музично-громадська діяльність. Паралельно з керівництвом Спількою композиторів Л. М. Ревуцький у 1944 р. очолив кафедру композиції в Київській консерваторії, перебуваючи на цій посаді до 1960 р. Авторитет Л. М. Ревуцького був високим не лише в мистецькому середовищі. З 1947 р. починається депутатська діяльність композитора: він обирався депутатом Верховної Ради України чотирьох скликань (1947, 1951, 1955 та 1959 років) [113].

Багато сил було віддано митцем справі відбудови творчого процесу, організації музичних видавництв (зокрема, нотного видавництва «Музична Україна», музичної редакції видавництва «Мистецтво» та видавництва Музфонду), реформуванню роботи Українського радіо, Будинку творчості композиторів та інших музичних організацій. Л. М. Ревуцький спрямовував роботу секретаріату та правління Спільки композиторів на обговорення видавничих планів, підвищення редакторської культури, оперативності випуску нотної, музикознавчої та науково-популярної літератури. Саме в повоєнні роки було опубліковано двадцятитомник творів М. В. Лисенка (Л. М. Ревуцький був головою редколегії, займався організаційно-фінансовими питаннями), а також твори Л. Ревуцького, С. Людкевича, Б. Лятошинського, К. Данькевича, П. Козицького, М. Вериківського та багатьох інших українських композиторів [51]. У листах композитора знаходимо згадки про те, що численні громадські обов'язки й засідання, велике педагогічне навантаження не тільки обтяжували його, забираючи дорогоцінний час у творчості, а й негативно впливали на стан його здоров'я. Зрештою, Л. Ревуцький пише В. А. Золотарьову в листі від 17 квітня 1948 р.: «У прямій залежності від стану мого здоров'я відбуваються деякі перемини і в моєму житті — мені вдалося піти з поста голови Спільки композиторів України» [47, 179].

Повоєнні роки були пов'язані і з новим витком репресій та пошуками «ворогів народу». На чолі ідеологічного наступу на інтелігенцію стояв секретар ЦК ВКП(б) Андрій Жданов, а після його смерті в 1948 р.

цю справу очолив Михайло Суслов. У виступах ці партійні діячі вимагали повної ліквідації впливу західної культури, засуджували будь-які ухилення від принципів культурної політики комуністичної партії, при цьому сутність таких ухилень тлумачилася абсолютно довільно. Напади на діячів культури мали офіційний характер, про них оголошувалося в спеціальних партійних постановках та анонімних редакційних статтях центральної партійної газети «Правда». Упродовж 1946—1951 років оприлюднено цілу низку урядових постанов і статей, в яких допускалися суб'єктивні оцінки й перекошування в аналізі загального стану літератури і мистецтва.

Так, прийнята влітку 1946 р. постанова ЦК ВКП(б) про журнали «Звезда» і «Ленинград» в Україні мала своїм продовженням відповідні постанови ЦК КП(б)У: «Про перекошування і помилки у висвітленні історії української літератури в «Нарисі історії української літератури»» (24 серпня 1946 р.), «Про журнал сатири і гумору «Перець»» (19 вересня 1946 р.), «Про журнал «Вітчизна»» (1 жовтня 1946 р.), «Про репертуар драматичних і оперних театрів УРСР і заходи щодо його поліпшення» (20 жовтня 1946 р.) та багато інших.

Найбільшого удару розвитку музичного мистецтва повоєнних років завдала **постанова ЦК ВКП(б) від 10 лютого 1948 р. «Про оперу «Велика дружба» В. Мураделі»**. Постанова розпочиналася різкою критикою твору Вано Мураделі, який визнавався немелодійним, модерністським, відірваним від традицій, антихудожнім і формалістичним, але головною метою цієї постанови була не критика творців і постановників окремої опери, а складення списку композиторів, які репрезентували так званий формалістичний напрям у музиці. Серед тих, хто найбільше постраждав від несправедливих звинувачень, були Д. Шостакович, С. Прокоф'єв, А. Хачатурян, В. Шебалин, Г. Попов, М. Мясковський, «...у творчості яких особливо наочно представлені формалістичні перекошування, антидемократичні тенденції у музиці, чужі радянському народові та його художнім смакам. Характерними ознаками такої музики є заперечення основних принципів класичної музики, проповідь атональності, дисонансу та дисгармонії, які є нібито виявом «прогресу» і «новаторства» в розвитку музичної форми, відмова від таких найважливіших основ музичного твору, як мелодія, захоплення сумбурними, невротичними сполученнями, які перетворюють музику на какофонію, хаотичне нагромадження звуків. Ця музика відгонить духом сучасної модерністської буржуазної музики Європи й Америки, яка відображає маразм буржуазної культури, цілковите заперечення музичного мистецтва, його глухий кут» [45, 162—163]. Постанова відчутно вдарила не лише по композиторах, а й по науково-педагогічних кадрах, які займалися підготовкою та вихованням молодих композиторів у консерваторіях; документ констатував і «...цілком нестерпний стан радянської

музичної критики. Керівні позиції серед критиків посідають противники російської реалістичної музики, прихильники занепадницької, формалістичної музики. Кожний черговий твір Прокоф'єва, Шостаковича, Мясковського, Шебаліна ці критики оголошують «новим завоюванням радянської музики» і вихваляють у цій музиці суб'єктивізм, конструктивізм, крайній індивідуалізм, професійне ускладнення мови, тобто саме те, що мусить бути піддане критиці» [45, 164]. Таким чином, у постанові 1948 р. була допущена різка й несправедлива критика творчості багатьох високоталановитих радянських композиторів, звинувачених у «антинародності» та «формалізмі», й визначені подальші шляхи розвитку музичного мистецтва виключно на ґрунті принципів соціалістичного реалізму. Майже відразу після виходу постанови відбулися збори Співки композиторів СРСР, а з 19 по 25 квітня 1948 р. пройшов I Все-союзний з'їзд композиторів СРСР. Під час засідань цькували й примушували публічно каятися не лише композиторів-«формалістів», а й усіх тих, чия діяльність хоча б якимсь чином була з ними пов'язана. Більше того, по всій країні почали влаштовуватися збори й конференції на підтримку постанови від 10 лютого, і не лише в середовищі музикантів, а й на фабриках, заводах, у колгоспах та інших закладах. Центральна та місцева преса повідомляла, як мільйони простих людей висловлюють своє обурення музикою Шостаковича, Прокоф'єва та інших «формалістів». Ця постанова мала наслідки в масштабах усєї країни, адже в кожній із союзних республік були прийняті свої постанови, які викривали формалізм місцевих композиторів.

У відповідь на постанову «Про оперу В. Мураделі «Великая дружба»» 26 травня 1948 р. в газеті «Радянське мистецтво» виходить постанова ЦК КП(б)У «Про стан і заходи поліпшення музичного мистецтва на Україні», в якій було піддано гострій критиці твори провідних українських композиторів, звинувачено їх у формалізмі та космополітизмі. У жорна тоталітарної машини потрапили Б. Лятошинський, Г. Таранов, М. Вериківський, І. Белза, П. Козицький та інші відомі композитори. Багатьом з них доводилося працювати у важких умовах ідеологічного пресингу ще й тому, що вони були одночасно професорами консерваторій, отже, їхня діяльність завдала, як зазначалося в постанові, «великої шкоди справі підготовки музичних кадрів на Україні». Таким чином, українська культура повоєнного часу зазнала на собі руйнівного впливу сталінщини, що призводило до суб'єктивізму в зображенні життя українського народу тяжких відбудовних років.

Ідеологічна ситуація в Україні ще більше погіршилась після того, як ЦК КП(б)У знову очолив Л. Каганович. У пресі з'явилися статті, які вихваляли роль Кагановича в розгромі «хвильовізму» в Україні. А сам він у цей час звинувачував у буржуазному націоналізмі відомих майстрів літератури П. Панча (за роман «Гомоніла Україна»), А. Малишка,

С. Крижанівського. І. Неходу, В. Бичка, М. Рильського, Ю. Яновського, І. Сенченка та ін. Ганебному шельмуванню було піддано кіносценарій О. Довженка «Україна в огні». У доповіді на пленумі Співки письменників у вересні 1947 р. О. Корнійчук звинуватив М. Рильського, І. Сенченка, Ю. Яновського, редколегію журналу «Дніпро» та його редактора А. Малишка в «націоналізмі». А свого піку наступ на інтелігенцію в Україні досяг 1951 р., коли у «Правді» за 2 липня було надруковано статтю (редакційну, тобто без підпису) «Проти ідеологічних перекручень у літературі». В ній йшлося про те, що написаний ще в 1946 р. вірш В. Сосюри «Любіть Україну» викликає почуття розчарування, протесту, в ньому повністю відсутній класовий підхід. Авторами статті були Л. Каганович та деякі його літературні консультанти з України.

У цих жахливих умовах, коли одні виступали в ролі жертв, а інші — у ролі обвинувачів, можна тільки уявити складність становища людини, яку за вибором партійних керівників призначають на посаду голови правління СКУ.

У буремному 1948 р. до керівництва Співкою приходять яскрава творча особистість, композитор, фольклорист, диригент **Григорій Гурійович Верьовка**. Митець мав неабиякий організаторський хист: на початку 1920-х років він організовує в Києві великий самодіяльний хор (згодом перетворений на капелу-студію ім. М. Д. Леонтовича), у 1925 р. засновує й очолює Музпрофшколу ім. М. Д. Леонтовича, в 1935—1941 роках плідно працює з самодіяльним хоровим колективом київського заводу «Більшовик», з 1934 р. і до кінця свого життя веде науково-педагогічну діяльність на кафедрі хорового диригування Київської консерваторії. А в 1943 р. Г. Верьовка стає на чолі новоствореного Державного українського народного хору, який зміг піднести до справжніх мистецьких висот, уславивши українську пісенну культуру в усьому світі. Подвижницькою працею на посаді керівника хору Г. Верьовка дав потужний імпульс для бурхливого розквіту художньої самодіяльності в Україні. Глибока людська любов і повага до Українського народного хору, його висока художня майстерність, тріумфальні виступи за кордоном здобули Г. Верьовці заслужений авторитет як у народі, так і серед колег.

А. І. Муха пише про Г. Верьовку як про обережного, стриманого й у слові, й у жесті, й у міміці керівника. Саме при ньому у світлі постанов 1948 р. було запроваджене цікаве нововведення: кожен композитор подавав свій план роботи на найближчий час, який обговорювався на творчих комісіях, партбюро і в разі схвалення оприлюднювався у звітах, доповідях і навіть у пресі. Якщо ж план не був виконаний, автор подавав нову заявку — і все починалося спочатку. Таким порядком були задоволені всі владні інстанції, які в цей спосіб прагнули встановити повний контроль над жанровим спектром та ідейно-образним змістом

композиторської творчості [68, 237]. Водночас, свою діяльність на посаді голови правління Спілки композиторів України Г. Верьовка будує на засадах високопрофесійного підходу та винятково людяного, сердечного ставлення до людей. Як згадував композитор Ю. Мейтус, «його витримка, чуйність, неквапливість і розважливість при вирішенні питань завжди були прикладом для багатьох... Ті роки, коли Верьовка очолював нашу творчу організацію, позначені неабиякими успіхами... Його простота, людяність, великий такт, абсолютна відсутність будь-якої зверхності над співрозмовником привертала до нього людей, і вони ставали щирими прихильниками його на все життя» [61, 141]. Ю. Мейтус, А. Кос-Анатольський, М. Кречко та багато інших композиторів — членів Спілки вважали Г. Верьовку взірцевим керівником і людиною обов'язку, часто зверталися до нього, сподіваючись на допомогу у вирішенні різних питань, і справді одержували вичерпну й мудру відповідь чи пораду. У книзі спогадів про Г. Верьовку його друзі, колеги, учні, артисти хору, відомі діячі українського музичного мистецтва виокремлюють такі риси творчої особистості митця, як висока культура, виняткова працелюбність, вимогливість і принциповість, наполегливість і воля, і при цьому — тактовність, делікатність, чесність і скромність, вміння згуртовувати людей, підбадьорювати їх у скрутні часи, прищеплювати їм любов до справи, створювати довірливу душевну атмосферу. Г. Верьовка мав також талант палкого промовця, вмів говорити стисло, зрозуміло й цікаво. Г. Верьовка постійно прагнув самовдосконалення. Як писала співучениця Г. Верьовки по Музично-драматичному інституту ім. М. В. Лисенка М. Людвіг, «крім основного композиторського фаху та мистецтва диригування, Григорій Гурійович приділяв багато уваги заняттям із фортепіано, скрипки, займався постановкою голосу, вивчав філософію, історію образотворчого мистецтва, літературу, німецьку мову. До всього, за що б він не брався, ставився з запалом, не оминав жодної дрібниці, в усьому прагнув досконалості» [53, 115].

Головою правління Спілки композиторів України в 1952—1956 роках був **Пилип Омелянович Козицький**. Це був уже його другий прихід до керівництва Спілкою. До призначення на посаду голови Спілки П. Козицький є одним з найактивніших діячів Товариства ім. М. Леонтовича, заступником редактора його друкованого органу — журналу «Музика». Композитор мав великий досвід адміністративної діяльності, обіймаючи високі державні посади. У 1925 р. його призначають інспектором музичного відділу і головою Вищого музичного комітету Народного Комісаріату освіти УРСР. Він переїздить до Харкова, де на той час була столиця України, і віддається справі впровадження політики партії та уряду в галузі музичного мистецтва. На важливій державній посаді П. Козицький керує створенням нового національного оперного репертуару, оскільки на той час найнагальнішим завданням була організація

державних театрів у Харкові, Києві та Одесі. Після утворення в Харкові оргкомітету Спілки радянських композиторів України П. Козицького обирають членом цього оргкомітету, а в 1937 р. — його секретарем. У 1934 р. столицею України знову стає Київ, і П. Козицький переїжджає до Києва. З 1938 по 1941 роки П. Козицький працює художнім керівником Української державної філармонії. Під час Другої світової війни П. Козицький евакуюється до столиці Башкирії Уфи, де очолює правління Спілки радянських композиторів України та Українську філію Музфонду СРСР. У 1943 р. П. Козицький отримує нове призначення — на посаду заступника голови Управління в справах мистецтв при Раді Народних Комісарів УРСР. На цьому важливому посту митець провадить значну роботу з відродження культурно-мистецького життя України, визволеної від окупантів. Нарешті, в 1951 р. він був обраний заступником голови, а в 1952 — головою правління Спілки композиторів України, яку очолював до 1956 р. Паралельно з 1953 по 1957 рік П. Козицький був членом правління Спілки композиторів СРСР.

Колеги цінували в П. Козицькому його громадянськість, широку ерудованість, наполегливе прагнення пізнати художні багатства українського фольклору. П. Козицького відрізняла також схильність до наукової та критичної діяльності, поширення культурно-просвітницької ідеї музичного виховання мас засобами творчості. П. Козицький одним із перших почав викладати історію української музики в музично-драматичних інститутах Києва і Харкова, пізніше — в Київській консерваторії, де згодом очолив кафедру історії української музики і започаткував перспективні напрями наукових досліджень, пов'язані з сучасним українським симфонізмом, традиціями українського хорового мистецтва, музичною Шевченкіаною, проблемами міжнаціональних культурних зв'язків, діяльністю корифеїв української музики М. Лисенка, Ф. Колесси, К. Стеценка, М. Леонтовича та ін. [2, 226—229].

Кінець 1950-х — перша половина 1960-х років були періодом радикального соціокультурного оновлення — «хрущовської відлиги» та пов'язаних із нею художніх явищ епохи «шістдесятництва» як нової естетичної позиції авангардних пошуків. Деякі дослідники вважають, що процеси суспільного та культурного оновлення, які отримали назву епохи «шістдесятництва», почалися задовго до хронологічного початку 1960-х років — відразу після смерті Йосипа Сталіна (1879—1953). Тоді до влади в Радянському Союзі прийшов Микита Хрущов (1894—1971) — легендарна особистість, історична роль якої полягає в розвінчанні культу особи Й. Сталіна та здійсненні низки суспільних і сільсько-господарських реформ. Уже в 1956 р. на XX з'їзді КПРС Хрущов прочитав доповідь про злочини Сталіна та його режиму, незабаром були реабілітовані чимало діячів культури і мистецтва, безпідставно звинувачені сталінським режимом, а з 1961 р. процес «десталінізації» суспільства

був офіційно схвалений владою. Відбувалася повна або часткова реабілітація репресованих сталінським режимом народів (кабардинців, калмиків, чеченців та ін.). Впала й «залізна завіса» між Радянським Союзом та країнами Заходу, яку кілька десятиріч штучно утримували Сталін та його прибічники. У галузі міжнародних відносин була сформульована доктрина «мирного співіснування» та «розрядки напруженості». Після попередніх зустрічей із американськими бізнесменами, організації радянської виставки в Нью-Йорку та американської в Москві М. Хрущов здійснив перший візит до США у вересні 1959 р. на запрошення Президента США Дуайта Девіда Ейзенхауера. Почався період так званої хрущовської відлиги. Однак періоду «відлиги» в політичному житті судилося недовге життя: вже наприкінці 1962 р. вибухнула Карибська криза, що поставила СРСР та США на межу термоядерного конфлікту.

У культурі та мистецтві 1960-х років спостерігалися дві протилежні тенденції. Перша з них, прогресивна, підтверджувалася спробами подолання догматизму, розширення творчих можливостей митців. Влада почала виявляти ознаки певної терпимості, лібералізму, схильності до діалогу з суспільством та представниками творчої інтелігенції. Хрущов регулярно влаштовував зустрічі з творчою інтелігенцією, які, втім, мали суто пропагандистський характер. Значно послаблюються ідеологічні лещата соцреалістичного методу, художня творчість символізує протест проти нівелювання особистості, яке культивувалося тоталітарним режимом. Основна проблематика творів цього періоду пов'язана з прагненням композиторів до правдивого відображення подій історії, морального вдосконалення людини, її духовного очищення й відродження. У багатьох творах домінують стають духовні виміри, ідеї покаяння; проблема «людина — сучасність» вирішується в інтелектуальній, духовній площині. Після тривалого періоду ідеологічних гасел, соціальної заангажованості, нівелювання особистості вперше звучав голос митця.

У митців з'являється можливість безпосередніх та опосередкованих контактів із колегами з-за кордону та зарубіжним мистецтвом у його різноманітних стильових і технологічних аспектах і, відповідно, опанування нових способів організації художнього матеріалу, отже, впливи Заходу стають дедалі відчутними. Радянський Союз почали відвідувати музиканти світового рівня: диригент Леонард Бернстайн із Нью-Йоркським симфонічним оркестром, канадський піаніст Glenn Gould, а в 1962 р. до Росії після майже 50-річної відсутності приїхав «батько модернізму» Ігор Стравінський.

Композитори радикального напрямку (це їх згодом «охрестять» шістдесятниками) за найкоротший відтинок часу опановують техніки додекафонії й серійності, серіальність, алеаторику і сонористику; вивчають творчість «поствеберніанців» П. Булеза, К. Штокгаузена,

Л. Ноно, Л. Беріо, Д. Лігеті, композиторів польської школи В. Лютославського, К. Пендерезького; заново «відкривають» творчість Б. Бартока та І. Стравінського.

Друга, консервативна, тенденція музичної культури 1960-х полягала у збереженні сталінських методів ідеологічного тиску на представників інтелігенції. Питаннями культури й мистецтва опікувався особисто М. Хрущов, котрий, однак, виявляв у цій сфері цілковите невігластво й непослідовність. Його висловлювання і вчинки часто були суперечливими, він був схильний ухвалювати рішення під дією раптових змін настрою, вступав у відкритий конфлікт із деякими діячами культури, покладаючись на випадкових радників. За його керівництва країною було здійснено й чимало ганебних прорахунків, зокрема, на початку 1960-х років було знищено багато церков задля розчищення місця під будівництво житла (знаменитих «хрущовок»); не припали до смаку М. Хрущову авангардний живопис, сучасний танець, додекафонна музика, джаз, інші види сучасного мистецтва. Так, відвідавши виставку Московського відділення Спілки художників у Манежі, М. Хрущов піддав брутальній критиці багато творів новаторського напрямку.

Жанрово-стильове оновлення в музиці відбувалося теж не безболісно: саме в цей період помітним стає тургенєвський варіант конфлікту поколінь, конфронтація двох основних стильових тенденцій: традиційної класичної, прибічниками якої були митці старшого покоління, й тієї, що мала помітний відбиток радикальних новацій і цікавила творчу молодь. Протистояння поколінь із різкою критикою творів молодих, що справляли враження виклику, іноді закінчувалося трагічно. Так, за авангардистські пошуки, використання серійної техніки були виключені зі Спілки композиторів України талановиті учні Б. Лятошинського Леонід Грабовський і Валентин Сильвестров, були покарані й інші талановиті композитори. Цей найбільш показовий і часто згадуваний випадок із тогочасної діяльності Спілки припадає якраз на час правління К. Ф. Данькевича.

Костянтин Федорович Данькевич тричі обирався головою Спілки композиторів України: у 1941, 1956 та 1962 роках. Також у 1957 р. на другому Всесоюзному з'їзді радянських композиторів його обрали до складу секретаріату та правління Спілки композиторів СРСР.

Перше обрання К. Данькевича до керівництва Спілкою обірвалося з початком війни. Під час війни К. Данькевич перебував у Тбілісі, працював у Спілці композиторів Грузії. У 1942—1943 роках він провадив систематичну культурно-освітню роботу в частинах Закавказького військового округу, був художнім керівником Ансамблю пісні і танцю військ НКВС Закавказзя, налагодив листування з композиторами — членами Спілки, підтримуючи їх теплим словом і зміцнюючи віру в перемогу. Як композитор, К. Ф. Данькевич також зробив свій внесок у

справу перемоги, оспівуючи у творах малих і великих форм героїчні подвиги захисників Вітчизни. У квітні 1944 р. Радянська Армія визволила Одесу, і К. Ф. Данькевичу було доручено відновити роботу Одеської консерваторії, в якій він почав працювати ще після закінчення цього закладу в 1929 р. Його призначили директором консерваторії і завідувачем кафедри композиції. Згодом композитор переїхав до Києва, де продовжив науково-педагогічну діяльність як професор кафедри теорії композиції [65].

Саме на час правління К. Данькевича припадає початок періоду «хрущовської відлиги», що для музичного мистецтва означало перший етап реабілітації композиторів, безпідставно звинувачених у формалізмі у попередні роки. 28 травня 1958 р. ЦК КПРС прийняв спеціальну **постанову ЦК КПРС «Про виправлення помилок в оцінці опер «Велика дружба», «Богдан Хмельницький» і «Від щирого серця»**». Цей документ стверджував, що постанова від 10 лютого 1948 р. «...в цілому відіграла позитивну роль у розвитку радянського музичного мистецтва...», ...справедливо було засуджено формалістичні тенденції в музиці, мнине «новаторство», яке відводило мистецтво від народу... Разом з тим, оцінки творчості окремих композиторів, дані в цій постанові, в ряді випадків були бездоказовими і несправедливими... Талановиті композитори тт. Д. Шостакович, С. Прокоф'єв, А. Хачатурян, В. Шебалин, Г. Попов, М. Мясковський та ін., в окремих творах яких проявлялися невірні тенденції, були огульно названі представниками антинародного формалістичного напрямку... Деякі невірні оцінки в постанові відображали суб'єктивний підхід до окремих творів мистецтва і творчості з боку Й. В. Сталіна» [45, 446—447]. Таким чином, у постанові 1958 р. були зняті категоричні безпідставні звинувачення, дещо пом'якшена оцінка опер В. Мураделі, К. Данькевича, Г. Жуковського та інших композиторів, проте підтверджена непохитність принципів ідейності, партійності та народності радянського мистецтва. Це означало лише деяке послаблення ідеологічних лещат, ідеологічна машина працювала й далі, а сфера музичного мистецтва — і даліобслуговувала правлячий партійний режим.

У Спілці композиторів України К. Данькевич був одним із керівників-«довгожителів». Керувати творчими особистостями йому доводилося в непростий час, коли йшла зміна поколінь і соціально-культурних систем, коли в середовищі композиторів відбулося значне стильове та ідейне розмежування на старших за віком прибічників традиціоналістської лінії творчості й молодших — завзятих експериментаторів-новаторів. Разом з тим, його понад 10-річне правління (1956—1967) дає підстави вважати Костянтина Федоровича людиною, яка влаштувала вище партійне керівництво. На посаді голови Спілки композиторів К. Данькевичу доводилося вирішувати не лише творчі питання.

Він, як і інші керівники Спілки, енергійно займався питаннями надання членам Спілки матеріальної допомоги, одержання композиторами роботи, житла тощо. «Довгожителство» К. Данькевича на керівному посту можна пояснити й деякими рисами його творчої натури. Він був різнобічно обдарованим музикантом, мав не лише композиторський хист, а й здібності піаніста, співака й диригента. Це був широко освічений та ерудований митець, котрий знав світове мистецтво, філософію, поезію, сам писав вірші. Колеги К. Ф. Данькевича згадували про нього як про неперевершеного виконавця, виступи якого відрізнялися емоційною виразністю, драматизмом і задушевністю. Також у спогадах наголошується на енциклопедичних знаннях, таланті організатора, чудовому ораторському хисті К. Данькевича [18, 44—45], який любив виступати перед публікою й умів захопити аудиторію своєю емоційною промовою-грою.

Уявлення про Данькевича-оратора дає нам доктор мистецтвознавства, професор, нині — ректор Одеської музичної академії імені А. В. Нежданової О. В. Сокол, котрий згадує, як під час однієї з зустрічей зі студентами Одеської консерваторії «оратор творив щось небачене на сцені. Він щось полум'яно прославляв (насамперед — українську музику), когось пристрасно таврував, із кимсь боровся, до чогось закликав і передусім — до великої правди в музиці і в житті. Його голос гримів під склепінням залу, несподівано переходив на шепіт, грізно підносився й зривався, помираючи в жахливій паузі. Драматична напруга емоцій поєднувалася з гумором, сарказмом, захоплений пієтет переходив у трагічні пророцтва, інтимна задушевність — у погрозу. Це була справжня вистава — драма, лірика, епос, комедія — вистава одного актора, драматурга й режисера під загальною назвою: «Костянтин Данькевич»⁴. О. Сокол описав нам К. Ф. Данькевича як грандіозну особистість Людини-артиста — композитора, виконавця, оратора, поета, організатора, педагога і т. ін. в одній особі.

Соціокультурний контекст 70-х — початку 80-х років ХХ ст. характеризується як період «застою», бюрократичного функціонування і конформізму. Цей період пов'язаний з тривалим правлінням Леоніда Брежнєва (1906—1982), який прийшов до влади в 1964 р. шляхом зміщення М. Хрущова і перебував на посту Генерального секретаря ЦК КПРС до самої смерті в 1982 р. За час його управління державою було проголошено повернення до «ленінських принципів колективного керівництва», відкидалися будь-які реформи, партійна номенклатура прагнула зберегти режим, який забезпечував їй владу, стабільність і широкі привілеї. Саме в брежнєвський період партійний апарат повністю підпорядкував собі державний. Активно впроваджувалася в життя

⁴ Цит. за сайтом: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-sokol-dankevic.html

модель «розвиненого соціалізму» як віддзеркалення поділу суспільства на панівну елітну верхівку, що володіла всією повнотою політичної влади і привласнювала основну частину державних благ, та решту населення, з якої збиралися податки, а взамін надавалися неадекватні соціальні гарантії, необхідні для підтримання мінімальної популярності чинної влади. Поведінка правлячої партійної еліти, яка використовувала владу з метою особистого збагачення, отримання дефіцитних благ і привласнення об'єктів власності, призвела до застійних явищ не лише в політичній та соціокультурній, а й в економічній сферах. У ході боротьби за привілейовані владні позиції значна частина економічних ресурсів видобувалася з виробничої сфери, внаслідок чого зменшувався економічний потенціал країни, уповільнювалися темпи її економічного розвитку в середньо- та довгостроковій перспективі.

Укорінення в суспільній свідомості норм поведінки компартійних лідерів, котрі використовували привілейоване становище для особистого збагачення, а також культивування особистих зв'язків і злиття інтересів бізнесу та влади призвели до появи конформістського ставлення більшості громадян до цих явищ. Зворотним боком значних економічних втрат суспільства та суттєвого зниження рівня його добробуту стали громадянська пасивність, відсутність соціальної протидії (виступів, громадських протестів тощо), пристосувальницька (конформістська) позиція.

Таким чином, конформізм вкупі з державною бюрократією та ідеологією панівної в країні комуністичної партії перетворили людину, а згодом і все суспільство на об'єкт, яким легко управляти й маніпулювати. Проте вплив на суспільну свідомість здійснювався не лише економічними важелями та політикою «зрівнялівки»; не менш важливим був наступ на духовну сферу. Період «застою» означав реакцію влади на свободи, що відкрилися в 1960-х роках: відбувалося поступове згортання соціально-критичного пафосу «відлиги», відновилися ідеологічні переслідування, набирало силу партійно-номенклатурне диктаторство. Незважаючи на певне послаблення ідеологічного тиску (порівняно з 1930—1950-ми роками) проблема «митець і влада» стояла доволі гостро. Свобода творчості лише декларувалася; на практиці існувала система соціального замовлення на твори мистецтва, за які держава щедро платила. Твори, які не відповідали пріоритетним напрямам ідеологічної політики влади, не виконувалися, не записувалися і взагалі не мали шансів стати доступними широкій культурній громадськості. У різних видах мистецтва, особливо в кіно та літературі, стала жорсткішою практика цензурних заборон. Були піддані репресіям за «інакомислення» видатні діячі науки й культури Б. Пастернак, Й. Бродський, О. Твардовський, О. Солженіцин, А. Сахаров та ін. Репертуарна політика театрів, зокрема музичних, перебувала під повним контролем держави.

Таким чином, творчість і духовне життя митця потрапляють у залежність, з одного боку, від запитів влади, з іншого — від матеріального чинника, що примушувало композиторів йти на змову з совістю, продукувати твори низької художньої вартості. Політизована системна ситуація заохочень за принципом рівності та ординарності стала причиною багатьох особистих і творчих трагедій митців.

Тривале перебування при владі перестарілого Л. І. Брежнєва в часи «застою» породило нову традицію: якщо керівник тієї чи іншої установи, закладу, організації влаштував партійне керівництво міста, району, області, країни, він міг залишатися на своєму посту чи не до самої смерті. Тому за два десятиліття, від 1968 до 1989 року в керівництві Спілки композиторів України жодних змін не відбулося: її очолював **Андрій Якович Штогаренко**. Організаційну діяльність А. Я. Штогаренко розпочав ще в 20-річному віці, коли за дорученням Катеринославського губкому КСМУ створював і очолював музичні лекторії, організовував конкурси для виявлення кращих виконавців і заспівувачів. А в 1926 р. зусиллями А. Штогаренка було створено професійний концертний колектив — Перший український камерний ансамбль баяністів імені комсомолу, який гастролював містами і селами України, популяризуючи музику Бетховена, Шопена, Чайковського, Вагнера, а також виконуючи народні пісні й танці та авторські твори самого А. Штогаренка. Наприкінці 20-х років А. Штогаренко належав до АПМУ, з 1937 р. виконував обов'язки заступника голови Харківського обласного відділення Спілки радянських композиторів і одночасно очолював у ньому оборонну секцію, яка здійснювала культурне шефство над Будинком Червоної Армії в Харкові і військовими частинами Харківського військового округу. У 1939 р., на Першому з'їзді радянських композиторів України, А. Я. Штогаренка було обрано до правління СРКУ.

Не менш активною була музично-громадська діяльність А. Штогаренка в 1940—1950-х роках. Під час Другої світової війни він був евакуйований до Туркменії, де виконував обов'язки відповідального секретаря місцевої спілки композиторів та був одночасно уповноваженим правління Спілки композиторів України зі зв'язків між композиторами та іншими музичними діячами України, які перебували в Середній Азії. У повоєнних роках А. Штогаренко активно включається в роботу з відновлення культурно-мистецького життя Києва, у Спілці композиторів України очолює одну з творчих секцій, багато сил віддає шефській роботі з обслуговування військових частин. У 1944 р. його було обрано заступником голови правління СРКУ (головував тоді Л. М. Ревуцький). На Першому Всесоюзному з'їзді композиторів, що відбувся в квітні 1948 р., А. Штогаренко був обраний його делегатом від української організації, а на самому з'їзді — членом правління та секретаріату Спілки композиторів СРСР. У наступних роках А. Штогаренко в цій якості очолював

бригаду композиторів і музикознавців, яка знайомила з творчістю й діяльністю композиторських організацій Азербайджану, Вірменії і Грузії. З 1954 по 1968 рік А. Штогаренко був ректором Київської консерваторії, згодом завідував кафедрою композиції, протягом ряду років працював у Союзному комітеті з присудження Державних премій.

Величезний досвід керівної роботи і авторитет серед колег стали причиною обрання А. Штогаренка на посаду голови правління Спілки композиторів України в 1968 р. Життєдіяльність Спілки часів керівництва А. Штогаренка припадає на розквіт мистецтва соціалістичного реалізму. Як і мільйони його співвітчизників, А. Штогаренко був переконаним комуністом, щирим, палким і послідовним пропагандистом ідей соцреалізму та головним їх ідеологом в українській музиці, обстоюючи у своїх виступах, доповідях, а також у творчості утопічну ідею руху суспільства до світлого комуністичного майбутнього [19]. Провідними в його творчості були теми Великої Вітчизняної війни, інтернаціональної дружби, молодіжна тематика [4]. З ініціативи А. Штогаренка пленуми СКУ «...неодноразово присвячувались творчості молодих композиторів і музично-пропагандистській роботі в школі та в різних громадських організаціях, тобто питанням, що завжди хвилювали композитора» [13, 18].

Уявлення про діяльність А. Штогаренка на посаді голови правління Спілки композиторів України дають нам численні статті про його творчу, педагогічну та музично-громадську діяльність, його виступи на пленумах Спілки, що часто друкувалися в журналах «Музика» та «Советская музыка» в 1970—1980-х роках. Яскравим прикладом тогочасної політики в галузі музичного мистецтва, яка скеровувалася та узгоджувалася з відповідними інстанціями А. Штогаренком, є матеріали ІХ пленуму правління Спілки композиторів України, присвяченого проблемам розвитку музикознавства та музичної критики (грудень 1974 р.). Обрання саме такої теми було зумовлене виходом постанови ЦК КПРС «Про літературно-художню критику» в січні 1972 р. Відповідно, кожна республіка СРСР, за усталеною ще з другої половини 1940-х років традицією, повинна була обговорити підняту в центральній постанові проблему та вжити заходів щодо «подолання недоліків у роботі». Визнавши у промові на пленумі постанову ЦК КПРС «документом великої теоретичної і практичної ваги для всіх працівників у галузі мистецтва», А. Штогаренко спочатку відзначив позитивні явища в роботі музикознавців — членів Спілки, а потім, як годиться, піддав критиці «ряд серйозних недоліків». Зокрема, він зауважив, що «...музична критика нерідко проходить повз творчі невдачі, хибні напрямки в діяльності деяких молодих композиторів, не виступає рішуче проти окремих проявів впливу західноєвропейського музичного «авангарду». Недостатньо вона реагує і на інші крайнощі — на твори, слабкі за

музичною драматургією, примітивні за фактурою, які до того ж позначені пасивним традиціоналізмом і споживацьким ставленням до фольклору» [100, 3]. Було б не дивно читати такі слова в 1930-х роках, коли цюкували Шостаковича, Лятошинського та цілу когорту інших талановитих композиторів, але в середині 1970-х років, після потужного спалаху «нової фольклорної хвилі» та яскравих стильових експериментів композиторів-шістдесятників, ці слова сприймаються як анахронізм, своєрідна творча глухота або як побоювання керівника Спілки «не догодити» керманічам держави своїм виступом.

Іншим прикладом ідеологічної риторики А. Штогаренка тих часів є його виступ на об'єднаному Пленумі правлінь творчих спілок і товариств УРСР, що відбувся в Колонному залі імені М. В. Лисенка 1982 р. і був приурочений до 60-річчя утворення СРСР. У доповіді А. Штогаренко наголошував: «Комуністична партія поклала на нас почесну і відповідальну місію — служити вихованню людини комуністичного майбутнього. На високе довір'я народу ми, діячі мистецтва, відповімо ще тіснішим згуртуванням навколо лєнінської партії комуністів, віддамо весь запал душі й талант побудові комунізму, зміцненню миру на нашій планеті» [78, 4].

Вигідний і «зручний» владі, А. Я. Штогаренко був великим функціонером від музики, мав практично всі тогочасні нагороди для митців — дві Державні премії СРСР, Державну (нині — Національна) премію України імені Т. Г. Шевченка, ордени Леніна, Трудового Червоного Прапора, Жовтневої Революції, звання народного артиста СРСР та Героя Соціалістичної праці тощо. Він був знаковим результатом своєї епохи: син робітника, який отримав освіту з рук радянської влади, людина, що непохитно й щиро вірила в комуністичні ідеали. Проте не будемо забувати, що саме за часів правління А. Я. Штогаренка до Спілки композиторів України прийшло багато творчої молоді. А. Штогаренко також був одним із тих, кому ми повинні завдячувати хоча б за те, що в Україні його зусиллями в 1962 р. було започатковане і підтримане на рівні держави одне з перших міжнародних музичних змагань — Міжнародний конкурс імені М. В. Лисенка.

Таким чином, на прикладі Спілки композиторів України переконаємося, що на різних етапах радянської історії контрольно-регулювальні функції держави щодо культурно-мистецького процесу здійснювалися через діяльність творчих спілок. Їхнім головним завданням було не стільки захищати професійні інтереси митців, скільки об'єднувати, консолідувати творчу інтелігенцію навколо ідеалів єдиної в країні Комуністичної партії, пропагувати засобами мистецтва провідну роль партії у суспільстві. Для вищого керівництва держави творчі спілки слугували засобом ідеологічного закріпачення митців, зняряддям контролю жанрового спектра, образно-ідейного змісту творів і поглядів їхніх авто-

рів. Тому в різний час до керівництва спілками допускалися митці, які влаштовували партійну верхівку. Водночас, це були авторитетні творчі особистості, професіонали найвищого ґатунку і люди з найкращими людськими рисами. Спосіб обрання очільників Спілки був, як правило, примусовим, за вказівкою «згори». Так, до утворення Спілки композиторів України підготовчу роботу здійснювало Оргбюро, яким керували маловідомі діячі Комуністичної партії. Згодом Спілку очолювали відомі діячі музичного мистецтва (Г. Верьовка, П. Козицький, К. Данькевич, А. Штогаренко та ін.), які більш чи менш лояльно ставилися до радянської влади та йшли на співробітництво з нею. Тих, хто цього не робив та ще й захищав твори колег, які зазнавали несправедливої критики (як, наприклад, Б. М. Лятошинський), усували від керівництва Спілкою у звичний спосіб — через звинувачення їхніх творів у формалізмі.

На різних етапах державні керманічі ставили перед керівниками Спілки різні завдання. У підготовчий період, що здійснювався Оргбюро, велася робота з розробки статуту майбутньої Спілки, напрацьовувалися механізми творчої роботи та ідейно-творчого виховання основних кадрів Спілки із залученням новоствореного журналу «Радянська музика» та реорганізованого музичного видавництва «Мистецтво». Цей період демонструє факти активної творчої діяльності композиторів над творами нового ідейного змісту (зокрема, революційної та оборонної тематики), розробки широкого плану творчих замовлень (зокрема, до 20-річного ювілею Жовтневої революції в 1937 р.).

Завдання, що їх виконував на своєму посту перший голова правління Спілки **Б. М. Лятошинський**, були надзвичайно широкими: пропаганда творчості композиторів — членів Спілки через виконання та обговорення нових творів і систематичне ознайомлення з ними концертних організацій Радянського Союзу, проведення творчих зустрічей, авторських концертів, ювілейних і меморіальних заходів, обмін нотними бібліотечками з творчими спілками інших республік, допомога концертним організаціям і самодіяльним гурткам у доборі репертуару, консультування композиторів-аматорів із регіонів, організація конкурсу на написання нових творів, присвячених Червоній Армії та Військово-Морському Флоту тощо.

Серед адміністративно-фінансових та організаційних питань — створення статуту Спілки, напрацювання розцінок на оплату композиторської праці, подання заявок до Музфонду СРСР на замовлення творів українським композиторам та музикознавцям і навіть організація лекцій про міжнародне становище та з питань поточної політики тощо. Важливим напрямом діяльності Б. Лятошинського були його часті поїздки до Львова та зустрічі з композиторами Західної України з метою утворення Львівської обласної організації композиторів та її приєднання до СРКУ, що й сталося в 1940 р.

Метою діяльності Спілки композиторів України під час війни було налагодження та підтримання зв'язків із композиторами — членами Спілки, які вимушено були роз'єднані територіально: одні опинилися на окупованій території, інші перебували в евакуації, багато композиторів і музикознавців служили в діючій армії. Оперативне керівництво Спілкою було покладено на Координаційний центр на чолі з тогочасним головою правління Спілки **П. О. Козицьким**, що діяв в Уфі.

У повоєнний період діяльність Спілки була спрямована передусім на відновлення її нормальної роботи. Комуністична партія ставила перед митцями завдання ідеологічного порядку, спонукаючи їх до написання творів на теми пропаганди соціалізму, уславлення діяльності колишніх і діючих керівників Комуністичної партії, боротьби за мир тощо. Повоєнні роки були пов'язані з новим витком репресій і пошуками «ворогів народу». Найбільшого удару розвитку музичного мистецтва завдала постанова ЦК ВКП(б) 1948 р. «Про оперу «Велика дружба» В. Мураделі» та її аналоги в республіках, які безпідставно звинувачували у формалізмі найвидатніших композиторів ХХ ст. У цей час Спілку очолював **Г. Г. Верьовка** і саме при ньому в роботі Спілки запроваджено цікаве нововведення, яке влаштовувало і владні інстанції, і самих митців: кожен композитор подавав свій план роботи на найближчий час, який обговорювався на творчих комісіях, партбюро і в разі схвалення оприлюднювався у звітах, доповідях і навіть у пресі. У разі невиконання плану автор подавав нову заявку — і все починалося спочатку.

Кінець 1950-х — перша половина 60-х років, коли Спілку очолював **К. Ф. Данькевич**, були періодом радикального соціокультурного оновлення — «хрущовської відлиги» та пов'язаних із нею художніх явищ епохи «шістдесятництва».

У культурі та мистецтві цього періоду спостерігалися дві протилежні тенденції. Перша з них, прогресивна, підтверджувалася спробою подолання догматизму, послаблення ідеологічних лещат соцреалізму, розширення творчих можливостей митців. Влада почала виявляти ознаки певної терпимості, лібералізму, схильності до діалогу із суспільством та представниками творчої інтелігенції. Це був перший етап реабілітації композиторів, безпідставно звинувачених у формалізмі у попередніх роках. У постанові ЦК КПРС 1958 р. «Про виправлення помилок в оцінці опер «Велика дружба», «Богдан Хмельницький» і «Від щирого серця»» були зняті категоричні звинувачення, дещо пом'якшена оцінка опер В. Мураделі, К. Данькевича, Г. Жуковського та інших композиторів, проте підтверджено непохитність принципів ідейності, партійності й народності радянського мистецтва. Це означало лише деяке послаблення ідеологічної ситуації, ідеологічна машина і далі працювала, а сфера музичного мистецтва — обслуговувала правлячий партійний режим. Друга, консервативна, тенденція музичної культури 1960-х по-

лягала у збереженні сталінських методів ідеологічного тиску на представників інтелігенції.

Соціокультурний контекст 70-х — початку 80-х років ХХ ст. характеризується як період «застою», бюрократичного функціонерства і конформізму, коли відбувалося поступове згортання соціально-критичного пафосу «відлиги», відновилися ідеологічні переслідування, набирало силу партійно-номенклатурне диктаторство, пожорсткішала практика цензурних заборон. Репертуарна політика театрів, зокрема музичних, повністю контролювалася державою. Тривале перебування при владі перестарілого Л. І. Брежнєва породило традицію такого ж тривалого перебування на посадах керівників різних рівнів. Тому за два десятиліття, від 1968 до 1989 року, у керівництві Спілки композиторів України жодних змін не відбулося: її очолював А. Я. Штогаренко. Саме на цей період припадає розквіт і занепад мистецтва соціалістичного реалізму — єдиного офіційного творчого методу, який пропагував реалістичне, дієве, оптимістичне мистецтво з обов'язковою перемогою в драматургії творів ідеалів соціалістичного ладу і способу життя.

Незважаючи на значну заідеологізованість мистецтва, помітним є прагнення багатьох композиторів відійти від набридлих канонів соцреалізму, які обмежували творчу ініціативу. Зміна влади, процеси демократизації, відкритості, гласності суспільства у середині 1980-х років почали поступово розхитувати підґрунтя соцреалізму: з'являються твори з сатирико-іронічним зображенням радянської дійсності, нерідкістю є й трагедійні концепції; чи не вперше за час існування радянської доктрини мистецтва на поверхню духовного життя суспільства виходять ідеї покаяння, морального очищення від гріхів і злочинів, скоєних людством у ХХ ст.

Отже, методи жорсткого регулювання владою культурно-мистецьких процесів через діяльність творчих спілок були приречені на провал. Інтегративна роль творчих спілок у радянський час зводилася до підкорення ідеологічним вимогам партії та орієнтації членів спілок на їх виконання. Тогочасні митці працювали в умовах ідеологічного пресингу, вони були позбавлені плюралізму творчих пошуків, можливості творчих контактів із колегами у світі, а, як відомо, ізоляція тієї чи тієї культури приводить до її занепаду. Уже наступний період історії мистецтва кінця 1980—1990-х років вибухає різноманіттям творчих ідей, жанрово-стильовим розшаруванням, невпинним діалогом і взаємобогаченням культур. Змінюється й роль творчих спілок у культурно-мистецьких процесах: вони відокремлюються від держави й отримують статус неприбуткових громадських організацій. Нова соціокультурна ситуація зумовила зміну інтегративних функцій творчих спілок, але це вже тема іншого дослідження.

ВИКОНАВСЬКІ, МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНІ ТА КОМПОЗИТОРСЬКІ ШКОЛИ УКРАЇНИ В ХХ СТОРІЧЧІ У ФОРМУВАННІ ЄДИНОГО КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЬОГО ПРОСТОРУ

Персоналії та специфіка регіонального розвитку виконавських шкіл

Різні види українського мистецтва, що формувалися протягом багатьох століть, найбільшого розквіту досягли в ХХ ст. завдяки професіоналізації мистецької освіти та бурхливому розвитку творчих і наукових шкіл, пов'язаних з іменами видатних творчих особистостей. Звернімося до розгляду основних етапів становлення творчих і наукових шкіл у музичному мистецтві — одній з найдавніших і найславніших галузей, що фокусує кращі надбання вітчизняної системи мистецької освіти й користується авторитетом у світі. Формування і розвиток виконавських і музикознавчих шкіл в Україні відбувалися у великих регіональних культурно-мистецьких центрах, де існували оперні театри, філармонійні організації та відповідні спеціалізовані навчальні заклади. Наприкінці ХХ ст. в Україні історично склалося п'ять таких центрів музично-професійної освіти: у Львівській, Одеській, Київській, Донецькій консерваторіях (нині — музичні академії) та Харківському інституті мистецтв (нині — університет).

Найдавнішою за часом появи можна вважати **Львівську консерваторію** — **Львівську музичну академію імені М. В. Лисенка**, яка створювалася від середини ХІХ ст. — часу заснування консерваторії Галицького (згодом — Польського) Музичного Товариства. Інтенсивність музичного життя у Львові — столиці Королівства Галичини та Володимирії Австрійської імперії — завжди була настільки значною, що в перших роках ХХ ст. у місті починають функціонувати ще два вищі музичні навчальні заклади — Вищий музичний інститут ім. М. В. Лисенка та приватна Львівська музична консерваторія ім. Кароля Шимановського; також розгортає діяльність кафедра музикології Львівського університету. Всі ці навчальні заклади були об'єднані у Львівську державну консерваторію 1939 р., яка у 2002 р. отримала назву академії. Шлях до заснування академії прокладали музиканти найвищого європейського рівня — представники різних національностей і різних музично-культурних традицій: австрійці — композитор і диригент Ю. Ельснер та молодший син В.-А. Моцарта Ф. К. Моцарт, французький піаніст, композитор і теоретик Й. Рукгабер, композитор і піаніст, вірменин за походженням К. Мікулі, польські музиканти — композитор і диригент М. Солтис та його син Адам, скрипаль і композитор К. Ліпінський,

піаністка, засновниця приватної Львівської консерваторії імені К. Шимановського А. Нементовська, теоретик і етнограф А. Хибінський, видатні українські композитори і музично-громадські діячі А. Вахнянин, С. Людкевич, В. Барвінський та багато інших.

Від 1913 р. плекала свої творчі школи **Одеська консерваторія**, нині — **Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової**. Відомими в Україні та за її межами є творчі здобутки шкіл П. Столярського (скрипка), О. Благовидової, Є. Іванова, М. Огренича (сольний спів), К. Пігрова, Д. Загрецького (хорове мистецтво), Л. Гінзбург (фортепіано), В. Малішевського, С. Орфеева (музикознавство) та інших викладачів академії. Подібно до Львівської академії, біля витоків Одеської консерваторії теж стояли представники різних народів і вихованці петербурзької, московської, віденської, празької, італійської та інших класичних шкіл, що зумовило інтернаціональне різноманіття одеської музичної традиції. Найбільш потужними у виконавстві виявилися впливи Петербурзької та Московської консерваторій з орієнтацією на популярні того часу ідеї німецького диригента Г. Адлера щодо стильового аналізу творів. Ці ідеї сприйняв у Петербурзі та творчо екстраполював на одеський ґрунт перший ректор консерваторії Вітольд Малішевський. Започаткована ним традиція поєднання історико-музикознавчих навичок і виконавства, стильового аналізу виконавських інтерпретацій була підхоплена й розвинута виконавськими кафедрами Одеської консерваторії. Так, «...в Одесі об'єктивно утворилася інтеграція виконавської та історико-музикознавчої діяльності, об'єднана ракурсом стильового підходу» [14, 19].

Біля витоків творчих шкіл утвореної в 1913 р. **Київської консерваторії** (нині — **Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського**) стояли видатні музиканти: по класу фортепіано — В. Пухальський, Г. Беклемішев, Г. Нейгауз, К. Михайлов; композиції — Р. Глієр, В. Косенко, В. Золотарьов; музикознавства — Б. Яворський, М. Грінченко, П. Козицький, А. Альшванг; сольного співу — М. Алексеєва-Юневич, Г. Гандольфі, О. Шперлінг, В. Цветков, О. Муравйова; хорового співу — О. Кошиць, В. Верховинець, М. Вериківський, Г. Верьовка; гри на струнно-смічкових інструментах — М. Ерденко, С. Козолупов, С. Каспін, Д. Бертє, С. Вільконський. Становлення Київської консерваторії в перших роках її діяльності відбувалося «...в умовах певного протистояння: з одного боку — віками сформованого академічного погляду на еталонну музичну освіту з її уподобаннями, а з іншого — винятковою активізацією ідеї перетворень у цій галузі, пов'язаною з патріотично-демократичними тенденціями тогочасного суспільства» [104, 4]. Полюси академізму, елітарності й народноспівацької стихії, музичного «всеобучу» уособлювали, з одного боку, Київська консерваторія, а з іншого — Музично-драматична школа імені М. В. Лисенка та Народна

консерваторія. Ці дві концепції музичної освіти з початку ХХ ст. йшли паралельними шляхами, але наприкінці 20-х років почали поступово об'єднуватися і взаємозбагачуватися. У результаті плідний синтез академічних і демократичних засад у системі музичної освіти України сприяв започаткуванню потужної школи виховання професіоналів у музичному мистецтві. Київська консерваторія за короткий час стала провідним вищим навчальним закладом України, який завдяки винятковому педагогічному складу успішно розв'язував усі складні на той час завдання з підготовки фахівців, напрацьовував і формував професійні стандарти в галузі музичного мистецтва, висував неординарні та методологічно вивірені ініціативи, які згодом закріплювалися в інших консерваторіях, зокрема, у Московській, Ленінградській, Харківській та ін. Так, з ініціативи Київської консерваторії у 20-х роках ХХ ст. було поставлене, а згодом вирішене в загальносоюзному масштабі питання щодо розмежування методів педагогічної роботи з дітьми та більш дорослими учнями, внаслідок чого здійснено поділ консерваторії на два відділи — консерваторію й дитяче відділення при ній (нині — школа-студія сектора педагогічної практики). Трохи пізніше, в 1934 р. в Києві була відкрита одна з перших у колишньому Радянському Союзі музичних шкіл-десятирічок, яка об'єднувала повну середню та музичну освіту й була підготовчою базою для навчання в консерваторії. Також у Київській консерваторії на початку 30-х років було відкрито першу в Радянському Союзі аспірантуру та асистентуру-стажування, що забезпечувало потребу закладу в наукових і науково-педагогічних кадрах.

До найстаріших центрів музичної освіти належить і **Харківська консерваторія** (нині — **Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського**), утворена в 1917 р. на базі Харківського музичного училища при ІРМТ. Формування музично-творчих шкіл Харкова пов'язано з особливостями розвитку Слобожанщини, її давніми мистецькими традиціями, що сягають часів існування Харківського колегіуму, діяльності Г. Сковороди, створення першого в Україні професійного театру. Формування засад професійної музичної освіти на Харківщині відбувалося завдяки плідній концертно-творчій і викладацькій діяльності випускників Берлінської, Амстердамської, Празької та інших європейських консерваторій, а також учнів М. Рубінштейна, П. Чайковського, Я. Вітола, Л. Ауера, М. Римського-Корсакова, О. Скрябіна та інших професорів Московської та Санкт-Петербурзької консерваторій. У період становлення радянської освітньої системи в 20—30-х роках ХХ ст. у Харківській, як і в багатьох інших консерваторіях, відбувалися численні реформи, через які велися пошуки оптимальної форми і структури вищого навчального закладу. Ці процеси здобули відображення в неодноразових перейменуваннях закладу — Музична академія (1920), Музичний інститут (1921), Музично-драматичний інститут

(1923), консерваторія (1934). У 60-х роках реформи закладу були продовжені, а після злиття консерваторії з театральним інститутом 1963 р. було утворено єдиний в Україні інститут мистецтв (нині — університет). Так, синтез музичного й театрального видів мистецтва виявився для Харкова найбільш органічним і зумовив унікальність і специфіку цього навчального закладу. Свій внесок у його становлення зробили відомі авторитетні музиканти і театральні діячі: С. Богатирьов, П. Козицький, М. Тиц, Г. Тюменева (музикознавство і композиція), С. Брікнер, Р. Геніка, П. Луценко, О. та Р. Горовиць, В. Топілін (фортепіано), І. Слатін, З. Заграничний (диригування), Ф. Бугамеллі, М. Михайлов, П. Голубев, Т. Веске (сольний спів), В. Гольдфельд, І. Добржинець, А. Лещинський (скрипка), І. Мар'яненко, О. Сердюк, М. Крушельницький (театральне мистецтво).

Звернімося також до розгляду основних етапів становлення фортепіанних, скрипкових і вокальних шкіл у Львівській, Одеській, Київській та Харківській консерваторіях, оскільки історія цих навчальних закладів починалася з утворення класів фортепіано, скрипки та сольного співу⁵.

З формуванням *львівської фортепіанної школи* пов'язана найбільша кількість визначних імен, оскільки з часу появи у Львові вищих музичних навчальних закладів найбільше учнів навчалось і найбільше педагогів викладало в них за спеціальністю фортепіано. Плідною була діяльність на цій ниві піаністів К. Мікулі, В. Барвінського, Р. Савицького, О. Криштальського, І. Крих, І. Нагребецької, Т. Шухевича, Г. Левицької та багатьох інших. Головною метою формування творчої особистості піаніста у львівській школі вважалась не віртуозність і технічні ефекти виконання, а здобуття раціональної піаністичної освіти зі знанням фортепіанної літератури різних стилів та основами високопрофесійного виконавства як сольного, так і ансамблевого. «Для львівських педагогів завжди характерною була орієнтація на класичні норми і традиції західноєвропейської музичної культури, де увагу звернено передовсім на детальне вивчення авторського тексту, педантичне школення піаністичної майстерності та академічність виконання. Представниками ж радянської школи додали більшої віртуозної і художньої свободи в інтерпретації, зокрема романтичного репертуару. Цей сплав двох тенденцій у виконавстві, безперечно, дав новий імпульс для розвитку львівської фортепіанної школи» [98, 113]. Своєрідність львівської фортепіанної школи постійно збагачувалась оригінальними методиками

⁵ Творчі школи Донецької консерваторії (нині — Донецька державна музична академія імені С. Прокоф'єва), яка була утворена значно пізніше за інші — в 1968 р. — та укомплектована науково-педагогічними кадрами вітчизняних консерваторій, у роботі не розглядаються.

викладання та неповторними творчими індивідуальностями піаністів — педагогів фортепіанної кафедри Львівської консерваторії. Так, одного з перших завідувачів кафедри **Тараса Шухевича** цінували як майстерного інтерпретатора мініатюр, схильного до лірики і звукової колористики (учні — Р. Шухевич, А. Кос, В. Витвицький, Б. Перфецький, О. Нижник, М. Пшеничка, Л. Коссак, Л. Мацуліс). Просвітницька і новаторська діяльність професора кафедри спеціального фортепіано та завідувача кафедри обов'язкового фортепіано **Галини Левицької** ознаменувалася запровадженням тематичних циклів концертів у Львові в 1930-х роках. Г. Левицька привчала до концертування й своїх учнів (серед них — М. Кравців, О. Криштальський, О. Шпот, М. Філяр), виховувала в них просвітницький підхід до вибору програм, систематично організовувала з ними концерти класу.

Одеська фортепіанна школа вирізняється плеканням традицій академізму-романтизму, тягінням до розгорнутих, масштабних форм романтичного репертуару (особливо творів Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста, П. Чайковського). Водночас викладачі одеської школи та їх вихованці завжди включали до свого репертуару твори ХХ ст., пропагували музичний модерн, що стало прикметною рисою школи. Еталонним і для романтичного, і для сучасного репертуару залишається академічний тип піанізму з його спрямованістю на кантиленність, похідну від вокальних і струнно-смічкових принципів виконавства. Такі принципи сповідувала більшість педагогів-піаністів Одеської консерваторії та їх відомих учнів: Б. Рейнгбальд, Н. Чегодаєва, Л. Гінзбург, М. Рибицька, Е. Гілельс, Я. Зак та ін. Педагогічні принципи одеських педагогів-піаністів також спрямовували студентів на виконавсько-концертну активність, наприклад, **Людмила Гінзбург**, котра багато гастролювала за кордоном, проводила майстер-класи, працювала в журі міжнародних фортепіанних конкурсів, привчала й своїх учнів бути граючими піаністами, незважаючи на жодні обставини. Продовжуючи традицію теоретико-практичного синтезу у виконавстві, Л. Гінзбург написала низку науково-методичних праць з питань піанізму, керувала науково-творчою роботою студентів у рамках студентського науково-творчого товариства консерваторії. Її учні — Л. Марцевич, В. Соболевський, С. Терентьев, А. Повзун, В. Саксонський, К. Цепколенко, А. Сотова, Ю. Дикий, А. Зелінський, О. Гончаров, П. Чуклін, Е. Дагілайська та ін.

Київська фортепіанна школа формувалася під впливом московської та петербурзької піаністичних шкіл. Перший ректор консерваторії *Володимир Пухальський* був випускником Петербурзької консерваторії по класу відомого піаніста Т. Лешетицького. Присвятивши своє життя створенню в Києві фундаментальної системи професійної музичної освіти, В. Пухальський заклав в Україні основні традиції виконавства і педагогіки (зокрема фортепіанної), які полягали у проведенні публічних ви-

пробувань студентів, обговоренні випускних іспитів радою викладачів, залученні найбільш здібних учнів до викладання через асистентуру-стажування та активній участі всіх педагогів у концертній діяльності закладу. «Культивуючи певний тип музиканта-педагога відповідно до вимог консерваторського рівня, Володимир В'ячеславович уважно слідкував за тим, щоби в особі викладача суміщалися художник-артист і професійний вчитель, який безпосередньо передає вихованцям свій сценічний досвід. Сам він демонстрував чудовий приклад такого універсального ставлення до викладацької діяльності» [91, 346]. Як педагог В. Пухальський не тиснув на учнів надмірною кількістю зауважень, зазначав лише ключові моменти, які допомагали зробити самостійні висновки. Так формувався засадничий для київської виконавської школи принцип індивідуального розвитку піаніста й виховання активного самостійного мислення, художньої ініціативи, який успадкували учні В. Пухальського — В. Горовиць, О. Браїловський, Л. Ніколаєв, Б. Яворський, Г. Коган, А. Альшванг, Г. Артоболевська, М. Тутковський, К. Михайлов, Б. Мілич та ін.

Вагомий внесок у становлення київської фортепіанної школи зробив вихованець Московської консерваторії (класи В. Сафонова та Ф. Бузоні) **Григорій Беклемішев**. Видатний концертуючий піаніст-віртуоз і людина енциклопедичних знань, Г. Беклемішев здійснив у Києві грандіозний за масштабом цикл «музично-історичних демонстрацій», виконавши близько 2 тис. (!) творів композиторів усіх часів і народів. Він пропагував творчість українських композиторів М. Лисенка, Я. Степового, В. Косенка, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського та ін., зокрема — у складі «професорського» тріо разом з Д. Бертьє (скрипка) та С. Вільконським (віолончель). Гідно продовжили творчі пошуки Г. Беклемішева його випускники, пізніше професори Київської консерваторії М. Гозенпуд, Г. Курковський, А. Луфер, Є. Сливак та ін.

Визначна роль у формуванні піаністичної школи Київської консерваторії на етапі становлення належить видатному піаністу ХХ ст. **Генріху Нейгаузу**, запрошеному до Києва на пропозицію Б. Яворського. У середовищі інтенсивного концертного життя Києва значно збагатився виконавський репертуар піаніста, його концертна діяльність набула просвітницького спрямування. Перші успіхи педагогічної системи Г. Нейгауза також пов'язані з Києвом. Школа Г. Нейгауза започаткувала нову на межі 10—20-х років ХХ ст. теорію музичного виконавства, суть якої полягала в аналітичному підході до тлумачення виконавських проблем, тобто в теоретико-практичному синтезі комунікативних механізмів у системі музичної освіти. Поширення лекцій-концертів, значна увага до формування загальної художньої культури музиканта, синтез теоретичного осмислення і практичного втілення набутих знань у виконавстві — ці засадничі риси київської фортепіанної школи

були сформовані багато в чому завдяки діяльності Г. Нейгауза та його школи, представленої іменами В. Топіліна, О. Холодної, А. Лисенко та ін. Загалом, фундатори київської фортепіанної школи В. Пухальський, Г. Беклемішев, В. Блуменфельд, Г. Нейгауз, К. Михайлов та інші «...вважали основним своїм завданням допомогти молодому піаністу якомога точніше і глибше осягнути зміст музичного твору. Цій головній меті підпорядковувалося все інше у професійному вихованні піаніста: технічний розвиток, засоби виразності, звуковидобування, володіння багатоскладовою фортепіанною фактурою — інакше кажучи, різнобічна піаністична «озброєність», яка є і умовою існування фортепіанного виконавства, і певною характеристикою рівня школи» [91, 348].

Значний внесок у розвиток вітчизняного фортепіанного виконавства зробили представники *харківської піаністичної школи* в особі **Іллі Слатіна** — засновника і першого ректора Харківської консерваторії, піаніста, диригента, учня О. Дрейшока в Петербурзькій та Т. Куллака і В. Вюрста в Берлінській консерваторіях; **Ростислава Геніки** — учня Т. Лешетицького і М. Рубінштейна в Московській консерваторії, віртуозного піаніста і першого вітчизняного теоретика фортепіанного мистецтва; **Олександра Горовиця** — випускника Московської консерваторії, віртуозного музичного критика і піаніста. Першим керівником кафедри спеціального фортепіано у Харківській консерваторії (з 1917 до 1934 роки) був **Павло Луценко**, котрий згодом обійняв посаду ректора. Випускник Е. Єдлічки (Берлін), П. Луценко в 1900 р. екстерном склав іспити в Санкт-Петербурзькій консерваторії на звання «Вільний художник», майже півтора десятиліття працював професором Штернської консерваторії у Берліні. П. Луценко «...узагальнив музичний досвід європейських фортепіанних шкіл, збагативши ним харківські піаністичні традиції» [105, 13]. Творчі настанови П. Луценка, орієнтовані на активну виконавську, педагогічну та суспільно-громадську діяльність, продовжили його учні, серед яких — В. Довженко, М. Тіц, В. Топілін та ін.

Одним із фундаторів сучасної харківської фортепіанної школи вважають **Людвіга Фаненштіля** — випускника Петроградської консерваторії (клас професорів Л. Ніколаєва, Я. Вітола та Л. Штейнберга), котрий керував кафедрою з 1937 по 1952 роки. Різнобічна творча діяльність Л. Фаненштіля, що охоплювала численні концертні виступи, науково-методичну і композиторську працю (видав близько 60 власних творів), просвітницьку роботу (організовував цикли радіопередач про історію фортепіано, творчість видатних піаністів і педагогів), сприяла формуванню авторитету митця, приваблювала до нього в клас нових талановитих піаністів. З понад 70 випускників Л. Фаненштіля творчо-педагогічну діяльність на кафедрі продовжили М. Хазановський, Б. Скловський, Р. Папкова.

Значно збагатила харківську фортепіанну школу на етапі становлення творча і педагогічна діяльність **Регіни Горовиць** — вихованки К. Михайлова, В. Пухальського, С. Тарновського, Ф. Блуменфельда, талановитої солістки і концертмейстера Київської, Московської та Харківської філармоній, Харківського радіокомітету. Численні концертні виступи Р. Горовиць із видатними інструменталістами і співаками (її партнерами по сцені в різні роки були Д. Ойстрах, Н. Мільштейн, Е. Гілельс, А. Лещинський та ін.) сприяли її успішній педагогічній роботі. «Володіючи величезним репертуаром, вона в подальшому в своїй педагогічній роботі часто й охоче використовувала методи показу на уроці, виконуючи практично весь репертуар студентів» [92, 27]. Надзвичайно ерудований і досвідчений музикант, Р. Горовиць формувала у своїх учнів широкий музичний і загальнокультурний світогляд, використовувала в педагогіці виконавські здобутки сольного та ансамблевого музичування. Зокрема, тривала співпраця зі співаками допомагала Р. Горовиць глибше пізнати й передати учням закони дихання, специфічного вокального інтонування і співучості звуку та принципи побудови фрази. «У роботі над звуком Регіна Самійлівна намагалася досягнути співучого фортепіанного тону за допомогою «дихаючої кисті» й особливого м'якого заглиблення руки в клавіатуру. Багато уваги приділяла вона вихованню внутрішнього слуху й відчуття фактури як своєрідного виду партитури. Ретельне прочитання тексту, уважне виконання авторських вказівок було головним у роботі над твором. Постійна систематична робота над технікою розглядалася тільки в єдності з образним змістом» [92, 28]. Педагогічна діяльність Р. Горовиць дала цілу плеяду талановитих музикантів, котрі успішно працюють як в Україні, так і за кордоном — в Канаді, США, Італії, Німеччині, Великій Британії, Австралії, Нідерландах, Ізраїлі, Болгарії. Серед них — В. Макаров, Л. Маргаріус, С. Захарова, Т. Новічкова, І. Перехода, С. Полусмяк, Н. Руденко та ін.

Формування *львівської професійної скрипкової школи* пов'язане з багатьма славними іменами, серед яких К. Ліпінський, В. Коханський, Є. Перфецький, Р. Криштальський, О. Москвичів, І. Косинин, Ю. Крих, В. Стеценко, П. Макаренко та ін. Чільне місце у справі становлення львівської скрипкової школи у післявоєнний період належить професору **Дмитру Лекгеру**, котрий з 1948 р. і до останніх днів життя працював у Львівській консерваторії, завідував кафедрою скрипки, виховав цілу плеяду талановитих скрипалів. Педагогічна майстерність Д. Лекгера ґрунтувалася на засадах високого професіоналізму, вимогливості, принциповості й пунктуальності. У скрипковій педагогіці Д. Лекгер не визнавав нічого приблизного, тільки копітка наполеглива робота приносила йому задоволення. Свою виконавську і педагогічну майстерність Д. Лекгер підтверджував щоденною працею, постійними творчими пошуками, що не припинялися до останніх днів життя мит-

ця (останні магнітофонні записи скрипкових сонат і партит Й.-С. Баха здійснені Д. Лекгером тоді, коли йому було вже понад 80 років). Принципи скрипкової педагогіки Д. Лекгера — чесність у мистецтві й житті, порядність, вимогливість, скромність, готовність повсякчас працювати для людей — продовжують сьогодні його учні О. Деркач, Г. Павлій, Н. Полславська, Б. Каськів та ін. Більшості представників школи Д. Лекгера, котрі поєднують педагогічну діяльність із концертно-виконавською, притаманні глибока музикальність, відчуття стильових особливостей твору, бездоганність інтонації, соковитість звучання, яскравий темп-рамент, майстерна довершеність і досконалість інструменталізму.

На формування *одеської скрипкової школи* вплинула діяльність перших професорів по класу скрипки Одеської консерваторії, видатних чеських музикантів Йозефа Пермана і Франтішка Ступки, а також викладача Одеського музичного училища Йозефа Карабульки, у класі якого навчався видатний педагог і скрипаль **Петро Столярський** — організатор і керівник першої в країні школи-десятирічки для обдарованих дітей, що згодом одержала його ім'я. З діяльністю П. Столярського пов'язаний вершинний злет одеської скрипкової школи, для якої було характерне «уміння знаходити талановитих учнів, прищеплювати їм любов до музики, забезпечуючи при цьому технічну підготовку перевіреними методами чеської скрипкової школи...» [74, 87—88]. Одеська скрипкова традиція великого значення надавала технічним вправам для досягнення віртуозності. «Учні зобов'язані були постійно грати гами, величезну кількість етюдів, працювати над технікою багато годин на день. Тому недостатньо обдаровані студенти «виблискували» зовнішньою віртуозністю. Але для по-справжньому талановитих це було доброю школою» [74, 35]. Одеські педагоги-скрипалі дуже піклувалися про широту і різнобічність репертуару своїх вихованців, багато і часто працювали з ними (наприклад, П. Столярський займався зі своїми студентами щодня), брали участь у всіх сторонах їхнього життя. Завдяки такій інтенсивній підготовці Одеська музична академія має серед своїх випускників таких відомих музикантів, як Д. Ойстрах, С. Снітковський, Є. Бучинська, Р. Файн, О. Станко, М. Турчинський, Е. Сигал та ін.

Скрипкову школу Київської консерваторії творили непересічні особистості — М. Ерденко, Н. Скоморовський, Д. Бертъе, Я. Магазинер та ін., представники переважно петербурзької скрипкової школи. Зокрема, **Наум Скоморовський** і Давид Бертъе були гідними наступниками прогресивних традицій школи професора Петербурзької консерваторії Л. Ауера. Для виконавського стилю Н. Скоморовського притаманні висока естетична культура, технічна довершеність гри, майстерність витонченого інтерпретування творів класичного репертуару. Як педагог Н. Скоморовський завжди підтримував чудову виконавську форму й на заняттях міг на найвищому художньому рівні виконати будь-який,

навіть найскладніший твір. Творчі та педагогічні традиції Н. Скоморовського продовжили його учні Н. Рахлін, М. Канерштейн, Н. Шварц, Б. Притикіна, Б. Гільбергер, Л. Шаргородський, Н. і В. Басови, К. Михайлов та інші.

Для вихованця професора Л. Ауера **Давида Бертъє** «було характерне глибоке розкриття образного змісту відтворюваної музики. Техніка, технологія слугувала лише засобом для яскравої реалізації творчого задуму. Часто Д. Бертъє грав у класі. Його інтерпретування було яскравим, рельєфним, високохудожнім і краще за будь-які слова, втілювало творче прагнення. На заняттях Д. Бертъє панувала атмосфера спілкування з високим мистецтвом при обов'язковій суворій дисципліні. Під час уроку в класі були присутні всі студенти — колективний процес виховання давав неабиякі результати. Школа Д. Бертъє — це була школа глибокого вивчення мистецтва, виховання справжнього артистизму, високих моральних принципів» [96, 365—366]. Серед найталановитіших учнів Д. Бертъє — О. Пархоменко, А. Штерн, І. Кушнір, В. Стеценко, Ю. Ситковецький, О. Кравчук, Г. Едельштейн, П. Манов.

Особливу сторінку у формування київської скрипкової школи вписала творча і педагогічна діяльність **Якова Магазинера**, вихованця професорів Г. Вітта у Лейпцизькій та І. Налбандяна у Петербурзькій консерваторії. Я. Магазинер був ерудитом і поліглотом, мав виняткову музичну пам'ять, що дозволяло йому досконало знати скрипкову, камерну і симфонічну літературу, акомпанувати без нот практично весь скрипковий репертуар. «Яків Самійлович дивував присутніх оригінальністю втілення виконавського задуму, збуджував музичну фантазію учнів різними засобами, зокрема, переконливою ілюстрацією на скрипці, а також демонстрував різні типи виконання за роялем... Я. Магазинер вільно орієнтувався у питаннях відтворення штрихів, вибору художньо виправданої аплікатури, проте ніколи не накидав своєї думки, завжди уважно ставився до варіантів, запропонованих студентом, і знаходив найбільш логічні моделі... Я. Магазинер увійшов в історію як засновник самобутньої скрипкової школи. Його учнів завжди можна було впізнати за особливою манерою руху правої руки, культом звуку» [96, 368]. Виконавські і педагогічні традиції Я. Магазинера продовжили Н. Будовський, Д. Шейнін, Б. Притикіна, С. Кавун, С. Фельдман, І. Гутман, І. Кривицький, О. Лисаковський, Л. Бендерський, В. Зельдіс, О. Вайсфельд.

Біля витоків *скрипкової школи Харківської консерваторії* стояли В. Гольдфельд, І. Добржинець, Є. Гольдберг та інші відомі музиканти, випускники музичних навчальних закладів Петербурга, Брюсселя, Варшави, Берліна. Перший керівник кафедри струнних інструментів **Віктор Гольдфельд** (був завідувачем з 1921 по 1941 роки) навчався у С. Томсона в Брюсселі та Л. Ауера у Петербурзі. **Ілля Добржинець**,

котрий керував кафедрою з 1941 по 1958 роки, був випускником С. Барцевича у Варшаві та Л. Ауера у Петербурзі. І. Добржинець вів активну концертно-виконавську діяльність як соліст і концертмейстер симфонічних оркестрів у містах Росії, Харківського оперного театру, Державного симфонічного оркестру УРСР, був диригентом, педагогом-методистом, композитором (створив «Ритмічні етюди» для скрипки, скрипкові транскрипції творів українських композиторів). З кінця 30-х років вів концертну, а трохи пізніше і викладацьку діяльність на кафедрі (з 1958 по 1980 роки — як її керівник) яскравий, талановитий скрипаль **Адольф Лещинський**. «Вихованець Берлінської музичної академії, учень славетного К. Флеша, неперевершений віртуоз, він володів чудовим звуком рідкісної краси та наповнення, тремтливою кантиленою, філігранними штрихами, надзвичайною художньою інтуїцією» [105, 20]. У 1940—1950-х роках А. Лещинський багато концертував як ансамблевий виконавець у складі струнного квартету ім. М. Д. Леонтовича та квартету викладачів Харківської консерваторії. Принципи сольного та ансамблевого виконавства А. Лещинський передав своїм учням, серед яких — Г. Куперман, А. Мельник та ін.

Всесвітню славу *львівській школі сольного співу* принесла творча діяльність Соломії Крушельницької — видатой співачки кінця XIX — першої половини XX ст., символу довершеності в мистецтві. Закінчивши Львівську консерваторію по класу професора В. Висоцького та вдосконаливши майстерність у Італії, С. Крушельницька вдало поєднала в своєму співі вітчизняні традиції з принципами італійського *bel canto*. Віртуозне володіння голосом, співпраця з найвидатнішими музикантами сучасності (Е. Карузо, Дж. Баттістіні, О. Мишугою, А. Тосканіні, Р. Штраусом та ін.) у найпрестижніших театрах Європи, величезний досвід оперного і камерного виконавства здобули С. Крушельницькій світове визнання і одночасно визначили унікальність її педагогічного методу. У 1944 р. співачку запросили очолити вокальну кафедру Львівської консерваторії та вести клас сольного співу. Серед учнів С. Крушельницької — Н. Богданова, К. Чернет, О. Шеффер, М. Дувір'як, Н. Кузьміна, Л. Єщенко, С. Генсірук та ін.

Гордістю вітчизняного мистецтва сольного співу є *одеська вокальна школа*, яка відрізняється бездоганною технікою вокалізації, академічністю, вірним розумінням стилю, щирістю та емоційністю виконання. Засновницею школи вважається сопрано **Ольга Благовидова**, котра завідувала кафедрою сольного співу з початку повоєнного періоду і до 1976 р. О. Благовидова сповідувала серед учнів і колег «єдиний метод» вокальної педагогіки. «Заснований на комплексному вихованні майбутнього співака, він дозволив створити систему навчання, що включає і специфічні прийоми вокальної техніки, і вимоги до загального розвитку студента, до його артистичності, до моральних критеріїв

у його сценічній і життєвій поведінці. Взірцем усього цього була сама Благовидова, яка цілком віддавала себе педагогічній і творчій діяльності» [74, 41]. Як концертуюча співачка, О. Благовидова співпрацювала з багатьма видатними диригентами і композиторами, виконувала сама і пропонувала своїм студентам нові твори Т. Свиридова, Д. Шостаковича, Ю. Мейтуса, О. Журбіна, А. Кос-Анатольського, Л. Дичко, М. Завалишиної та багатьох інших сучасних композиторів. О. Благовидова вимагала від студентів досконалого знання нотного матеріалу, вчила правди і чесності в музиці, поваги до колег, об'єктивного оцінювання своїх даних, також допомагала досягнути принципи співжиття в творчому колективі. Серед вихованців О. Благовидової — народна артистка СРСР Б. Руденко, народні артисти України З. Христинич, М. Огренич, А. Бойко, заслужені артистки України Т. Мороз, А. Джамагорцян та ін.

Київську вокальну школу створювали М. Алексеева-Юневич, Г. Гандольфі, О. Шперлінг, В. Цветков, О. Мишуга, О. Муравйова та інші видатні артисти і педагоги. Особливо значущою була творчо-просвітницька і педагогічна діяльність **Олександра Мишуги**, котрий закінчив Львівську консерваторію (клас професора В. Висоцького), удосконалював майстерність у Мілані. О. Мишуга вів активну концертну діяльність, виступаючи в театрах Мілана, Варшави, Львова, Відня, Лондона, Стокгольма, Санкт-Петербурга, Києва, а також гастролюючи містами України з монографічними концертними програмами, присвяченими ювілеям Т. Шевченка, І. Франка. О. Мишуга був свідомим українцем, активно пропагував українські народні пісні й твори українських композиторів, а заняття в Музично-драматичній школі М. Лисенка вів виключно українською мовою, що на ті часи було нечуваною сміливістю. О. Мишуга розробив методико-теоретичні основи вокальної школи, які згодом розвивали його учні М. Микиша, М. Донець-Тессейр та ін.

Михайло Микиша — видатний інтерпретатор української музики, зокрема, народних пісень та романсів М. Лисенка, Я. Степового, К. Стеценка, чудовий оперний виконавець. У 1937—1941 роках був викладачем Харківської, 1944—1956 роках — Київської консерваторій. Володіючи першокласною вокальною школою бельканто, прекрасною дикцією, широким диханням, бездоганним філіруванням звуку, блискучими верхніми нотами, М. Микиша також мав науково-педагогічне обдарування. У книзі «Практичні основи вокального мистецтва», над якою співак працював 50 років, викладено основні положення теорії його вчителя О. Мишуги, доповнені власним багаторічним виконавським досвідом і спостереженнями. Як зауважував у спогадах інший видатний співак Сергій Лемешев, «у цій праці М. Микиша накреслив шляхи, якими піде в майбутньому вокальна педагогіка. Автор детально розглядає основи вокального дихання, установку голосового апарату, діалектичний розвиток вокально-творчого дихання, створення

вокально-художнього звуку. Цікаво відзначити, що закони вокального мистецтва автор розробив, виходячи з учення І. П. Павлова про умовні й безумовні рефлекси. Великого значення Микиша надає ролі мови в процесі співу. Він опрацював струнку систему вокально-художньої мови голосних на основі законів акустики, а також створив вокальну термінологію» [49, 265].

Гідною послідовницею школи О. Мишуги та відомого італійського професора Ванцо була **Марія Донець-Тессейр**, котра поєднала в своєму мистецтві кращі досягнення епохи бельканто. Комунікативні та педагогічні принципи М. Донець-Тессейр вимагали «...високого головного, рівного по всьому діапазону (сконцентрованого й округлого) звучання з точно установленою позицією та м'якою, але точною атакою звуку, співу на добрій дихальній опорі з особливою манерою піано та піанісімо на верхніх нотах, співу глибоко осмисленого, емоційного, без напруження м'язів, з чітко виробленою дикцією — така школа придатна для всіх типів голосів, як жіночих, так і чоловічих» [30, 89]. М. Донець-Тессейр щедро ділилася секретами своєї методики не тільки з учнями, серед яких відомі артисти і педагоги Є. Мірошниченко, В. Вотріна, І. Колодуб та ін., а й з колегами, однією з перших запровадила практику проведення відкритих уроків для вокалістів.

Значно збагатила київську вокальну школу на етапі становлення різнобічна педагогічна діяльність випускниці Московської консерваторії **Олени Муравйової**, котра приїхала до Києва на запрошення М. В. Лисенка в 1906 р. і до самої смерті в 1939 р. викладала в різних музично-освітніх установах міста (музично-драматична школа, пізніше — Музично-драматичний інститут ім. Лисенка, музичні профшколи, музичний технікум, Київська консерваторія), мала приватних учнів. О. Муравйова була прихильницею колективного методу навчання, її уроки збирали до 25 учнів, кожен з яких не лише повинен був виконати вправу чи твір, а й проаналізувати те, що виходить у інших, бути готовим відповісти на запитання педагога. Внаслідок підготовки за таким методом студенти «...виробляли власні співацькі позиції, осмислювали процес співу, формували власні погляди на мистецтво, смаки, тлумачення творів, вокальний слух. Весь клас перебував у стані творчого піднесення, відчував справжню насолоду, натхнення» [3, 81]. Особливо жаданими для учнів О. Муравйової були чудодійні «покази» педагога власним голосом, у якому всі, хто його чув, відзначали необмежений діапазон і тембральне багатство, чистоту і прозорість тембру, сповненість змістом і унікальну «молодість» навіть у зрілому віці. Водночас О. Муравйова вимагала не бездумно копіювати її, а тільки орієнтуватися на показане нею, виявляти власну індивідуальність. Її зауваження щодо принципів голосотворення, вокальної техніки тощо завжди були конкретними і зрозумілими, сама ж вона постійно стежила за но-

вими прогресивними тенденціями у сфері вокального мистецтва, глибоко вивчала їх та застосовувала у практичній роботі з учнями. Школа О. Муравйової дала дивовижні результати у вигляді сузір'я блискучих співаків, чії імена утворили славу і гордість вітчизняного вокального мистецтва. Це — О. Петрусенко, І. Козловський, З. Гайдай, Н. Захарченко, Л. Руденко, І. Воликовська, Б. Полякова, М. Шостак, О. Бишевська, В. Борищенко та ін. Кожен з них був яскравою індивідуальністю, але «загальними для всіх були свобода співу на всьому діапазоні, виразність виконання, чистота інтонації» [3, 84].

Підвалини *харківської вокальної школи* закладали ще задовго до відкриття Харківської консерваторії викладачі музичних класів РМТ і музичного училища, співаки європейського рівня К. Прохорова-Мауреллі (випускниця Петербурзької консерваторії), С. Мотте (учениця П. Віардо), Ф. Бугамеллі (вихованець італійських майстрів бельканто), П. Тихонов (випускник Московської консерваторії). Першими викладачами кафедри сольного співу Харківської консерваторії були М. Вітте (навчалася в Італії), Н. Чемезов-Честнейший (учень К. Прохорової-Мауреллі), П. Голубев (учень і послідовник Ф. Бугамеллі, керівник кафедри у 1930—1963 роках), М. Михайлов (вихованець О. Муравйової та С. Єгорової), З. Малютіна (випускниця Московської консерваторії по класу У. Мазетті). Справжній злет харківської вокальної школи починається в 50-х роках ХХ ст., коли на кафедру сольного співу прийшли працювати найталановитіші учні професорів П. Голубєва та М. Михайлова Т. Веске, В. Монахов, О. Петрова та ін., а десятки їхніх випускників після гучних перемог на престижних міжнародних конкурсах отримали запрошення до провідних оперних театрів світу. Зокрема, професор **Тамара Веске** (керівник кафедри у 1968—1988 роках) виховала в своєму класі чимало видатних співаків, котрі стали гордістю харківської вокальної школи: народні артисти СРСР Н. Ткаченко, В. Третьак, Г. Ципола, народні артисти України Г. Горюшко, О. Востряков, народні артисти Російської Федерації В. Вересников, Л. Сергієнко та багато інших. Педагогічні принципи Т. Веске були спрямовані на виховання у студентів цілеспрямованості, терпіння, здатності аналізувати власні відчуття та особливості власного фізичного апарату, вміння раціонально використовувати й тверезо оцінювати свої виконавські можливості. У Т. Веске був «...тонкий тембровий слух, здатність за ледве помітними нюансами звучання вгадати приховані можливості несформованого або невірно орієнтованого голосу» [110, 124]. Т. Веске приділяла велику увагу визначенню вокального амплуа майбутнього співака, вважаючи це завданням чи не найскладнішим у вокальній педагогіці. Сама ж Т. Веске не раз продемонструвала високопрофесійне розв'язання цього завдання, чим пояснюються феноменальні успіхи її творчої школи.

Таким чином, становлення українських виконавських шкіл у

Львівській, Одеській, Київській та Харківській консерваторіях відбувалося, здебільшого, у складний історичний період буремних революційних перетворень і перших радянських часів (20—30-і роки ХХ ст.). Крім об'єктивних історичних обставин (Перша світова війна, Жовтнева соціалістична революція 1917 р., націоналізація навчальних закладів тощо), на формування і розвиток музично-творчих шкіл впливала специфіка культурно-мистецького життя регіонів. Так, музична культура Львова розвивалася на перехресті європейських мистецьких шляхів, збагачуючись творчими віяннями, виконавськими і композиторськими техніками, науковими методиками як із Заходу, так і зі Сходу. Неповторна «львівська музична школа» творилася в суголоссі різних національних культур, у творчій взаємодії та співпраці представників різних народів, які історично населяли край.

Одеська музична традиція теж відзначалася інтернаціональним різноманіттям, проте, подібно до Київської та Харківської, зазнала потужного впливу Петербурзької та Московської консерваторій. Специфіку харківських творчих шкіл зумовив взаємовплив і поєднання в одному навчальному закладі музичного і театрального видів мистецтва. Потужні творчі школи Київської консерваторії виникли внаслідок плідного синтезу академічних і демократичних засад у системі музичної освіти, що за порівняно короткий час вивело Київську консерваторію на провідні позиції, дозволяло їй формувати професійні стандарти в галузі музичного мистецтва, висувати новаторські, але методологічно вивірені ініціативи, які згодом закріплювалися в інших консерваторіях колишнього Радянського Союзу.

Особливості розвитку провідних музично-освітніх закладів України всього різноманіття регіональної специфіки кожного з них не виявляли разючих розбіжностей, навпаки, всі вони узагальнювали багатоміжковий вітчизняний досвід підготовки музикантів і формували єдиний культурно-освітній простір України.

Зокрема, львівські піаністи завжди тяжіли до класичних норм і традицій західноєвропейської музичної культури, в той час, як одеська фортепіанна школа розвивала принципи романтичного виконавства, орієнтувалася на розгорнуті, масштабні форми романтичного репертуару, а також на пропаганду музичного модерну. Загалом, до характерних рис вітчизняної фортепіанної школи належить, з одного боку, індивідуальний підхід до виховання піаніста й розвиток самостійного творчого мислення, а з іншого — «...найвідповідальніше ставлення до репертуару. Заснована на принципі «обов'язковості» вивчення певного матеріалу, ця настанова дозволяє опановувати найбільш суттєві фортепіанні стилі та жанри через виявлення як спільних засад, так і ознак унікальності обраних творів у межах кожного стилю... І, нарешті, більш ніж прикметною ознакою вітчизняної піаністичної культури постає

традиція «вокального» ставлення до фортепіанного звуку, співучого піанізму, кантиленного інтонування. Ця традиція, притаманна і російській фортепіанній школі, розкривається як глибинна особливість стилю, що пов'язана із властивостями національної духовності та менталітету і виражає їх істотні прагнення» [91, 351].

Вітчизняна традиція скрипкового виконавства формувалася під впливом польських (Львів), чеських музикантів (Одеса) та вихованців професора Л. Ауера в Петербурзькій консерваторії (Київ, Харків). Інтернаціонально-комунікативне багатоголосся, оригінальне поєднання рис російської та чесько-польської шкіл зумовили такі характерні принципи української скрипкової школи, як високий естетичний рівень виконання, художньо виразне інтонування, бездоганне відчуття стильових особливостей твору, віртуозність.

У вокальній педагогіці на початку її існування теж була поширена практика залучення іноземних педагогів, зумовлена, як зазначає В. Антонюк, «популярністю й авторитетом італійської (вердіївської), німецької (вагнерівської) та російської оперно-виконавських традицій, у руслі яких приїжджі викладачі навчали співу голосистих українців на їх батьківщині» [5, 439]. Надзвичайно популярною була й практика вдосконалення співацької майстерності в Італії, що дозволяла найбільш глибоко опанувати принципи мистецтва бельканто. Проте українські педагоги та виконавці поєднували принципи італійського бельканто з кращими вітчизняними традиціями співу, сформованими в емоційно-ліричній стихії народнопісенного виконавства. Загалом, у перших десятиліттях існування консерваторій в Україні підготовка виконавців-піаністів, інструменталістів і співаків відбувалася без диференціації на солістів, ансамблістів, педагогів, оперних та камерних виконавців. Як зазначав у спогадах К. Михайлов, «готували виконавців загалом» [64, 65]. Це означає, що учні, як і їхні професори, повинні були завжди бути готовими до будь-якого виду творчо-виконавської діяльності, зокрема й педагогічної, хоча педагогічної практики як окремої навчально-методичної дисципліни не існувало.

Уже на етапі становлення кожна мистецька школа висунула яскраву плеяду висококласних виконавців, котрі перейняли у своїх викладачів комунікативні принципи не лише виконавства, а й педагогіки. За всього різноманіття їх творчих позицій та індивідуальних методик формувалися регіональні відмінності творчих шкіл, які в сукупності утворювали єдиний культурно-освітній простір і неповторну ауру національної музичної традиції.

Музично-теоретичні школи та парадигма теоретико-практичного синтезу в мистецтві. Креативний потенціал наукової школи Б. Яворського

Вітчизняна система мистецької освіти відрізнялася від європейської за багатьма параметрами, зокрема, за тим, що майбутні митці — представники різних мистецьких професій — навчалися разом із мистецтвознавцями⁶. Це давало позитивні результати у плані синтезу теорії та практики, неподільної єдності творчого, науково-історичного і теоретико-критичного процесів. У ХХ ст. такий принцип підготовки мистецьких кадрів поширився в усіх мистецьких навчальних закладах, навіть у тих, які від самого початку діяльності перебували на європейських позиціях.

Принципи *львівської музично-теоретичної та музикознавчої школи* відзначалися «професійною сумлінністю, тісним зв'язком із творчою практикою, орієнтацією на наукові здобутки європейського музикознавства» [98, 156]. Підвалини львівської музикологічної школи заклалися ще задовго до появи у Львівській консерваторії 1940 р. кафедри теорії музики, багато в чому завдяки діяльності кафедри музикології Львівського університету. Її організатором і керівником був **Адольф Хибінський** — дослідник давньої польської музики, музичний етнограф і теоретик. У педагогічній роботі (також і пізнішій — у Львівській консерваторії) А. Хибінський «багато уваги приділяв аналізу джерел та композиторської техніки і виховував у своїх студентів культ джерелознавства. Найчисленнішим у його лекціях був тематичний блок, присвячений окремим жанрам інструментальної музики, історії розвитку інструментальних форм у різні історичні епохи та інструментальної творчості окремих композиторів. Другу групу утворювали теми, що стосувалися історії та теорії поліфонічних форм, ряд тем було присвячено музичній культурі Польщі... А. Хибінський так організував навчальний процес, щоб його учні досконало опанували основи музичної науки, а також паралельно розвивав індивідуальні здібності й зацікавлення своїх вихованців, майже одразу спрямовуючи їх на шлях спеціалізації в окремих ділянках музикології. Праця кожного студента скеровувалася таким чином, щоб він міг пізнати повний процес історичних досліджень» [98, 24]. А. Хибінський виховав цілу плеяду українських і польських науковців — дослідників світового рівня, серед яких — Я. Колодій, О. Залевський, Я. Маринович, Б. Кудрик, Я. Козарук, С. Туркевич-Лукиjanович, В. Божик, Н. Нижанківський.

⁶ У європейській та американській освітніх системах мистецтвознавців готують в університетах (прим. О. Б.).

Розвиток одеської музикознавчої школи пов'язаний з діяльністю першого ректора консерваторії **Вітольда Малішевського**, котрий, наслідуючи традиції Петербурзької консерваторії, значну увагу приділяв історико-теоретичним дисциплінам, запровадивши для теоретиків і композиторів клас «енциклопедії», що поєднував теоретичні, музично-історичні та художньо-естетичні елементи. А композитор і музикознавець **Серафим Орфеев** (ректор консерваторії з 1951 р.) запровадив у практику відвідування студентських концертів як для музикознавців, так і для представників інших спеціалізацій, що, на його думку, мало особливий виховний зміст. Крім оркестрових, інструментальних і вокально-хорових творів С. Орфеев створив історико-теоретичні роботи з питань музичних зв'язків України та Росії, історії Одеської консерваторії, діяльності М. Леонтовича, психологічних аспектів натхнення у художньому процесі та ін. Широта музикознавчої ерудиції є характерною рисою вихованих ним учнів, серед яких — Т. Сидоренко-Малюкова, Р. Болховський, Г. Вірановський, Л. Гойхман, І. Мазур, О. Маркова, І. Мітрохін, Р. Розенберг та ін. Взагалі, одеська музикознавча школа відрізняється універсальністю, спрямованістю на синтез дослідницького і виконавсько-композиторського практично-творчого підходу, спадкоємністю теоретичних ідей Г. Адлера, Б. Асаф'єва, Б. Яворського, особливою увагою до сучасної музичної проблематики, зокрема до питань виконавської інтерпретації творів [58, 20].

Фундатором *харківської школи музикознавців-теоретиків* по праву вважають **Семена Богатирьова** — видатного музикознавця, композитора, педагога, випускника Санкт-Петербурзької консерваторії по класу композиції Я. Вітола і М. Штейнберга. С. Богатирьов працював у Харківській консерваторії з моменту її відкриття, обіймав різні керівні посади; кафедрою теорії, історії музики та композиції керував від 1922 до 1941 р. Значну увагу приділяв вивченню принципів народно-ладового мислення, розробці методики викладання музично-теоретичних дисциплін, дослідженню і пропаганді української музики. С. Богатирьов є автором не лише оркестрових, камерно-інструментальних творів і пісень, а й ґрунтовних теоретичних праць «Подвійний канон» (1947) та «Оборотний контрапункт» (1960), у яких продовжив танєєвську традицію. Зусиллями С. Богатирьова було створено потужну школу музикознавців-теоретиків, які продовжили накреслені С. Богатирьовим напрями науково-методологічних досліджень⁷. Зокрема, С. Дремцов створив посібник «Музична теорія» (1925), В. Барабашову на-

⁷ Зауважимо, що кафедрами теорії музики, композиції та інструментування, історії музики та історії української культури, що виокремилися з утвореної в 20-х роках та очолюваної С. Богатирьовим єдиної теоретичної кафедри, завжди керували учні С. Богатирьова та їхні вихованці.

лежить «Практичний курс гармонії» (1967), П. Андросюк є автором хрестоматії «Гармонія в музичних прикладах» (1963), М. Тіц розробив фундаментальну монографію «Про тематичну і композиційну структуру музичних творів» (1972), що стала одним з провідних джерел при вивченні розділу «Тематизм» у курсі аналізу музичних творів. Школи С. Богатирьова представляють також музикознавець Г. Тюменєва, диригент В. Тольба, композитори В. Борисов, І. Дунаєвський, Д. Клебанов, М. Коляда, Ю. Мейтус, А. Штогаренко та ін.

Важливе значення для розвитку творчих і наукових шкіл Київської консерваторії та міжпоколінно-комунікативних зв'язків на етапі її становлення мала діяльність **Болеслава Леопольдовича Яворського**, котрий протягом 1916—1921 років працював у Київській консерваторії та Музично-драматичному інституті ім. М. В. Лисенка, а також організував у Києві Народну консерваторію, яка готувала керівників для аматорських художніх колективів. Саме на цей період припадає плідна робота вченого над узагальненою музично-теоретичною системою, а також його активна просвітницька, музично-громадська, педагогічна, композиторська та виконавська діяльність. Під керівництвом Б. Яворського в Києві вже на початок 1920-х років була сформована одна з краєвих наукових шкіл на теренах колишнього Радянського Союзу.

Принципи наукової й композиторської школи Б. Яворського ґрунтувалися на новому типі комунікативної взаємодії: вони спиралися на розроблену Б. Яворським музично-теоретичну систему, яка включала теорію ладового ритму, концепції музично-історичного процесу, виконавства, реформи системи музичної освіти в Україні та інші наукові розробки. Для того, щоб зрозуміти, як здійснювалася комунікація в класі Б. Яворського, зупинімося на деяких ключових аспектах його теоретичної системи.

Фундаментальне значення для теоретичної системи і наукової школи Б. Яворського мала *теорія ладового ритму*, в основу якої було покладено комунікативне розуміння музики як своєрідного виду мови, спілкування між людьми. Протиставивши лад колишнім поняттям гами, звукоряду, науковець вперше виокремив лад як самостійну категорію. Він розумів лад як організацію музичного мислення й мови на основі внутрішнього слухового налаштування, що зумовлює відтворення та сприйняття музики й формується під впливом історико-соціальних чинників. Б. Яворський розширив трактування ладової функціональності, обґрунтував множинність ладів і вказав на можливість існування ладів, що відрізняються від мажору й мінору. Ладова концепція Б. Яворського була тим більш актуальна, що на початку ХХ ст. заявили про себе атоналісти, котрі взагалі заперечували ладове мислення.

У нерозривному зв'язку з ладовою стороною музичного процесу Б. Яворський розглядав проблеми ритму, тобто ладо-часових співвід-

ношень у музиці, та інтонаційності. Ще задовго до появи теорії інтонації Б. Асаф'єва Б. Яворський заклав підвалини вчення про інтонацію, що стала одним із центральних понять сучасного музикознавства. Багато із загальноновживаних нині термінів, як-от: інтонація, предикт, перемінний, збільшений лади та ін. — були вперше запропоновані та обґрунтовані саме Б. Яворським.

Ладовий ритм музичного твору, за системою Б. Яворського, є розгортання в часі його конструкції. Конструкція ж як основний принцип творчості — це «оволодіння й узгодження сил тяжіння для здійснення творчого акту» [120]. Б. Яворський нарахував шість принципів конструкції (засновані на тому чи іншому співвідношенні стійкості та нестійкості), які є не тільки логічними, а й віддзеркалюють картину розвитку історії музики.

Отже, теорія ладового ритму Б. Яворського — це наука про будову та еволюцію музичної мови, яка встановлює зв'язок і взаємну обумовленість усіх елементів музичної мови, як сучасної, так і минулих часів. Ладовий ритм надзвичайно розвинув і розширив межі аналізу музичної мови, за допомогою якого з'явилася можливість виявити логічно розвинену еволюційну послідовність від простих форм музичних творів (наприклад, народної пісні) до найскладніших творів сучасних композиторів. Універсальність концепції ладового ритму дозволила широко застосовувати її в різних видах музично-освітньої практики та композиторської творчості. Так, найтісніший зв'язок ладового ритму зі слуховим досвідом, спрямованість на реальне звучання сприяли розвитку слухових здібностей учнів у процесі музичного виховання. Крім сольфеджування мелодій і практичного знання інтервалів і співзвуч, ладовий ритм орієнтував майбутніх музикантів на слуховий аналіз ладу, метру, ритму та інших компонентів музичної мови твору.

Основним матеріалом для розвитку слухових навичок стала народна пісня. Б. Яворський не тільки прищеплював учням «...любов до народної пісенної творчості, а й учив розкривати її багатства. При цьому педагог вимагав не цитатного використання пісні, а творчого розвитку її образу. Яворський виступав проти мелодично невиразної хорової фактури, домагався, щоб кожен голос пісні був мелодично яскравим і образно осмисленим» [17, 6—7].

Систематичність і всеохопний історико-еволюційний підхід до явищ музичної форми, а також довільність орієнтації ладового ритму в найскладніших гармоніях ладового музичного мислення першої третини ХХ ст. відкривали широкі перспективи перед композиторами-початківцями, збагачуючи їхню техніку в усіх напрямках.

Постійним предметом наукових роздумів, не менш суттєвим, ніж теорія ладового ритму, була для Б. Яворського *музично-історична концепція*. Так, уже на порозі 20-х років ХХ ст. він дає визначення змісту іс-

торії музики й намагається представити епоху та її стиль як чергування певних фаз, подібних до етапів розвитку людського організму. Розуміючи історію музики як живий організм, вчений формулює специфічний принцип для кожної з епох: дитинство — пізнання, юність — моторність, молодість — емоційність, зрілість — мужність і воля, старість — споглядальність. Кожна з епох містить у собі послідовність фаз, що віддзеркалюють усю послідовність епох. Константою музично-історичної епохи є стиль, тому музично-історична концепція Б. Яворського є одночасно й концепцією музичних стилів. Пізніше це дало вченому можливість висловити оригінальні міркування стосовно особливостей творчого мислення відомих російських композиторів.

Суттєвою рисою музично-історичної концепції Б. Яворського є її відкритість у гранично широкий позамузичний контекст. Його історія музики — це, передусім, — філософія історії музики, бо, як писав дослідник, «музична історія людства є потаємною схемою невидимого життя людства в його причинах, розвитку й результатах».

Іншою принципово важливою рисою музично-історичної концепції Б. Яворського є незмінне прагнення представити її як ту ж таки теорію ладового ритму, застосовану до всього історичного процесу. Вчений постійно наголошував, що будь-яка музика є програмною, а всі «життєві процеси відображаються в музичному творі ладовим ритмом» [32].

Музично-історична концепція Б. Яворського — «один із найсміливіших й оригінальних проявів кінця великої епохи, її смислове узагальнення» [32, 20]. Крім неї, Б. Яворський створив універсальну концепцію виконавства і в процесі педагогічної практики реалізовував задуманий комплекс виховання музикантів-виконавців.

Новаторські пошуки Б. Яворського торкнулися й питань реформи системи музичної освіти в Україні. Першорядним методичним завданням закладів музичної освіти в підготовці композиторів, диригентів, виконавців-віртуозів, науковців-теоретиків Б. Яворський вважав суцільне злиття теорії з практикою, відповідність навчання в консерваторії вимогам сучасного мистецтва. Для того, щоб реалізувати творчий потенціал і знайти свою мистецьку «нішу», молодий фахівець повинен був, на думку вченого, мати різнобічну фахову освіту, бути розвинутою, високодуховною й добросчесною людиною. Обстоюючи ідею всеобізнаності музиканта, Б. Яворський вважав першоосновою справжньої майстерності неподільний зв'язок і відповідність між професійно-технічними можливостями музиканта та рівнем його художнього мислення й музичного почуття.

Для розвитку зазначених рис учений пропонував дещо незвичні, але, згідно з його методикою, вкрай необхідні для музиканта курси з інтуїції, відповідальності, уваги, волі та енергії тощо. Б. Яворський був і засновником дисципліни «слухання музики» як важливого етапу фор-

мування аналітичного хисту музиканта [6]. Вчений вважав, що у процесі слухання музики слуховий розвиток учня йде у протилежному напрямку, ніж під час слухових вправ — від великого твору та його загальних стилістичних рис поступово переходить до деталей музичної мови. На думку Б. Яворського, цей метод слухового й музичного розвитку особливо корисний і потрібний для піднесення музичної свідомості мас, що не мають можливості систематично вивчати музичну мову, а також для дитячого музичного виховання, оскільки для дитячої психіки сприйняття цілісності музичного твору є природним. Особливого значення цьому курсу Б. Яворський надавав при роботі з майбутніми композиторами, роблячи акцент на вихованні слухацької уваги, розвиткові асоціативного мислення студента, самостійності його аналітичних висновків і теоретичних уявлень з питань стилю та жанру.

Оригінальний композитор (закінчив Московську консерваторію по класу композиції у С. Танєєва, створив оперу, оркестрові п'єси, фортепіанні твори, романси, обробки народних пісень), Б. Яворський задля виявлення потенційних можливостей та технічної придатності нової концепції ладового ритму пропонував студентам композиторського класу відповідні практичні вправи, імпровізації на основі теоретичних завдань. Імпровізації, виконувані студентами-композиторами на очах присутніх під час практичних семінарів, у комплексі з теоретичними повідомленнями справляли надзвичайне враження, були прикладом демонстрації креативного підходу до викладацької справи. Не випадково серед учнів класу Б. Яворського були такі непересічні творчі особистості, як М. Леонтович, П. Козицький, М. Вериківський, Г. Верьовка, Ф. Надененко та ін. Послідовниками вченого та пропагандистами його ідей стали викладачі Київської консерваторії і Музично-драматичного інституту ім. М. В. Лисенка А. Буцький, А. Бабій, Л. Кулаковський, Г. Кисельов, С. Протопопов, А. Альшванг та ін.

Принципово новаторська за змістом і напрямками діяльність Б. Яворського (на жаль, і досі належним чином не поцінована й не досліджена) мала значний вплив на українське та російське музичне мистецтво першої половини ХХ ст. Багато діячів музичної культури сприйняли й творчо розвинули теоретичні засади системи Б. Яворського в процесі міжпоколінної комунікації.

До когорти найталановитіших учнів і продовжувачів справи Б. Яворського належить **Микола Леонтович**, котрий у багатьох своїх творах послуговувався порадами, настановами вчителя та основними засадами його теоретичної системи. Загальновідомо, що геніальний «Щедрик» М. Леонтовича виник у початковій версії як вправа на остинато, виконана композитором за завданням професора Б. Яворського. Проте, якщо музична творчість М. Леонтовича є досить широко вивченою в плані спадкоємності традицій, то його музично-просвітницька

та науково-методична діяльність як представника наукової школи Б. Яворського поки що залишається малодослідженою. Зупинімося докладніше на цій грані творчого обдаровання М. Леонтовича, яка є для нас показовою у плані формування творчо-комунікативних зв'язків у науковій школі.

Рукописна спадщина М. Леонтовича містить чимало науково-методичних праць, присвячених, як і деякі роботи Б. Яворського, питанням музичної педагогіки та музичного виховання дітей. Деякі з них, зокрема, «Матеріали до методики співу в початковій школі», «Деякі методичні вказівки щодо організації нотного співу в народних хорах», «Практичні вказівки до методики навчання співу в хорах», опубліковані [63]. Відомо також, що навчаючись у Б. Яворського і викладаючи на диригентсько-хорових курсах при Музично-драматичному інституті імені М. В. Лисенка, театральних та курсах дошкільного виховання, М. Леонтович вів щоденник («Пам'ятна книжка»), який зберігає багато корисних порад і науково-методичних рекомендацій. Та найбільшим підтвердженням належності М. Леонтовича до наукової школи Б. Яворського став підручник «Практичний курс навчання співу в середніх школах України» (1919), що зберігається у фондах відділу рукописів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського [50].

У методико-практичних вказівках до підручника М. Леонтович виявив глибоку обізнаність із сучасним йому станом музичного виховання дітей і величезний педагогічний досвід. Услід за Б. Яворським, він вважав, що основою навчання дітей музики повинна бути народна пісня. Тому музичний матеріал підручника багатий на зразки фольклору, й не тільки українського, а й російського, білоруського. Вивчення кращих зразків національних музичних культур, на думку М. Леонтовича, сприятиме формуванню художньо-естетичних ідеалів і патріотичних почуттів у дітей. У цьому М. Леонтович близький до філософсько-естетичних переконань Б. Яворського, котрий зосереджувався на ідеї виховання високоосвіченої людини з високими моральними рисами і висловлював переконання, що долучення до зразків світової культурної спадщини може стати імпульсом до самовдосконалення людини.

Музично-теоретичний розділ підручника М. Леонтовича побудований на методі опрацювання та засвоєння дидактичного матеріалу: автор орієнтує вчителів на аналітико-синтетичний метод музичного виховання. Методика М. Леонтовича заснована на таких музично-дидактичних прийомах, як вивчення пісень напам'ять, слухові ритмічні й мелодичні вправи без нот і з нотами, диктанти, а також самостійна творчість учнів, що розвиває слух і робить дітей свідомими в нотній грамоті. Особливу увагу М. Леонтович як провідник теорії ладового ритму Б. Яворського надає розвитку музичного слуху і пам'яті дітей, вихованню ладового чуття та творчих здібностей.

Отже, головним принципом методики навчання музики у школі М. Леонтович вважав розвиток свідомого ставлення дітей до сприймання музичних явищ, пробудження і вдосконалення їх творчих здібностей. Творчо переосмисливши основні принципи теорії ладового ритму Б. Яворського, М. Леонтович вибудовує власну цілісну педагогічну систему, найбільш цінними в якій є різноманітні методичні прийоми, запозичені композитором із власної творчої та викладацької практики.

Послідовність і цілеспрямованість в опануванні та пропаганді наукових ідей Б. Яворського виявив ще один талановитий учень професора, композитор **Пилип Козицький**, котрий вивчав у Київській консерваторії під його керівництвом композицію і всі музично-теоретичні дисципліни. Входженню П. Козицького до науково-комунікативного середовища представників школи Б. Яворського сприяла подібність темпераментів, особистих рис і художніх смаків обох митців. Як писав дослідник творчості П. Козицького М. Гордійчук, «учитель цінував в учневі його громадянськість, широку ерудованість, настійне прагнення пізнати стильові закони й художні багатства рідного фольклору. Імпонувала Яворському також схильність Козицького до наукової та критичної діяльності. Зокрема, Пилип Омелянович пильно студював ...теорію ладового ритму, яка справила певний вплив на тодішню музичну творчість композитора» [21, 15], зокрема, на фортепіанний цикл «7 прелюдій», присвячений Б. Яворському.

Вплив учителя виявився, передусім, у поширенні культурно-просвітницької ідеї музичного виховання мас засобами творчості. Так, дбаючи про створення нового дитячого репертуару, П. Козицький у середині 1920-х років пише дві хорові збірки з присвятою учнівському хорові Першої київської трудової школи ім. Т. Шевченка. Подібно до свого вчителя та деяких його послідовників (зокрема М. Леонтовича) П. Козицький закликав наймолодших членів суспільства збагачуватися скарбами загальнолюдської культури, долучатися до вершинних зразків української поезії (передусім Т. Шевченка, чиї тексти становлять поетичну основу більшої частини хорових мініатюр збірки «Десять шкільних хорів»). Крім того, П. Козицький ставив перед собою й методико-практичне завдання ознайомити дітей з теоретичними засадами музичного мистецтва, що було цілком у дусі універсальної моделі музичного виховання Б. Яворського. У передмові до хорового циклу «Волошки» П. Козицький писав, що «одним із завдань музично-педагогічної роботи в школах ...є виховання у дітей уміння орієнтуватися в музичних явищах... Цього можна досягти тоді, коли дитина усвідомить поряд з іншими елементами музичної мови (музична символіка, елементи виразності, фарби) й основні принципи музичної форми, цебто типи тих схем, за якими композитори викладають свої думки» [40, 3]. Далі у передмові автор коротко і популярно роз'яснює питання

музичного синтаксису, присвячує увагу основним складовим музичної мови й структури, засновуючись, переважно, на теорії ладового ритму Б. Яворського. Як і його вчитель, П. Козицький прагне домогтися свідомого ставлення школярів до виконуваних творів, осмисленого (а не лише безпосередньо-емоційного) сприйняття музики, знання її будови та закономірностей розвитку. Цій меті підпорядкована кожна з чотирьох частин циклу, що репрезентує окрему музичну форму: куплетну, просту репризну тричастинну, рондо і триголосоу фугу. Для полегшення завдання слухачам і виконавцям хорів П. Козицький використовує в циклі «Волошки» принцип монотематизму, написавши всі чотири частини на одну тему, в основу якої покладено оригінальну і, на думку М. Гордійчука, трохи «випадкову» за інтонаційним складом мелодію із закодованим у ній іменем українського радянського поета — автора текстів Василя Еллана (Блакитного). У хоровому збірнику «Волошки» та в інших навчально-методичних посібниках П. Козицького наголошується на необхідності орієнтуватися в музичних явищах, володіти засобами впливу на свідомість слухачів, створювати базу спеціальної методичної літератури і бути активними учасниками музичного життя країни. Ці настанови, засвоєні П. Козицьким у класі Б. Яворського, лягли в основу системи музичної підготовки, започаткованої в нашій країні в 20—30-х роках ХХ ст. і актуальної до сьогодні.

П. Козицький продовжував наукові традиції школи Б. Яворського не тільки в плані засвоєння теорії ладового ритму з практичним втіленням її у власній композиторській та педагогічній роботі. Подібно до свого вчителя та багатьох спадкоємців його принципів, П. Козицький прагнув реалізувати власні ідеї в складному поєднанні творчих, науково-теоретичних та організаційних напрямів. Зокрема, під впливом потужної особистості Б. Яворського та його музично-історичної концепції П. Козицький ще під час навчання в Київській консерваторії виявив наукове зацікавлення питаннями системного аналізу явищ історії музики та екстраполював їх на ґрунт української національної музичної культури. П. Козицький одним із перших почав викладати історію української музики в музично-драматичних інститутах Києва і Харкова, пізніше — в Київській консерваторії, де згодом очолив кафедру історії української музики і започаткував перспективні напрями наукових досліджень, пов'язані із сучасним українським симфонізмом, традиціями українського хорового мистецтва, музичною Шевченкіаною, проблемами міжнаціональних культурних зв'язків, діяльністю корифеїв української музики М. Лисенка, Ф. Колесси, К. Стеценка, М. Леонтовича та ін. П. Козицький разом з М. Грінченком, М. Вериківським та іншими діячами музичного мистецтва стояв біля витоків «...київської школи історичного музикознавства, пріоритетними засадами якої були дослідження величезних надбань народної творчості, глибинних

процесів розвитку духовної національної культури в її безперервності, історико-філософське обґрунтування творчих процесів у взаємодії професійного та народного первнів, актуалізація нових методів музичного аналізу» [70, 222].

Одним з найбільш послідовних учнів Б. Яворського став композитор, диригент, педагог і теоретик **Михайло Вериківський**. Практично реалізуючи конструктивні ідеї теорії ладового ритму, М. Вериківський створив цикл «14 маленьких прелюдій в гармонічній системі ладового ритму» для фортепіано з присвятою вчителеві та інші камерні твори, у хормейстерській діяльності прагнув до природного поєднання музично-хорових і художньо-виховних принципів, а в 40—60-х роках ХХ ст. прийшов і до власної науково-теоретичної концепції розуміння ладового чинника в композиторській діяльності, що виникла як узагальнення нових творчих пошуків композитора. В. Самохвалов, якому належить ідея порівняння теоретичних систем Б. Яворського та М. Вериківського [94], зауважує, що і Б. Яворський, і його учень під ладом розуміли звукоряд.

Ладогармонічною основою ладової концепції Б. Яворського стає послідовність «третон — терція», оскільки структура третону, який має розв'язання всередину і в різні боки, в темперованій системі стає оптимальною для створення ефективної перемінності слухових уявлень. У М. Вериківського основою ладової суті є «...наявність у мелодичній формі однозвучової тоніки і її секундного оточення. Наприклад, звук *до* є тонікою, *ре* й *сі* — нестійкі елементи цієї мікросистеми. Автор їх так і називає «системами», або «мікроладами» [94, 42]. Отже, в мікроладі є висхідна і низхідна інтонація з єдиним центром, а тяжіння між ними створює певну ладову систему. Інтонаційно лади можуть бути діатонічними, альтерованими, хроматичними і мішаними, мікролади можуть поєднуватися горизонтально і вертикально, може також відбуватися зчеплення різних ладів з різною кількістю шаблів (7, 9, 11, за Б. Яворським і М. Вериківським). М. Вериківський багато уваги приділяв класифікації акордики й самій техніці акордоутворення (представив 373 зразки акордів!), йому належить і близька до ідеї поліmodalності ідея 49-шаблевого мажору, тобто ієрархічної системи з 7 звуків як об'єднаної макросистеми і 7 натуральних звукорядів, що відрховуються від різних шаблів макросистеми. Композитор вважав, що не обов'язково творити нові лади, можна по-новому подивитися на старі, що й дасть оновлення гармонії. Підсумовуючи свої спостереження за обома теоретичними системами, В. Самохвалов робить висновок: «Якщо Б. Яворський претендував на універсальність своєї теорії, яка, на його думку, може пояснити будь-яку технічну концепцію в музиці, то теорію М. Вериківського неможливо екстраполювати на будь-яку музику. Навіть неможливо її застосувати для аналізу його ж опери «Най-

мичка» чи іншого твору, де композитор виходить з принципів класичної ладогармонічної системи» [94, 42].

Проте деякі дослідники (В. Кли́н, Д. Гаркавенко, Т. Романишина та ін.) застосовують до творів М. Вериківського обидві теоретичні системи: і Б. Яворського, і його власну. Зокрема, Т. Романишина, аналізуючи фортепіанний цикл «14 прелюдій», створених у різні роки, наголошує, що «в перших трьох прелюдях 20-х років помітне прагнення композитора до більш експресивного вияву конструктивних ознак ладу за теорією Б. Яворського. В першій прелюдії — осмислення тритону як формоутворювального елемента композиції, а другій — альтерованість інтерваліки пом'якшується мажорно-мінорною основою, в третій — однозначно проступає структура збільшеного ладу... Але наступні 11 прелюдій специфічно трактують ідею ладової різноманітності музичного мислення, чергування ладових варіантів тональності. До виникає в послідовності прелюдій» [90, 53]. Таким чином, 11 більш пізніх прелюдій найбільш послідовно втілюють систему різнорівневих зв'язків і арок, що утворюють єдність композиції на основі мікроладових структур, які є центром теоретичної концепції М. Вериківського.

Творчий доробок М. Вериківського обсяговий і різноманітний: він охоплює практично всі значні музичні жанри від опери, балету, ораторії й симфонічного програмного твору до вокальних та інструментальних мініатюр. Проте, як вважають дослідники творчості М. Вериківського, основним для цього композитора став жанр обробки народної пісні, в якому він досягнув найбільших висот. І в цьому величезна заслуга Б. Яворського, котрий першим звернув увагу на цю грань творчого обдарування свого учня, запропонувавши йому написати кілька обробок народних пісень. Створені в 1920 р. обробки «10 українських народних пісень» виявилися настільки вдалим, що відразу були видані окремою збіркою. Намагаючись слідувати настановам свого вчителя, М. Вериківський диференційовано підходив до жанру обробки. Серед створених ним зразків є найпростіші з єдиним варіантом супроводу, а є і більш розвинуті багатоплетні з варіюванням підголосків хору або інструментального супроводу залежно від розвитку змісту пісні. У хорових обробках партії майстерно персоніфіковані, в них часто використано елементи театралізації, принципи хорового інструментування з різними способами співу. Та незалежно від виду обробки, «...композитор прагне збагатити образи пісні, водночас дбайливо зберігаючи суть народного оригіналу» [117, 17].

Палкою прихильницею теоретичної системи Б. Яворського була його учениця **Елеонора Скрипчинська** — теоретик, хормейстер, музично-громадський діяч. Е. Скрипчинська викладала в Київській консерваторії не тільки ладовий ритм і курс «слухання музики», а й практично всі предмети теоретичного і диригентсько-хорового циклів

(сольфеджіо, гармонію, хоровий клас, методику хорового виконавства, хорове аранжування, читання партитур, камерний спів, вокальний ансамбль). Орієнтація на музичну ерудицію, високий професіоналізм і синтез теоретичних знань і практичних навичок, успадковані Е. Скрипчинською від свого вчителя, згодом стали прикметними рисами підготовки кадрів у київській хоровій школі.

До послідовників Б. Яворського можна також віднести відомого композитора, фольклориста, хорового диригента Г. Верьовку. **Григорій Верьовка**, хоч і не був учнем Б. Яворського, був захоплений його ідеями, ставши прибічником поєднання у педагогіці традиційної пісенно-хорової школи з якісно новою музично-освітньою системою.

Проте значнішого поширення теоретичні погляди Б. Яворського набули серед музикознавців, що є цілком природним. Більшість з них від пропаганди теорії ладового ритму закономірно прийшли до власних музично-теоретичних систем. Наприклад, **Леонід Кулаковський**, популяризуючи теорію Б. Яворського в періодичних виданнях⁸, вибудовує на її основі просту й доступну концепцію музичної грамоти, оприлюднюючи її у збірці «Як навчитися читати ноти», що витримала багато перевидань. У брошурі, адресованій університетам культури, популярно викладені основи нотної грамоти для гри на фортепіано, акордеоні, балалайці і мандоліні, які супроводжують нотні приклади з російського, українського, казахського фольклору, революційних і масових пісень, творів М. Глінки, П. Чайковського, М. Дунаєвського та ін. [44].

Теорію ладового ритму розвивали в науково-теоретичних працях інші відомі музикознавці, котрі після навчання в Київській консерваторії та Музично-драматичному інституті ім. М. В. Лисенка працювали в музично-освітніх закладах Москви та Ленінграда. Серед них — С. Протопопов, А. Буцький, А. Альшванг, В. Цуккерман, І. Рижкін, Л. Мазель, Ю. Холопов та ін.

Отже, науково-теоретична система Б. Яворського мала потужний креативний потенціал, виявилася надзвичайно перспективною, продуктивною і життєдайною, ставши придатною як для розвитку в композиторській творчості, так і в подальших науково-теоретичних розробках, хормейстерській, музично-педагогічній, масово-виховній та інших видах музичної практики. В орбіту креативного мислення Б. Яворського було втягнуто величезне коло творчих осіб. Фактично всі учні Б. Яворського не тільки пропагували його ідеї, а й завдяки їм стали видатними музикантами — представниками різних музичних спеціальностей. Багато з них, засновуючись на теорії ладового ритму Б. Яворського, створили власні музично-теоретичні або науково-

⁸ Л. Кулаковському належать: стаття «Деякі твердження зі вчення Б. Л. Яворського», «Короткі нариси з теорії ладового ритму», інші праці.

методичні системи. Послідовники вчення Б. Яворського прагнули не тільки до розвитку засадничих тез його концепції в теоретичних працях, призначених для вузького кола фахівців, а й намагалися охопити за допомогою музичного просвітництва якнайширші верстви населення, створювали брошури, підручники, посібники для студентів, учасників самодіяльних гуртків, аматорів музичного мистецтва.

Тип комунікативних зв'язків у науковій школі Б. Яворського виходив далеко за межі усталеного розуміння школи в науці як консервативного співтовариства з однобічною комунікацією та беззаперечним авторитетом лідера. Цей тип балансує між школою та гуртком завдяки дискурсу креативності, безперервній діалогічності й відкритості до нових ідей.

Теорія ладового ритму Б. Яворського, що виникла в період глибокої кризи в теорії музики, вченнях про гармонію і музичну форму, виявилася актуальною саме для свого часу. Значні успіхи учнів і студентів, які опановували основи музичного мистецтва за допомогою теорії ладового ритму, дали підстави провідним діячам музичного мистецтва висунути пропозицію щодо повної заміни ладовим ритмом предметів традиційної теорії, гармонії та історії музики. Ця пропозиція не витримала перевірки часом, а згодом мірою розвитку теорії музики та музикознавства з навчальних планів закладів музичної освіти поступово почали зникати і предмети, пов'язані з ладовим ритмом. Однак, величезний евристичний і креативний потенціал теоретичної системи Б. Яворського розвивався протягом усього ХХ ст. у музикознавчих працях, присвячених питанням формотворення і ладової будови музики, структури музичної мови, історії теоретичного музикознавства, аналізу музичних творів тощо. А перспективні й далекоглядні ідеї Б. Яворського щодо музичного виховання лягли в основу сучасної парадигми мистецької освіти в Україні.

Композиторська школа НМАУ ім. П. І. Чайковського в динаміці процесів культуротворення та міжпоколінних зв'язків

Основні національні музичні традиції, трансльовані наступними поколіннями, заклав ще М. В. Лисенко. Саме ним були сформовані засади національної музичної мови та конструктивні ознаки національного музичного стилю, запропоновано спосіб прищеплення європейських здобутків у рідну музичну культуру. Принцип діалогу культур, роботи з певними стильовими моделями був розвинутий спадкоємцями М. Лисенка, що дало національній музичній культурі можливість швидко

опанувати сучасний естетичний досвід, прискорити процес входження в європейський музичний контекст.

Перспективні й далекоглядні творчі ідеї композитора та його давня мрія щодо створення національної музичної школи, підсилені провідними тенденціями національно-культурного відродження та активізації визвольного руху, що панували в українському суспільстві другої половини XIX — початку XX ст., реалізувалися в діяльності заснованої М. В. Лисенком у 1904 р. музично-драматичної школи (з 1918 р. — Музично-драматичний інститут ім. М. В. Лисенка). Вона являла собою модель національної музичної освіти, яка ґрунтувалася на кращих досягненнях світової культури та демократичних принципах виховання.

Музично-драматична школа М. Лисенка стала осередком пропаганди національної та світової культури. Загальна творча атмосфера школи М. Лисенка сприяла створенню комунікативного середовища, яке виховувало в молоді інтерес і повагу до національної культури, спонукало до творчого її переосмислення. Серед вихованців школи — композитори Л. Ревуцький, О. Кошиць, К. Стеценко, композитор і фольклорист В. Верховинець, музикознавець А. Буцький та ін.

М. В. Лисенко накреслив такі напрями розвитку української національної музичної школи [116]:

- гуманістична спрямованість на всебічний розвиток особистості вихованців;
- органічне поєднання в музичному вихованні досягнень національної та світової художньої культури;
- використання національної музичної спадщини як першоджерела творчо-слухового виховання;
- вплив синтезу мистецтв в українській музичній драмі на формування творчої особистості;
- вияв творчого потенціалу учнів у процесі сольного та ансамблевого виконавства, розвитку музичного сприйняття і засвоєння історико-теоретичних знань;
- соціальна спрямованість на пропаганду національної та світової художньої культури.

Ці творчо-організаційні та комунікаційні принципи національної музичної освіти були покладені в основу діяльності відкритої в 1913 р. (уже після смерті М. В. Лисенка) Київської консерваторії. Аналізуючи історико-комунікативну ситуацію становлення Київської консерваторії й, зокрема, одного з її найстаріших факультетів — факультету спеціальної теорії музики і композиції (почав функціонувати 1914 р.), зауважимо, що воно відбувалося в атмосфері кардинальних зрушень у всіх галузях української культури періоду 10—20-х років XX ст. Це був бурхливий період революційних перетворень і воєнного лихоліття, який водночас став важливим етапом розвитку національної культури,

закладення концептуальних засад естетико-філософської, наукової та художньої думки нової доби.

Цього часу плідно працюють видатні українські історики М. Грушевський, В. Винниченко, Д. Чижевський, представники літературного, живописного та театрального авангарду — М. Зеров, М. Хвильовий, М. Семенко, В. Підмогильний, В. Кандинський, Д. Бурлюк, Л. Курбас та багато інших. Саме в їхній творчості формується феномен українського авангарду — принципово відмінний від інших західноєвропейських моделей — глибинно пов'язаний з прадавніми витоками національного мистецтва й традиціями ментальної генетики художнього мислення.

На хвилі активної розбудови національної культури України починають діяти авангардні музичні угруповання, які мали на меті пропаганду сучасної музики. За всієї прогресивності цих творчих організацій для тогочасної культури слід зауважити, що більшість з них орієнтувалася на масові пісенні жанри пролетарського зразка й негативно ставилася до класичної музичної спадщини та звернення композиторів до фольклорних першоджерел.

На загальному тлі експериментів і пошуків нової музичної мови й стилістики новостворена Київська консерваторія залишалася оплотом класичних традицій, чому сприяли міжпоколінно-комунікативні зв'язки між викладачами — видатними діячами української музичної культури — та їх учнями.

Особлива роль у цьому комунікаційному процесі на початковому етапі становлення Київської консерваторії належить видатному композиторові, педагогу і музично-громадському діячеві **Рейнгольду Глієру**, котрий був директором консерваторії з 1914 по 1920 рік. Очоливши консерваторію у важкий воєнний, а потім революційний час, Р. М. Глієр, крім безпосередніх обов'язків, змушений був займатися роздобуванням продовольства, звільненням своїх студентів і викладачів від арештів, порятунком їх від розстрілів. «Уся діяльність Рейнгольда Моріцовича в Київській консерваторії — взірць високої моралі, честі, обов'язку й гуманності» [33, 243]. Р. М. Глієр зробив вагомий внесок у справу піднесення музичного життя, перетворивши консерваторію на провідний професійний музичний заклад країни. Учень видатних російських композиторів С. Танєєва, С. Арєнського, М. Іпполітова-Іванова, Р. Глієр продовжував кращі традиції вітчизняної музики, зокрема, традиційну для російської музичної культури лінію лірико-епічного симфонізму. У різноманітних за жанрами творах Р. Глієр виявив себе як майстер перетворення фольклорних джерел (російських, українських, азербайджанських, узбецьких тощо) і чудовий мелодист. Комунікативно-стильовими кодами творів композитора є також монументальність образів, вишуканість оркестрового колориту і стрункість форм, емоційна врівноваженість і тяжіння до програмності.

Працюючи на педагогічній ниві, Р. Глієр створив у своєму класі особливий тип комунікативних відносин, який поєднував теплоту людських стосунків із вимогою професійного зростання. Як чудовий знавець музичної літератури, Р. Глієр приділяв значну увагу вивченню класичної музичної спадщини. Водночас як творча особистість він спрямовував учнів на творчі пошуки, зокрема нових засобів музичної виразності.

У Р. Глієра студенти композиторського класу консерваторії вивчали такі необхідні для композитора дисципліни, як контрапункт, fuga, симфонічне інструментування. На заняттях Р. Глієр умів захопити учнів творчим завданням, зробити цікавим процес опанування навчальним матеріалом. За спогадами багатьох учнів Р. М. Глієра, його влучні та образні зауваження, корисні поради закарбувалися в пам'яті на все життя. Цінною рисою методики виховання композиторів Р. Глієра було й піклування про розвиток індивідуальності кожного з них, уміння самостійно, оригінально мислити. Таких різних за характером творчості вихованців Р. Глієра, як Б. Александров, О. Мосолов, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, М. Фролов та інші, об'єднує прогресивність, безкомпромісність, принциповість і новаторський пошук. Клас композиції Р. Глієра став фундаментом блискучої української композиторської школи на чолі з Б. Лятошинським і Л. Ревуцьким.

У 30—50-х роках ХХ ст. розпочинається активна діяльність нової генерації музикантів, котрі продовжують справу розвитку композиторської школи Київської консерваторії. Навіть побіжний аналіз історико-комунікативних чинників тогочасної культурної ситуації свідчить, що це був складний і неоднозначний період в історії української музичної культури, коли було ліквідовано художньо-мистецькі угруповання, які стояли на шляху розвитку пролетарської культури, утворено творчі спілки і проголошено принципи методу соцреалізму. Згасає різноманітність стилевих напрямів, крім офіційного реалістичного мистецтва, залишаються лише історична тематика і фольклорна лінія композиторської творчості, в яких ще можна було сконцентрувати енергію творчого мислення.

Ідеологічні утиски тривали і в повоєнних роках⁹, особливо після виходу серії сумнозвісних постанов ЦК ВКП(б) «Про оперу В. Мурадели "Великая дружба"», «Про журнали "Звезда" и "Ленинград"» та ін. У важких умовах ідеологічного пресингу доводилося працювати й багатьом українським композиторам, котрих звинуватили у формалізмі, націоналізмі та космополітизмі. Під жорна тоталітарної машини потрапили

⁹ У період Великої Вітчизняної війни 1941-1944 років Київську консерваторію було евакуйовано, професорсько-викладацький склад приєднано до Свердловської консерваторії.

Б. Лятошинський, Г. Таранов, М. Вериківський, І. Белза, П. Козицький та інші відомі композитори.

Разом із тим, період 30—50-х років був і одним з найбільш плідних і продуктивних в історії української музики. Випускники, а згодом професори Київської консерваторії П. Козицький, М. Вериківський та Г. Верьовка продовжують традиції обробок народних пісень і оригінальних хорових жанрів, що йдуть від М. Лисенка та М. Леонтовича. У 1930-х роках з'являються перші українські балети — «Пан Каневський» М. Вериківського, «Лілея» К. Данькевича, розквітає симфонічний жанр. Талановиті учні Р. Глієра — Л. Ревуцький та Б. Лятошинський, з іменами яких пов'язані найвизначніші досягнення української музики ХХ ст., започатковують два типи українського радянського симфонізму: лірико-епічний та драматичний, що стануть визначальними на найближчий час. Кожен із цих композиторів створив власну творчу школу, віддавши викладацькій роботі багато десятиліть.

Комунікативні принципи та творчо-педагогічні засади діяльності Р. Глієра виявилися близькими мистецькій особистості **Левка Ревуцького**. Прагнення до мудрої врівноваженості виражальних засобів у звучанні оркестру, звернення до оркестрової палітри великого діапазону, філігранна витонченість поліфонічних форм — ці та інші риси творчості перейняв Л. Ревуцький від свого вчителя і намагався передати власним учням. Найбільш постійним комунікативно-стильовим кодом творчості Л. Ревуцького є яскрава національна визначеність при міцному оперті на кращі традиції класичної музики й вільному використанні досягнень новітньої музики. Його творчість сповнена народного духу, фольклорні мелодії, які композитор обирає темами для своїх творів, цілком засвоюються його творчою фантазією, і він майстерно розкриває їх виражальні можливості через використання народнопісенних засобів розробки. Л. Ревуцького приваблювали світлі, весняні барви, його індивідуальний творчий почерк відзначається ясністю, особливо чистою і свіжою ліричністю.

Розпочата в 1924 р. педагогічна робота була не менш важливою сферою діяльності Л. Ревуцького, ніж композиторська творчість. З 1944 по 1960 роки Л. Ревуцький очолював кафедру композиції в Київській консерваторії.

Як і його вчитель Р. Глієр, Ревуцький-педагог був прибічником такого типу професійно-комунікативної взаємодії, який дозволяв поєднувати високу вимогливість із душевним ставленням до учнів. Левко Миколайович надавав першорядного значення всебічному вихованню студентів, орієнтував їх на постійне професійне вдосконалення, наполегливо виховував у них художній смак. Л. Ревуцький завжди говорив своїм учням, що твір може бути правильно скомпонованим, але не бути зразком мистецтва, якщо його авторові бракує художнього бачення

світу, застерігав молодих композиторів проти навмисного експериментаторства, бажання епатувати слухача, вимагав, щоб музика була привабливою, красивою.

Прагнення краси, досконалості сприйняли, не копіюючи свого вчителя, вихованці Л. М. Ревуцького — В. Гомоляка, М. Дремлюга, С. Жданов, Г. Жуковський, О. Зноско-Боровський, В. Кирейко, А. Коломієць, Григорій і Платон Майбороди, А. Філіпенко та інші, різні за характером обдарування і творчого темпераменту. Кожен із них, працюючи в різних музичних жанрах, виробив власну манеру музичного висловлювання та індивідуальний композиторський стиль. Водночас учнів Л. Ревуцького як представників однієї творчої школи єднають сприйняті в процесі міжпоколінно-професійної комунікації стильові коди: тісний зв'язок із фольклором і вільне володіння найрізноманітнішими засобами виразності, що йдуть від народної творчості, високий професіоналізм і знання як класичних, так і новітніх композиторських технік, тягіння до психологічних нюансів у розкритті музичних образів і ліризм у його широкому розумінні [12].

Самобутню творчу школу створив і **Борис Лятошинський**, чия творчість є однією з головних складових національної музичної традиції. Б. Лятошинський по закінченні в 1919 р. Київської консерваторії почав працювати в ній викладачем музично-теоретичних дисциплін і до останніх днів життя не залишав педагогічної роботи. Він виховав цілу плеяду талановитих композиторів, серед яких — І. Шамо, Ю. Щуровський, Л. Спасокукоцький, Р. Верещагін, М. Полоз, О. Канерштейн, Л. Дичко, Л. Грабовський, В. Сильвестров, В. Годзяцький, Є. Станкович, І. Карабиць, О. Балакаускас та багато інших.

Б. Лятошинський був надзвичайно талановитим комунікатором: він умів органічно й делікатно розкрити особливості творчого обдарування свого учня, розвинути здатність до симфонічного мислення й навчити користуватися виразною палітрою оркестрових барв. Займаючись із різними учнями, Борис Миколайович, за спогадами його сучасників, ніколи не тиснув, не заважав вільному розвитку індивідуальності.

Енциклопедичні знання Б. Лятошинського в галузі музичної та загальнолюдської культури, висока технічна озброєність сучасними художніми засобами були тими невичерпними комунікаційними каналами, які постійно живили новою інформацією творчу уяву учнів. Б. Лятошинський навчав своїх вихованців художньої чесності, твердо спрямовував їх на творчий пошук. Борис Миколайович ставав непримирним, коли йшлося про мистецьку правду, щирість мислення і повноту художнього вислову. А для цього, як слушно вважав він, необхідне вільне володіння багатими технічними засобами й виражальними ресурсами класичної та сучасної композиторської творчості.

Методика роботи Б. Лятошинського зі студентами обов'язково включала вимоги уваги до деталей, музичного правопису, цілісності і стрункості форми, якості написаного твору і доведення роботи до логічного завершення. Аналізуючи твори класичної музики з учнями, Борис Миколайович «підштовхував» їх до відкриття нового в добре відомому матеріалі, вчив самостійності мислення, наполегливості в роботі над удосконаленням власної майстерності, а також виховував у студентів почуття відповідальності за своє покликання та працю перед суспільством.

Видатний симфоніст сучасності, основоположник конфліктно-драматичного, концепційного типу симфонізму в українській музиці [41], блискучий майстер оркестрового стилю, Б. Лятошинський став одним із найсильніших «полюсів стильового тяжіння» (Г. Григор'єва) в сучасній композиторській творчості. Генетичні зв'язки творів сучасних українських композиторів з музикою їхнього вчителя виявляються, передусім, у використанні типових для Б. Лятошинського комунікативно-стильових кодів, зокрема, в поширенні принципу сонатності на весь цикл (3-я симфонія Ю. Іщенка, Перша симфонія «П'ять пісень про Україну» І. Карабиця, 3-я симфонія Є. Станковича), поемності, динамічній активності експозиції, проникненні розробковості в усі розділи форми, безперервності якісного оновлення тематичного матеріалу, важливій формотворчій ролі поліфонії. У творах одних композиторів вплив Б. Лятошинського відчутніший (Іщенко, Карабиць, Станкович); у творчості інших — розчиняється до втрати своїх конкретних обрисів, діючи як глибинний чинник. В одних випадках можна говорити про безпосередню спадкоємність, в інших — про наступність за контрастом, своєрідний вияв творчої полеміки (Сильвестров).

Творча діяльність найталановитішої генерації учнів Л. Ревуцького і Б. Лятошинського припадає на один із найбільш яскравих періодів у розвитку композиторської школи Київської консерваторії — 60-і роки. У культурно-комунікативному плані це був час радикального стильового і жанрового оновлення. Значно послаблюються ідеологічні лещата соцреалістичного методу, художня творчість символізує протест проти нівелювання особистості, яке культивувалося тоталітарним режимом. У композиторів з'являється можливість безпосередньої та опосередкованої комунікації з колегами — музикантами з-за кордону та зарубіжною музикою в її різноманітних стильових і технологічних аспектах і, відповідно, опанування нових способів організації музичного матеріалу.

Проте цей складний період став новим етапом розвитку стильових напрямів неокласичного і неоромантичного спрямування, підсилення самобутніх національних джерел і появи «нової фольклорної хвилі». Для композиторів, що виховувалися в Київській консерваторії, це був

закономірний процес новаторського опанування фольклору в руслі сучасного композиторського мислення. Потенціал для експресивних фольклорних новацій заклали у своїй творчості Л. Ревуцький і Б. Лятошинський, запропонувавши відповідно два типи роботи з фольклорним матеріалом: варіантно-варіаційного і колористичного розвитку народних мелодій та поглиблено-філософської, концептуальної розробки з докорінним перетворенням образного змісту.

Реалізація грандіозного художнього потенціалу народної творчості та стильових кодів — моделей різної неоспрямованості по-різному відбувалися в творчості композиторів-«шістдесятників», багато з яких по закінченні Київської консерваторії залишилися працювати на кафедрі композиції. Це Л. Грабовський, Є. Станкович, І. Карабиць, Ю. Іщенко та ін. У 60—70-х роках відбувається також процес активної комунікативної взаємодії різних композиторських шкіл України. Так, кафедра композиції Київської консерваторії поповнюється представниками Львівської (М. Скорик, Г. Ляшенко) та Харківської (Л. Колодуб) творчих шкіл.

Одним із перших представників «нової фольклорної хвилі» став Леонід Грабовський, для творчості якого були характерні, з одного боку, драматургія фольклорного образу, епіко-філософський ракурс його розкриття, поєднані зі сплавом різних жанрових ознак і технічних засобів, а з іншого — тяжіння до картинності, програмності, колористичності, романтичної поємності та гостро публіцистичних типів висловлювання. Л. Грабовський одним із перших у сучасній українській музиці звернув увагу на специфіку звучання і ладо-ритмічні особливості карпатського фольклору.

Виразне національне звучання притаманне творчості Лесі Дичко, чия музика живиться з народних стильових джерел. Віддаючи перевагу вокально-хоровим жанрам, композиторка виявляє схильність до всебічної ліризації настроїв, поєднання архаїки в текстах (українського народного чи іншомовного походження, духовного змісту тощо) із найсучаснішими засобами вокального і хорового письма. Кантати, літургії, оригінальні вокально-сценічні композиції Л. Дичко є прикладом вдалого синтезу національних і загальноєвропейських традицій.

До зачинателів «нової фольклорної хвилі» належить і **Мирослав Скорик** — представник Львівської композиторської традиції. Глибоке проникнення в стильові особливості західноукраїнського фольклору, монологічність, що йде від думного жанру, вільне опанування ладо-ритмічних формул народної пісні поставили М. Скорика в ряд найяскравіших композиторів неофольклорного напрямку. Водночас у творчості М. Скорика помітною є неокласична тенденція, йому близькі блискуча віртуозність, концертність, тип мислення короткими яскравими епізодами і образно-інтонаційними комплексами. М. Скорик плідно поєднує

композиторську і викладацьку діяльність із редакторською та дослідницькою. Серед його учнів — Є. Станкович, О. Балакаускас, І. Карабиць, котрі перейшли до класу М. Скорика після смерті Б. Лятошинського, а також Я. Якуб'як, В. Ільїн, О. Козаренко, П. Товстуха, Г. Гаврилець та ін.

Творчість **Геннадія Ляшенка** стоїть на перехресті неокласичної, неоромантичної та неофольклорної лінії сучасного музичного мистецтва. Представник мистецьких традицій західноукраїнського регіону (закінчив Львівську консерваторію по класу професора А. Солтиса), Г. Ляшенко збагатив київську композиторську школу симфонічними, вокально-хоровими, камерними творами, в яких відчутні ліричні інтонації, що йдуть від української романсовості XVII—XVIII століть та імпровізаційної манери кобзарів-бандуристів, романтичного струму думного мелосу та жанрово-інтонаційних елементів коломийки. Ознаки цих та інших фольклорних шарів подаються композитором не в цитатному вигляді, а опосередковано: в графічній лінії звукопису, тембровій палітрі, оригінальних прийомах розвитку тематизму тощо та, як і в інших композиторів-«шістдесятників», поєднуються з найсучаснішими композиторськими техніками. Передаючи свій досвід учням, яких Г. Ляшенко виховав уже понад 20, професор переконує їх, що справжня майстерність може виробитися лише за умови наполегливої праці й певних обмежень, а однією з головних рис педагога вважає делікатність у поданні нового навчального матеріалу.

Євген Станкович уже з перших композицій заявляє про себе як композитор значного різнобічного обдарування. Драматичний тип мислення завжди підказує композиторові шлях до глибоких філософських ідей і глобальних проблем сучасності, осмислюючи які він підноситься до високого рівня узагальнення, переводить зовнішній зріз проблеми у внутрішню, особистісну площину. Завдяки цьому значно посилюється трагедійний пафос звучання обраної теми, як, зокрема, у великих і камерних симфоніях, камерно-інструментальних і вокальних творах. Для творчості Є. Станковича характерна емоційна свобода і споглядальний ліризм, детальна поліфонічна фактура і пластичність форми, повнокровна оркестровка і досконалість технічної майстерності. Таким чином, у творчості Є. Станковича поєдналися два типи симфонізму: лірико-епічний і драматичний. Інтонаційна, мелодична виразність, природність, логічність розвитку, вміння підпорядкувати необхідні творчі елементи поставленій художній меті — ці та інші риси Є. Станковича перейняли його учні С. Зажитько, Л. Юріна, Т. Євона та ін.

Драматичний тип симфонізму розвиває у своїй творчості ще один учень Б. Лятошинського — **Іван Карабиць**. Його оркестрові, хорові, вокально-симфонічні полотна вирізняються тяжінням до монументальної циклічності, багатопланової концепційності, часто трагедійного плану, розгорнутих авторських монологів; музична мова акцентує

динамічне напруження, емоційну вибуховість, оголеність контрастів. Зовсім іншим — витонченим ліриком — постає І. Карабиць у багатьох камерно-інструментальних творах і, особливо, в естрадних і джазових композиціях. І. Карабиць виховав багато талановитих композиторів, котрі успішно працюють за фахом: В. Польова, В. Ракочі, О. Березюк, Н. Яремчук та інші.

Взаємозбагачення Київської та Харківської композиторських шкіл відбувається через творчість **Левка Колодуба**, учня професорів Харківської консерваторії М. Тица та Д. Клебанова. Відмітними прикметами композиторського почерку Л. Колодуба є міцне вкорінення у фольклорний ґрунт і схильність до барвистого музичного звукопису. Композитор, якому притаманні тонке чуття оркестрових тембрів і особливо щедre використання виражальних можливостей духових інструментів, перосмислоє народнописенні джерела в душі багатобарвних, сповнених колористичними ефектами музичних малюнків. Уважне ставлення до оркестрових ефектів, вивчення їх невичерпних можливостей Л. Колодуб намагається прищепити своїм студентам з композиторського та історико-теоретичного факультетів НМАУ.

Говорячи про композиторську школу Київської консерваторії, неможливо не сказати про творчість одного з найталановитіших учнів Б. Лятошинського — **Валентина Сильвестрова**. Він є представником своєрідної гілки українського ліричного симфонізму, для якої характерні медитативний тип естетики, статика драматургії та відсутність циклічності в традиційному розумінні. Діапазон творчості митця дуже широкий: від симфонічних, вокально-інструментальних і камерних жанрів до дитячої музики, але кожна композиція спрямована на розкриття духовного ества людини і філософського бачення нею світу. Постійне звернення В. Сильвестрова до однієї теми — єдності людини і Всесвіту — приводить композитора до відкриття в музиці нових, відмінних від традиційного уявлення властивостей простору і часу. Не маючи прямих учнів, композитор має багатьох творчих послідовників в особі Алли Загайкевич, Олександра Щетинського, Святослава Луньова та інших, котрі, плідно розвиваючи медитативні ідеї В. Сильвестрова та його філософію постзвучань і користуючись знайденими ним стильовими кодами, демонструють результати безпосередньої міжпоколінної комунікації.

80—90-і роки — складний, але, безперечно, цікавий період у розвитку композиторської школи та міжпоколінно-комунікативних зв'язків Київської консерваторії. Діячі музичного мистецтва, як і представники інших гуманітарних сфер, гостро відчули болісні наслідки суспільної кризи, пов'язаної з розпадом СРСР і утворенням на його теренах нових незалежних держав. Злам епох і зміна культурно-ціннісних парадигм призвели до посилення споживацьких настроїв у суспільстві,

переваги матеріального чинника життя над духовним, зростання попиту на легкі, розважальні жанри, в основі яких — низькопробні кліше маскульту.

Водночас порожнина у сфері художньої творчості, що виникла із занепадом традиційних соцреалізмівських канонів, почала інтенсивно заповнюватися представниками нового мистецтва — неординарними за стилем, жанрами та образністю. Народження ознак нової української культури пов'язують з ідеями панівного наприкінці ХХ ст. постмодерного світогляду, який допускає співіснування й комунікативне включення в смислове поле твору всіх вироблених у мистецтві стилів, жанрів і форм, стирає грані між просторово-часовими шарами культури. Не пропонуючи майже нічого нового в стильовому і техніко-стилістичному плані, мистецтво доби постмодернізму зосереджує увагу на концептуальному аспекті творчого процесу: композитор кінця ХХ ст., засвоївши мистецькі традиції різних епох, вільно включає їх до художньої цілісності свого твору, відкриває щоразу нові комбінації стильових кодів, моделей і знаків, немовби заглиблюючись у метакомунікаційну ситуацію перегуку епох. До того ж покоління композиторів 80—90-х років, на відміну від своїх попередників, може не боятися покарання за пошук: українське суспільство, в якому нині панує плюралізм думок, по-блажливо ставиться до найсміливіших творчих експериментів.

Серед вихованців композиторського факультету останніх десятиріч — імена, які добре відомі шанувальникам сучасного музичного мистецтва: В. Зубицький, В. Рунчак, С. Бедусенко, О. Ківа, І. Щербаков, В. Шумейко, В. Журавицький, Г. Сасько, Г. Овчаренко, В. Степурко, О. Козаренко, М. Ковалінас, В. Гончаренко, Г. Гаврилець, А. Загайкевич, С. Зажитько, С. Луньов, І. Тараненко, Л. Юріна, М. Денисенко та ін. Образно-стильова палітра творчих пошуків наймолодшого покоління композиторів надзвичайно широка: від постекспресіоністичної естетики зі схильністю до театралізації та епатажу та різноманітних фолькновацій до захоплень східною філософією, ідеалізовано-романтичними станами та духовно-покаянними ідеями. Дехто з представників нового покоління, зокрема І. Щербаков, Г. Гаврилець, М. Денисенко, М. Ковалінас, А. Загайкевич та інші, долучилися до викладацької справи, створюючи на композиторському факультеті НМАУ особливу творчо-комунікативну атмосферу, що надихає на постійний пошук і вдосконалення.

Таким чином, 100-літня історія композиторської школи НМА України ім. П. І. Чайковського творилася непересічними творчими особистостями Р. М. Глієром, Б. Л. Яворським, Л. М. Ревуцьким, Б. М. Лятошинським, М. М. Скориком, І. Ф. Карабицем, Є. Ф. Станковичем та багатьма іншими на основі різних типів міжпоколінної взаємодії. Можемо виокремити такі типи: передання (трансляція) кращих класичних традицій у поєднанні з високою духовністю особистих стосунків вчителя та

учня (Р. Глієр, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський); розвиток новаторських принципів власної музично-теоретичної системи (Б. Яворський); безпосередньої (його представляє більшість розглянутих композиторських шкіл) та опосередкованої творчої комунікації (останній представляє творчість В. Сильвестрова та його послідовників). В окремі періоди розвитку композиторської школи НМАУ траплялися випадки міжпоколінної конфронтації, причиною якої була відсутність збігу комунікаційних кодів та різюча відмінність світоглядно-стильових парадигм старшого і молодшого покоління, як це сталося в 60-х роках ХХ ст.

Загалом, принципи міжпоколінної комунікації в рамках композиторської школи НМАУ ім. П. І. Чайковського відповідають таким основним параметрам більш широкого явища соціокультурної комунікації, як новаційний (долучає споживача інформації до нових для нього знань, навчає певному соціальному досвіду людства), орієнтаційний (формує екзистенційні та ціннісні орієнтації, задає оцінні критерії, пріоритети вибору), стимуляційний (впливає на мотиваційне підґрунтя соціальної активності людей) та кореляційний (уточнює чи оновлює окремі параметри різноманітних видів знання, орієнтацій та стимулів).

Підсумовуючи роздуми про етапи становлення композиторської школи НМАУ ім. П. І. Чайковського у світлі теорії міжкультурної комунікації, наголосимо, що якими б складними не були історико-соціальні умови творчості композиторів, якими б розмаїтими й полярними не здавалися їхні творчі пошуки в різні часи, всіх їх об'єднує живий взаємозв'язок покоління і динаміка соціокультурного поступу, спрямовані на досягнення й співтворення феномену національної музичної культури. Кожний композитор, незалежно від того, створив він власну творчу школу чи ні, своєю творчістю робить певний внесок у формування специфічних ознак сучасної української музичної мови, розвиває закладені ще М. В. Лисенком традиції національного музичного стилю. Ось чому принципи функціонування сучасної композиторської школи НМАУ перегукуються з лисенківськими засадами національної музичної освіти й спрямовані на:

- всебічний гармонійний розвиток творчої особистості;
- забезпечення спадковості покоління через принцип міжпоколінної комунікації;
- опанування кращих традицій вітчизняної та європейської композиторської практики;
- поєднання традицій і новаторства;
- використання сучасних технічних засобів і новітніх інформаційно-комунікаційних технологій у навчальному процесі;
- поєднання творчої діяльності з науковою;
- комунікативну взаємодію й творчий обмін із композиторськими школами Європи і світу.

Сьогодні композиторська школа НМАУ знаходиться на високому професійному рівні й розвивається далі. Свідченням цього є твори викладачів і вихованців НМАУ, представлені на вітчизняних та міжнародних музичних фестивалях, численні перемоги, здобуті на престижних конкурсах, зростання кількості прем'єр протягом одного театральньо-концертного сезону. Велика заслуга в цьому видатних особистостей минулого й сучасності Р. Глієра, Б. Яворського, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, І. Карабиця, М. Скорика, Є. Станковича та ін. Своїм талантом і титанічною самовідданою працею вони заклали і продовжують традиції унікальної композиторської школи Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, що разом із композиторськими школами Львівської, Одеської, Донецької музичних академій і Харківського інституту мистецтв утворюють національну композиторську школу України та забезпечують подальшу комунікацію поколінь.

Творча особистість митця-педагога та її роль в інтегративних системах школи і гуртка (на прикладі діяльності І. Карабиця)

Мистецька освіта є унікальною комунікаційною соціокультурною системою, специфіка якої полягає в тому, що лише їй притаманна функція духовного виховання індивіда через розвиток його художньо-творчих здібностей і творчу практику. Саме тому пріоритетними в навчальних закладах мистецького профілю є індивідуальна форма навчання, практична робота студента з провідними митцями, нерозривна єдність комунікативної ланки «студент — педагог (керівник)». У процесі трансляції культурного досвіду, формування світогляду та професійної майстерності майбутнього митця ключову роль відіграють комунікативні взаємовпливи всередині творчих майстерень, виконавських, композиторських, наукових шкіл, що склалися історично і виправдали себе в системі мистецької освіти. Феномен школи в мистецтві усвідомлюється як культурна традиція, через яку здійснюється узагальнення і трансляція виконавського, композиторського, наукового та іншого духовного досвіду. Згідно з сучасними науковими концепціями, школа — це особливий тип комунікації, що відбувається в умовах двоєдиного процесу, синтезу навчання й творення мистецьких вартостей. Атрибутивними властивостями школи є наявність певного колективу, як безпосередньо включеного в акт комунікації, так і такого, що утворює «естафету поколінь», а також визначеного нормативу: усталеної або, навпаки, новаторської ідеї, яка сприймається цим колективом як еталон (програма дій) [114].

Проте школа — це не єдиний спосіб організації комунікативного творчо-освітнього простору, повноправне місце в якому посідають також різноманітні угруповання на зразок гуртків. З огляду на історичний розвиток культури, можемо стверджувати, що ці типи повноправно існують не лише в науці, а й у мистецькому середовищі, адже протягом століть творчі прориви здійснювалися через діяльність різноманітних культурних спільнот, немислимим без комунікації та спілкування (братства, гуртки, салони, спілки тощо).

Виведені науковцями ідеальні комунікативні типи школи і гуртка на практиці часто перетинаються, що особливо помітно у сфері мистецької освіти. Сформовані в процесі історичного розвитку творчі й наукові школи, що існують під егідою мистецького навчального закладу, активно взаємодіють між собою, збагачуючи одна одну і сприяючи якнайповнішому розкриттю закладеного в них творчого потенціалу. Монологічне спілкування в класі окремого педагога, котрий зміг сформувати високопрофесійну школу, поступається місцем діалогічному та поліфонічному спілкуванню під час майстер-класів, мистецьких форумів і фестивалів, науково-теоретичних і науково-практичних конференцій тощо. Комунікативний цикл переходить на інший щабель, коли учасники зазначених творчих заходів (як правило, студенти, аспіранти, випускники навчальних закладів) повертаються в лоно школи, яка виплекала їх, і, збагачені новими ідеями, продовжують шліфувати майстерність під керівництвом своїх духовних наставників.

Останнім часом набуває значного поширення нова філософія відносин у комунікативній системі «вчитель — учень», яка перестає бути закритою, монологічною, жорстко ієрархізованою. Учень вже не обов'язково є сьогодні пасивним провідником ідей одного Вчителя, котрий забезпечує «слухняним» послідовникам успішну кар'єру і престижні замовлення. Талановиті, обдаровані Учні отримують значно більше можливостей для самореалізації та самостійності, зокрема — у виборі педагога і навчального закладу. Ще донедавна така, що вважалася абсурдною, ідея одночасного навчання в різних навчальних закладах і в різних викладачів здобуває нині дедалі більше прихильників. Творча особистість прагне максимально повно реалізувати своє право вибору, орієнтуючись на найсучасніші ідеї, методики, підходи. Взявши найкраще у лідерів різних творчих (наукових) шкіл, талановитий Учень синтезує отримані знання у власному оригінальному творчому методі чи стилі, стаючи з часом очільником і власної творчої школи.

Таким чином, у мистецькому середовищі відбувається постійне «дрейфування» між школою та гуртком, між монологічним та діалогічним (поліфонічним) типами комунікації. Комунікативна взаємодія здійснюється й на рівні меташкіл, тобто різних навчальних закладів, як усередині однієї країни, так і за її межами. Завдяки найсучаснішим

засобам комунікації та зв'язку кожна з меташкіл зберігає національну специфіку та своєрідність. Поліфонічне переплетення голосів у метакомунікативному просторі, насиченому різноспрямованими інформаційними потоками і зацікавленим зіставленням позицій, утворює нову ідеальну спільноту — своєрідний метатурток, що об'єднує вільних, творчих індивідуумів під егідою всепоглинальної сили мистецтва.

Постать видатного українського композитора ХХ ст., диригента, педагога, музично-громадського діяча, народного артиста України, професора Івана Федоровича Карабиця (1945—2002) — особлива в українській культурі. Його ім'я ще за життя було добре відоме не тільки в Україні, а й на світових теренах. Творча діяльність Івана Федоровича багатогранна і різноманітна: за свій недовгий земний вік (усього 57 років) І. Карабиць виявив себе як обдарований самобутній композитор, талановитий диригент, чудовий педагог і видатний музично-громадський діяч. Хоч до якої б сфери діяльності звертався митець, він скрізь зміг сказати нове слово. І. Ф. Карабиць залишив фундаментальні творчі здобутки в усіх жанрах. Це безцінний скарб у вигляді трьох симфоній, двох ораторій, двох концертів для фортепіано з оркестром, концертів для оркестру, великих симфонічно-хорових опусів, серед яких такі перлини, як «Сад божественних пісень» на вірші Г. Сковороди, «Vivere memento» на вірші І. Франка, «Заклинання вогню», «Київські фрески», «На березі вічності», «Мати» та інші твори на вірші Б. Олійника, понад 50 естрадних пісень, музика до художніх кінофільмів і театральних вистав.

І. Карабиць є яскравим представником творчої школи видатного українського композитора ХХ ст. Бориса Миколайовича Лятошинського, чия традиція є однією з головних складових сучасної національної музичної культури. Саме драматичний тип симфонізму з характерним розповсюдженням принципу сонатності на весь цикл, поемністю, динамічною активністю експозиції, проникненням розробковості в усі розділи форми, безперервністю якісного оновлення тематичного матеріалу, важливою формоутворювальною роллю поліфонії розвиває у своїй творчості один з кращих учнів Б. Лятошинського Іван Карабиць. Його оркестрові, хорові, вокально-симфонічні полотна вирізняються тяжінням до монументальної циклічності, багатопланової концепційності, часто трагедійного плану, розгорнутих авторських монологів; музична мова акцентує динамічне напруження, емоційну вибуховість, оголеність контрастів. Зовсім іншим — витонченим ліриком — постає І. Карабиць у багатьох камерно-інструментальних творах і, особливо, в естрадних і джазових композиціях.

Активна позиція І. Карабиця покликала до життя твори високої етико-філософської спрямованості та напруженого емоційного тону, а часто й трагедійного пафосу. Композитора приваблювали вселенські ідеї осягнення історії й сучасності, потаємності світобудови й пошу-

ку істини, одвічні філософські питання життя, смерті й вічності. Іван Федорович, ніби передчуваючи свій недовгий вік, цінував кожную мить перебування на цій землі. Думи про вічне ніколи не полишали його, а в авторській програмі до одного з останніх творів він своєю рукою напише, що твір виник завдяки роздумам «про людське, про вічне й найвищу втіху в єднанні з природою».

У творчості І. Карабиця було багато пророчого. Яскравим прикладом є опера-ораторія «Київські фрески», написана в 1984 р., але поставлена у повній сценічній версії лише після смерті композитора 2005 р. Провідною для цієї масштабної 12-частинної композиції є ідея відтворення образу Києва від давнини до сучасності та ролі людини як головної рушійної сили історії. Цікаво, що для п'ятої фрески композитор обирає уривок із поеми Т. Шевченка «Кавказ», який не лише утверджує ідею народного протесту проти соціального зла, а й через міфологічно-біблійну символіку образів Прометея та розп'ятого Христа дозволяє розпізнати образ поневоленої України. І. Карабиця хвилювала проблема майбутнього України, як митець і мислитель він ще на початку 80-х років ХХ ст. відчував неминучість суспільних змін. Але в ті часи звучання хору на словах «Не вмирає душа наша, не вмирає воля» і вигуки солістів «Чи буде суд? Чи буде кара царям, царятам на землі? Чи буде правда меж людьми?» можна вважати громадянським подвигом.

І. Ф. Карабиць надзвичайно любив рідну землю, свою малу батьківщину Донеччину, де народився і виріс, зробив перші кроки на мистецькій ниві. Другою своєю батьківщиною вважав Київ. Він завжди говорив: «У мене таке відчуття, що у глибинах київської землі щось таке закопане... І воно притягує людей до цього міста». Любов до України проросли і в «Київських фресках», і в «П'яти піснях про Україну», і в поторії «Плач Катерини», і в «Піснях Явдохи Зуїхи», і в ораторії «Земле моя, на ймення Донбас», і в Концерті для оркестру №3 «Голосіння» та в багатьох інших творах великих і малих форм. Почуття патріотизму композитор не приховував ніколи, але ніколи й не афішував. Відомий український поет і громадський діяч, друг і творчий побратим І. Карабиця Б. Олійник назвав композитора істинним патріотом України, але без екзальтації та розривання вишиванки на грудях.

Саме І. Карабицю належить велика історична місія відкриття світові України музичної, України мистецької, України як держави з величезними культурними традиціями і творчим потенціалом. Для багатьох ім'я І. Ф. Карабиця асоціюється насамперед з Міжнародним музичним фестивалем «КиївМузикФест», автором ідеї і постійним директором і художнім керівником якого був Іван Федорович з 1990 р. і до останніх днів свого життя. Фестиваль виник у важкі часи руйнування радянської імперії і народження молодого незалежного Українського держави. Разом із розвалом СРСР руйнувалися ідеологічні пріоритети старої доби, це був

час нестабільності, невизначеності, відсутності ціннісних орієнтирів і загального занепаду всіх сфер людського буття. На цьому тлі «КиївМузикФест» постав як міцна духовна опора, що повертає відчуття власної гідності й високого духовно-естетичного виміру української музики, а його струнка, продумана концепція, виражена гаслом «Українська музика в контексті світової культури», визначила шляхи розвитку нашої музичної культури на кілька найближчих десятиріч.

Іншим дітищем І. Ф. Карабиця був Міжнародний благодійний фонд пам'яті В. Горовиця, одним із засновників якого композитор став у 1995 р. (про що сьогодні часто забувають), та Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті В. Горовиця, незмінним головою журі якого також був Іван Федорович. Сам композитор говорив, що він щороку обробляє дві ниви, якими є «КиївМузикФест» і конкурс Горовиця, і це вже стало стилем і способом його життя. Митець із гордістю наголошував, що це дає йому змогу спостерігати, як зростає музичне виконавство, як кожний конкурс відкриває ціле сузір'я талановитих молодих виконавців, зокрема й українських, як дивовижно й прекрасно бачити взаємообмін культур. Композитор мріяв зробити так, щоб про Україну знав увесь світ. День за днем утілював Іван Федорович свою мрію в життя спочатку як член правління Спілки композиторів України та Спілки композиторів СРСР, потім як голова правління Музфонду України, ще пізніше — як художній керівник Національного ансамблю солістів «Київська камерата».

Талант І. Карабиця на ниві мистецького менеджменту був дійсно видатним. Він умів не тільки продукувати й генерувати ідеї, необхідні для нашого культурного поступу, а й блискуче втілювати їх у реальному історичному часі. Він зумів зламати стереотипи, що склалися десятиріччями, й запропонувати нові форми, які вимагають ініціативності в житті й у художніх ідеях. Він не ображався, а навпаки щиро радів з того, що його ідеї підхоплюють інші, тиражують в інших українських музичних фестивалях у різних регіонах України. Він щедро ділився своїми напрацюваннями, планами, проектами, допомагав, чим міг. Сьогодні вже мало хто згадує про те, що європейське визнання двох наших видатних колективів — Національної заслуженої академічної капели України «Думка» та симфонічного оркестру Національної радіокомпанії України — розпочалося саме завдяки ініціативі І. Карабиця, котрий допоміг організувати першу після багатьох десятиріч їх гастрольну подорож до Франції. Це був діяч культури нового покоління, із сучасним, широким поглядом на світ і вмінням розпізнавати тенденції часу нового XXI ст. У сфері мистецького менеджменту він був неперевершеним новатором і першопрохідцем.

Іван Федорович був також видатним педагогом, який створив власну композиторську школу і підготував до самостійного творчо-

го життя цілу плеяду молодих митців, продовжував опікуватися їхніми долями після закінчення Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Митець надзвичайно любив творчу молодь, саме він запропонував відбирати для «КиївМузикФесту» твори не тільки відомих композиторів, а й молодих. Так виник Міжнародний форум музики молодих, який згодом відокремився від «КиївМузикФесту» і став самостійним творчим проектом.

Як і Б. Лятошинський, Іван Карабиць умів органічно й делікатно розкрити особливості творчого обдарування свого учня, розвинути здатність до симфонічного мислення й навчити користуватися всією палітрою оркестрових барв. Займаючись із різними учнями, він ніколи не тиснув, не заважав вільному розвитку індивідуальності. Методика його роботи зі студентами обов'язково включала вимоги акуратності й уваги до деталей, музичного правопису, цілісності і стрункості форми, якості написаного твору і доведення роботи до логічного завершення. Аналізуючи твори класичної музики з учнями, Іван Федорович «підштовхував» їх до відкриття нового в добре відомому матеріалі, вчив самостійності мислення, наполегливості в роботі над удосконаленням власної майстерності, вільному володінню багатими технічними засобами й виражальними ресурсами класичної та сучасної композиторської творчості. Особливу увагу професор Карабиць приділяв вихованню у студентів почуття відповідальності за своє покликання та працю перед суспільством.

І. Карабиць виховав багато талановитих композиторів. Це сузір'я молодих талановитих і перспективних музикантів, які, отримавши потужний енергетичний і професійний імпульс у класі Івана Федоровича не зійшли зі стежини мистецтва, а й далі успішно працюють за спеціальністю, пишуть музику, викладають, передаючи знання й досвід уже наступним поколінням музикантів. Це: Вікторія Польова — випускниця 1993 р., лауреат премії ім. Л. Ревуцького; Анатолій Гончаров — випускник 1995 р. по класу композиції професора І. Ф. Карабиця та по класу баяна професора М. А. Давидова, у 1998 р. закінчив асистентуру-стажування, кандидат мистецтвознавства. Викладає в НМАУ імені П. І. Чайковського та в КІМ ім. Р. М. Глієра; Вадим Ракочі — випускник класу І. Ф. Карабиця 1995 р., у 1998 р. закінчив асистентуру-стажування. Лауреат мистецької премії «Київська пектораль». Викладає теоретичні дисципліни та композицію в КІМ ім. Р. М. Глієра; Артем Рощенко — закінчив Академію в 1999 р., асистентуру-стажування — в 2002 р. Працює викладачем кафедри композиції НМАУ та кафедри комп'ютерних технологій КІМ ім. Р. М. Глієра; Андрій Бондаренко — випускник НМАУ 2000 р. по класу композиції проф. І. Ф. Карабиця та по класу фортепіано проф. В. О. Козлова. Лауреат Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті В. Горовиця. Веде викладацьку діяльність у ДАКККІМ і КНУКІМ,

а також виступає як виконавець-піаніст; Олена Ільницька — випускниця 2001 р. Викладає на кафедрі композиції НМАУ та в Дитячій академії мистецтв; Назарій Яремчук — випускник 2001 р. Після закінчення Академії присвятив себе естрадному жанру: пише пісні, здійснює аранжування естрадних творів, займається організацією концертів. Разом з рідним братом Дмитром, котрий теж є випускником Академії, започаткували і проводять пісенний фестиваль пам'яті батька, відомого українського співака Назарія Яремчука.

Пам'ять про Івана Федоровича Карабиця свято зберігають не лише його близькі та учні. В Україні сформувався своєрідний гурток прибічників творчих ідей Івана Карабиця, члени якого (усвідомлюють вони це чи ні) стали організаторами таких потужних міжнародних музичних фестивалів, як «Контрасти» у Львові, «Два дні і дві ночі нової музики» в Одесі, «Музичні прем'єри сезону» в Києві, «Харківські асамблеї» в Харкові, «Фарботони» в Каневі тощо. Окремі мистецькі й наукові проекти популяризують творчість самого композитора. Таким чином, через виконання його музики відбувається діалог поколінь, формуються і розвиваються композиторські та виконавські школи України. У цьому контексті слід згадати такі проекти:

- У м. Артемівську Донецької обл. щороку проходить конкурс української фортепіанної музики ім. І. Карабиця; ім'я композитора присвоєне Артемівському музичному училищу та одній з музичних шкіл міста;
- У Київському інституті музики ім. Р. М. Глієра щороку проходить конкурс композиторів ім. І. Карабиця;
- У 2005 р. в Національній опері України з нагоди 60-річчя від дня народження композитора поставлено повну сценічну версію опери-ораторії-балету «Київські фрески».

І. Ф. Карабиць умів об'єднувати людей спільною ідеєю, робити їх однодумцями, командою професіоналів. Саме тому через багато років після його смерті ми говоримо не лише про сформовану ним композиторську школу і безпосередні чи опосередковані впливи стилю І. Ф. Карабиця на сучасну музичну творчість, а й про започатковані ним інтегративні системи, що наближаються до типу гуртків: Міжнародний музичний фестиваль «КиївМузикФест», Міжнародний благодійний фонд ім. В. Горовиця та Міжнародний конкурс піаністів пам'яті Володимира Горовиця. Важливе значення цих заходів у суспільно-політичному та культурному житті держави, їх успішна промоція на європейських і світових теренах зумовили появу цілої когорти прибічників творчих ідей І. Карабиця в регіонах України, які, започаткувавши нові конкурси, фестивалі, інші мистецькі проекти, утворили таким чином метагурток популяризаторів української музичної культури в світі.

РОЗДІЛ 2



КОМУНІКАЦІЯ ЯК КАТАЛІЗАТОР МУЗИЧНО-ІНТЕГРАТИВНИХ ПРОЦЕСІВ ІСТОРІЇ ТА СУЧАСНОСТІ

АКАДЕМІЧНЕ МИСТЕЦТВО В СИСТЕМІ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ КОМУНІКАЦІЇ: ТЕНДЕНЦІЇ ТА ВИКЛИКИ ЧАСУ

XX століття з його вибухом наукових відкриттів, бурхливим розвитком засобів масової комунікації та інформаційною революцією спричинилося до того, що вже понад 100 років трансляція художніх вартостей в галузі музичного мистецтва відбувається у двох «форматах»:

- традиційного концертного виконавства (музична комунікація проходить безпосередньо в концертному залі);
- у віртуальному звуковому та візуальному просторі через електронні засоби передавання інформації:
 - радіоефіри, телетрансляції (як прямі, з місця події, так і в запису);
 - на електронних аудіо- та відеоносіях.

Еволюція технологій звукозапису від грамофонів і грамплатівок на початку XX ст., запису на магнітофонній плівці, касеті в середині XX ст. до CD, DVD, MP-3, MP-4 тощо наприкінці XX — на початку XXI ст. призвела до трансформації ролей учасників музичної комунікації.

Це ще в 70-х роках XX ст. помітив відомий французький культуролог А. Моль, який вважав XX ст. добою занепаду диригента й соліста. Згідно з його концепцією, історію музики можна умовно поділити на три етапи, що відповідають різним сходам розвитку людства. Перший етап — т. зв. музичної спонтанності — починається з виникнення музики та музичних інструментів і триває аж до появи нотного запису. Поняття публіки на той час ще не існувало: задоволення від музики полягало в її виконанні. Другий етап став результатом появи музичних інструментів і музичної нотації. Саме тут відбувається поділ на слухачів і виконавців. На цьому етапі А. Моль вирізнив ще два періоди: один з них знаменує появу музичних творів (тривав до початку XVIII ст.), другий — відокремлення виконавця від композитора. Нарешті, третій, сучасний етап, за А. Модем, характеризується розвитком процесів копіювання, тиражування музичних творів і втручанням засобів масової комунікації. На думку дослідника, ми живемо в період, коли цей етап досяг апогею. На цьому етапі змінюються функції самого музичного твору, який втрачає свій унікальний характер, а також ролі творців і виконавців цього виду мистецтва. Як стверджує А. Моль, диригент і соліст поступово відходять із музичного світу, вони вже не співтворці музичної композиції, а допоміжні ланки у процесі звукозапису; композитор

як автор музичного «повідомлення» набуває нині нового значення, але й він дедалі більше віддаляється від своєї публіки [66].

Сучасний етап розвитку музичного мистецтва вносить корективи у структуру художньо-комунікаційного акту, дає усвідомлення того, що між автором твору та його аудиторією знаходиться не лише музичний твір як канал, інструмент комунікації. Співавтором цього твору стає його виконавець, а додатковими ланками між митцем і слухачами є видавець, продюсер, редактор, критик і т. ін. Музична комунікація кінця ХХ — початку ХХІ ст. завдяки бурхливому розвитку електронних технологій зазнає і значного урізноманітнення каналів трансляції музичних творів, серед яких не лише традиційні для ХХ ст. проводове радіомовлення й телебачення, а й радіостанції FM-діапазону, супутникове й кабельне телебачення, Інтернет, мобільний зв'язок, CD, DVD тощо.



Рис. 1. Сучасна музична комунікація

Оскільки концертна форма музичного мистецтва існує і далі, відповідно, залишаються традиційними й ролі у процесі музичної комунікації. У віртуальному музичному просторі ролі композитора та виконавця справді змінюються. У випадку теле- або радіотрансляції комунікація відбувається майже за звичною схемою. Єдина відмінність від музичної комунікації в концертному залі полягає в знятті обов'язкової вимоги особистої присутності виконавця і слухача в одному приміщенні, їх територіальна віддаленість (хоча дія може відбуватися в режимі реального часу або online). У добу звукозапису слухач має справу лише зі звуковою матерією твору; композитор і виконавець перетворюються на технічні ланки передавання музичної інформації. Комунікація стає більш односторонньою, зворотний зв'язок практично відсутній. Сучасна звукозаписувальна апаратура дозволяє «вичистити» звучання від фальші, «підтягнути» темпи тощо, тобто наблизити виконання до ідеального. Водночас жодна найсучасніша комп'ютерна або акустична система не спроможна замінити справжнє звучання натуральних тембрів музичних інструментів і людського голосу. А найпоширеніший формат музичних файлів MP-3 взагалі стискає фактичний розмір файлу та «зрізує» найвищі та найнижчі частоти. У результаті слухач втрачає від-

чуття «справжності» музичного продукту, споживає або вихолощене, стандартизоване й уніфіковане «творіння», або спотворене через недосконалість апаратури.

Багато відомих діячів музичного мистецтва ставилися до запису музичних творів украй негативно. Зокрема, відомий французький піаніст, педагог і музично-громадський діяч Альфред Корто, котрий у 1920—1930-х роках зробив багато записів на грамплатівки, вважав, що при записуванні губиться душа музики, зникає ефект «видобування вогню» в душах людей. А. Корто також говорив про неповторність виконання в залі, яке відрізняється фантазією та всілякого роду несподіванками: там — фальшивою нотою, тут — ритмічною свободою, які зовсім не шкодять створюваному характеру. Так само вважали І. Стравінський, Г. Коган та ін. [39].

Таким чином, видатні музиканти ХХ ст. ніби погоджуються з тим, що живий комунікаційний зв'язок між композитором та аудиторією, який виникає в момент концертного виконання твору, руйнується під час прослуховування запису, повноцінний художній процес втрачає цілісність, підміняється «псевдокомунікацією» через звуковідтворювальну апаратуру, ЗМІ або інші канали комунікації. Маючи безліч можливостей для задоволення своїх культурних потреб і не бажаючи утруднювати себе проблемами придбання квитків, прибуття до концертного залу та психологічного налаштування на сприйняття музики, слухач дедалі менше зазирає до храму музичного мистецтва; прірва між комунікатором і комунікантом поглиблюється; творчі ідеї, що визрівають у свідомості й пропускаються через серце композитора, наражаються на небезпеку не бути почутими, не досягнути того, кому вони призначалися. Усі ці негативні сторони агресивного входження новітніх електронних технологій у музично-комунікаційний простір ведуть до спрощення, примітивізації музично-творчого процесу. Однак, чи справді запис тільки шкодить академічному музичному мистецтву? Для відповіді на це питання порівнюємо умови, в яких відбуваються концертне виконання і запис твору (див. табл. 2. 1).

Порівняння двох основних форм існування музичного твору — концертного виконання й звукозапису — свідчить про їхню суттєву відмінність за багатьма параметрами. Звукозапис навіть у найсучасніших технологіях програє за основним показником, який становить суть музичного мистецтва — за якістю звучання твору та передання енергетики виконавця. Звукозапис дійсно не може замінити живе виконання твору, але користь від нього є, й досить значна. По-перше, звукозапис дає враження від твору або виконавця і можливість порівняти виконання одного твору різними майстрами. По-друге, аудіо- та відеозаписи дають можливість самовдосконалення виконавцям. Хоча запис і нівелює нюанси й барви звуку, проте дуже точно передає фальш, відсутність

Таблиця 2.1

Порівняння умов концертного виконання і запису твору

	Характеристика	Концертне виконання твору	Запис твору на електронних та цифрових носіях
1	<i>Обставини виконання/ відтворення</i>	Відбувається за умови чітко визначених дати, місця й часу та присутності виконавців (іноді й композиторів) та слухачів в одному приміщенні	Може відтворюватися будь-коли й будь-де за умови наявності відповідної технічної апаратури
2	<i>Кількісний склад публіки</i>	Залежить від величини приміщення. Може коливатися від невеликої групи, що слухає твір у камерній аудиторії, до багатотисячного натовпу на стадіоні, площі	Залежить від каналу передавання музичної інформації. Може бути й індивідуальним, і необмеженим за кількістю слухачів, сягати багатомільйонної аудиторії у випадку використання ЗМІ
3	<i>Спосіб виконання</i>	Як правило, це унікальна, ексклюзивна акція, яскрава та одноразова мистецька подія (якщо організаторами не передбачено щось інше, напр., гастрольний тур)	Кількість відтворень залежить від волі слухача. Багатотиражний характер
4	<i>Форма існування</i>	Реальна	Віртуальна
5	<i>Якість звучання</i>	Живий звук, природна реверберація. Додає виконанню ексклюзивності за умови високих акустичних властивостей приміщення	Фонограма або відеозапис. Навіть за найвищої якості не є можливе стовідсоткове відтворення тембрів музичних інструментів і людських голосів
6	<i>Вартість для організаторів</i>	Висока, включає витрати на запрошення та оплату праці професійних творчих колективів і солістів, оренду приміщення, рекламу тощо	Висока, залежить від вартості послуг студій аудіо- та відеозапису, реклами тощо
7	<i>Вартість для слухачів</i>	Дорівнює вартості квитка на концерт	Дорівнює вартості носія музичної інформації (CD, DVD, аудіокасети тощо) або тарифам на користування Інтернетом чи електронними ЗМІ
8	<i>Суспільний резонанс</i>	Локального рівня, здебільшого серед місцевої музично-культурної громадськості та преси	Залежно від художньої вартості твору та медіа-стратегії локального, національного, а подеколи й міжнародного масштабу

енергетичного взяття звуків та загальну млявість звучання. У записах великих майстрів за найгіршої якості звуку ми завжди чуємо інтенсивне, енергійне подання звуку. По-третє, саме завдяки звукозапису до нас дійшла унікальна інформація про стиль і виконавську манеру багатьох видатних майстрів музичного мистецтва минулого (переважно ХХ ст.). Нарешті, звукозапис відкриває творці безліч можливостей доступу до слухача. Саме завдяки звукозапису мають можливість ознайомитися зі зразками музичної класики та сучасного мистецтва ті слухачі, котрі мешкають далеко від великих культурно-мистецьких центрів або фізично неспроможні відвідувати концертні зали. Іншими словами, звукозапис має величезний культурно-виховний потенціал, він здатний впливати на підвищення культурного рівня слухача, сприяти його духовному збагаченню.

І запис, й концертне виконання (по суті, це єдиний спільний для обох видів існування музичного твору показник) мають високу вартість. Тож останнім часом спостерігаємо явище кооперації цих двох форм: дедалі частіше запис здійснюється не в мертвій тиші студій звукозапису, а в концертних залах, під час живого безпосереднього виконання твору, прем'єрних показів тощо. Саме ці записи нерідко стають основою CD та DVD композиторів і виконавців. Намагання композиторів експериментувати зі звуком, шукаючи нових засобів музичної виразності, привело до появи в ХХ ст. ще однієї форми кооперації концертного виконавства та звукозапису — т. зв. електронної музики, де фрагменти цифрового запису (або монтажу) поєднуються в реальному часі із живим звучанням інструментів і голосів. Одним із перших на цьому шляху був відомий німецький композитор, теоретик і філософ музики, диригент і звукорежисер Карлгайнц Штокгаузен. Його композиція «Контакти» (1958—1960) для фортепіано, ударних та електронного запису стала першим масштабним твором в історії електронної музики. Естетична концепція та структура цього твору базуються на поєднанні живого звучання акустичних інструментів із штучно синтезованим звуком. Нарешті, у винахідливому ХХ ст. в музичному мистецтві з'явилася й усім відома скандальна «фанера» — тобто підміна живого концертного виступу (як правило, естрадного виконавця) фонограмою із записом твору, що остаточно зганьбила запис як форму існування твору, посприявши одночасно розгортанню неофіційного музично-громадського руху за повернення до першовитоків музичного мистецтва — живого звуку.

Отже, слід визнати, що академічне музичне мистецтво, яким би консервативним воно не було, не може залишатися в межах традиційного концертного виконавства. Це є одним із найголовніших викликів музичному мистецтву сучасності. Зазнаючи дедалі більшого впливу засобів масової інформації, стаючи значно доступнішою, сфера академічної музики ще відстає від масового музичного мистецтва та

шоу-бізнесу за темпами поширення музичних творів. Головна причина полягає в тому, що академічне мистецтво має принципово немасовий і некомерційний характер.

У наведеній нижче табл. 2. 2 простежуються й основні відмінності ланок музичної комунікації в масовому та академічному видах музичного мистецтва.

Таблиця 2.2

Музична комунікація в різних видах музичного мистецтва

Ланки музичної комунікації	Масова музична культура	Академічна музична культура
КОМПОЗИТОР	Часто залишається анонімним або маловідомим, перебуває «в тіні» виконавця	Особистість, авторитет як у професійному середовищі, так і в суспільстві
ТВІР	Простий, доступний для сприйняття, часто банальний за змістом, візуалізований через кліповий відеоряд. Музична складова є найбільш традиційним засобом виразності. Має багатотиражний характер, може бути «фоном» для інших видів діяльності, орієнтований на шоу та його комерційний успіх	Оригінальний як за змістом, так і за сукупністю засобів музичної виразності. Банальність може використовуватися як один із таких засобів. Візуальна складова стає дедалі вагомішою (вплив ЗМІ). Має принципово некомерційний характер, орієнтований на роботу мислення слухача, його духовне збагачення, співтворчість, співпереживання, має виховне значення. Це принципово унікальний, «штучний» товар
ВИКОНАВЕЦЬ	Персоніфікований, створений зусиллями продюсерів і іміджмейкерів. Може навіть не мати музичної освіти або бути музичним нездарою	Співавтор твору, своєю майстерністю допомагає розкрити його глибокий зміст. Створює себе сам, вчиться у професійних навчальних закладах протягом тривалого часу
СЛУХАЧ	Аудиторія — представники різних суспільних верств, але яка здебільшого слухає зразки масової музичної культури орієнтовані на пересічного середньостатистичного слухача з невибагливими смаками та невисоким культурно-інтелектуальним рівнем	Інтелігентний, освічений, елітний, вибагливий, прагне до самовдосконалення

Порівняння основних ланок музичної комунікації у сферах масової та академічної культури виявляє їх повну протилежність за всіма показниками. Однак, за розбіжності функцій і завдань цих двох видів музичного мистецтва та якостей створеної ними музичної продукції

виявляються й певні спільні риси, зокрема, такі, як необхідність кооперування із ЗМІ та посилення візуального чинника в сучасній музичній культурі.

Таким чином, другий виклик часу щодо музичної комунікації полягає в тому, що академічне музичне мистецтво повинно пристосовуватися до невластивих йому функцій і вимог, які диктують засоби масової інформації та віртуальні канали розповсюдження інформації (зокрема, електронні мас-медіа, Інтернет, рекордингові компанії тощо). Процес пристосування змушує академічну музику частково перебирати на себе функції масової культури, заганняючи «в тінь» композитора і виконавця й акцентуючи увагу на зовнішніх ефектних або навіть шокуючих особливостях твору. Вимушена «пристосувальницька» позиція академічної музики багато в чому пояснює зміну традиційних ролей в акті музичної комунікації, а також і нові якості самої музики, постмодерністську гру стилів, гібридні форми, естетику змішування «високого» й «низького» тощо.

Описані явища породжують дискусію в середовищі професійних музикантів щодо подальшого розвитку академічного музичного мистецтва. Марк Найдорф вважає, що «...в середовищі, створюваному засобами масової комунікації, відбувається формування нової музикокультурної форми, яка структурно відповідає культурі «масового суспільства» [69]. Відповідно, особливості музичної комунікації характеризуються анонімністю авторства й центральною роллю виконавця; слухачеві пропонується завершений (записаний) твір, текст якого існує лише в електронно-цифровому запису та відтворюється незалежно ні від автора, ні від виконавця. Водночас М. Найдорф не заперечує можливості подальшого розвитку «концертної музичної культури».

Російський композитор Володимир Мартинов, навпаки, вважає, що фундаментальні засади композиторства й загалом традиційний простір музикування, зокрема академічні концертні зали, приречені на загибель, і не бачить жодних перспектив академічної музики. У книзі під провокаційною назвою «Кінець часу композиторів» (навіяною, очевидно, популярними в ХХ ст. ідеями «смерті автора» Р. Барта, «смерті людини» М. Фуко, «загибелі цивілізації» О. Шпенглера та ін.) та у виступах В. Мартинов висловлює думку, що нині настав час пік для кутюр'є та іміджмейкерів. «Коли ми говоримо про кінець часу композиторів, то це не означає, що композитор як творча одиниця перестає існувати, а йдеться про те, що він не є сьогодні актуальним, втрачено престиж самої спеціальності, її цінність та значення... Адже жодна, навіть найбільша, за нашими уявленнями, подія в академічному музичному мистецтві не може дорівнятися до будь-якої події, скажімо, в житті моди за рівнем її суспільного резонансу» [1, 13]. Разом із втратою композитором своєї ролі в суспільстві В. Мартинов констатує й девальвацію музичного

тексту як такого, що супроводжується посиленням значення ситуації, яка його породжує, тобто зростанням ролі контексту в структурі акту музичної комунікації. Одночасно актуалізується поняття «прикладної музики», яке нещодавно вважалося несуттєвим, не вартим уваги композитора, але водночас засобом швидкого отримання прибутку.

Розбіжності в поглядах (а то й полярні позиції музикантів) дають можливість усвідомити третій виклик часу щодо сучасної музичної комунікації, а саме: необхідність пристосування академічного мистецтва до нових економічних умов. Саме цей виклик приховує в собі найбільшу небезпеку для розвитку сучасного академічного мистецтва. На мій погляд, В. Мартинов має рацію, стверджуючи, що сьогодні відбувається неухильне зниження суспільного статусу й престижу (а також заробітків) музиканта. Втім, історія музики свідчить, що ця професія ніколи не вважалася престижною, тобто одночасно шанованою в суспільстві та вигідною з економічного погляду. Опертя на комплекс музичних здібностей — талант — в опануванні музичної спеціальності та принципова некомерційність музичного мистецтва здобули цій професії славу заняття для одержимих, тобто людей, які згодні присвятити своє життя музиці, незважаючи на жодні економічні чи політичні обставини. Майже до початку ХХ ст. заняття музикою на теренах колишньої Російської імперії мали аматорський характер, а провідні російські композитори, як правило, мали вищу освіту за іншою спеціальністю згідно із сімейними традиціями (юриспруденція, інженерна або військова справа, природничі науки тощо). З появою професійних музичних навчальних закладів, оперних театрів, філармонійних організацій ситуація кардинальним чином змінилася: професія музиканта постала в одному ряду з іншими шанованими в суспільстві професіями педагогів, лікарів тощо.

Оскільки більшість професійних музичних театрів, оркестрів, хорів, концертних організацій, навчальних закладів у нашій державі належить до бюджетної сфери, музиканти не без підстав вважають, що гідне матеріальне забезпечення працівників цих закладів — то справа держави. Проте для реалізації своїх творчих проєктів митці, сьогодні вільні від ідеологічного тиску та контролю держави, змушені самотійно залучати небюджетні джерела фінансування, шукати спонсорів, меценатів, тобто займатися не тільки творчою працею, а й суміжними видами діяльності, зокрема такими, як менеджмент, маркетинг, промоушн тощо. Ця тенденція, добре відома західним митцям, стала промовистим свідченням впливу ринкових механізмів економіки на сферу культури і мистецтва.

Практика функціонування академічного мистецтва показує, що останнім часом у культурній політиці багатьох країн світу відбуваються зміни, за яких державне регулювання сфери трудових відносин у галузі культури поєднується з альтернативним небюджетним забезпеченням

праці цієї категорії фахівців. Активно застосовуються американські моделі підтримки культури, запроваджується система «доповнювальних грантів», податкових стимулів і пільг, державно-приватного партнерства, спонсорства корпорацій, діяльності неприбуткових організацій та приватних фондів тощо. Сфера академічного мистецтва значно комерціалізується. Навіть у консервативній Великій Британії, у якій сформувався власний специфічний принцип «витягнутої руки» щодо державної підтримки культури¹⁰, у мистецькому середовищі 80—90-х років запанував новий підприємницький дух, означений використанням професійного маркетингу, широкого мерчандайзингу¹¹, комерційного спрямування творчої діяльності театрів, музичних колективів, галерей (орієнтація на більш популярні вистави, «модних» композиторів тощо). Це дало змогу значно підвищити частку зароблених власними силами коштів, яка в бюджетах закладів таких видів мистецтв, як театр, балет, література, музика, образотворче мистецтво, в середині 90-х років становила майже 50 відсотків [27, 101].

Система так званих стипендій, грантів і премій у середині 90-х років почала запроваджуватися і на пострадянському просторі. Одним із перших і успішних прикладів поєднання державної підтримки митців (доволі нестабільної у той час) та приватної ініціативи стала діяльність мережі фондів Дж. Сороса. Механізм фінансування творчих, мистецьких, наукових проектів орієнтується на британський принцип «витягнутої руки»: кошти Фонду Дж. Сороса розподіляються серед «національних» фондів, а рішення щодо фінансової підтримки ухвалюються експертними радами, створеними із представників місцевого культурного й наукового середовища. Як зауважує О. Гриценко, «...такі механізми фінансування ще дуже довго не зможуть стати домінуючими ані в Росії, ані деінде в «пострадянському просторі», однак їхнє паралельне функціонування поряд із механізмами бюджетного утримання та дотування культурних закладів видається бажаним і корисним» [27, 129].

Система грантів, стипендій та премій діє на Заході не лише щодо установ, організацій і закладів культури, а й стосовно окремих діячів культури і мистецтва. Прикладом ефективності цієї системи у підтримці індивідуальної творчої ініціативи є діяльність американського композитора, піаніста і теоретика, доктора філософських наук Данієля

¹⁰ Суть цього принципу полягає в тому, що держава виділяє кошти на фінансування культури, але не розподіляє їх безпосередньо, передаючи це право автономним громадсько-державним установам. У такий спосіб британські політики тримаються на відстані від мистецтв, які ними субсидуються..

¹¹ Цей термін означає використання всіх комерційних можливостей, які дає культурно-мистецький заклад: відкриття кафе, сувенірних і книжкових крамниць, продаж товарів із символікою закладу тощо.

Коппельмана (США), з яким українські музиканти могли познайомитися під час семінару «Американська сучасна музика: від класики до джазу», що відбувся в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського у квітні 2008 р.

У розповсюдженому серед учасників семінару прес-релізі щодо творчої та наукової діяльності Д. Коппельмана зазначається, що за 15 років (з 1992 по 2007) цей митець 21 раз ставав володарем стипендій, грантів та премій від різних університетів, фондів, асоціацій, мистецьких комісій США, зокрема 1995 р. отримав дослідницький грант на суму 50 тис. дол. від Фонду Матильди Уїлсон у Детройті, а 2005 р. — премію Фонду Ендрю Мелона «Кар'єрне зростання» на суму 24 тис. дол. Це дає йому змогу працювати над написанням оригінальних творів і записом дисків, проводити концерти, майстер-класи та семінари, здійснювати науково-дослідницьку роботу. Д. Коппельман також веде активну викладацьку діяльність у Центральному Мічиганському Університеті та Фурманському Університеті (м. Грінвіл, штат Південна Кароліна), читає курси музичних комп'ютерних та мультимедійних технологій, теорії, гармонії, стилів і композиторських технік ХХ ст., дає уроки гри на фортепіано.

За роки незалежності України вітчизняні музиканти теж неодноразово здобували стипендії та гранти від престижних європейських і американських університетів, фондів, мистецьких асоціацій на здійснення творчої та науково-дослідницької діяльності (А. Загайкевич, К. Карабиць, О. Безбородько, Д. Ткаченко, І. Портенко, Д. Неболюбова, О. Гринюк та ін.). За цей час сформувалася й нова філософія відносин у системі комунікації в мистецькій освіті [8, 182—259]. Набуло престижності паралельне навчання музики у різних навчальних закладах, у представників різних мистецьких шкіл.

Можливості для здобуття музикантами стипендій, премій та грантів існують і в нашій країні, хоча й не такі широкі, як у європейських і американських колег. Інформацією про донорські організації в гуманітарній сфері володіють культурні та культурно-освітні установи провідних європейських держав, що діють на території України: Гете-Інститут і Німецький інформаційний центр DAAD, Британський та Французький культурний центри тощо. Посольство США в Україні здійснює програму «Демократичні гранти», спрямовану на підтримку перспективних проєктів, метою яких є сприяння демократичним перетворенням в Україні та розвитку недержавних організацій. Світовий Банк в Україні надає гранти молоді на поліпшення можливостей працевлаштування та вирішення актуальних проблем молоді.

Що стосується вітчизняних грантодавців, то, враховуючи нерозвиненість «третього сектора» в Україні, державний протекціонізм є найбільш відчутним і в цій сфері. Держава поки що має пріоритет у фінан-

совій підтримці творчості митців¹², охоплюючи увагою практично всі вікові групи. Молодь віком до 35 років може отримувати гранти Президента України, яких на сьогодні існує три види:

1. Гранти Президента України для обдарованої молоді, що надаються з метою реалізації соціально значущих творчих проєктів у соціальній та гуманітарній сферах. Щороку присуджується 60 таких грантів.

2. Гранти Президента України для підтримки наукових досліджень молодих учених, що надаються аспірантам вищих навчальних закладів, науковим співробітникам науково-дослідних інститутів, молодим кандидатам і докторам наук у різних галузях знань.

3. Гранти Президента України молодим діячам у галузі театрального, музичного, образотворчого мистецтва, кінематографії та молодим письменникам і майстрам народного мистецтва для створення і реалізації творчих проєктів. По кожній із визначених номінацій надається 2—3 гранти.

Крім того, творча молодь, що успішно навчається у вищих мистецьких навчальних закладах України, може претендувати на отримання персональних та іменних стипендій. Так, Вченою радою Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського на кожний навчальний рік затверджується понад 40 таких стипендій, серед яких — стипендії Президента України студентам вищих навчальних закладів України та найбільш обдарованим молодим митцям, стипендії Верховної Ради України та Кабінету Міністрів України, персональні стипендії імені П. І. Чайковського, М. Д. Леонтовича, Л. М. Ревуцького, І. С. Козловського, В. С. Косенка, М. В. Лисенка та Ради навчального закладу.

Для митців зрілого віку існує декілька державних премій у галузі музичного мистецтва. Найпрестижнішою є Національна премія України імені Тараса Шевченка; також щороку присуджуються премії імені М. В. Лисенка, Б. М. Лятошинського, Л. М. Ревуцького.

Нарешті, видатним діячам музичного мистецтва поважного віку держава надає іменні довічні стипендії.

Отже, розглянувши тенденції у сфері музичної комунікації в академічному мистецтві, можемо констатувати таке. По-перше, академічне музичне мистецтво, основною умовою існування якого, як і існування музики як виду мистецтва, є виконання в концертному залі, у добу інформаційних технологій виходить за межі традиційного концертного виконавства, інтегрується до віртуального звукового та візуального простору, створюваного електронними ЗМІ та Інтернетом, зазнає на собі впливу технічних засобів звукозапису та еволюціонує разом з

¹² В Україні діє успадкована від радянських часів «патерналістська» (за Р. Вільямсом) модель культурної комунікації, або політика державного протекціонізму в галузі культури.

ними, відчуває наслідки трансформації ролей учасників музичної комунікації.

По-друге, академічне музичне мистецтво, що має принципово немасовий характер, змушене пристосовуватися до невластивих йому функцій і вимог, які диктують засоби масової інформації та електронні канали розповсюдження інформації. Процес пристосування змушує академічну музику частково перебирати на себе функції масової культури, заганняючи «в тінь» композитора і виконавця й акцентуючи увагу на зовнішніх ефектних або навіть шокуючих особливостях твору. Вимушена «пристосувальницька» позиція академічної музики багато в чому пояснює зміну традиційних ролей в акті музичної комунікації, а також нові властивості самої музики, постмодерністську гру стилів, гібридні форми, посилення ролі візуального чинника, естетику змішування «високого» й «низького» тощо.

По-третє, академічне музичне мистецтво, що має принципово некомерційний характер, поступово пристосовується до нових економічних умов ринкового господарювання. У процесі реалізації своїх творчих проєктів українські митці починають самостійно залучати небюджетні джерела фінансування, шукати спонсорів, меценатів, тобто займатися не тільки творчою працею, а й суміжними видами діяльності, зокрема такими, як менеджмент, маркетинг, промоушн, PR тощо. Проте нерозвиненість «третього сектора» в Україні, недосконалість законодавства й відсутність податкових пільг призводить до парадоксальної ситуації, коли в пошуках додаткових небюджетних джерел підтримки своєї творчої діяльності митець знаходить ці джерела у тому ж таки державному бюджеті у вигляді грантів Президента України, державних, персональних, іменних, довічних стипендій і премій тощо.

Додатковим джерелом існування академічного музичного мистецтва в сучасних умовах може стати розвиток нотного видавництва, випуск аудіо- та відеозаписів сучасної академічної музики. У продажу є вкрай небагато CD та DVD із записами української музики з глибоким філософським та художньо-образним змістом, до якої в суспільстві поступово повертається інтерес. Оскільки подібна аудіо- та відеопродукція не є комерційною за визначенням, видається доцільним запровадити спеціальну програму державної підтримки національного аудіовиробництва. Описані в цьому розділі тенденції свідчать про глибинні трансформаційні процеси, що не тільки заторкнули музичне мистецтво та теперішні умови його функціонування, а й спостерігаються в інших видах мистецтва. Історія музики знала чимало кризових, перехідних, трансформаційних періодів, і щоразу такі періоди завершувалися появою або нових музичних стилів, або нових жанрів, або принципово нових рис самого музичного мистецтва. Тож є надія, що результатом нинішнього періоду стануть саме такі якісні зміни.

КОМУНІКАЦІЯ В МУЗИЧНОМУ ВИКОНАВСТВІ ЯК КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМА

Актуальна форма буття музичного твору, тобто його функціонування в умовах реального звучання, розкриває одну із найспецифічніших ознак акту музичної комунікації, а саме: наявність у системі «композитор — слухач» такої важливої ланки, як виконавець, котрий виступає в ролі співавтора твору. Завданням композитора як основного учасника акту музичної комунікації є, з одного боку, ознайомлення слухача зі своєю картиною світу, з іншого — задоволення власної потреби в самовираженні. Виконавцеві належить честь представлення твору публіці.

Музична комунікація в сегменті музичного виконавства поділяється на два етапи: навчання в спеціалізованому музичному навчальному закладі під керівництвом досвідчених музикантів-виконавців, які досягли значних мистецьких результатів і сформували свої виконавські та педагогічні школи, і власне професійна виконавська діяльність. Принципи функціонування українських виконавських шкіл, методологічні засади виконавської майстерності та професійна діяльність видатних музикантів-виконавців незмінно привертають увагу дослідників, зокрема, таких відомих музикознавців, як В. Апатський, М. Давидов, А. Лашченко, І. Котляревський, Н. Герасимова-Персидська, В. Рожок, М. Копиця, Т. Рощина, В. Сумарокова, О. Спренціс, В. Антонюк, О. Бенч, А. Макаренко та ін. Водночас музичне виконавство як комплексна культурологічна проблема в різноманітні комунікаційних зв'язків ще не стало предметом окремого наукового дослідження. У зв'язку з неможливістю охоплення всіх аспектів окресленої проблеми визначимо мету цього підрозділу як дослідження ланцюга музичної комунікації в сегменті «композитор — твір — виконавець» в історичній ретроспекції.

Передача інформації від композитора до слухача — це не одномоментний, а складний, багатоетапний процес, що, як правило, проходить кілька стадій: композитор — твір, твір — виконавець, виконавець — слухач. Утім, цих стадій може бути значно більше, наприклад: композитор — виконавець, композитор — слухач; у сучасному музичному середовищі дедалі більшої ваги набувають комунікаційні пари, утворені між основними та додатковими ланками комунікаційного ланцюга, а саме: твір — критик, видавець — твір, продюсер — виконавець тощо. У середині кожної з наведених пар відбувається перекодування інформації з однієї «мови» на іншу. Так, композитор кодує свою творчу концепцію в нотних знаках і символах; виконавець розкодує нотні знаки та перекодує їх на мову музичних звуків; слухач сприймає звукову версію твору й намагається розкодувати творчий задум композитора. Реакція публіки — сприйняття або несприйняття твору — є, своєю

чергою, інформацією для композитора, зворотним зв'язком у музичній комунікації. Комунікацію в музичному мистецтві часто порівнюють із мовною комунікацією, утворилися навіть табори прихильників і опонентів аналогії «музика — мова». Не вдаючись у подробиці цієї дискусії, погодимося з фактом наявності в музичній комунікації явища, поміченого лінгвістами при перекладі словесного тексту з однієї мови на іншу, коли достеменно відтворення змісту оригіналу є практично неможливим. Про це явище дотепно висловився Генріх Гейне: «Переклад як жінка: якщо вона вродлива, то зрадлива, якщо вірна — то негарна». У процесі музичної комунікації також неодмінно відбувається втрата інформації на кожній ланці комунікаційного ланцюга. У зв'язку з цим постає запитання: чи можна зробити ці втрати мінімальними? Для відповіді на це запитання розглянемо першу тріаду комунікаційного ланцюга «композитор — твір — виконавець».

Ланка «Композитор — Твір» у цьому ланцюгу є найбільш загадковою й малодослідженою. Від часу появи музикознавства як науки здійснювалися численні спроби вчених проникнути в таємницю творчого процесу. Цією проблемою цікавилися Б. Асаф'єв, Л. Мазель, В. Медушевський, К. Ольхов, С. Хентова та ін. До музикознавців долучалися психологи, соціологи, фахівці інших суміжних наук, проте жодному з них поки що не вдалося точно й адекватно описати процеси, що зароджуються й відбуваються у підсвідомості композитора, а згодом матеріалізуються в нотних знаках. Мало що проясняють у цьому питанні й свідчення самих композиторів про їхні творчі методи: одні пишуть музику тільки тоді, коли є натхнення, коли вони «не можуть не писати», інші займаються композиторською працею щоденно, ніби ходять на роботу. Наприклад, геніальний російський композитор П. І. Чайковський так описував свій робочий режим: «Моя система роботи суто реміснична, тобто є абсолютно регулярною, завжди в одні й ті самі години¹³, без будь-якого до себе послаблення. Музичні думки зароджуються в мені, щойно, відійшовши від чужих моїй праці міркувань і клопотів, я беруся до праці. Втім, більшість думок виникає й під час моїх щоденних прогулянок, до того ж, зважаючи на надзвичайно погану музичну пам'ять, я ношу із собою записник» [9, 317].

У момент написання твору проблема комунікації ще не стоїть перед композитором: на цій стадії для митця найголовніше адекватно передати музичними звуками певний образно-емоційний стан, життєвий досвід тощо. Іншими словами, на початковому етапі музичної комунікації на перший план виходить проблема змісту музичного твору. Популярна за радянських часів концепція, згідно з якою композитор

¹³ П. І. Чайковський зазвичай працював зранку від десятої години до полудня та по обіді від п'ятої до восьмої години вечора; пізно ввечері та вночі він ніколи не працював.

повинен відображати у творчості явища, події й факти навколишнього життя, в останні десятиріччя визнана такою, що втратила обов'язковий статус. Сьогодні ми визнаємо, що один автор може гостріше відчувати зв'язок своєї музики з сучасними явищами соціуму, інший не усвідомлює такого зв'язку або й зовсім заперечує його.

Наприклад, Альфред Шнітке в одному з інтерв'ю висловив сумнів, що якісь уявлення й картини реального життя формують його роботу як композитора. Потужним творчим стимулом, рушієм і живильним джерелом творчих ідей є, на його думку, «...процеси, що відбуваються в підсвідомості й найсерйознішим чином впливають на роботу композитора — я маю на увазі насамперед різноманітні асоціації, що впливають на музичну думку. Але як? Яким чином? Якими шляхами? За яких умов? Усе це суцільна загадка. Я не раз помічав, що підсвідомість «чинить спротив», коли намагаєшся проникнути в її володіння. Тут же починаєш ловити себе на неточностях. Усе ніби зміщується убік, не підлягаючи однозначному визначенню, словесній розшифровці, ...тому що сфера підсвідомості неспівмірно ширша, багатша, різноманітніша, мінливіша, аніж це можна визначити словами. Я не вважаю, що це світ, який ще не розгаданий. Це світ, який і не може бути розгаданий, хоча він і існує реально» [107].

Погодьмося зі Шнітке, що не варто втручатися в роботу підсвідомості композитора. Приймемо за аксіому факт, що існують люди, які відрізняються від інших здатністю перекладати створені уявою художні образи на мову музичних звуків, а мірилом художньої вартості їхніх творів є талант. У зв'язку з досліджуваною нами проблемою музичної комунікації нас цікавить аспект втрати інформації на зазначеній ланці комунікаційного ланцюга. Багато композиторів висловлювалися з цього приводу.

Візьмімо до уваги й факт існування певних обмежень, що виявляються у процесі перекладу композитором художніх образів на музичну мову, тобто під час створення нотного тексту. Ці обмеження полягають у діапазоні, темброво-регістрових, штрихових і динамічних можливостях музичних інструментів, теситурі та фізичних властивостях людських голосів, особливостях сприйняття людиною музичних звуків тощо. Це означає, що композитор повинен пристосовувати свій творчий задум до цих можливостей та властивостей, отже, ідеально, створене в уяві композитора звучання завжди щось втрачає під час перекодування на мову нотних знаків.

Написання музичного твору композитором, або, використовуючи термінологію теорії інформації, фіксація музичної інформації в нотних текстах, — це лише потенційна форма існування музичного твору. Для подальшого передання інформації, закладеної композитором у творі, необхідним стає втручання «декодера» нотних знаків, тобто виконав-

ця. Звернімося до розгляду комунікаційної пари «твір — виконавець».

Виконавцеві належить честь представлення твору публіці. Саме виконавець здійснює подальшу трансформацію твору, переводячи його існування з потенційної в актуальну форму, в режим реального часу. Завдяки виконавству виявляється варіантний характер музичного твору, закладені в ньому полісемантичність, імпровізаційність та інші ознаки, пов'язані з неможливістю однозначної інтерпретації музичного твору. Саме виконавцеві, а не композиторові, доводиться вступати в безпосередній контакт із аудиторією. Робота виконавця відрізняється від роботи композитора ще й тим, що саме виконавцеві доводиться орієнтуватися на публіку. Талановиті виконавці, намагаючись стимулювати творчу уяву слухача, завжди враховують специфіку сприйняття музики й створюють оптимальні умови для відповідної роботи слухачької свідомості, починаючи з формування конкретного репертуару, визначення місця кожного твору в програмі концерту і навіть дотримання пауз між творами на сцені.

Питанням музичного виконавства присвячено чимало наукової літератури. Крім теоретичних праць музикознавців М. Друскіна, Л. Гінзбурга, Л. Баренбойма, С. Раппопорта та ін., маємо в розпорядженні й цінні практичні спостереження самих виконавців (Генріх Нейгауз, Артур Шнабель, Григорій Коган та ін.)

Уявлення про музичне виконавство змінювалося в різні епохи. До XVIII ст. композитор був практично невіддільним від виконавця, тобто в категоріях сучасної теорії комунікації можна сказати, що існувало суміщення ланок «композитор» і «виконавець». Схема музичної комунікації мала зовсім інший вигляд: **композитор-виконавець — твір — слухач**.

Це означає, що в професійному музичному мистецтві діяла та сама схема комунікації, що й у народно-фольклорному музикуванні: «композитор» і «виконавець» (а у фольклорі навіть і «слухач») виступали в одній особі. С. Грица простежує структуру й функціонування фольклору за схемою комунікації К. Шеннона¹⁴, порівнюючи дію фольклору в полярних середовищах «відкритого» (міська культура) і «закритого» (сільська культура) типів. За С. Грицою, суміщення ланок автора, виконавця і слухача в одній особі характерне для «закритого» середовища. У «відкритому» середовищі «...зазначені ланки поступово диференціюються. Поява попиту на фольклор (Р) за межами «закритого» середовища стимулює зростання посередника — виконавця (М), як у професійному мистецтві. Ця обставина змінює форми «суспільного обернення» фольклору, перетворює його з мистецтва «для себе» на мистецтво для інших» [25, 211]. Таким чином, урбанізоване міське середовище не лише

¹⁴ Т (творець) — М (медіум-посередник, виконавець) — Р (реципієнт, споживач).

долучає індивіда до нових видів виробництва та нового образу життя, а й формує інший тип мислення, нові художні смаки, змінює, перетворює та інтегрує традиційні форми культури.

У професійному музичному мистецтві докласичної та класичної епохи композитор, як правило, виконував тільки власні твори. Бах, Моцарт, Бетховен були непересічними виконавцями. У Європі популярність Моцарта як віртуоза-піаніста дорівнювала його популярності як композитора. Найголовнішим інструментом, яким повинен був досконало володіти композитор, вважалося фортепіано. Кожен із композиторів-класиків не тільки відкривав нові горизонти в композиції, а й закладав підвалини фортепіанного виконавства. Наприклад, Моцарт наполягав на природності — у гри, в інтерпретації, в посадці за інструментом. Його ідеалом була поміркованість у всьому, він надавав великого значення ритмічній стабільності й чистоті гри (жодної пропущеної ноти), майстерності імпровізації. Фортепіанна гра Бетховена була протилежністю моцартівській акуратності й точності. Бетховен теж був неперевершеним імпровізатором, але часто порушував класичні норми, використовував гранично широкі динамічні градації; його гра дратувала сучасників недбалістю й зухвалістю та одночасно заворожувала глибиною образів, стихійною силою й динамічністю, новими гармонічно-тембровими ефектами, які передвіщали романтичний піанізм. У часах Л. ван Бетховена вперше в історії з'явилися виконавці, які стали грати не лише свої, а й чужі твори (до середини XVIII ст. таке майже ніколи не траплялося). У листах Бетховена натрапляємо на згадку про піаністку Марі Біго де Морог, виконавську майстерність якої високо цінував композитор. Вислухавши її виконання однієї зі своїх сонат, Бетховен сказав: «Це не зовсім та інтерпретація, яку дав би я, але продовжуйте. Хоч це й не зовсім я, але так навіть краще» [77, 253].

Наступні епохи також дали світовій музичній культурі великих композиторів, які були не менш визначними піаністами: Шопен, Ліст, Гріг, Дебюссі, Скрябін, Рахманінов, Барток, Прокоф'єв, Метнер. Кожен із цих композиторів не тільки виробив власний стиль, а й сказав нове слово в розвитку фортепіанної техніки. Як слушно зауважив видатний піаніст XX ст. Лев Оборін, «граючи твори названих авторів, ... ми не лише прилучаємось до безцінного світу їхніх поетичних образів та ідей, але й нібито беремо уроки піаністичної майстерності у чудових знавців цієї справи» [73, 141].

Романтична доба значно посилює роль виконавця в системі музичної комунікації. З'являється сольний концерт як одна з основних форм сучасного музичного виконавства. Перший сольний концерт дав Ференц Ліст (до того виконавець-інструменталіст повинен був чергувати свої сольні виступи з виступами інших артистів або акомпанувати вокалістові. У 1830 р. Ф. Ліст почав давати у Римі й Парижі сольні

концерти зі своїх творів без участі інших артистів). Ідеали романтичної епохи значно піднесли цінність особистості, яка часом перевищувала цінність виконуваної ним музики. Часто виконавці романтичного періоду були огорнуті ореолом таємничості, про них складала легенди (у цьому зв'язку варто пригадати хоча б видатного скрипаля і композитора Н. Паганіні).

Зростання ролі та авторитету виконавця супроводжувалося зменшенням ролі композитора та нотного тексту. Саме епоха романтизму породила таке явище в музичному виконавстві, як надміру вільне ставлення до авторського тексту. Виконавець розумів свою роль як співавтору твору буквально. І музиканти, й публіка охоче погоджувалися з правом виконавця вносити в музику деякі зміни та доповнення, свобода інтерпретації часто перетворювалася на сваволю виконавця. Той же Ф. Ліст якось виконав сонату, яка швидше нагадувала «вінегрет» із творів Бетховена: у першій частині була використана тема з варіаціями однієї з бетховенських сонат (ор. 26), а закінчувався виступ фіналом «Місячної сонати» [115].

Вільне поводження виконавця з авторським текстом тривало упродовж усього XIX ст. Тільки в XX ст. постала проблема виконавської етики, зумовлена пошуком відповіді на запитання: наскільки виконавець може відійти від авторського тексту у власній інтерпретації твору? Одними з перших це запитання поставили Сергій Рахманінов та Йосип Гофман. Саме в їхній виконавській манері сформувалася сучасна позиція на ставлення до нотного тексту як до найвищої цінності. Мірою того, як зникла віртуозна романтична традиція імпровізування та прикрашування тексту, дедалі важливішим ставало «послання» композитора, тобто зміст твору.

Відомий піаніст Й. Гофман стверджував, що кожний виконавець фактично грає значно менше того, що написано в нотах. «Вірна інтерпретація музичного твору народжується з правильного розуміння його, а це, своєю чергою, залежить лише від скрупульозно точного прочитання... Нарочите, крикливе наголошення дорогоцінного виконавського «я» шляхом вільного додавання нюансів, відтінків, ефектів і т. ін. рівнозначне фальсифікації; в кращому випадку, це гра «на гальорку», шарлатанство. Виконавець завжди повинен бути переконаним, що він грає тільки те, що написано» [22].

Ускладнення та інтелектуалізація музики в XX ст. покликали дожиття суттєві зміни в концепції музичного виконавства. На зміну героєві-віртуозу прийшов виконавець-дослідник, для якого пріоритетом була не техніка задля техніки, а достовірне прочитання авторського тексту. Зокрема, піаніст Артур Шнабель став чи не першим, хто почав вивчати рукописи творів Л. Бетховена, Й. Брамса та інших композиторів минулого, порівнювати різні видання, знаходити відмінності, неточності,

привнесені редакторами та видавцями. Для багатьох сучасних піаністів основою для власної інтерпретації музики Баха стає уртекст.

Змінилася й ситуація з виконанням музики сучасних композиторів. Якщо Лістові було байдуже, хто і як виконував його твори, то сучасні композитори дуже прискіпливо ставляться до виконавців. У ХХ ст. поширилася традиція писати твори для окремих виконавців. За певних обставин¹⁵ композитор може втручатися у процес підготовки твору до виконання, скоригувати темпи, акценти, кульмінаційні зони тощо. Дуже часто композитори виявляються надзвичайно вимогливими до виконавців своїх творів. Саме таким був Дмитро Шостакович. Для прикладу наведемо кілька фактів із його творчої біографії.

Перший стосується історії виконання Дев'ятої симфонії Д. Шостаковича. Право першого виконання цього твору в США отримав відомий диригент Сергій Кусевицький. Партитура, яку йому передали, з невідомих обставин не мала позначок метронома. Диригент зробив пробний запис на платівку і послав її Шостаковичу, однак композитор, прослухавши запис, категорично почав вимагати змінити багато темпів. Кусевицький змушений був заново вивчити партитуру та зробити повторний запис.

Другий факт пов'язаний із процесом підготовки до виконання Чотирнадцятого квартету Д. Шостаковича. Перше прослуховування щойно написаного твору відбулося навесні 1973 р. на квартирі композитора у виконанні всесвітньовідомого Квартету імені Бетховена. Присутній при цьому учень Д. Шостаковича Кара Караєв був у захваті, щиро привітав композитора та подякував виконавцям. Однак композитор залишився байдужим до цих похвал і після короткої подяки музикантам почав суворий розбір виконавської інтерпретації. Кара Караєву навіть довелося дещо пом'якшувати його зауваження. А композитор вимагав ще більшої майстерності, більшої точності, більшого натхнення. Одному з музикантів він навіть сказав, що той дуже голосно сопе, працюючи смичком. І це попри те, що Д. Шостаковича пов'язували з цим колективом понад 30 років спільної творчості!

Ставлячи перед виконавцями найвищі вимоги, Д. Шостакович не визнавав жодних коментарів і словесних пояснень своєї музики. Диригент Євген Мравінський, якому випала честь бути першим виконавцем симфонічних творів Д. Шостаковича, згадував, що свого часу він дуже сподівався на допомогу композитора в прочитанні його П'ятої симфонії, однак, скільки він не розпитував автора, йому майже нічого не вдалося «витягнути» з нього. З подібним небагатослів'ям Д. Шоста-

¹⁵ Мається на увазі сукупність сприятливих соціально-політичних, економіко-географічних та інших чинників, які дозволяють композиторові вступати в прямий контакт із виконавцями, а також вік і стан його здоров'я.

ковича диригент стикався і надалі [59]. А. Шнітке говорив, що в нього повинен бути внутрішній творчий контакт із майбутнім виконавцем. Він завжди уявляв, для кого пише свою музику. Його скрипкові твори (Соната, Другий скрипковий концерт) присвячені Марку Лубоцькому, твори для віолончелі — Наталії Гутман, третій концерт для скрипки з оркестром — Олегу Кагану, четвертий — Гідону Кремеру, концерт для альту — Юрію Башмету, фортепіанний концерт — Володимиру Крайневу. Третю симфонію А. Шнітке писав у розрахунок на виконання оркестром Гевандхауза під керуванням Курта Мазура. Важливими в біографії композитора були контакти з Г. Рождественським, який був першим виконавцем багатьох його творів і підказав деякі цікаві ідеї [107].

Як бачимо, в музичній комунікації ХХ ст. композитор повернув собі почесне чільне місце в системі музичної комунікації; відбулося й остаточне розмежування повноважень композитора та виконавця в комунікаційному процесі. Тенденція до вузької спеціалізації, що стала характерною для багатьох сфер людської діяльності, зачепила й музичне мистецтво: музикант або пише музику, або інтерпретує її. Це правило, винятки з якого є надзвичайно рідкісними. Однак, і в ХХ ст. у багатьох композиторів не зникає бажання виконувати свою музику. Головним мотивом прилучення композиторів до виконавської практики є не лише бажання популяризації власної творчості, а й, насамперед, настійливе прагнення донести зміст твору до слухача, зменшити втрати інформації на ланці «виконавець».

КОМПОЗИТОР-ДИРИГЕНТ ЯК ФЕНОМЕН МУЗИЧНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

З розвитком музичного мистецтва, ускладненням засобів музичної виразності, зростанням культурного рівня населення й попиту на серйозні музичні жанри виконавець поступово віддаляється від композитора й перетворюється на самостійну ланку в акті музичної комунікації. Однак, незважаючи на появу й стрімкий розвиток музичного виконавства як окремого специфічного виду музичної діяльності, суміщення ланок «композитор» і «виконавець» продовжує існувати. У попередньому підрозділі було здійснено спробу аналізу причин, які спонукали й далі спонукають композиторів сідати за рояль для виконання своїх творів. Метою цього підрозділу є аналіз причин, що спонукали композиторів ставати за диригентський пульс.

Передовсім, слід зауважити, що ключова роль у формуванні основ диригентського мистецтва як самостійної галузі музичного виконавства належала саме композиторам. Наприклад, у XVII—XVIII ст., коли

поняття диригента ще не існувало, роль диригента виконував музикант, що грав партію генералбаса на клавесині чи органі. Він же визначав темп музики низкою акордів, підкреслюючи ритм акцентами або фігурацією. Йоган Себастьян Бах часто виступав у ролі виконавця-диригента, до того ж, крім гри на клавесині чи органі, він одним із перших став робити вказівки іншим музикантам головою, очима, пальцем, іноді наспівуючи мелодію або відстукуючи ритм ногою. З другої половини XVIII ст. мірою відмирання системи генералбаса одноосібним керівником ансамблю або оркестру поступово стає перший скрипаль-концертмейстер. Зокрема, саме так диригував оркестром князя Естергазі Йозеф Гайдн. Першими диригентами, які ввели в практику диригентську паличку, також були композитори Карл Марія Вебер та Людвіг Шпор. Одним із засновників сучасного диригування (поряд із Л. Бетховеном, Г. Берліозом, Ф. Мендельсоном та Ф. Лістом) слід вважати Ріхарда Вагнера. Саме за його прикладом диригент, який раніше стояв за пультом обличчям до публіки, повернувся до неї спиною, що забезпечувало більш повний творчий контакт диригента з артистами оркестру. До 40-х років XIX ст. новий спосіб диригування остаточно утверджується. Дещо пізніше складається й сучасний тип диригента-виконавця, вільного від композиторської діяльності. Таким чином, серед західноєвропейських композиторів, які зробили свій внесок у становлення й розвиток диригентського мистецтва, слід назвати імена Й. С. Баха, Ж. Б. Люллі, Й. Гайдна, Л. Бетховена, К. М. Вебера, Г. Берліоза, Ф. Мендельсона, Р. Вагнера, Ф. Ліста, Г. Малера, Й. Штрауса (сина), Р. Штрауса, Дж. Енеску, П. Булеза та ін.

У Росії період становлення професійного музичного мистецтва був пов'язаний з іменами композиторів І. Хандошкіна, В. Пашкевича і, звичайно, М. Глинки, яким часто доводилося ставати за диригентський пульт. Найвидатнішими російськими диригентами (в сучасному розумінні) були М. А. Балакирев та А. Г. Рубінштейн; у ролі диригентів систематично виступали композитори М. А. Римський-Корсаков, П. І. Чайковський, дещо пізніше — О. К. Глазунов, С. І. Танєєв. Серед основних причин, що спонукали композиторів займатися диригентською діяльністю наприкінці XIX — на початку XX ст., — брак професійних диригентських кадрів і прагнення популяризувати власні твори. Зокрема, **Петро Чайковський** уперше став за диригентський пульт у віці 47 років. Друзі переконували композитора, що його надзвичайна скромність і сором'язливість були завжди величезною перешкодою для популяризації його творів. Та й сам композитор це розумів і писав так: «...якщо ціною важкої внутрішньої боротьби я пересилю себе й доможусь того, щоб хоча б непогано вміти продиригувати тим чи іншим із своїх творів, то результатом цього зусилля буде значний поштовх у справі поступового розповсюдження моїх численних творів і швидке зростання мого

композиторського авторитету» [108, 287]. І ось у січні 1887 р. П. Чайковський успішно продиригував прем'єрним виконанням своєї опери «Черевички», а в наступному році здійснив гастрольну поїздку містами Європи, виступивши диригентом в Лейпцигу, Гамбурзі, Берліні, Празі, Парижі та Лондоні.

Що стосується проблеми нестачі диригентських кадрів, то в Росії вона вирішувалася так. На початку ХХ ст. в Петербурзькій консерваторії був відкритий і користувався неабиякою популярністю клас диригування для студентів-композиторів, яким керував Микола Черепнін. З його класу вийшли: С. Прокоф'єв, Ю. Шапорін, М. Малько, А. Гаук, В. Дранишников та ін. Організатори диригентського класу ніби підтверджували ідею про те, що ніхто краще за самого композитора не зможе продиригувати власними творами. Після революції 1917 р. у Московській і Петербурзькій (а згодом і в інших) консерваторіях були створені самостійні, не пов'язані з композиторським відділенням диригентські класи.

Вивільнення композитора від обов'язків диригента, можливість зосередитися на створенні музики, подальша професіоналізація диригентського мистецтва, не спричинили жорсткого розмежування композиторів і диригентів. Парадоксально, але факт: навіть у ХХ ст., коли з'явилася достатня кількість професійних диригентів, далеко не всі композитори відмовляються від диригентської діяльності. Багато видатних композиторів ХХ ст. і далі поєднують свою професію з диригентським мистецтвом, досягаючи значних результатів. Саме в ХХ ст. композитори-диригенти поділяються на дві категорії: ті, хто виконують виключно власні твори, й ті, хто, крім власних, диригують і творами інших композиторів.

Так, **Сергій Рахманінов** був не лише видатним композитором, піаністом, а й блискучим диригентом, хоча цей аспект його діяльності не був таким тривалим й інтенсивним та залишався немовби в тіні. Восени 1897 р. С. Рахманінов був запрошений на посаду другого диригента приватної опери Сави Мамонтова. До цього йому не доводилося ані керувати оркестром, ані вивчати диригентську справу. Свою першу репетицію він ледве зміг довести до кінця: композитор не знав, що співакам необхідно вказувати початок вступу. Однак геніальна обдарованість допомогла Рахманінову швидко осягнути секрети диригентського ремесла, й уже через кілька днів він успішно впорався зі своїми обов'язками, продиригувавши оперою К. Сен-Санса «Самсон і Даліла». Розквіт диригентського таланту Рахманінова припадає на період 1904—1915 років. Два сезони поспіль він працює в Большому театрі, де особливим успіхом користувалася його інтерпретація російських опер — Глинки, Чайковського, Римського-Корсакова, власних опер «Скупий лицар» і «Франческа да Риміні». Як симфонічний диригент Рахманінов найчас-

тіше з'являвся за диригентським пультом у концертах Московського філармонійного товариства, а також з оркестрами Зілоті та Кусевіцького; багато диригував за кордоном — у Європі й Америці.

Репертуар Рахманінова-диригента був надзвичайно різноманітним, йому були підвладні абсолютно не схожі за стилем і характером твори. Це, передусім, симфонічна музика російських композиторів Бородіна, Лядова, Чайковського, Римського-Корсакова, Глазунова; твори романтиків — Берліоза, Мендельсона, Франка, Вебера, Вагнера, Ліста, Гріга, Р. Штрауса; імпресіоністів — Дебюссі, Равеля, Роже-Дюкасса та ін. Рахманінов-диригент був ще й неперевершеним ансамблістом: солістами в його концертах виступали такі видатні музиканти першої половини ХХ ст., як Танєєв, Скрябін, Зілоті, Гофман, Казальс, а в оперних виставах — Шаляпін, Нежданова, Собінов та ін.

Рахманінов був також неперевершеним інтерпретатором власних симфонічних творів. Після 1913 р. він відмовився від виконання творів інших композиторів і диригував тільки власними творами. Лише в 1915 р. Рахманінов відступив від цього правила, продиригувавши концертом пам'яті Скрябіна. З приводу стилю диригування Рахманінова критики писали, що він відзначається ясністю, природністю, залізним відчуттям ритму, витонченим смаком і прекрасним відчуттям оркестрових барв. З нагоди виконання симфонічної поеми «Острів мертвих» і «Симфонічних танців» Рахманінова оркестром під управлінням автора критик О. Даунс зауважив: «Рахманінов довів, що володіє такими ж майстерністю й контролем над виконанням, музикальністю й творчою силою, керуючи оркестром, які він виявляє в грі на роялі. Характер і стиль його гри, як і його диригування, вражає спокоєм і впевненістю. Це та сама відсутність показного, те саме почуття гідності й очевидна стриманість, та сама чудова владна сила» [95, 216—217].

Надзвичайно цінні спогади про Рахманінова-диригента залишив інший видатний диригент ХХ ст. Микола Малько. Він зазначав: «Рахманінов не був диригентом у строгому професійному сенсі цього слова. Його мануальна техніка була далекою від віртуозності; у нього не було спритності й показних жестів досвідченого капельмейстера, але водночас йому було властиве щось інше, що приховувало всі ці ...недоліки. В його диригуванні все було логічним: глибока творча музикальність, культура й художній «етос», тобто етична художня обґрунтованість. Усе це з надлишком покривало дефекти техніки... Простота і правдивість були рисами Рахманінова-диригента. Його вплив на оркестр підсилювався авторитетом композитора й піаніста. Йому вдавалося легко не лише передавати все, необхідне для струнного ансамблю, а й найголовніше — смисл музики» [57].

З приводу зауважень, які Рахманінов-диригент робив оркестрантам, М. Малько наголошував, що всі вони були логічними, простими,

ніби поглиблювали авторські вказівки (відомо, що Рахманінов ставився до авторського тексту з особливою увагою і благоговінням). В останніх роках, коли Рахманінов диригував уже дуже рідко, він навіть соромився робити зауваження артистам оркестру. Якось на репетиції в Чикаго він зупинив оркестр, виправив помилку кларнетиста — «фадієз» — і раптом пробурмотів: «Моя помилка» [57].

М. Мальку пощастило чути симфонічні поеми Рахманінова «Острів мертвих», «Дзвони» в авторській інтерпретації; при цьому йому «важко було помітити щось, відмінне від тексту партитури. Усе текло, все співало без крику, без перебільшення, без зовнішніх ефектів і — все переконувало» [57]. Поміркованість, стриманість у всьому, природність, зрозумілість — такими були принципи диригентського мистецтва Рахманінова. Саме до цих рис в його диригентській манері привертає увагу М. Малько: «Під час диригування Рахманінов не метушився, не стрибав, не танцював, не тряс кулаками, не смикався, не «рив копитом землю», не вказував різкими рухами кожний вступ — важливий чи незначний, не розмахував руками «паралельно», тобто не зображав собою вітряка. Він стояв спокійно, ледь схилившись, рухи рук були економними й осмисленими, ніколи не втрачав він контролю над звуком оркестру, не висів на плечах у оркестрантів і... все виходило... Він знав те, що є чи не найголовнішою таємницею будь-якого виконавця — почуття міри — і він виконував не себе, а музику автора. А це і є метою справжнього художнього виконання» [57].

Неабияким диригентським обдарованням володів ще один видатний композитор ХХ ст. — **Сергій Прокоф'єв**. На відміну від багатьох інших композиторів, які опановували диригентське мистецтво самотужки (у зв'язку з чим у середовищі професійних диригентів сформувалося дещо зневажливе ставлення до композиторів-диригентів і навіть виник термін «композиторське диригування»), С. Прокоф'єв був випускником диригентського класу М. Черепніна. Засвоївши ази диригентської професії, Прокоф'єв удосконалював свою майстерність, диригуючи лише власними творами. Як і більшість інших композиторів-диригентів, Прокоф'єв не мав відшліфованої техніки диригентського жесту; крім того, його рухи іноді були кострубатими, різкими, але його довгі сильні руки міцно тримали «кермо управління» й чудово виражали все, чого прагнула його творча натура. За диригентським пультом Прокоф'єв був утіленням активної волі, зібраності, абсолютної доцільності зауважень і дій. Він володів такою необхідною диригентові блискавичністю реакції, що ґрунтувалася на надзвичайній витонченості слуху, на чутливості нервового сприйняття музичних звуків. Згадуючи період роботи над виконанням кантати С. Прокоф'єва «Олександр Невський», відомий хормейстер Клавдій Птіца писав: «За пультом, міцно стоячи під час найбільш енергійних диригентських рухів на своїх довгих, тісно зсуну-

тих ногах, він миттєво повертався у бік виконавця, який припустився помилки, й робив кілька «погрожувальних» кроків до нього до межі диригентської підставки. При цьому він унеможлиблював подальшу неакуратність музиканта осудливим, гнівним поглядом, ледь піднімаючи підборіддя, якщо не вимагалось зупинити оркестр. А зупинивши, не пускався в довгі розмови й не витрачав часу даремно. Зауваження його були вимогливі, різкі й короткі» [123]. У цій характеристиці диригентського стилю С. Прокоф'єва його сучасник відзначає риси, майже протилежні диригентській манері С. Рахманінова: різкість, енергійність, поривчастість, схильність до критичних зауважень. Водночас це не заважало С. Прокоф'єву бути блискучим інтерпретатором власних симфонічних, кантатно-ораторіальних творів.

Талановитим, харизматичним композитором-диригентом був ще один митець ХХ ст. — **Арам Хачатурян**. Ще задовго до того, як він уперше став за диригентський пульт, Хачатурян проводив репетиції з невеликими оркестрами драматичних театрів, до вистав яких він писав музику. Мрія про те, щоб самому виконувати власні оркестрові твори, стала реальністю абсолютно випадково. Якось у 1950 р. до Хачатуряна зателефонували і повідомили, що незабаром має відбутися концерт на честь обрання академіка Вавілова в депутати, до програми якого включено твори Хачатуряна — фінал скрипкового концерту у виконанні Леоніда Когана та уривки з балету «Гаяне». Диригувати концертом пропонувалося йому, Хачатуряну. Від несподіванки композитор розгубився і мало не відмовився. Але хвилювання його були безпідставними: концерт пройшов успішно, а цей доленосний випадок став початком блискучої диригентської діяльності композитора. Як і Прокоф'єв, А. Хачатурян диригував лише власними творами. Уже в перших рецензіях на диригентські виступи Хачатуряна наголошувалося на виразній пластиці його рук, умінні «ліпити форму», чудовому внутрішньому відчутті ритму. У роботі з оркестром виявилися вроджений артистизм А. Хачатуряна, надзвичайна обдарованість, велика творча воля, вражаюча працездатність і міцний професіоналізм. На репетиціях він бував дуже експансивним, чарівливим і гострим на слівце. Скрипаль Віктор Пікайзен так схарактеризував диригентську манеру А. Хачатуряна: «Під його паличку було зручно грати. Він умів надихати артистів оркестру і солістів, він завжди точно знав, чого хотів. Його диригентська воля безвідмовно вражала слухачів» [124]. Сам композитор говорив, що для нього «...мистецтво диригента має велику привабливість і силу з багатьох причин. По-перше, виконавством я завжди захоплювався з юних років. По-друге, що може бути більш захопливим за можливість самому «озвучувати» свої твори таким чудовим інструментом, яким є оркестр? І, нарешті, це — ще одна форма спілкування з найширшою аудиторією» [124].

У цих словах Хачатуряна — чи не найголовніша причина, що спонукає багатьох сучасних композиторів порушувати вже усталену в ХХ ст. схему музичної комунікації й ставати за диригентський пульта. Водночас, розуміючи важливість виконавської ланки у процесі музичної комунікації, деякі композитори-диригенти, зокрема й найуспішніші, зазначали її вторинний, другорядний характер стосовно композиторської творчості. Маючи природну схильність до виконавства й отримавши завдяки їй певну матеріальну незалежність, багато композиторів вважали виконавську працю засобом досягнення свободи для своєї улюбленої творчості. Саме такої думки був видатний румунський композитор ХХ ст. **Джордже Енеску**, котрий з юних років вів активну концертну діяльність як скрипаль і диригент. Цей митець залишив нам багато висловлювань, у яких розкрив мотиви своєї виконавської та композиторської діяльності. У «Спогадах» Дж. Енеску з притаманним йому почуттям гумору писав: «...мені так часто дорікали за мої дві спеціальності (скрипка й композиція. — *Авт.*), що мені захотілося мати й третю — стати диригентом! Я дуже люблю диригувати. Це приємне й захопливе заняття, яке іноді повністю полонить мене. Як добре займатися музикою, не виконуючи перед цим набридливі гами, які позбавляють тебе будь-якого задоволення» [119, 100]. Перший виступ Енеску-диригента відбувся в 1896 р., коли йому не було й 15 років: невеличкий паризький оркестр виконав під керуванням юного Енеску кілька його творів. Після успішного дебюту в наступні десятиріччя Енеску доводилося часто ставати за диригентський пульта, виконуючи не тільки власні твори, а й музику П. Чайковського, Й. Брамса, К. Дебюссі, Б. Бартока та інших композиторів. Сучасники — А. Онеггер, П. Казальс, Д. Ойстрах, Д. Шостакович та інші — високо цінували диригентське обдаровання Дж. Енеску, особливо їх вражала феноменальна музична пам'ять композитора, про яку склали легенди. Б. Барток згадував, як у 1922 р. вони з Енеску їхали потягом до Бухареста, де під орудою Енеску мав виконуватися новий симфонічний твір Бартока «Дві картини». Енеску двічі уважно переглянув надзвичайно складну партитуру й повернув її авторові. Наступного дня, розпочинаючи репетицію, Енеску насамперед прибрав ноти з диригентського пульта. «Я онімів від подиву, — писав Барток, — але коли маестро виконав обидві картини, не забувши при цьому нічого, абсолютно нічого, ані найменшої подробиці, якнайвиразніше й рельєфно передавши всі мої задуми, я був вражений. Я не знайшов слів, щоб передати йому своє захоплення» [60, 21].

Про інші якості Енеску-диригента висловився видатний радянський скрипаль Давид Ойстрах, який разом із піаністом Львом Оборіним провів у Бухаресті кілька концертів у супроводі оркестру під керівництвом Дж. Енеску: «Виступаючи вперше з незнайомим оркестром, ми не відчули жодних труднощів, оскільки Енеску акомпанував нам

виключно чутливо і з високою майстерністю. Як диригент він працює просто, без ефектних зовнішніх засобів. Граючи з ним, відчуваєшся дійсно членом ансамблю» [11, 194].

Незважаючи на такі високі оцінки диригентської майстерності Дж. Енеску, сам композитор у розквіті виконавської кар'єри зізнався: «...я ніколи не відчував повного задоволення від своєї виконавської діяльності. У ній я немовби роздвоююся. У композиторській творчості я завжди залишаюся самим собою; тут я не обмежений господар у власних володіннях» [16, 245]. І тут же ще одне зізнання: «Я не міг би займатися композиторською діяльністю, не забезпечивши спочатку своєї матеріальної незалежності» [16, 245].

У ієрархії цінностей Дж. Енеску композиторська творчість посідає найвищу позицію; виконавська діяльність Енеску як скрипаля, диригента, піаніста, ансамбліста — на значно нижчому рівні, сприймається митцем як спосіб заробітку. Парадоксальним є факт, що, попри те, що до програм своїх численних концертних виступів Енеску часто включав власні твори, його праця як основоположника румунської професійної композиторської школи за життя не була гідно поцінована. Як зауважив дослідник творчості Дж. Енеску Дж. Белан, «трагедія Енеску полягала в тому, що упродовж усього життя більшість людей хотіла слухати не його музику, а його виконання чужих творів» [11].

Отже, ми розглянули окремі творчі особистості композиторів Західної та Східної Європи в історичній ретроспективі та визначили деякі причини, що спонукали їх до диригентської діяльності, зокрема, брак професійних диригентських кадрів, бажання вдосконалити принципи управління оркестром, прагнення популяризувати власні твори й найглибше розкрити власний творчий задум, нарешті, жага матеріальної незалежності. Українські композитори-диригенти представлені видатними іменами Миколи Лисенка, Миколи Колесси, Станіслава Людкевича, Адама Солтиса, Бориса Лятошинського, Івана Карабиця, Мирослава Скорика та ін.

Перше місце в цьому ряду по праву належить **Миколі Лисенку**. Його диригентська діяльність була пов'язана переважно з хоровим жанром, і це не випадково, адже в історії української культури формування професійної композиторської школи й становлення симфонізму як методу музичного мислення відбувалося саме через хоровий жанр¹⁶. Ще в студентських роках, навчаючись на природничому факультеті Ки-

¹⁶ Більшість дослідників українського музичного мистецтва, зокрема, Н. Герасимова-Персидська, Т. Гусарчук, М. Копиця та ін. вважають, що український хоровий партесний спів XVII—XVIII ст. та його вершинні вияви в хорових концертах М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя за художнім рівнем і значенням в історії розвитку музики не поступаються кращим зразкам віденських класичних симфоній.

ївського університету св. Володимира, М. Лисенко захопився збиранням та обробками українських народних пісень, а також хоровим співом. Саме Лисенкові першому спало на думку організувати український хор із студентів університету. А сталося це зовсім випадково, у 1860 р., коли М. Лисенко почув, як студенти співали в університетській церкві звичайні літургійні канти церковнослов'янського змісту. За диригента був також студент, який перейшов із духовної семінарії; він і навчав товаришів хорового співу. Познайомившись із ним і швидко перейнявши від нього ту науку, Лисенко сам почав навчати товаришів, потім створив хор, і вже в січні 1861 р. український студентський хор виконав під його орудою перший концерт, програма якого складалася виключно з українських пісень. Про цей концерт, а також значний суспільний резонанс від нього згадувала Олена Пчілка [86, 76]. Вона ж наводить факт, що за три роки потому, 26 лютого 1864 р., у виставі Київського міського театру у зв'язку з річницею пам'яті Т. Шевченка та на користь мало-забезпечених студентів (виконувалися «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Простак» В. Гоголя (батька) і два дивертисменти «Чумацький шлях» і «Вулиця») М. Лисенко диригував хором і оркестром [86, 82]. Ці факти свідчать, що Лисенко, не маючи спеціальної підготовки, самостійно опанував науку диригування, досягнувши за кілька років рівня, гідного столичного музичного життя. Слід зауважити також, що артистична діяльність Лисенка відбувалася в умовах жорстокого пригноблення української мови й культури, політики русифікації та цензури російського царату. Ще один сучасник М. Лисенка, згодом перший ректор Київської консерваторії Володимир Пухальський писав: «...у ті часи з метою русифікації краю влада пильно стежила за недопущенням української та польської мов у виставах і концертах. Але Микола Віталійович як патріот навчав свій хор переважно українською, ...напруження нервів у тодішніх виконавців доходило до хворобливості. При будь-якому дзвінкові кожного, хто заходив до квартири, все завмирало, боячись появи поліції» [85, 227]. Приміщень для репетицій хору не було, збиралися на квартирах, на кожний концерт, у якому планувалося виконання українських пісень, М. Лисенкові доводилося просити дозволу у вищій київській адміністрації, а це не завжди вдавалося. Іноді доходило до анекдотично-абсурдних ситуацій на зразок тієї, що сталася 1864 р., коли київська цензура дозволила Лисенкові провести концерт за умови виконання всіх українських пісень у перекладі. Тоді одна кмітлива пані переклала текст відомої української пісеньки «Дощик, дощик капає дрібненько» французькою мовою. Під час виконання твору в залі зчинився такий невгамовний сміх і лемент, що сама поліція, присутня на концерті, заборонила співати далі французькою. Друзі М. Лисенка ще довго жартома наспівували «Дощик» у французькому перекладі, згадуючи про той кумедний випадок [86, 83].

Незважаючи на утиски з боку влади, Лисенко не шкодував ні часу, ні хисту, ні здоров'я на розвиток хорової справи в Україні й за її межами. Скрізь, де в молодіжному середовищі з'являвся Лисенко, він утворював імпровізований хор і керував ним; деякі з цих колективів існували упродовж тривалого часу. Національна самосвідомість і патріотичні почуття Лисенка були настільки сильними, що йому вдалося створити невеличкий хор навіть із студентів Петербурзької консерваторії під час навчання в цьому закладі в 1874—1876 роках і виконувати з ним українські колядки та уривки з його опери «Різдвяна ніч». У 90-х роках XIX ст. Лисенко як один з найбільш активних членів «Літературно-артистичного товариства» в Києві створив український хор і концертував з ним. Він сам навчав хористів, добирав репертуар, створював хорові обробки українських народних пісень і авторські хорові композиції, піклувався про приміщення для репетицій, концертні костюми тощо. З часом український хор під керівництвом Лисенка став одним з найкращих мистецьких колективів не тільки Києва, а й усієї України; кожен його виступ мав великий успіх, запалював душі українців патріотичним вогнем. Як писала сучасниця М. Лисенка Софія Русова, «його праця давала надзвичайні наслідки, його концерти вславилися по всій Україні, до них усе українське громадянство ставилося з великою пошаною. Кожний концерт Лисенка був національно-музичним святом» [93, 167]. Єдине, чого не вистачало Лисенкові, — вдачі антрепренера, менеджера, людини практичної і спритної. Через те його український хор не мав такого матеріального успіху, який повинен був мати [86, 111].

Що стосується особливостей диригування самого Лисенка, то в спогадах Олени Пчілки, Софії Русової та інших його сучасників М. Лисенко постає як досить суворий і вимогливий диригент, який завжди вимагав серйозного ставлення до виконання музичних творів як своїх, так і інших композиторів. Недотримання його вимог, порушення дисципліни гнівило й дратувало його, іноді призводило до різких виявів незадоволення або, навпаки, до розпачу та безпорадності. У такі моменти Лисенко ніколи не вдавався до крику; він мовчки запалював цигарку, відходив убік з кимсь із старших громадян, говорив про сторонні речі й через кілька хвилин, опанувавши себе, повертався до роботи з хором. За ці кілька хвилин і хористи усвідомлювали свої хиби й намагалися якнайшвидше їх виправити, щоб порадувати улюбленого вчителя, шанованого диригента і славетного композитора. Авторитет Лисенка серед членів його хору був незаперечним, належати до Лисенкового українського хору учасники його мали собі за честь, усі вони були свідомі українці й українки, проповідники української національної ідеї як у хорі, так і поза ним. Поєднані патріотичними почуттями й працюючи в напівлегальних умовах, і хористи, і диригент намагалися не тільки якнайкраще виконати той чи інший твір, а передати усю

глибину краси української пісні. У цьому полягала велич Лисенкового українського хору, у виконанні якого «...пісня не давала гинути до краю українському почуттю, українській свідомості на поневоленій, укритій полудою Україні» [86, 109]. «Концерти Лисенка були не тільки музичним тріумфом, а й великим піднесенням найчистішого почуття любові до України, до творчості її народу. У цьому й полягає безсмертне значення концертів Миколи Віталійовича» [93, 175]. Отже, в особі Лисенка спостерігаємо абсолютно новий, унікальний тип мотивації диригентської діяльності, пов'язаний не з особистими інтересами, а з інтересами українського народу та його культури, невинним бажанням піднести її на європейський рівень.

Чудовим диригентом був і видатний український композитор ХХ століття **Борис Лятошинський**. У студентські роки він не займався диригуванням, але потяг до цього виду музичної діяльності в нього був дуже великий. Цьому сприяло навчання Лятошинського в класі тодішнього ректора Київської консерваторії, видатного композитора **Рейнгольда Глієра**, який дуже любив диригентську діяльність і був невтомним пропагандистом творів українських композиторів. За час свого перебування в Києві в 1914—1920-х роках Р. Глієр організував оркестр і хор із студентів консерваторії й сам керував ними. Ним також був створений оперний клас, силами якого під управлінням Глієра були поставлені опери Верді, Римського-Корсакова, Мусоргського та інших композиторів. Виступав він і як диригент симфонічних концертів, що відбувалися того часу в приміщенні Київського оперного театру. Так, у літньому сезоні 1923 р. відбувся концерт із симфонічних творів молодих українських композиторів, у якому оркестр Київського оперного театру під орудою Р. Глієра виконав Першу симфонію Б. Лятошинського. «Глієр як диригент завжди був на висоті, — згадував Б. Лятошинський — Використовуючи помірковані жести, він досягає колосальних патетичних кульмінацій в оркестрі, не говорячи вже про загальний високий художній рівень виконання всієї програми» [55, 184]. Надзвичайно цінним і корисним для учнів Р. Глієра було те, що він сам часто диригував їхніми творами, які під його орудою виконував студентський оркестр Київської консерваторії. Ну й, звичайно ж, Р. Глієр був неперевершеним інтерпретатором власних творів, про що не раз згадував Лятошинський у листах до свого вчителя [29].

Маючи такого досвідченого й різнобічно обдарованого вчителя, Лятошинський і сам захопився мистецтвом диригування, згодом у нього виникло абсолютно природне бажання диригувати власними творами. Його наполеглива праця в цій царині, спілкування з досвідченими диригентами допомогли Б. Лятошинському опанувати диригентську справу, подолати скутість у диригентському жесті, що заважала йому на початку цього виду діяльності, й досягнути професійного рівня в

концертних виступах. Перший концерт Б. Лятошинського-диригента відбувся в 1917 р., коли він прилюдно продиригував другою частиною своєї Першої симфонії, що мала назву «Лірична поема». У 1920-х роках Лятошинський диригував творами Гайдна, Шуберта, Вагнера, сучасних йому київських композиторів. Ще до війни Лятошинський почав виступати з авторськими концертами, які в повоєнний час стали більш регулярними й охоплювали дедалі ширшу географію — Київ, Львів, Одесу, Ригу та інші міста.

Подібно до інших композиторів-диригентів, у зрілий період творчості Б. Лятошинський відійшов від виконання музики інших композиторів і диригував лише власними творами. Диригент М. Канерштейн згадував, як він слухав в авторському виконанні Другу, Третю, Четверту, П'яту симфонії Лятошинського, його симфонічні поеми «Возз'єднання», «Гражина», «На берегах Вісли», сюїту «Ромео і Джульєтта», «Польську сюїту», «Слов'янський концерт» та багато інших творів [36]. «При цьому він з великою готовністю надавав іншим диригентам можливість бути першими виконавцями його творів. Так, у Ленінграді вперше виконав Третю симфонію Є. Мравінський, Четверту — Н. Рахлін, П'яту — І. Блажков, у Москві прем'єри Четвертої та П'ятої симфоній відбулися під керуванням Г. Рождественського» [36, 139].

Високо цінував диригентські інтерпретації власних творів Б. Лятошинського його молодший сучасник, відомий український композитор Ю. Іщенко. На його думку, нерідко авторські інтерпретації Лятошинського були значно вищі в художньому сенсі, ніж ті, що їх пропонували професійні диригенти, навіть найвідоміші. Ю. Іщенко зазначає: «Досі мені не вдалося почути жодної диригентської інтерпретації його творів, яка б «сягала» авторської за глибиною й точністю образного передання» [34, 76].

Успіх концертів, які диригував Б. Лятошинський, пояснюється не лише диригентськими здібностями композитора, що їх він зумів розвинути завдяки наполегливій праці й ретельній підготовці до кожного виступу. Успіху Лятошинського сприяло його щире, дружнє, делікатне ставлення до артистів оркестру. Відома піаністка, віртуозна виконавиця «Слов'янського концерту» Б. Лятошинського Т. Ніколаєва писала, що «оркестранти (де б це не було) обожнювали Бориса Миколайовича. Вони дуже любили грати його музику, хоча іноді й зауважували складність партитури. Їхня симпатія до Бориса Миколайовича — явна й щира, була зумовлена його надзвичайною скромністю, делікатністю у ставленні до музикантів, людяністю, з якою він взагалі ставився до людей. У всіх невдачах він винуватив тільки самого себе, і ця скромність імпонувала музикантам» [71, 160]. До цього слід додати диригентські риси Б. Лятошинського, про які згадував М. Канерштейн: «Жест його був лаконічним, дуже зрозумілим для оркестру. Диригування Бориса

Миколайовича було позбавлене показного, суто зовнішньої естрадності... Лятошинський завжди домагався від кожного музиканта чіткого розуміння завдання в цілому і в деталях, що стоять перед ним, і завжди дуже засмучувався, якщо це не одразу вдавалося або якщо на концерті відбувалися якісь незначні, навіть непомітні для слухачів «накладки» [36, 138].

А «накладки», звісно, траплялися навіть у такого досвідченого диригента, яким був Лятошинський. Як кожний композитор, він прагнув домогтися ідеального звучання створеної ним партитури, а коли щось не вдавалося, особливо на концерті, сприймав це не як звичайне непорозуміння, а як трагічну, непоправну випадковість, що було безперечним перебільшенням. Показовими в цьому плані є три листи Б. Лятошинського щодо виконання його Четвертої та П'ятої симфоній оркестром під його орудою, що відбулося 24 грудня 1966 р. в Києві. В одному з листів від 28. 12. 1966 р., адресованому Льву Четвертакову¹⁷, Лятошинський скаржиться на два сумні непорозуміння, що сталися під час виконання П'ятої симфонії, а саме: нестрункий вступ струнних на початку Allegro першої частини та несвоєчасний вступ гобоя й частини духової групи в політональному розділі другої частини, що, на думку композитора, були помітні публіці і справили жахливе, ганебне враження. У листі до колеги-музикознавця Анатолія Дмитрієва, написаному того самого дня, Лятошинський ще докладніше описує концертні несподіванки, які його дуже засмутили, і навіть повідомляє про своє прохання знищити запис цього концерту. Однак, уже через кілька днів потому, зустрівши новий 1967 р. і, очевидно, поспілкувавшись із музикантами, присутніми на концерті 24 грудня, у наступному листі до А. Дмитрієва від 03. 01. 1967 р. Б. Лятошинський вже не так трагічно сприймає свою виконавську невдачу: «Я, очевидно, дещо перебільшив мій смуток з приводу непорозумінь, що відбулися під час виконання мною П'ятої симфонії. Більшість присутніх на концерті музикантів відчула лише нестрункий початок Allegro, а що стосується передчасного вступу гобоя, то ніхто його не розібрав, оскільки там узагалі йдуть політональні вступи духових» [55, 83]. Більший оптимізм композитора-диригента пояснюється й перспективою виправити прикрі помилки в новому виконанні П'ятої симфонії в одному з концертів Спілки композиторів, про що він також повідомляє в листі до А. Дмитрієва.

Слід зауважити, що подібні екстраординарні випадки траплялися з Лятошинським-диригентом не так уже й часто; значно частіше в листах до Л. Четвертакова, Р. Глієра та інших друзів і колег Б. Лятошинський із

¹⁷ Лев Четвертаков — друг Б. Лятошинського, любитель музики, підполковник, викладач університету в Горькому, з яким Борис Миколайович познайомився ще під час Великої Вітчизняної війни і близько 30-и років вів листування.

гордістю розповідає про випадки, коли він як диригент був «у формі», про успіхи концертних виконань його творів, радість чути свої твори в якісному, професійному виконанні. Особливо радів Лятошинський, коли йому вдавалося «...досягнути деяких тонких нюансів, яких раніше не було» [55, 26], коли оркестр звучить «чисто, струнко, емоційно» [55, 28], коли музиканти грають «із хорошими нюансами і в правильних темпах, ...із великим піднесенням» [55, 46].

Оцінку власної диригентської діяльності Б. Лятошинський відверто й самокритично висловив у листі до А. Дмитрієва від 17. 01. 1965 р.: «Безперечно, я не претендую на лаври диригента, але власні твори можу диригувати на справжньому хорошому рівні. Може, я не досяг скрізь ідеального співвідношення груп оркестру, але що стосується темпів, нюансування і, як мовиться, «розкриття задуму автора», то це було в повному порядку. Дуже рідко доводиться мені диригувати, але щоразу на першій же репетиції пригадую все, що необхідно пам'ятати й знати, а на самому концерті відчуваю справжню велику радість, коли чую, що все йде добре й так, як я собі все це уявляв у звучанні» [55, 48].

Поряд із класиками М. Лисенком і Б. Лятошинським серед сучасних українських композиторів, які займалися (а деякі з них і нині займаються) диригентською діяльністю, варто пригадати Івана Карабица, Мирослава Скорика, Левка Колодуба, Володимира Рунчака та багатьох інших. Кожен із них мав свій шлях на концертну естраду і власну мотивацію диригування.

Так, **Іван Карабиць** уперше виступив як диригент під час служби в армії, в ансамблі пісні і танцю Київського військового округу. Вимушену перерву в заняттях у Київській консерваторії у класі професора Б. Лятошинського, пов'язану з призовом до лав радянської армії, І. Карабиць заповнював новим для нього видом діяльності: аранжуванням естрадних і народних пісень, перекладенням і транскрипціями популярних творів, розучуванням їх із хором і оркестром. Як згадував про цей період відомий український скрипаль Анатолій Баженов, який служив в ансамблі разом із Іваном Карабицем, «працювати доводилося часом у суворих умовах, коли потрібно було оркеструвати, переробляти (іноді за лічені години) цілі твори. Ця «школа» вимагала величезної напруги. Іноді музика, яку йому доводилося оркеструвати, була нижчою від рівня його таланту, але, тим не менш, цей «штаб швидкого реагування» в його особі діяв. До того ж, ще він і сам диригував багатьма концертами» [7, 203].

Не маючи диригентського досвіду, І. Карабиць уважно спостерігав, як із цим колективом працює відомий хоровий диригент, головний хормейстер Київського оперного театру Лев Миколайович Венедиктов, переймав його досвід, радився з ним, коли самому доводилося ставати за диригентський пульс. Безцінний досвід, набутий І. Карабицем

в ансамблі пісні і танцю КВО¹⁸, став йому в нагоді, коли він у 1994 р. очолив як художній керівник ансамбль солістів «Київська камерата». Із цим колективом І. Карабиць часто виступав як диригент, виконуючи музику українських і зарубіжних композиторів, зокрема і власні твори. Карабиць, як і його вчитель Лятошинський, залюбки диригував, але не зловживав цим; зазвичай, для прем'єрного виконання він віддавав свої твори іншим диригентам. Але в разі хвороби диригента або за інших непередбачених обставин, що могли призвести до скасування або перенесення визначеної дати концерту, І. Карабиць рішуче ставав за диригентський пульти і сам проводив концерт. На жаль, у нечисленній літературі про І. Карабиця не знайти ні спогадів про нього як диригента, ні його власних думок з приводу диригентської діяльності. Лише А. Баженів так висловився про диригентські риси І. Карабиця: «У нього були чудові руки, чудове відчуття ритму і форми» [7, 203]. Отже, розглянувши постаті деяких композиторів-диригентів Західної, Східної Європи та України від XIX ст. до наших днів, психологічні та професійні аспекти мотивації їхньої диригентської діяльності, репертуар, географію, диригентські риси у дзеркалі спогадів сучасників та власних висловлювань композиторів, можемо зробити такий висновок.

Більшість композиторів (за окремими винятками) ніколи не вчилися диригуванню, але доволі успішно самостійно опанувала диригентську справу. Більше того, в період XVII—XIX ст. саме композиторам належала визначальна роль у формуванні засад диригентського мистецтва як самостійної галузі музичного виконавства. Вивільнення композитора від обов'язків диригента, можливість зосередитися на створенні музики, подальша професіоналізація диригентського мистецтва, не стали причинами жорсткого розмежування композиторів і диригентів. Парадоксально, але факт: навіть у XX ст., коли з'явилася значна кількість професійних диригентів, не всі композитори відмовлялися від диригентської діяльності. Багато видатних композиторів XX ст. і далі поєднують свою професію з диригентським мистецтвом, досягаючи при цьому значних результатів.

Композиторська професія має свою специфіку: вона більш утаємничена, ніж професії художників, поетів, літераторів, акторів, режисерів і представників інших видів мистецтв. Композиторська праця неpubлічна, твір обмірковується й пишеться композитором на самоті, подалі від людських очей. А коли твір написаний, честь його представлення публіці належить виконавцеві. Саме виконавець спілкується з публікою мовою музичних звуків під час виконання твору композитора. Що стосується композитора, то, якщо він присутній в концертній залі під час

¹⁸ І. Карабиць працював диригентом ансамблю пісні і танцю КВО і після закінчення консерваторії та під час навчання в аспірантурі — до 1974 р.

виконання свого твору, він поза своєю волею поєднується з кінцевою ланкою музичної комунікації — стає слухачем! Тут ми можемо висловити припущення, що саме ті композитори, які відчували неприродність, незручність такого суміщення ланок в акті музичної комунікації (коли джерело інформації є одночасно й приймачем), і ставали виконавцями своїх творів, зокрема диригентами. Популярність саме диригентського спрямування виконавської діяльності композиторів теж має пояснення: серед усіх виконавських спеціальностей професія диригента, який під час концерту не грає на жодному музичному інструменті й не співає, але керує, управляє великим колективом музикантів (солістів, оркестрантів, хористів тощо) має виразну організаційну спрямовальну функцію, а нерідко (особливо в сучасних умовах) — і менеджерське обдарування. А з великої кількості представників музичного театру, зайнятих у підготовці оперної чи балетної вистави (режисери, хормейстери, балетмейстери, художники-постановники тощо), під час вистави присутній лише диригент. Напевне, ці обставини не останньою чергою впливають на формування у деяких композиторів бажання долучитися до когорти диригентів, чий талант, воля, організаторський хист є вирішальними чинниками успішного виконання твору. До цього слід додати горезвісний матеріальний чинник, який у прагматичному ХХ ст. набуває неабиякого значення.

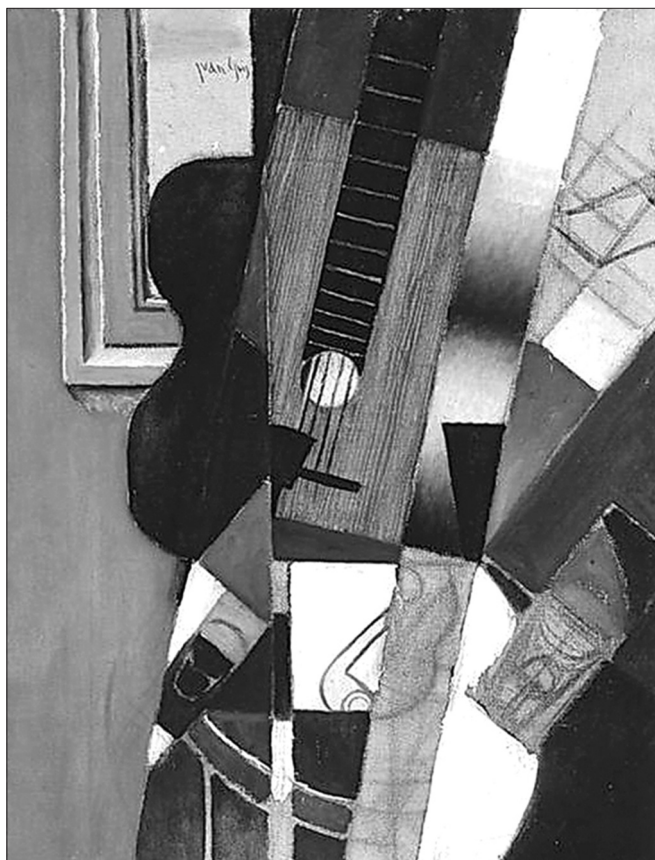
Саме в ХХ ст. композитори-диригенти розділяються на дві категорії: ті, хто виконують виключно власні твори, й ті, хто, крім власних, диригують і творами інших композиторів. Причини, які спонукали й тих, і інших композиторів ставати за диригентський пульс, найрізноманітніші, а в окремих випадках — винятково важливі не тільки для самого композитора, а й для розвитку національної композиторської школи та музичного мистецтва в цілому. Ось деякі з них:

- новаторські прагнення, бажання вдосконалити як оркестр, так і принципи управління ним (Р. Вагнер);
- невпинне бажання піднести національну музичну культуру на європейський рівень (М. Лисенко);
- універсальність творчого обдарування, схильність до виконавства, прагнення розкрити ще одну грань свого таланту (Ф. Ліст, С. Рахманінов, І. Стравінський, С. Прокоф'єв, А. Хачатурян, Дж. Енеску та ін.);
- прагнення популяризувати свої твори, намагання найглибше розкрити власний творчий задум (П. Чайковський та інші композитори, які диригували власними творами);
- диригування як робота, засіб матеріального утримання себе та своєї родини (С. Рахманінов на початку мистецького шляху, Дж. Енеску та ін.);
- диригування як спосіб спілкування з найширшою аудиторією (А. Хачатурян);

- приклад улюбленого вчителя (Р. Глієр — Б. Лятошинський);
- специфічні життєві обставини (А. Хачатурян, І. Карабиць).

Як бачимо, перелік досить широкий, але ним не вичерпується різноманіття обставин, які в кожному конкретному випадку породжують нову комбінацію причин і мотивів диригентської діяльності композитора. Та якою б не була ця комбінація, в ній обов'язково наявний спільний для всіх композиторів-диригентів елемент: прагнення хоча б на деякий час повернути первісний синкретизм мистецтва, відчувати неповторну мить, коли енергія творення помножується на енергію виконання і зливається з могутньою енергетичною вібрацією зали. Багато композиторів-диригентів зізнавалися, що хвилини найбільш вдалих виступів були найщасливішими в їхньому житті. А найкраще про це сказав композитор і диригент Джордже Енеску: «Аплодисменти мене не дуже хвилюють. Але коли оркестр переймається моїми думками, коли він розуміє мене, зливається зі мною, коли різні інструменти передають у звуках мої наміри, в ці хвилини я відчуваю таку сильну насолоду, що її не передати словами» [16, 242].

РОЗДІЛ 3



УКРАЇНЬСЬКА КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ 1990—2000-Х РОКІВ У КООРДИНАТАХ НАЦІОНАЛЬНОГО САМОВИЗНАЧЕННЯ ТА ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ІНТЕГРАЦІЇ

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

Українська музика часів здобуття Україною незалежності є найменш дослідженим явищем в історії розвитку вітчизняної культури. Докорінне оновлення суспільно-політичного життя в останніх десятиріччях ХХ ст., крах комуністичної ідеології та розпад тоталітарного режиму в СРСР суттєво вплинули на хід історико-культурного процесу. Початок 1990-х років пов'язаний із розбудовою нових незалежних держав на теренах колишнього Радянського Союзу, активізацією процесів формування національних культур та розширення діапазону творчих пошуків у різних національних школах. Починається новий колосальний сплеск національного відродження і в Україні, яка від 1991 р. є незалежною державою.

Головною новацією у сфері культури і мистецтва 1990-х років була чи не вперше здобута свобода слова. Цензура значно послабила свої позиції, а потім взагалі була скасована. Реальними стали й інші громадянські права: свобода совісті та віросповідання, свобода громадських об'єднань. Розпочинався послідовний критичний аналіз власної історії, що зачепив уже не тільки сталінську епоху, як під час «відлиги» 1960-х років, а й ленінський період історії. Відбуваються процеси реабілітації та відродження у власне художній сфері: повертаються із забуття поети й філософи межі століть, відкривається цілий шар культури митців, котрі жили й творили в еміграції. Помітно поживляється музично-громадське життя: значно оновлюється й збагачується репертуар театральних-концертних організацій, традиційні огляди музичної творчості втрачають номенклатурно-офіційний характер, їм на зміну приходять численні музичні фестивалі. Так, у Києві від 1989 р. поступово набирає обертів і стає найбільшою імпрезою сучасної української музики перший міжнародний музичний фестиваль «КиївМузикФест».

Стимулом до виникнення більшості новаторських починань того часу було прагнення протиставити нові форми концертної й творчої практики офіційним вимогам Спілки композиторів України. Та й сама Спілка, позбувшись ідеологічної й, головне, фінансової підтримки держави, що розпалася, вже не могла проводити колишню політику і втратила вплив на митців.

Культура й мистецтво 1990-х років пов'язані зі стильовими пошуками, які зосереджуються на осі «модернізм — постмодернізм». Якщо в радянський період української історії в середовищі митців домінувала

єдина офіційно визнана естетика соцреалізму, то із занепадом традиційних соцреалізмівських канонів виникло неймовірне різноманіття творчих ідей, концепцій, технік і стильових систем, на позначення яких використовують поняття постмодернізму. Постмодернізм — це новий тип світогляду людини інформаційного суспільства, унікальна соціокультурна модель, яка не дає єдиної картини світу, спирається на ідею його суперкомунікативності і висуває як головний творчий принцип «радикальний плюралізм стилів і художніх програм, світоглядних моделей і мов культури» [72, 536].

У композиторській творчості наприкінці 1980 — на початку 1990-х відбувалися процеси плюралізації, урізноманітнення творчих пошуків. Водночас, бурхливі процеси в суспільно-політичному та музично-громадському житті першої половини 1990-х років не призвели до радикальних стильових змін у композиторській творчості. Кардинально нових стильових напрямів не виникло, творчі уподобання композиторів обертаються навколо знайдених у минулих десятиріччях засобів полістилістики, мінімалізму, неоромантизму, неокласицизму, «нової простоти»; з'являється чимало синтетичних («інтерактивних») композицій, перфомансів¹⁹, творів, де поєднуються елементи серйозних та розважальних жанрів. Єдиний виняток становить сфера духовної музики, яка бурхливо розвивається.

У період 1990 — початку 2000-х років в українській музиці плідно працює декілька поколінь українських композиторів:

- композитори-представники музичного авангарду 1960-х років: В. Сильвестров, В. Годзяцький, В. Грабовський, Л. Дичко, М. Скорик, Г. Ляшенко, В. Загорцев, Л. Колодуб, Ю. Іщенко, В. Губаренко, В. Губа та ін.;
- композитори, що прийшли в музику в 1970-х роках: Є. Станкович, І. Карабиць, Я. Губанов, О. Костін, В. Зубицький, О. Кива та ін.;
- композитори, що прийшли в музику в 1980—1990-х роках: І. Щербаков, Г. Гаврилець, В. Польова, О. Щетинський, О. Грінберг, О. Гугель, С. Пілютиков, К. Цепколенко, О. Козаренко, В. Рунчак, М. Денисенко, І. Тараненко, С. Зажитько, Л. Юріна, М. Ковалінас, А. Загайкевич, С. Луньов, І. Алексійчук, О. Скрипник та ін.;
- наймолодше покоління, яке прийшло в музику в 2000-х роках: Б. Кривопуст, О. Безбородько, О. Войтенко, З. Алмаші, Л. Сидоренко, М. Шалигін та ін.

В українській музиці двох останніх десятиріч найбільш чутливим до кризових явищ соціуму виявилися жанри великої циклічної симфонії та сфера музичного театру. Система державного замовлення на

¹⁹ Performance (англ.) — імпровізаційна вистава, що охоплює елементи будь-яких видів мистецтва, а також акції життєподібного характеру.

симфонічні, оперні, балетні твори, що існувала в радянські часи, була зруйнована, зник стимул для їх написання.

СИМФОНІЧНИЙ ЖАНР став непопулярним через велику затратність і трудомісткість. Другою причиною різкого зменшення кількості симфонічних творів стала чергова стадія кризи жанру, відчуття вичерпаності класичної циклічної моделі симфонії та необхідності її кардинального оновлення. Тому в українській симфонічній музиці 1990—2000-х переважають тенденції образного та жанрового оновлення, посилення філософсько-концепційного чинника, розмаїття стилістичних пошуків, трансформації й синтезу жанрів. В останній третині ХХ та на початку ХХІ ст. симфонію вже неможливо розглядати як форму, що передбачає сонатну або якусь іншу жорстко встановлену структуру. Симфонія втрачає канонічність, з'являється безліч симфоній в оригінальному, нетрадиційному вигляді, але водночас зберігається значення симфонії як фундаментального жанру, музично-філософської моделі світу.

Жанр великої симфонії в українській музиці означеного періоду приваблює таких видатних майстрів, як В. Сильвестров (у його доробку 7 симфоній, твори для голосу або інструменту та симфонічного оркестру), Є. Станкович (6 симфоній, 10 камерних симфоній, симфонієта, інструментальні концерти, інші оркестрові твори), Л. Колодуб (10 симфоній, 10 інструментальних концертів, оркестрові сюїти, увертюри, поеми, інші симфонічні твори), Г. Ляшенко (6 симфоній, Симфонія-реквієм, концерти для арфи, контрабаса, віолончелі, альту, скрипки, фортепіано з оркестром), В. Губаренко (4 симфонії, 5 камерних симфоній, симфонічні сюїти, картини, поеми тощо) та ін.

Деякі композитори розвивають принципи програмного симфонізму: І. Тараненко — симфонія «Діахронос» (1991); О. Щетинський — «Глосолалії» для камерного оркестру (1991); О. Козаренко — «Епістоли» (чотири симфонічні фрагменти) — композиція для великого симфонічного оркестру (1991); Л. Колодуб — симфонія № 5 «Pro memoria» пам'яті жертв страшних лихоліть в Україні (1993); В. Губаренко — симфонія «De profundis» для сопрано, тенора та симфонічного оркестру на вірші Т. Шевченка (1996); Г. Гаврилець — симфонія «Паралелі» (2008) тощо. Симфонічний жанр приваблює й композиторів молодшого покоління: В. Рунчак створив 4 симфонії, С. Луцьов — 3 (усі мають програмні назви: №1 — *Panta rei*, № 2 — *Tutti*, №3 — *Letargia*), у доробку В. Польової — 2 симфонії (№1 — 1989, № 2 — «Присвята Брукнеру», 1990), І. Алексійчук створила одну симфонію (1995) та композицію «Мости до невидимих берегів» для двох фортепіано та симфонічного оркестру (2006), Л. Сидоренко написала симфонію «Ab Initio».

Популярними є жанрові різновиди симфонічної поеми (В. Губаренко, В. Сильвестров, Ю. Іщенко, Г. Гаврилець, І. Алексійчук), симфонієти

(дві симфоністи Г. Ляшенка, симфоніста В. Губаренка), сюїти (Л. Колодуб, І. Алексійчук), серенади (3 серенади Ю. Іщенко — 1997, 1998, 2010), інтермецо («Інтермецо» А. Загайкевич, 1993), одночастинної композиції для сольного інструмента (або групи інструментів) і великого симфонічного оркестру («Метамузіка» — симфонічна поема для фортепіано та оркестру В. Сильвестрова, 1992; «Одержання» для секстету та симфонічного оркестру В. Польової, 1993; П'ять музичних моментів для фортепіано з оркестром (присвячено В. Сильвестрову, 1999) І. Карабиця; «Liebestod», 2004 та «Баркарола» для фортепіано з оркестром, 2005 І. Щербакова; Процес для фортепіано та великого симфонічного оркестру С. Луньова тощо).

В українській музиці 1990—2000 років продовжує розвиток уперше запропонована Б. Бартоком у Концерті для оркестру ідея синтезу принципів симфонізму та концертності. Глибоко змістовні симфонічні концепції органічно поєднуються з трактуванням окремих інструментів оркестру в концертній або сольній манері (концерти для оркестру В. Лютославського, А. Ешпая, Р. Щедріна та ін). В українській музиці останніх десятиріч жанр концерту для оркестру яскраво представлений у трьох концертах для оркестру Івана Карабиця (№ 1 — 1981, № 2 — 1986, № 3 — «Голосіння», 1989). У творчості І. Карабиця жанр концерту для оркестру увібрав у себе риси симфонії та її блискучої концертної презентації. Конфліктність образних сфер, їх послідовний динамічний розвиток поєднуються з елементами інструментального театру, де оркестр виступає в ролі виконавця і, водночас, імітує активного слухача. Серед композиторів молодшого покоління концерти для оркестру пишуть Н. Рожко, В. Камінський, І. Мацієвський, І. Громадський та ін.

Прагнення композиторів знайти альтернативу традиційним стереотипним моделям жанру симфонії приводять їх до створення нових різновидів жанру: «симфоній для...», симфоній малих форм. Характерним для багатьох композиторів стає звернення до жанру камерної симфонії (Є. Станкович, А. Караманов, В. Губаренко, І. Щербаков, Г. Гаврилець, В. Рунчак, В. Зубицький, Б. Кривопуст, Є. Оркін та ін.).

У стильовому плані спостерігається значне різноманіття творчих манер. Так, пізній симфонічний стиль **В. Губаренка** вирізняє поглиблений психологізм, підвищений емоційний тонус, монологічність і суб'єктивність ліричного вислову. Залишаючись байдужим до пошуків радикальної сонористики, композитор спирався на принципи традиційного оркестрування, звуковидобування та нотного запису, особливу увагу приділяв виразним ресурсам струнного оркестру та прийомам ансамблевого музикування, стежив за чистотою мелодичних ліній, різністю тембрових барв. Для оркестрового стилю **Є. Станковича** характерно вільне володіння всіма сучасними видами композиторської техніки, органічне використання додекафонії, алеаторики, різнома-

нітних колажів, сонорних ефектів, засобів поліфонії. Композитор тяжіє до епіко-філософських широкомасштабних симфонічних полотен з насиченою музичною драматургією, і, водночас, до щемких ліричних висловлювань, поетичних сповідей-монологів, роздумів про людину та її місце у світі. Прикметною рисою стилю Є. Станковича є органічне введення фольклорних знаків. **В. Сильвестров** розвиває знайдену ним у попередніх десятиліттях концепцію медитативного симфонізму. Для його стилю характерне довге вслуховування в рух музичної думки, увага до найдрібніших деталей, які беззупинно розростаються, ніби на низуються одна на одну, створюючи макроформу — єдине просторово-часове ціле. Схильність композитора до постлюдій, постскриптувів, епітафій, перевага в музиці нескінченного кадансування — все це є способами створення «музики очікування», коли за зовні монотонною, хвилеподібною статикою приховується величезна внутрішня напруга. Відповідними є й композиційно-драматургічні засоби. Так, «Метамузыка» для фортепіано та симфонічного оркестру (а також низка інших творів В. Сильвестрова) починається енергійним вибухом-катаклізмом, після якого й настає бажана протрація. Вона й є втіленням того стану, який настає після завершення музики або, як зазначає сам композитор, у «зоні коди». У цій зоні музика живе без мети і надій, однак вона сповнена невимовної краси й дорогих спогадів про саму себе: не маючи ні початку, ні кінця, перетікають одна в одну довгі, схожі на романтичні мелодії, іноді з присмаком банальності, якої композитор нітрохи не боїться. Включення в звукове поле стильових знаків музики Баха, Моцарта, Шумана, Глінки та інших композиторів, утворює своєрідний діалог із музикою минулого, наближаючи стиль В. Сильвестрова до естетики постмодернізму.

Великий вплив на розвиток української симфонічної музики 1990—2000-х років мав пізній симфонізм Д. Шостаковича, в якому позначалися тенденція зближення симфонії з кантатно-ораторіальним жанром та камерно-вокальним циклом (Тринадцята, Чотирнадцята симфонії). До жанру хорової симфонії наближається *Симфонія № 6 Г. Ляшенка*, написана в 2008 р. Своєрідність цього твору визначається введенням молитовного стрижня, за допомогою якого втілюється творчий задум композитора. Симфонія починається головною канонічною молитвою православних християн «Отче наш», яку спочатку виконує хор а capella, а згодом інтонації молитви проникають в оркестр і зазнають симфонічного розвитку. Визначальним для другого розділу Симфонії стало поетичне слово Тараса Шевченка: тут використано початковий фрагмент поеми «Марія» з молитвою за ошуканих, сліпих невільників. Поетичне слово Т. Шевченка має загальнолюдське значення і, водночас, має в собі потужний національний підтекст. В основу останнього, третього розділу Симфонії покладено фрагмент поезії Д. Павличка «Молитва». Музич-

не вирішення фіналу Симфонії № 6 Г. Ляшенка має ознаки і молитви, й гімну, що зумовлено наголошенням значення історичної місії поета.

Таким чином, у розвитку симфонічного жанру періоду 1990—2000-х років виявилось декілька виразних тенденцій.

1. Відхід від необхідності обслуговування ідеологічних потреб влади, свобода творчої думки, вільний вибір засобів виразності, значне розширення композиційних та технологічних прийомів. Водночас, «відбулася дивовижна метаморфоза: коли все дозволено, нічого справжнього не відбувається» (вислів К. Пендеревського). Музика, яку пишуть сучасні українські композитори, можна назвати англійським поняттям *recycling* — переробка того, що було створено десятки й сотні років тому.

2. Тенденція поступового витіснення «симфонії-драми» в її традиційному вигляді, створення нових лінійних концепцій. Лінійно спрямована симфонічна драматургія здатна обернутися найнесподіванішими сторонами, наприклад, у вигляді медитативної драматургії (В. Сильвестров, В. Польова, С. Луньов).

3. Характерна для музики ХХ ст. тенденція синтезу жанрів не послаблюється, починає стиратися межа між жанрами симфонії та концерту (І. Карабиць та ін.), симфонії та ораторії (Є. Станкович, Г. Ляшенко), симфонії та балету (В. Губаренко).

4. Відбувається різка індивідуалізація жанру: немає двох однакових варіантів симфоній ні за кількістю частин, ні за формою, ні за складом виконавців, ні за драматургією. «Кожне нове звернення до симфонії містить у собі одночасно дві різноспрямовані тенденції... музики другої половини ХХ ст.: самоідентифікацію з традицією, захоплююче відчуття спадковості, виражене вже в самій причетності до імені-сутності жанру, й тотальну «одноразовість» задуму, «індивідуальний проект» [75, 236—237].

5. Тенденція творчого діалогу композиторів з традиціями минулих епох у вигляді полістилістичних запозичень, алюзій, цитат, постмодерністської гри стилів.

6. Багато новаторських рис сучасного симфонічного жанру були закладені ще в пізньому симфонізмі Д. Шостаковича. Так, традицію конфліктно-драматичного симфонізму Д. Шостаковича продовжують учні Б. Лятошинського Є. Станкович, І. Карабиць; введення в симфонію вокального начала — Г. Ляшенко; медитативне начало — В. Сильвестров, В. Польова; потяг до камерності концепцій, суб'єктивно-ліричного висловлювання — В. Губаренко, Є. Станкович, А. Караманов, І. Щербаков, Г. Гаврилець, В. Рунчак та ін.

У сфері МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ, як і в інших мистецьких сферах, 1990—2000-і роки стали періодом активних перетворень. Стіна штампів і стереотипів, зведена в попередніх десятиріччях, впала під натис-

ком потужної хвилі творчих пошуків. Перед композиторами постає нове, ширше коло творчих завдань, змінюються підходи до сучасної тематики, більш сміливо починають застосовуватися авангардні засоби виразності та нові форми оперної драматургії. Характерними рисами опери та балету стають різноманітність, рухливість форм та їхніх складових, оригінальність сценічних рішень. Водночас, оновлення відбувається й досить традиційними методами: через пошук нової тематики, залучення нетрадиційних шарів фольклору тощо.

Значно урізноманітнюється жанровий спектр оперних творів (камерна, моно- та мікроопера, сатирична, одноактна хорова, опера-дума тощо), розширяються тематика за рахунок звернення композиторів до високохудожніх зразків інтимної лірики (моноопери «Самотність» В. Губаренка за «Листами до невідомої» П. Меріме та «Пісні кохання» Ю. Шамо на вірші М. Заболоцького, Б. Пастернака та інших поетів), народних текстів («Золотослов» Л. Дичко), раніше не втілюваних на сцені поезій Т. Шевченка («Згадайте, братія моя» В. Губаренка, «Сліпий» О. Злотника, «Чумацький шлях Тараса» О. Рудянського) та драм Лесі Українки («Оргія» О. Костіна та «Бояриня» Л. Матвійчук), епістолярної спадщини видатних митців (моноопера В. Сінчалова «Лист із Мілана» за листами С. Крушельницької), біблійних історій (опера О. Білинського «Спіймайте нам лисенят» за текстами «Пісні пісень») тощо.

Проте з майже трьох десятків нових оперних творів були виконані лише одиниці, зокрема, «Золотослов» Л. Дичко, «Доля Доріана» К. Цепколенко, «Поет» Л. Колодуба та деякі інші.

Доля жанрів музичного театру в цей період пов'язана з триванням характерного для усього ХХ ст. процесу жанрових мутацій. Потужний поштовх до розвитку отримали існуючі раніше жанри опери-ораторії, опери-балету; посилюється інтерес до жанрових різновидів камерної та моно-опери. Одночасно народжуються нові різновиди оперного жанру — теле- та радіоопера, рок- і зонг-опера, мюзикл та опера в дусі народного майданного дійства, музично-поетичні спектаклі, хореографічні або ліричні сцени, опера, спеціально написана для концертного виконання тощо. Усі ці жанрові модифікації гібридні, оскільки використовують ресурси інших музичних жанрів, а також суміжних видів мистецтв — драматичного театру, кінематографу, телебачення, літературно-музичної монтажної композиції.

У таких змішаних формах можуть траплятися відмінні від традиційних для опери співвідношення вокального та інструментального первнів, нова драматургічна функція хору, перетворення різних форм фольклору, включення декламації та розмовних інтонацій тощо. Оригінальні художні рішення запропоновані в операх-ораторіях «Згадайте, братія моя...» В. Губаренка (1992); «Київські фрески» І. Карабиця (1984—2002), «Тарас. Зоряна колицкова» І. Щербакова (1996).

Опера-ораторія-балет «Київські фрески» І. Карабиця (1984—2002) — це масштабна мультимедійна композиція з 12 номерів-фресок, заснована на ідеї синтезу різних видів і жанрів мистецтва: театрального, концертно-ораторіального, хореографічного та кінематографічного. Це погляд на події історії Києва зі збереженням хронологічної послідовності історичних часів від язичництва й княжої доби через трагічні моменти української історії до революційних подій ХХ ст., Великої Вітчизняної війни, повоєнної відбудови і наших днів. Така своєрідна проєкція минулого на події сучасності зумовлює необхідність звернення композитора до стилістичних особливостей музики різних історичних епох, унаслідок чого виникає полістильова та поліжанрова структура твору. Поетична основа твору теж полістильова — від народних обрядових текстів, «Заповіту» князя Ярослава Мудрого, віршів Т. Шевченка до поезій сучасних авторів Павла Тичини, Максима Рильського, Івана Драча (автор лібрето — відомий український поет і громадський діяч Борис Олійник).

До жанру опери-ораторії наближається і **опера М. Скорика «Мойсей»** (2001), у чому переконують і провідна роль хорів, і певна статичність дії, і абстраговане тлумачення окремих образів. Складне, онтологічне трактування образу біблійного пророка, потужний резонанс із етосом пригнобленого народу, апелювання до історії, інтертекстуальне вміщення біблійних подій у контекст сучасності — все це надихнуло М. Скорика на створення багатоаспектного, драматургічно насиченого оперного полотна. Знакова конструкція цієї опери-притчі (Л. Кияновська) будується на каркасі лейтмотивної системи — шести основних лейтмотивів і лейттем, які утворюють широке коло музичних символів і метафор. В опері є також інтонаційні моделі, стилістично наближені до східного та українського мелосу; романтична стильова модель, представлена жанрами любовного дуету-згоди та баркароли; танцювально-маршове спрямування, використане для характеристики негативних персонажів. Символічне поле опери збагачують інтертекстуально-стильові знаки М. Римського-Корсакова, Д. Шостаковича, А. Шнітке, М. Лисенка та ін.

Однією з новітніх тенденцій в оперній творчості 1990—2000-х років є посилення інтересу до жанру камерної опери для невеликої кількості дійових осіб або моноопери, де всі події показані через призму індивідуальної свідомості одного персонажа. У камерній опері роль літературної першооснови суттєво зростає, композитори не прагнуть пристосувати літературний матеріал до законів оперного жанру, а рішуче переглядають самі ці закони. Невідворотно змінюються пропорції художніх елементів — музики, слова, сценічної дії. Водночас у камерній опері зберігаються «родові» якості жанру опери, зокрема, притаманна опері багатоманітність складових жанрів — арій, дуєтів, ансамблів,

хорів тощо. Камерна опера виявляється здатною забезпечити багатопланове, справді оперне відтворення дійсності; позасценічні персонажі, образи фону, оточення головних героїв представлені окремими, але характерними елементами, які легко впізнаються й ідентифікуються з традиційними складовими жанрами опери.

До найпомітніших українських камерних опер розглядуваного періоду належать твори В. Губаренка: моноопера «Самотність» для тенора з оркестром за «Листами незнайомки» П. Меріме (1994) та ліричні сцени «Монологи Джульєтти» за В. Шекспіром (1998).

Звернувшись до класичного сюжету В. Шекспіра, **В. Губаренко в ліричних сценах «Монологи Джульєтти»** пропонує власну його інтерпретацію, в якій відсутнє послідовне розгортання подій. Композитор виходив з того, що, завдяки множинності музичних втілень у творах Г. Берліоза, П. Чайковського, С. Прокоф'єва, сюжет став загальновідомим і тому не потрібно вже вкотре переповідати його. В опері В. Губаренка втілено ретроспективний варіант теми: у заключний монолог Лоренцо, яким розпочато дію, вмонтовано монологи Джульєтти, а саме: ключові фрагменти трагедії Шекспіра — сцена кохання (сцена під балконом), монолог героїні після смерті Тібальда, епізод прийняття Джульєттою снодійного та сцена в склепі — діалог Джульєтти і Лоренцо. Як вірно зауважує Н. Чірко, «...принцип ретроспекції дозволив почати розповідь з певної межі, де все відбувається «по той бік», де історія скінчилася і залишився лише спогад... Таке вирішення дозволяє говорити про ідею постлюдійності як концептуальне рішення» [112, 144]. Згідно зі специфікою жанру камерної опери, кількість героїв обмежується двома особами, використовується й особливий склад оркестру: струнна група, орган, фортепіано та розширена група ударних. В опері відсутній головний персонаж драми — Ромео, натомість вагомим стає образ Лоренцо, який виконує роль активного учасника й оповідача подій. В опері домінує трагедійне начало, похмурий колорит, особлива містична атмосфера, що створюється завдяки системі лейтмотивів, принципам тембрової, контрастної, монтажно-кадрової драматургії. І лише заключна молитва (*Domine Jesu Christe*) дає відчуття просвітлення, очищення, духовного катарсису.

До жанру камерної опери належить опера-мультимедіа «Числа і вітер» А. Загайкевич (1992—1997) за поезією та картинами майстра постшістдесятницької «Київської школи поезії» Миколи Воробйова. Твір являє собою синтетичну звуко-зорову композицію, в якій органічно поєдналися різні види мистецтва — опера, поезія, живопис. В основі опери — 6 поезій М. Воробйова: «Дорога», «Сад», «Спогади», «Гра», «Сон», «Човен». Як зазначено в авторській програмі прем'єрного показу опери, її дійовими особами є «три істоти», які «спробують створити рай та співіснувати в ньому». Хто саме ці істоти, автор не визначає остаточно.

но, пропонуючи глядачеві широке асоціативно-символічне коло можливих тріад, як-от: Тіло — Душа — Муза; Голос — Він — Вона; Майстер — Творіння — Втілення; Адам — Єва — Змій; Народження — Життя — Небуття... Виставу супроводжує відеопоказ слайдів живопису М. Воробйова, що створює додатковий образно-змістовний ряд опери.

Наприкінці 1990-х з'являються й перші українські рок-опери («Енеїда» С. Бедусенка за однойменною поемою І. Котляревського, «Біла ворона» Г. Татарченка на вірші Ю. Рибчинського тощо). У 1990—2000-х роках зароджується інтерес українських композиторів до жанру мюзиклу. З успіхом ідуть на сцені Київського молодого театру мюзикли Ігоря Щербакова «Севільські заручини» (за комедією Р. Шерідана «Дуенья», 2000), «Вінні-Пух у снігу» (п'єса Є. Курмана за А. Мілном, 2004). На думку Г. Степанченко, мюзиклам І. Щербакова притаманна яскрава театральність, особлива пластичність форми, виразність музичної мови.

В українському балетному театрі 1990—2000-х також спостерігається багатомірність творчих пошуків, тематичне, стильове, жанрове розмаїття, активне освоєння сучасної тематики. Відбувається інтенсивне розширення балетного репертуару, пошук нових форм пластичної виразності, нерідко — з перевагою танцювальності над пантомімою. Багатьох композиторів цікавить психологічна розробка образів засобами хореографії. Одним із найбільш плідних у балетному жанрі є творчий доробок Олександра Костіна, якому належать балети «Демон» (лібрето Н. Кофмана за поемою М. Лермонтова, 1990), «Запрошення до страти» (лібрето Г. Ковтуна за твором В. Набокова, 1993), «Гранатовий браслет» (лібрето О. Костіна за повістю О. Купріна, 2001), «Бузкове вино» (лібрето О. Костіна за оповіданням Ю. Нагібіна, 2003). Прикладами оновлення українського балетного театру через фольклор та в синтезі з іншими жанрами стали твори В. Губаренка: симфонії-балети «Зелені святки» (1992), «Liebestod» (1997), хореографічні сцени «Вій» (2000).

Віталій Губаренко був одним з найбільш радикальних новаторів у сфері новітнього українського музичного театру: він першим започаткував в українській музиці нові синтетичні жанри опери-симфонії та балету-симфонії, призначені як для театру, так і для концертної естради. Саме такою стала *симфонія-балет В. Губаренка «Зелені святки»*, пов'язана з гоголівською тематикою²⁰. «Зелені святки» — великий симфонічний твір лірико-епічного характеру. Чотири частини твору, що відповідають чотирьом частинам сонатно-симфонічного циклу з програмними назвами — «Вулиця», «Русалки», «Звір'ячі розгри», «Благослови, мати», — поєднані за принципом образно-поетичного

²⁰ Ще в 1988-му році композитор написав балет «Травнева ніч» за повістю М. Гоголя, але з об'єктивних причин твір не був поставлений. Неопублікований матеріал частково увійшов до нового сценічного твору — симфонії-балету «Зелені святки».

контрасту, де побутові та пейзажно-психологічні епізоди змінюються жанрово-фантастичними та народно-обрядовими. Безконфліктна драматургія реалізується з використанням тематичних арок і переважно варіаційного типу розвитку. Музика В. Губаренка та її хореографічне втілення «...розкривають тісний зв'язок з народною творчістю, звичаями, обрядами, образним строем українського епосу» [81, 72].

Гоголівська тематика надихнула й композитора Євгена Станковича на створення балету «Ніч перед Різдвом» (1993). У балеті гостро, дотепно, із соковитим гумором та крізь призму іронії й гротеску відтворено реальний і фантастичний світ однойменної гоголівської повісті. Зображуючи картини життя сільської молоді й святкування різдвяної ночі з щедрівками, колядками і народною грою «Коза», композитор передав у музиці щедре багатство народних звичаїв, поетичних вірувань і фантастики. Партитура балету насичена різноманітними танцювальними ритмами та яскравими інтонаціями «знайомих мелодій»: фольклорних різдвяних пісень «Щедрик» і «Радуйся, земле» та популярних сучасних танців «Танго», «Ріо-Ріта», «Розамунда» тощо. Майстерно й вигадливо змальовані фантастичні образи нічних зірок, місяця, нечистої сили, епізоди польоту коваля Вакули до цариці Катерини та його перебування в царському палаці. Музична драматургія балету будується за принципом контрастного протиставлення народно-масових сцен святкування Різдва та комедійно-жанрових епізодів, у яких виразно розкриваються образи гоголівських персонажів — пихатого й бундючного Голови, похливого й богобоязливого Дяка, неквапливого й розважливого Чуба, гордовитої і владної Солохи, закоханих молодих героїв — відважного, запального коваля Вакули та вередливої й водночас ніжної красуні Оксани.

Як зауважив Ю. Станішевський, «комедійний балет — дуже рідкісне явище в сьогоdnішньому хореографічному мистецтві» [97, 535]. Після прем'єри в Національній опері України в 1993 р. балет Є. Станковича «Ніч перед Різдвом» багато років з'являвся на головній балетній сцені країни у вечір напередодні Різдва, і це прекрасна традиція зі створення та утвердження нового українського балетного репертуару.

Спробою осмислення подій далеких історичних часів став інший **балет Є. Станковича «Вікінги»** (1999). Це романтична історія кохання відважного норвезького короля Гаральда Суворого і чарівної київської князівни Єлизавети, доньки великого князя Ярослава Мудрого та шведської королівни Інгігерди. Одружившись з Гаральдом, Єлизавета (згодом — норвезька королева Елізіф) разом з чоловіком заснувала столицю Норвегії Осло і своєю доброчинною діяльністю сприяла широкому утвердженню християнства на Скандинавському півострові. Є. Станкович створив масштабне лірико-епічне полотно, сповнене романтики і драматичного напруження. Музика балету, особливо в дуетних сценах

Гаральда та Єлизавети, епізодах в палаці візантійської імператриці Зої, відзначається емоційною виразністю, багатством оркестрових барв, несподіваними колористичними знахідками за стилем є близькою до попередніх робіт композитора, пов'язаних з епохою Київської Русі: балету «Ольга» та музики до кінофільму «Ярослав Мудрий». Проте, як зауважив Ю. Станішевський, «музичній драматургії «Вікінгів» не вистачало виразної інтонаційної контрастності в характеристиці двох різних народів. Так, зокрема, картини святкування весни норвежців і русичів дуже схожі одна на одну, більш яскраво окресленими мали бути і образи головних героїв...» [97, 602]. Мистецтвознавець відзначав прорахунки балетмейстерів і хореографів вистави, які замість епічної монументальної сценографії запропонували камерний балетний спектакль модерного типу, в якому відмова від пуантів значно збіднила хореографічну мову й технічні можливості артистів. Незважаючи на деякі недоліки, прем'єра балету «Вікінги» пройшла в Національній опері України 30 грудня 1999 р. з великим успіхом і за сприяння посольств Норвегії, Швеції та Данії в Україні.

Цікавим зразком новітнього балетного жанру є *«Повернення Баттерфляй» М. Скорика* (1992—2006): композитор оригінально, сучасно, цілком у дусі постмодерну втілює в балеті ідею «чужої» оперної музики (в даному випадку — Дж. Пуччіні). Як зазначалося в програмці фестивалю «Тиждень музики Мирослава Скорика», присвяченого 70-річчю від дня народження композитора, більшість музичних тем балету давно відомі кожному, водночас постмодерний експеримент із «чужим» текстом Мирославу Скорика вдався віртуозно. Авторські лейтмотиви й окремі інтонації не просто «цементують» партитуру, а роблять її напрочуд органічною, драматургічно логічною. Зокрема, особливо вдалою творчою знахідкою можна назвати тему «мрій Соломії»: на тлі ледь упізнаного наспіву старогалицької пісні головна героїня поринає у спогади про свою батьківщину [103, 20]. Так, у творчому діалозі М. Скорика з музикою видатного італійського композитора кінця XIX — початку XX ст. Джакомо Пуччіні була втілена в балетному жанрі психологічна драма про те, як видатна українська співачка Соломія Крушельницька врятувала від провалу оперу Дж. Пуччіні «Чіо-Чіо-Сан» у 1904 р.

Таким чином, розвиток музичного театру в 1990—2000-х роках характеризується інтенсивними пошуками нових шляхів оперної та балетної творчості. Оновлення в оперному жанрі відбувається як традиційними методами (через пошук нової тематики, залучення нетрадиційних шарів фольклору тощо), так і через застосування авангардних засобів виразності та нових форм оперної драматургії. В оперному жанрі розпочинається бум жанрового оновлення, творчі пошуки тривають одночасно в кількох напрямках: від моноопери та камерної опери, в яких психологізм внутрішнього стану героя пере-

важає над зовнішньою дією, до створення гібридних мультимедійних форм і розмивання граней оперного жанру. Тематика та жанрові обриси опер періоду 1990—2000-х років найрізноманітніші: від історико-драматичної епопеї (І. Карабиць), біблійної опери-притчі (М. Скорик) до ліричних монологічно-епістолярних камерних опер (В. Губаренко), драматичних рок-опер (С. Бедусенко, Г. Татарченко) та розважальних мюзиклів (І. Щербаков).

У балетному театрі 1990—2000-х також спостерігається багатовимірність творчих пошуків, тематичне, стильове, жанрове розмаїття. Історична тематика (Є. Станкович) межує з сатиричними гоголівськими сюжетами (В. Губаренко, Є. Станкович), лірико-романтична образність (О. Костін) — із постмодерною «грою стилів» (М. Скорик). Відбувається активне освоєння сучасної тематики, інтенсивне розширення балетного репертуару, пошук нових форм пластичної виразності, часто — з перевагою танцювальності над пантомімою. Багатьох композиторів цікавить психологічна розробка образів засобами хореографії. Подібно до опери та інших жанрів ХХ—ХХІ ст. балет теж зближується з іншими жанрами: симфонією, оперою, ораторією.

ХОРОВА МУЗИКА ТА КАНТАТНО-ОРАТОРІАЛЬНИЙ ЖАНР

Відродження жанрів духовної хорової музики від 1990 р. та поява творів релігійної тематики (у творчості таких композиторів, як Л. Дичко, М. Скорик, Г. Гаврилець, В. Степурко, І. Щербаков, І. Кириліна, Л. Донник та ін.) мають певне історичне підґрунтя. Проголошене за радянських часів відділення церкви від держави та діалектико-матеріалістичний курс Комуністичної партії практично повністю виключили з музично-концертної практики культові жанри, пов'язані з церковним богослужінням (зокрема хорові), а також традицію звернення до них професійних композиторів. Однак, один із найсильніших кодів української ментальності — інтровертивний (тобто світоглядне настановлення, орієнтоване на внутрішній світ людини та рефлексію) — зберігав у національній пам'яті модули релігійності, якими, власне, цей код і був сформований. Саме тому за доволі короткий час релігійна духовність відродилася на теренах нашої держави, увійшовши як до різноманітних мистецьких практик, так і до повсякденного життя соціуму.

З іншого боку, інтенсивний розвиток українського хорового мистецтва упродовж останніх десятиліть зумовлений художніми традиціями нашого народу. Українська хорова культура — це унікальне музичне явище світового масштабу, яке має багатовікову історію й традиції. Співочі традиції в Україні формувалися завжди на прадавніх зразках народної пісенної культури в її зв'язках із церковною музикою, оскільки християнська церква упродовж віків була центром музичного професіо-

налізму. У цьому процесі важливе значення мали духовна хорова музика і регентське мистецтво, започатковане візантійською школою церковного співу IX ст. Згодом з цих двох джерел (народної і церковної музики) кристалізувались основні засади професійного співу в Україні.

За роки незалежності України розпочалася бурхлива хвиля хорового ренесансу, яка сколихнула виконавців, композиторів, музикознавців, слухачьку аудиторію як в Україні, так і за кордоном. Якісно новий етап у розвитку українського хорового мистецтва пов'язаний з діяльністю провідних хормейстерів сучасності: А. Авдієвського, Б. Антківа, М. Берденникова, Л. Венедиктова, В. Іконника, М. Кречка, В. Палкіна, П. Муравського, Є. Савчука та багатьох інших, а також очолюваних ними хорових колективів, таких, як Національна заслужена академічна капела «Думка», Національний заслужений український народний хор ім. Г. Верьовки, Державна чоловіча хорова капела ім. Л. Ревуцького, хор ім. П. Майбороди Національної радіокомпанії України, хори провідних мистецьких навчальних закладів України (НМАУ ім. П. І. Чайковського, КНУКіМ, НПУ ім. М. Драгоманова, КІМ ім. Р. М. Глієра тощо). Розквіту хорової справи в Україні сприяла й поява в Україні значної кількості нових високопрофесійних хорових колективів (зокрема камерних), серед яких — хори «Київ», «Хрещатик», «Фрески Києва», Чернігівський камерний хор ім. Д. Бортнянського, Житомирський хор «Орейя», Львівський хор «Gloria», численні юнацькі й дитячі хори.

Висока виконавська майстерність як відомих, так і нових хорових колективів, гастрольні виступи в різних країнах світу, численні перемоги на престижних міжнародних конкурсах і фестивалях стали свідченням органічного входження національного українського хорового мистецтва в контекст світової музичної культури, сприяли відродженню шедеврів української духовної музики XVII—XIX століть (творів М. Ділецького, М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, С. Дегтярьова, М. Лисенка та ін.), пропаганді у світі української хорової музики XX ст. (зокрема творів К. Стеценка, М. Леонтовича, О. Кошиця, П. Демуцького, С. Людкевича, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, А. Штогаренка, Г. Майбороди та ін.). Розвиткові хорового жанру на сучасному етапі приділяють значну увагу здебільшого ті композитори, чия творча діяльність розпочалася в 1960—1980-х роках. Це Є. Станкович, Л. Дичко, М. Скорик, А. Караманов, І. Карабиць, В. Зубицький, В. Камінський, М. Шух, О. Яковчук, Г. Гаврилець, В. Рунчак, В. Степурко, Ю. Алжнев, О. Скрипник та ін.

За образно-змістовим наповненням сучасна українська хорова музика поділяється на твори духовної та світської тематики, за жанрово-стильовими архетипами — на численні традиційні й новаторські жанри, пов'язані як із канонічними, так і неканонічними текстами (див. табл. 3. 1).

Як бачимо, образно-змістовий ряд і жанрова система сучасної

Таблиця 3.1

Змістово-жанрова класифікація сучасної української хорової музики

ЗМІСТ	ДУХОВНИЙ		СВІТСЬКИЙ	
	Канонічні	Неканонічні, частково канонічні та авторські	Авторські, народні	Твори
ТЕКСТИ				
ЖАНРИ	Кантата	Кантата ораторія	Кантата ораторія	Г. Ляшенко «Віграти і пейзажі» для хору а саpella на вірші Б.—І. Антонича; Г. Ляшенко «Містерія тиші» для хору а саpella на вірші Т. Шевченка; І. Щербаків «Ознака вічності» для мішаного хору а саpella на вірші Л. Костенко; І. Щербаків «Босоніж по землі» (кантата-триптих для дитячого хору на сл. М. Сингаївського); «Зима» для дитячого хору на сл. Л. Костенко; Л. Дичко «Пори року»

	Ораторія	О. Козаренко «Страсті Господа Нашого Ісуса Христа»	Реквієм	В. Руччак «Реквієм» (для баритона, сопрано, та камерного ансамблю); Ю. Шамо «Український реквієм» (на канонічні латинські тексти та сл. Л. Реви); Є. Станкович «Каддиш Реквієм — Бабин Яр» для тенора, баса, хору та оркестру на слова Д. Павличка А. Караманов «Реквієм»	Сценічна ораторія	О. Костін «Йосиф Флавій: пори року» сценічна ораторія для читця, солістів, хорів та великого симфонічного оркестру за мотивами творів Л. Фейхтвагнера, Г. С. Транквілла, Р.М. Рільке, Г.Аполлінера, Л. Костенко, текстів Старого Заповіту
	Літургія	Л. Дичко «Літургія №1», «Літургія №2», «Урочиста Літургія»; В. Камінський «Архиєрейська Літургія»; О. Козаренко «Архиєрейська Літургія»; М.Скорик Літургія святого Йоанна Золотоустого	Панахида	Є. Станкович «Панахида за померлими з голоду на сл. Д. Павличка	Хорова обробка	Л. Дичко, М. Скорик, Є.Станкович,Є.Карпенко, А.Кушніренко, А. Некрасов, Г. Цицалюк, А. Бондаренко, І. Гайденко, Г. Гаврилець
	Українська православна на меса	В. Степурко «Богородичні догмати XVII ст.» (для оркестру, хору та органа)	Меса	В. Польова «Меса»; М. Шух «Меса»; А. Караманов «Меса»	Хорова опера	Л. Дичко «Золотослов», Л. Дичко «Різдвяне дійство» (Вертеп)

		Є. Станкович «Господи Владико наш»; Г. Гаврилець «Нехай во-скресне Бог!»; Ю. Іщенко хоровий концерт «Блаженна людина, що витерпить пробу» на канонічні тексти; М. Скорик «Духовний концерт-реквієм»	Духовний концерт	І. Щербаков «Сон»	Фольк-концерт	В. Рунчак «Чумацькі піс-ні»; Г. Гаврилець «Крокове колесо» для жіночого хору на народні тексти
Хоровий концерт	Богородичні пісні	Б. Фільдтриптих «Молитва до Діви Марії»; І. Щербаков «Богородице Діво, радуйся»; А. Гнатишин «Богородице Діво»; О. Козаренко «Богородичні пісні»	Богородичні пісні	І. Тараненко «Чотири молитви до Пресвятої Богородиці» (для тенора, мішаного хору та симфонічного оркестру на слова В. Абреша);	Музично-сценічне дійство	Г. Гаврилець «Золотий камінь посіємо» для солістів, двох дитячих хорів, сучасного балету, ансамблю старовинної музики та симфонічного оркестру
Кант	Кант	В. Рунчак «Оспівуючи Різ-до Господню»; А. Гнатишин «Ізбави од бід»	Частини меси	Г. Гаврилець «Stabat Mater», «Misereatur», «Kyrie eleison»; І. Щербаков «Stabat Mater»	Хорова міні-опера	Г. Гаврилець «Жалі мої, жалі» для чоловічого хору на народні тексти; Г. Гаврилець «Lamento» на слова О. Олеся для мішаного хору; В. Гончаренко Два хори а сарелла на вірші французьких поетів; М. Денисенко «Весна» для хору а сарелла на слова М. Йогансена
Стихира	Стихира	В. Степурко «Адам від зем-лі»				
Псалом	Псалом	Б. Фільд, В. Польова, Г. Гаврилець, Л. Дичко, Ю. Іщенко, М. Скорик, В. Гайдук, В. Зубицький, Э. Станкович, В. Степурко, Б. Сегін, В. Стеценко, О. Щетинський та ін.				

української хорової творчості є досить різнобарвними і розгалуженими; швидке відродження за роки незалежності України релігійно-філософського буття народу покликало до життя значну кількість хорових творів духовно-релігійної тематики. У хоровій музиці з'явилися теми, яких ніколи не було й не могло бути за радянських часів. Так, значне оновлення тематики хорових творів, пов'язане з «хрущовською відлигою» та процесами демократизації в суспільстві, призвело до появи в 1990-х роках цілої низки творів на тему покаяння за злочини людства в ХХ ст. У періоди різких соціальних зламів, коли один етап суспільного буття змінюється іншим, виникає потреба у перегляді духовно-ціннісних орієнтирів. У такі моменти історичного розвитку окремих націй і всього людства на поверхню «випливають» ідеї покаяння, які в ХХ ст. набувають епохального значення, внутрішнє, суто інтимне прагнення покаятися переростає в загальнолюдське явище. Тепер уже не одна людина, а цілі народи й нації каються за зло, завдане іншим народам. З'явилася навіть нова форма — покаяння за чужі гріхи: молоде покоління кається за негативні вчинки своїх батьків і дідів.

Особливого сенсу ідея покаяння набуває в мистецтві, відобразившись в літературних і живописних, театральних, кінематографічних, музичних надбаннях останніх десятиріч ХХ ст. Зокрема, О. Гончар у романі «Собор», написаному 1968 р., застосував образ зруйнованого храму як символ духовного занепаду, що рано чи пізно примусить світ покаятися за скоєні гріхи. Фільм грузинських кінематографістів «Покаяння», що побачив світ у 1980-х роках, теж викликав особливу реакцію, бо цю ідею подано там в оголеному вигляді. З'являється і ціла низка музичних творів, де так чи інакше ставиться питання гріхопадіння людини на найнижчий рівень моралі. Тільки через очищення людство зможе увійти в наступну еру свого існування, тільки через покаяння можна спробувати дати життя новим поколінням. Про це — «Реквієм» Е. Денисова і «Сім слів Ісуса на хресті» С. Губайдуліної, твори Г. Канчелі, А. Тертеряна, А. Пярта, опера Р. Щедріна «Лоліта» за романом В. Набокова, Каддиш-реквієм «Бабин Яр», «Чорна елегія», «Панахида за померлими з голоду» Е. Станковича, Третій концерт для оркестру «Голосіння», «Молитва Катерини» І. Карабиця, «Покаянний стих» для скрипки і струнного оркестру І. Щербакова, твори В. Рунчака, В. Зубицького та композиторів молодшого покоління.

Твір І. Карабиця «Молитва Катерини» для читця, дитячого хору та симфонічного оркестру був написаний в 1992 р. для конкурсу творів, присвячених трагічним подіям історії України — Голодомору 1932—1933 років, що проводився в рамках Міжнародного музичного фестивалю «КиївМузикФест». Автором тексту і виконавицею ролі читця стала відома українська письменниця Катерина Мотрич. Залученням у партитуру читця І. Карабиць продовжив тенденцію оновлення в ХХ ст.

кантино-ораторіального жанру, започатковану І. Стравінським (опера-ораторія «Цар Едіп»), у 1960-х роках підхоплену Р. Щедріним («Поеторія») та іншими композиторами. Трагедійний пафос віршів Катерини Мотрич в авторському виконанні дозволив І. Карабицю досягнути найвищої міри емоційного впливу на слухача. Драматургія «Молитви Катерини» будується за принципом образно-тематичного контрасту: від образів смерті, спустошеної землі, мертвої тиші, скорботних інтонацій траурного маршу у І частині через драматичну напругу ІІ частини, пов'язаної з ідеями зневіри в Бога, повної руйнації моральних норм людства, образами плачу, стогону, крику, хаосу (використовуються засоби хорової алеаторики) до поступового заспокоєння й просвітлення в ІІІ частині, в якій ніби відбувається філософське осмислення трагедії, покаєння й очищення через молитву (у фіналі як нагадування проводяться теми з І частини). Тематичні арки, безперервний симфонічний розвиток музичної тканини, використання засобів алеаторики, тембрової драматургії, посилена роль оркестру — все це дає підстави говорити про симфонізацію жанру кантати в творчості І. Карабиця.

Низку кантатно-ораторіальних творів Є. Станковича присвячено трагічним сторінкам історії України: Каддиш-реквієм «Бабин Яр» для тенора, баса, хору та оркестру на слова Д. Павличка (1991); «Чорна елегія» для хору та оркестру на слова П. Мовчана (1991, твір присвячено Чорнобильській трагедії 1986 р.); «Панахида за померлими з голоду» для солістів, двох мішаних хорів, читця та симфонічного оркестру на слова Д. Павличка (1993).

Зокрема, Каддиш-реквієм «Бабин Яр» було створено до 50-річчя трагедії в Бабиному Яру під час Другої світової війни (друга редакція твору здійснена в 2010 р. до 65-річчя трагедії). Масштабна композиція твору складається з оркестрового вступу та 7 частин, що виконуються атака: «Владико світла», «Ми тут лежимо», «Буде суд», «Похилений вітром осіннім», «Мойсею сивий», «Возрадуйтеся», «Великий Боже». У Каддиш-реквіємі «Бабин Яр» є багато перегуків з іншими творами композитора. Наприклад, засіб хорового скандування тексту по складах у кульмінаційній третій частині «Бабиного Яру» «Буде суд» уперше був використаний Є. Станковичем у його епіко-філософській третій симфонії «Я стверджуюсь» на вірші П. Тичини. В інструментальних розділах «Бабиного Яру» багато тремтливих соло у флейти та скрипки, що є уособленням авторського голосу (як і в більш ранніх симфонічних і камерних творах композитора). А найбільш виразним музичним образом, що проходить через усі 7 частин твору, є вражаюча траурна хода.

Що стосується хорової музики світського спрямування, то тут також спостерігаємо значне оновлення тематики й деякі нові стильові тенденції (переважно в кантатно-ораторіальному жанрі). Припинивши обслуговувати ідеологічні потреби влади, жанри кантати та ораторії

стали ближчими до духовних потреб народу. Мобільна циклічна форма та опертя на словесний текст як найбільш демократичні риси жанру дозволяють композиторам втілювати широке коло тем суспільного значення. Однаково актуальними стають як алегоричні історичні сюжети, через які здійснюється проекція на «вічні теми» відносин вождя — влади — народу (як, наприклад, у сценічній ораторії О. Костіна «Йосиф Флавій: пори року», 1999), так і теми самозаглиблення, самопоглядання, втечі від абсурдної реальності у світ власної свідомості (камерна кантата О. Козаренка «П'єро мертвопетлює» на вірші М. Семенка, 1994).

Однією з найважливіших тенденцій розвитку кантатно-ораторіального та хорового жанру 1990—2000-х років є його романтизація через введення рис народної обрядовості. У контексті тенденцій неофольклоризму, що визначають стильове обличчя музичного мистецтва останньої третини ХХ ст., виникає навіть своєрідна галузь кантатно-ораторіальної творчості — вокально-симфонічні твори з фольклорною основою. Одним із перших зразків музики такого зразка стали «Курські пісні» для мішаного хору та симфонічного оркестру Г. Свиридова (1964). В українській музиці 1990-х років цю тенденцію розвиває Ганна Гаврилець — авторка музично-сценічного дійства «Золотий камінь посіємо» (1997). Це велика шестичастинна театралізована композиція для солістів, двох дитячих хорів, сучасного балету, ансамблю старовинної музики та симфонічного оркестру. У творі через українську пісню символічно втілена історія України, що сягає корінням прадавніх часів і продовжує творитися сьогодні. При написанні твору Г. Гаврилець орієнтувалася на голос відомої української співачки Ніни Матвієнко, водночас авторка задіяла велику кількість різних за стилями, жанрами і часом появи народних пісень, а також зробила колаж із музики українського бароко (частин хорових концертів Д. Бортнянського) та сучасних обробок українських пісень Є. Станковича, О. Киви, М. Скорика, Г. Гаврилець. Переосмислення фольклорного матеріалу відбувається в дусі кращих традицій Бортнянського, Березовського, Веделя, Леонтовича, Кошиця та ін. композиторів минулого. Блискуча оркестровка, майстерне володіння поліфонією тембрів, елементи театралізації, зіставлення хорового співу, голосу солістки, камерного та симфонічного звучання, завдяки чому досягаються неповторні акустичні ефекти, — увесь цей величезний арсенал засобів музичної виразності дав змогу Г. Гаврилець створити унікальну композицію, яка вкотре довела велич, безцінність і невмирущість скарбів української народної пісні в зразках сучасного мистецтва.

На ґрунті кантатно-ораторіального жанру 1990-х років проросла й спільна для всіх жанрів музичного мистецтва ХХ ст. тенденція до камерності, скорочення кількості частин, дійових осіб, інструментів ор-

кестру тощо. Тенденція камернізації жанру кантати стала прикметною рисою творчих пошуків ще в 1920-х роках. У цьому контексті варто пригадати камерну кантату *Stabat mater* К. Шимановського (1926). Як продовження цієї тенденції в 1960-х роках з'являються камерні кантати Г. Свиридова «Дерев'яна Русь», «Сніг іде» — циклічні твори невеликого обсягу, підкреслено камерного характеру та звучання, з притаманним авторові лаконізмом засобів («нова простота») та точністю вираження музичної думки. Традицію камернізації кантатно-ораторіального жанру в 1990-х роках підхоплюють і українські композитори: 4 камерні кантати є у творчому доробку Олега Киви; Ігорю Гайденку належить камерна кантата «Шість жіночих пісень» для сопрано, флейти, фортепіано та віолончелі, (1992); Святославу Луньову — кантата «Венера» для голосу та камерного оркестру на слова Е. Верхарна, (1994); Ганна Гаврилець створила камерну кантату «Погляд у дитинство» для сопрано і камерного оркестру на вірші М. Вінграновського, (1987); Юрій Іщенко є автором кількох камерних кантат, зокрема «Різдвяної зірки» на вірші Б. Пастернака, Й. Бродського, І. Буніна, Вс. Соловйова для сопрано та 6 інструментів у 4-х частинах, (2002).

До найяскравіших українських творів кантатно-ораторіального жанру 1990-х років належить камерна кантата О. Козаренка «П'єро мертвопетлює» (1994), заснована на естетиці постмодернізму як системі символів, натяків, знаків, грі контекстів і смислів. В основу кантати покладено поезії Михайла Семенка²¹ різних років, об'єднані в збірку «П'єро мертвопетлює» (1918 р.), від назви якої походить назва твору О. Козаренка. Поетичною основою п'ятичастинної музичної композиції О. Козаренка стали п'ять віршів різних років, об'єднані за принципом сюжету, хоча й вельми приблизного: від констатації поетичних намірів всеосяжності людського розуму, в якому існує численна кількість символів і знаків (перша частина) через суто сонористичні образи-барви, своєрідний звуковий фон (друга частина) та умовну експозиційну подієвість вірша, де вперше з'являються конкретні факти (третья частина) до моментів філософського осмислення буття героя, розкриття багатства його внутрішнього світу (четверта частина), спроби втечі від самотності, страху (п'ята частина). Головним стрижнем сюжетного каркасу є образ ночі, на який «нанизуються» переживання, нічні марення й різні трансівні, афективні та інші психічно нестійкі душевні стани героя.

²¹ М. Семенко вважається одним з найестетичніших поетів початку ХХ ст., революціонером розуміння поезії. Паралельно з В. Хлебніковим та іншими поетами-конструктивістами 1920-х років він почав розвивати не тільки смислову, а й фонічну сторону вірша, захоплювався експериментами в галузі звукових фонем. Поезія М. Семенка екстравертивна, імпульсивна, ефектна, розрахована на блискавичну реакцію читача, адже вона звертається до особливо інтимних речей (еротика, містика і т.ін.).

Всі образи і настрої кантати, як-от: крик, страх, самотність, передчуття, біль, постійне балансування між реальністю і фантастикою, між життям і смертю, — генетично пов'язані з естетикою експресіонізму.

Наслідуючи традиції А. Шенберга, О. Козаренко намагається створити мікрокабаретну сценку, проникнути через несерйозну, балаганно-карнавальну форму в глибинний зміст речей, в чому виявляється неobarокова тенденція сучасної творчості. Звідси — манера існування персонажа (фрак, грим, певні міміка, жестикуляція і т. ін.), а також момент стилізації, що виявляється у зверненні до породженого А. Шенбергом інструментального ансамблю, до складу якого входять, крім голосу, духові, струнно-смичкові інструменти та фортепіано (у Козаренка ще й ударні) і який доволі часто експлуатується у ХХ ст.

О. Козаренко використовує у творі надзвичайно рідкісний тембр голосу — контртенор, тобто високий тенор, що нагадує звучанням мецо-сопрано²². Композитор іде на такий крок цілком свідомо, і це додає його композиції особливої привабливості, демонструє прагнення пошуку напряму нових, незвичних тембрових барв. Винятковий, феноменальний за своїми якостями тембр контртенора, втручаючись у слухове поле людини, створює нову реальність, руйнує, хоча й тимчасово, монотонність повсякденного. Знайомий з дитячих років сюжет про нещасного П'єро отримує нове життя, стає неповторною постмодерністською ігровою метафорою. Отже, утворюється яскрава багатоелементна композиція, в якій використані різні способи композиторського письма, що вибудовуються від пізньоромантичного тонального мис-

²² Традиція використання рідкісних голосів сягає корінням у далекі середньовічні часи. Вже у XVI ст. розповсюдилася особлива категорія співаків-кастратів, або сопраністів, котрі внаслідок перенесеної в ранньому дитинстві операції зберігали дитячий за висотою і тембром голос, який водночас відрізнявся силою і тривалістю від голосу дорослого чоловіка. Це дозволяло співакам-кастратам виконувати високі партії (зокрема й жіночі), складні віртуозні пасажі та довгі витримані звуки, характерні для стилю італійського *bel canto*. Спочатку кастрати використовувалися в католицькому богослужінні, де було заборонено участь жінок, пізніше їх стали залучати до виконання оперних партій. Співаки-кастрати користувалися таким шаленим успіхом у публіки, що навіть найвидатніші примадонни не могли з ними конкурувати. Прикладами звернення композиторів до рідкісних тембрів голосу багаті й інші часи. В епоху романтизму, коли героями творів ставали люди, наділені всілякими талантами, однією з характеристик персонажа міг стати унікальний голосовий апарат. Так, виконавець партії Зіґфріда у тетралогії Р. Вагнера «Перстень Нібелунгів» повинен був мати високий тенор, але з міцними баритоновими зв'язками. В історії музики траплялися випадки, коли орієнтований на рідкісний тембр голосу твір міг зникнути з концертної практики, бо дуже важко було знайти аналог такого голосу. Так сталося з «Поеторією» Р. Щедрина, яка зараз існує лише в запису Л. Зікіної та В. Вознесенського. Опера Д. Шостаковича «Ніс», розрахована на велику кількість рідкісних голосів, теж не стала репертуарною, як, наприклад, опери Верді або Пуччіні. У сучасному мистецтві взагалі надзвичайно розповсюдилася тенденція писати твори для конкретних виконавців. Зокрема, кантата «П'єро мертвопетлює» створювалася «на голос» львівського співака Василя Сліпака.

лення першої частини через соноріку, алеаторичність другої, імпресіоністичність третьої, серійність і пуантилізм четвертої до комплементарної ритмічної структури, в основі якої лежить реповий модус (п'ята частина). Об'єднує композицію лейттема П'єро, котра, проходячи через усі розділи кантати, утворює варіаційно-рондоподібну структуру. Загальна арковість спостерігається і на інших рівнях, зокрема, у повторах певних ритмоформул і модусів, постмодерністській грі стильових знаків А. Шенберга, І. Стравінського, Б. Лятошинського.

Таким чином, за роки незалежності України відбулося справжнє відродження вітчизняної хорової культури. Розквіту хорової справи в Україні сприяла діяльність провідних хормейстерів, відомих і нових високопрофесійних хорових колективів. Значну увагу розвитку хорового жанру приділяють композитори старшого й середнього покоління, які за два останні десятиліття написали багато хорових творів духовної та світської тематики. Жанрово-стильові архетипи творів духовного спрямування поділяються на численні традиційні та новаторські жанри, пов'язані як із канонічними, так і з неканонічними (авторськими) текстами. Хорова музика світського змісту також значно оновилася. Звільнившись із «прокрустового ложа» методу соцреалізму під час хрущовської «відлиги», композитори вийшли на нові шляхи розвитку кантатно-ораторіального жанру. Спостерігається відхід від урочисто-славильного варіанту жанру, значно розширюється тематика та літературна основа творів: до «вічних» тем мистецтва (історичні долі вождя і народу, поета, Батьківщини тощо) додаються нові (тема покаяння, релігійно-християнська, актуальна сучасна тематика тощо).

Кантатно-ораторіальний жанр також стає полем застосування нових, зокрема авангардних, засобів музичної виразності. Кантата та ораторія «включаються» в плюралістичне різнобарв'я нових стильових пошуків — неофольклорних, неоромантичних, необарокових, полістилістичних тощо, а також у контекст постмодерністських пошуків, тенденцій «камерності», жанрової дифузії.

КАМЕРНА МУЗИКА

Камерна музика як цілком самодостатня, психологічно заглиблена галузь творчості цікавила композиторів різних часів; для багатьох із них камерний жанр нерідко ставав творчою лабораторією, в якій відбувалися складні процеси пошуку, добору й шліфування нових ідей. Знайдені в камерних композиціях концепційно-драматургічні прийоми нерідко здобували імпульс до подальшої розробки в симфоніях. У зв'язку з кризовими явищами в симфонічному жанрі 1990-х років українські композитори починають приділяти пильнішу увагу жанрам камерної музики, які внаслідок цього переживають справжній розквіт.

Цьому сприяла й поява в Україні значної кількості нових високопрофесійних камерних оркестрів, ансамблів («Київська камерата», «Київські солісти», «Київський камерний оркестр», «Archi», «Рикошет», «Нова музика в Україні» тощо), а також діяльність окремих виконавців-солістів. Позначені розмаїттям стилів, написані для найрізноманітніших інструментальних складів, численні твори цього періоду віддзеркалюють калейдоскопічність картини світу доби постмодернізму.

Камерний жанр дає сучасним композиторам можливості для втілення якнайширшого образного змісту. В підґрунті багатьох камерних творів композиторів старшого покоління закладено філософську ідею осмислення стосунків людини з суспільством і навколишнім середовищем. Болісно переживаючи негативні зміни в суспільстві зламу століть, композитори не завжди знаходять варіанти вирішення проблеми «людина і світ», бачать ситуацію в трагічному, приреченому світлі.

В очікуванні можливого «кінця світу» й загибелі всього людства, спричиненого загрозами тероризму і ядерного знищення життя на планеті, виникає трагедійність особливого плану, якої ще ніколи не було в попередні епохи, бо якими б спустошливими видавалися війни чи інші соціальні катаклізми, завжди залишалася впевненість, що людина виживе. На зламі століть і тисячоліть людство втрачає цю впевненість, тому багатьом творам притаманні відчуття безвиході, трагедійно-апокаліптичний колорит. Музика українських композиторів діагностує всеосяжну трагічність буття на зламі століть.

Так, у трагедійній концепції «Концерту-триптиха» для камерного оркестру І. Карабиця (1996) герой, «розчавлений об'єктивними обставинами», втрачає власне обличчя, а суспільство — людяність і духовність, що на мовно-стилістичному рівні твору виявляється у протиставленні ліричної мелодики підкреслено жорсткій остинатності й процесі «витіснення» першого останнім.

У творі Г. Ляшенка «Lamento» для камерного оркестру (1993), присвяченого темі Голодомору в Україні 1932—1933 років, образ скорботи сягає справді трагедійного звучання завдяки необароковому типу мислення композитора, який відбивається на всіх параметрах твору від вибору жанру до майстерності у володінні конструктивними ритмічними блоками та поліфонічною технікою, і слуховій апеляції до частин католицької меси.

Є. Станкович у камерній симфонії «Пам'яті поета» на вірші О. С. Пушкіна для баритона та камерного оркестру (1987) акцентує увагу на трагічній несумісності духовних ритмів внутрішнього життя поета з пульсацією суспільних змін. Не знаходячи варіантів поєднання справжньої, істинної творчості з суєтою буття, втомлений від життєвих катаклізмів герой цього твору Є. Станковича мріє про відхід у кращі світи. Інтонаційна драматургія твору підсилює трагічну образність

багатофункціональними засобами музичної виразності, які можуть докорінно переосмислюватися залежно від поетичного контексту.

Трагічні передчуття «кінця історії» (С. Кримський) і кінця світу, що на межі тисячоліть оволодівають думками наших співвітчизників, загострили увагу митців до есхатологічної проблеми і, як наслідок, зумовили появу численних творів апокаліптичної тематики. Українська камерна музика останньої чверті ХХ ст. збагатилася цілою низкою творів, у яких проблема життя і смерті посідає центральне місце. До того ж звертаються до цієї філософської проблеми не лише композитори старшого покоління (Є. Станкович, В. Сильвестров, Л. Колодуб), а й молоді митці (І. Тараненко, С. Зажитько та інші), хоча вони не завжди демонструють глибинний рівень її осягнення.

Так, у творі С. Зажитька «Епітафія маркізу де Саду» для двох віолончелей (1996) поняття життя і смерті стають предметом безпосередньої художньої рефлексії, а захоплення зовнішньою ефектністю й засобами епатажної постмодерністської стилістики не дозволяють композиторові піднятися над простою звукообразальністю у втіленні двох протилежних світів — реального і потойбічного — і побачити у фізичному акті смерті щось більше, ніж екзотику.

Містичні образи смерті у творі І. Тараненка «Овдовіла...» для альта і фортепіано (1992), пов'язані, як і у С. Зажитька, з постмодерністськими пошуками нетипових прийомів інструментальної гри, збагаченням новими колористичними барвами і підвищенням ролі сонорики у формуванні музичної тканини твору. Трагедія жінки, що втратила чоловіка й залишилася самотньою в безкрайньому океані брутальної дійсності, наодинці зі своїми спогадами-мріями, які теж рано чи пізно підуть у небуття, — в такій філософській концепції ідея скінченності всього живо-го, поєднуючись із проблемою ідеалу, набуває особливої глибини.

Протилежну ідею багатогранності й нескінченності життя пропонує Л. Колодуб. У його Концерті для кларнета і камерного оркестру (1995) кінець (смерть) стає початком нового етапу життя — ця ідея втілюється композитором за допомогою принципу монотематизму та контрастного зіставлення різнохарактерних епізодів, які в композиційній драматургії одночастинного концерту утворюють аналогії зі структурою сонатно-симфонічного циклу.

Художнє осмислення українськими композиторами проблеми «людина і природа» свідчить про втрату сучасним мистецтвом гармонії, з якою в минулі епохи ототожнювалися образи природи. Музика кінця ХХ ст. сигналізує про порушення людиною законів всесвітньої гармонії двома типами філософського розуміння природи, в яких відбилися:

1) прагнення повернутися до її першоджерел (пантеїстично-споглядальний твір І. Карабиця «Music from Waterside» для п'яти виконавців (1994) з романтичною символікою образів, імпресіоністич-

ною програмністю і неокласичною композиційною драматургією);

2) застереження-заклик людству замислитися над своїми діями, змінити варварську свідомість завойовника на мудрість і благоговіння первісної людини. Цей тип найвиразніше представлено в українській камерній музиці твором Є. Станковича «Музика Рудого лісу» для скрипки, віолончелі та фортепіано (1992), присвяченим чорнобильській тематиці. Осмислення катастрофи «мирного» атома відбувається у Є. Станковича через граничне емоційне увиразнення музичної мови, гіперболізацію і динамічність образів, конфліктність драматургії з протиставленням ритмічного елемента мелодичному в тематизмі твору. Погляд автора на Чорнобиль як на трагедію людського духу і віддзеркалення через призму екології природи ідеї екології людської душі покликали до життя стильові альянзи середньовічного католицького піснеспіву *Dies irae*, жанрів пасакальї та плачу, поєднані з типово постмодерністським нашаруванням різноманітних технік композиції (мінімалізму, пуантилізму, сонористики) та сучасних прийомів звуко-видобування.

Існує також ціла низка творів, де образи природи, потрапляючи в духовні виміри свідомості сучасного митця, слугують розкриттю складного внутрішнього світу героя, як, наприклад, у вокальному циклі М. Денисенко «Осінь Жабка» для голосу, флейти і фортепіано на вірші англійської поетеси С. Платт (1993). Трагічний пафос світовідчуття поетеси, гостро емоційний стрій висловлювання через складні, часто парадоксальні асоціації покликав до життя яскраво експресивний твір М. Денисенко з його поліфонією шарів і лейтінтонаційним типом драматургії. Основою мелодики та акордових конструкцій стають дисонантні інтервали (зокрема тритон), дисонанс визначає і специфіку різних рівнів твору від полявищ у стилістиці до конфліктності змісту. Розшарування свідомості, дисгармонія, хвороблива гра уяви спричинюють появу химерно абстрагованих образів, часто — з трагічним відтінком, а каталізатором цього процесу стають картини природи та їх містична символіка.

Як бачимо, особливо сміливо експериментує в камерному жанрі нова генерація композиторів, які прийшли в музику в 1980—1990-х роках. Це покоління дуже різне за творчими уподобаннями, часом здатне до радикальних новацій. Завдяки молодим композиторам в українській камерній музиці починають вільно використовуватися принципи полістилістики, з'являються перші мінімалістичні опуси, а також майже незнаний до того в Україні жанр музичного перформансу. Деякі з композиторів середнього та молодшого покоління розвивають неокласичні та неоромантичні традиції, тяжіють до духовної тематики (І. Щербаков, Г. Гаврилець); інші цілеспрямовано дотримуються принципів мінімалізму (О. Гугель, О. Грінберг); треті тяжіють до «пост-

серіального структуралізму» (О. Щетинський, С. Пілютіков), сонорно-алеаторичного мислення (Л. Юріна); ще одна категорія — композитори найрадикальнішого напрямку, які часто використовують у творах епатажно-провокативні позамузичні засоби виразності зі схильністю до перфомансу та хепенінгу (С. Зажитько, В. Рунчак, К. Цепколенко).

Розгляньмо різні типи образно-стильових пошуків у камерному жанрі двох останніх десятиріч.

Ігор Щербаков був одним із перших композиторів України, хто ще наприкінці 1980-х років звернувся до духовної тематики, ідей покаяння, християнських образів і текстів. Його камерна симфонія «Покаянний стих» для скрипки та струнного оркестру (1989) стала одним з найбільших відкриттів в українській камерній музиці останніх десятиріч ХХ ст. У «Покаянному стиху» суто романтичний конфлікт особистості з навколишнім середовищем знаходить вирішення в неокласичному ключі через сплав жанрово-композиційних особливостей інструментального концерту та камерної симфонії. Розкриття конфлікту на мовно-стилістичному рівні твору відбувається через пошук взаємодії давніх шарів духовної музики, зокрема псалмодії, її сучасних технічних засобів, їх взаємопроникнення, співвідношення, взаємовплив. Драматургічний конфлікт наголошується на тембровому рівні: псалмодична речитація з опертям на інтервал секунди стає інтонаційною основою звучання струнного оркестру, який символізує об'єктивну реальність, а тембр солюючої скрипки з тематизмом декламаційного типу й терцевою інтервалікою уособлює суб'єктивний (індивідуальний) первень. Непримиренність індивідуального та загального в образно-драматургічній колізії створює передумови для виходу в божественний світ вічності, у безмежний Всесвіт.

Інші твори І. Щербакова 1990—2000-х років (зокрема, камерні симфонії «Aria Passione — 1» (1992), «Aria Passione — 2» для альта і камерного оркестру (2000), «Dreamstrings» (2001), «Warum?» (2005), «Agnus Dei» для сопрано, 4-х флейт, ударних та органа (1996), романтична елегія для фортепіано «Коли втомлене серце...» (1996) також позначені виразними рисами неоромантизму, що органічно поєднуються з прийомами барокової музики. Наприклад, увесь музичний матеріал камерної симфонії «Aria Passione — 1» (1992) виростає із цитати «Кровоточи лише ти, кохане серце», запозиченої композитором з одного з найтрагічніших творів епохи Бароко — «Страсті з Матфієм» Й. С. Баха. У першоджерелі — це арія сопрано, у тексті якої коментується один з епізодів Євангелія перед таємною вечерею. Твір І. Щербакова — емоційний, гостро експресивний — це теж коментар, але вже до музики Баха.

Романтичний тип світовідчуття виявився близьким і Ганні Гаврилець. Для багатьох її камерних творів 1990—2000-х років (зокрема таких, як «Екслібриси» для скрипки соло, 1995; «Canticum» для струнного

оркестру, 1998; «Гравітації» для фортепіано, 1999; «A-Corda» для альта і струнних, 2001; струнні квартети № 2 «Reminiscence», 1997 та № 3 «Експресії», 2003; «Диптих» для баяна, 2006; Дует для двох скрипок «За межею тіла і душі», 2007 тощо) характерні типово романтичні образи самотності, недосяжності ідеалу, меланхолійної мрійливості, ностальгії тощо, але на відміну від тих композиторів, у яких подібні образи потрапляють у трагедійні духовні виміри людського буття, у Г. Гаврилець вони залишаються ознаками світлого лірико-романтичного світосприйняття, природного і традиційного для української ментальності.

Так, у Квартеті саксофонів Г. Гаврилець (1991) концептуальним стрижнем є розмаїття образів навколишнього світу, їх безперервна калейдоскопічність як фон буття окремої людини, котра мріє про щось ідеально прекрасне, але неможливість досягнення ідеалу робить її самотньою. У музичному плані яскраво романтична образність втілена як контрастне зіставлення невизначених у жанровому плані крайніх частин із скерцозно-танцювальною середньою на одному тематичному матеріалі, заснованому на різних типах секундових інтонацій. Неоромантичну стильову спрямованість твору не порушує типово постмодерністське поєднання технологічних новацій (зокрема, використання принципів мікрополіфонії, алеаторики тощо) з альянсами до музики Б. Бартока, В. Сильвестрова, Є. Станковича.

Романтичний контраст ідеального й реального стає конструктивним принципом композицій іншого камерного твору Г. Гаврилець — «Рапсодії-діалогу» для флейти і фортепіано (1992). Зберігаючи засадничі типові риси рапсодії, а саме: наявність кількох різнохарактерних епізодів, вільна побудова форми, імпровізаційність викладу матеріалу і навіть наявність народного елемента у вигляді коломийкових ритмів, авторка прагне відійти від зовнішньої ефектності, віртуозності й блиску, притаманних цьому жанру, виявити внутрішній глибинний сенс образів і явищ. Зростання ролі витончених, ідеалізованих, лірико-ностальгічних епізодів у загальній імпровізаційно-діалогічній структурі твору, заглиблення в інтровертивні стани самоспоглядання та само-refлексії — усе це свідчить про поступовий перехід від зовнішніх форм інструментально-тембрового діалогу, від «гри на публіку» до внутрішнього діалогу, самозаглиблення й самоспоглядання.

Ідеї нового романтизму не є чужими і для Олександра Щетинського, у творчості якого виявляється їх плідний синтез з ідеями християнської філософії й міфології. Проте, на відміну від Г. Гаврилець, яка тяжіє до тонального типу мислення, володіє щедрим мелодійним даром та використовує інтонації українського фольклору, О. Щетинський поєднує у своїх творах більш радикальні композиторські техніки вільної атональності, модальності, алеаторики, додекафонії, чвертьтоновості, часто застосовує мікро- та гіперполіфонічні засоби, вертикалі на основі

обертонного ряду. Перевага у творчому доробку О. Щетинського опусів програмно-релігійного змісту визначила й особливий тип драматургії більшості творів композитора — медитативно-статичний.

Саме до такого типу належить твір О. Щетинського «Моління про чашу» для фортепіано (1990). Літературним підґрунтям програми твору є епізод з Євангелія від Святого Луки — молитва Ісуса до Бога-Отця з проханням пронести повз нього чашу страждань. Висока інтимно-релігійна програмовість зумовила пошук стилістичних моделей у музиці прадавніх біблійних часів: з одного боку, в інтонаційному полі твору зосередилися характерні ознаки монодичних жанрів східних культур, з іншого — елементи античної тетрахордно-ладової системи (зокрема, тетрахорд, який давні греки вважали найскорботнішим). Неможливе з погляду стильового розвитку в часі, але можливе з погляду постмодернізму поєднання елементів музичної мови, один з яких виник тоді, коли інший вже вийшов із ужитку, а саме: поєднання одноголосних монодійних жанрів східної та античної музики з поліфонічними принципами розробки тематизму, — в цьому й полягає стильове новаторство твору О. Щетинського.

Медитативність, втілена за допомогою протилежних технік композицій (алеаторичної та серійної), визначила концепцію твору О. Щетинського «Шлях до медитації» для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі та фортепіано (1990). Як відомо, алеаторика та серійна техніка за своїми внутрішніми особливостями є протилежними, адже тотальній організованості серійної музики протистоїть випадковість як головний принцип формотворення і виконання алеаторичних композицій. Контрольована алеаторика у творі О. Щетинського поєднується із засобами тематичного розвитку, запозиченими з додекафонії: за відсутності серії збережено принципи інтервальної єдності, строгості конструкції по горизонталі та вертикалі, а також комплементарності в ритмічному, тембровому та динаміко-артикуляційному планах. Стриженою, об'єднавчою ідеєю твору й, одночасно, найтипівішою рисою стилю композитора є особливе ставлення до звуку як самодостатньої й досконалої величини, трепетне прислухання до окремих звуків та інтервальних сполучень з метою віднайти їхній глибинний, можливо, містичний зміст.

Медитивна естетика, заснована на християнській програмовості й утілена за допомогою поєднання вільної атональності та модальності з елементами серійності, характерна для багатьох інших камерних творів О. Щетинського, зокрема таких, як «Обличчям до зірки» для камерного ансамблю (1991), «Післямова», «Нині отпускаєши» (1993), «Тихими голосами» для кларнета, скрипки, двох альтів, контрабаса та акордеона (1995), «Подорож Орфея» для семи інструментів (2008) тощо.

У творчості ще одного представника покоління 1980—1990-х

років — Людмили Юріної — духовна християнська символіка дивовижним чином поєдналася з тибетською філософією, що відбилося на концепціях, складі виконавців більшості творів, виявило прагнення композитора до послідовного експериментування у сфері сонористично-алеаторичних та просторових звучань, розшарування фактури на численні шари і блоки, якнайширшого використання тембральних можливостей струнних, духових та ударних інструментів. У творчому доробку Л. Юріної переважають жанри камерної музики: це 12 творів для мішаних камерних ансамблів і невеликих камерних груп, зокрема два фортепіанні тріо і два твори для флейти, віолончелі та фортепіано; численні композиції Л. Юріної для інструментів соло представлені сімома творами для фортепіано, а також п'єсами для тромбона, флейти, гобоя, віолончелі. Л. Юріна є одним із небагатьох сучасних українських композиторів, хто експериментує в галузях електронної музики. До кращих творів Л. Юріної належать: «Музика на Воскресіння Христа» для камерного ансамблю (1990), «Рао Ноала» для сопрано та камерного ансамблю (1991), «Ран-Нан» для 19 струнних (1993), «Геометрикум» для духового квінтету (1993), «Екаграта» для ударних (1993), а також твори 2000-х років: «Irrlicht» для віолончелі соло, «Klangillusion» для флейти, віолончелі та фортепіано, «Gemma» для флейти соло, «Perseus-Beta-Argol» для електричної гітари.

Одним із яскравих зразків камерного стилю Л. Юріної є твір «Ран-Нан» для 19 струнних (1993). Програма твору закодована в назві: Ран-Нан у перекладі з тибетської означає «внутрішнє світло». Це одне з основних понять тибетської філософії, що відображує процес народження думок та ідей у свідомості людини й нерозривно пов'язане з категоріями Світла та Часу. Досягнення стану «внутрішнього світла» в одночастинній камерній композиції Л. Юріної здійснюється шляхом взаємодії двох образно-стилістичних шарів: гармонічно-стійких акордових комплексів і кластерів та сонорно-алеаторичного шару, з якого поступово визрівають і кристалізуються конкретні музичні «думки та ідеї». Зміна фактури, тембрів, діапазонів звучання стає основою послідовного просторового розвитку двопланового музичного матеріалу.

Моделювання станів самозаглиблення та медитації на основі аскетичних засобів мінімалізму є характерною прикметою стилів О. Гугеля та О. Грінберга. Так, Олександр Гугель у мінімалістичних композиціях останніх десятиріч (фортепіанні твори «Капричіо», 1988; «Три литовські пісні», 1989; «Птахам, що відлітають», 1989; «До Геометрії», 1989; «Проростання тиші», 1994; «Елегія» для фортепіано та кларнета, 1992; «Елегія» для альту соло, 1994; «Дві хоральні постлюдії» для віолончелі та контрабаса, 2001 тощо) тяжіє до прозорих камерних звучань, часто використовує вертикалі терцевої будови, експериментує з просторовими ефектами. Зокрема, головним структурним елементом повіль-

ної фортепіанної п'єси «Птахам, що відлітають» є мінорний тризвук, який повторюється в різних арпеджованих варіантах. Використання засобів мінімалістичної (педальної) техніки спрямоване на створення стану зосередженого вслухання в тихе звучання й пов'язане з загальним споглядально-ностальгійним настроєм п'єси. Інша фортепіанна композиція О. Гугеля «Проростання тиші» побудована, як зазначено в авторській програмі, на малосекундовому мотиві із звуків «а» та «gis», поодинокі та трельні проведення якого підпорядковані визначеному ритмічному модусові. П'єса складається з 10 секцій, перша з них містить лише низхідні проведення. У наступних відбувається поступова, але чітко задана заміна проведення на висхідні, яка завершується в останній секції. Цей процес супроводжується наростанням динаміки й емоційного напруження і вимагає зосередженого вслуховування.

На відміну від О. Гугеля, котрий упродовж тривалого часу послідовно дотримується принципів мінімалізму, стиль камерної музики Олександра Грінберга помітно еволюціонував від мінімалістичних опусів початку 90-х років (сім етюдів для кларнета соло, 1990; «Мерехтіння» для струнного квартету, 1991; «Музика для друга» для ударних, 1992; «Мантри» для 7 блок-флейт, 1992; «Кімнатна рослина» для секстету інструментів, 1993; «У гармонії» для 12 інструментів, 1994 тощо) до ширшого кола сучасних композиторських технік у творах 2000-х років, включаючи 12-тонову техніку, іноді — в поєднанні з ритмічними серіями, конструктивно-фактурні засоби та темброву драматургію. В одній з новітніх камерних композицій — «Ущільнення» для камерного ансамблю (2008) — в основу музичної драматургії покладено принцип поступового фактурно-тембрового ущільнення. Музичний розвиток будується як рух від легких уривчастих одноголосних мелодичних ліній до щільних мелодизованих шарів. П'єса складається з 64-х фрагментів, що відрізняються один від одного тембрально і фактурно. Утім, алогізм, розірваність зв'язків між фрагментами є лише позірними. Об'єднавчим чинником композиції стає принцип фактурних варіацій, а також мотивні й тематичні перекликання, подібність гармонічних структур, що походять від обертонового ряду.

Певну еволюцію естетико-стильових засад демонструє камерна творчість 1990—2000-х років одного з представників найрадикальнішого музичного напрямку — Сергія Зажитька. У творах початку 1990-х років композитор використовував різноманітні прийоми стилізації музики європейського бароко та раннього романтизму, спирався на раціоналістичні моделі формотворення, застосовував техніку, близьку до мінімалізму. Зокрема, в Сонаті для альту і фортепіано (1989) співіснують дві стильові сфери: одна з них несе в собі ілюзію краси та гармонії і пов'язана зі стилем європейської музики першої половини XVIII ст.; друга — протилежна за образним змістом і відзначається стильовими

ознаками сучасної епохи. Протиставлення та взаємодія цих сфер упродовж усього твору визначає драматургію одночасної композиції, для якої характерними є інтенсивний та емоційно насичений музичний розвиток.

Образність і стильова палітра барокового мистецтва XVII—XVIII століть і, водночас, сучасна техніка стали визначальними й для концепції твору С. Зажитька «Пасторалі» для квінтету духових інструментів (1993). Твір написано у техніці, близькій до мінімалізму, і складається з кількох розділів: один з них має наскрізний розвиток, другий — форму ритмічних мініваріацій. Об'єднавчим елементом у композиції є інтонаційні зв'язки і чиста діатоніка, витримана впродовж майже всього твору.

У композиціях другої половини 1990-х років С. Зажитько починає використовувати епатажно-провокаційні як музичні, так і позамузичні засоби виразності зі схильністю до інструментального театру, перформансу та хепенінгу. Так, твір «Герстекер» для фортепіано та персонажа (1995) розвивається у двох самостійних планах — звукоакустичному (піаніст-виконавець) і візуальному (персонаж). Алеаторична манера письма, використана у творі, за всієї свободи засобів виразності та їх тлумачення все ж таки дозволяє виявити деякі асоціативно-сміслові алюзії, зокрема, до роману відомого австрійського письменника початку XX ст. Франца Кафки «Замок», звідки взято назву твору, яку С. Зажитько розглядає як суто позасмісловий фонетичний елемент, фонізм якого ідеально змикається з фонізмом музичної мови. Роль використано у творі як персонаж інструментального театру, який пародіює, з одного боку, застарілу форму традиційно-концертного «ритуалу» (представлена музикою з елементами джазу), з іншого — сучасну музику з нетрадиційними засобами звуковидобування. Безсловесний персонаж (актор) використаний у творі для втілення ідеї повного несприйняття як традиційного, так і суперсучасного звучання музики: упродовж твору він то танцює степ, то розкидає папірці по сцені, а після закінчення твору ще деякий час сидить, затуливши вуха руками.

У творі С. Зажитька «Збігнев Батюк» для актора, туби та балерини (1998) абсурдне поєднання примітивної акторської пластики з брутальним звучанням найнижчого духового інструмента — туби та вишуканими балетними па дає підстави припустити, що композитор мав на увазі славнозвісне шекспірівське «життя — театр», спроектоване на наше парадоксальне сьогодення, в якому поєднуються високе й низьке, смішне і трагічне.

Нарешті, в камерних композиціях 2000-х років С. Зажитько остаточно визначається з напрямом, у якому він працює, назвавши його «музичний абсурдизм». Його суть полягає у парадоксальному поєднанні протилежних чи несумісних явищ, речей і понять, сатиричному зо-

браженні стереотипів музичного мислення тощо. Так, одна з новітніх композицій С. Зажитька «Речитатив та арія тіні батька Миколи Нечипорука з опери «Легенди Нанало-Ямайського округу» (2010) — це похмура, але дотепна сатира на загальноживані стереотипи української класичної музики. Сатирико-пародійний ефект і численні смислові підтексти закладені вже в назві твору, в якій згадуються неіснуючий персонаж (точніше, його тінь — додатковий привід для висміювання змісту українських історико-трагічних опер, у яких герой довго не може померти, а то ще й кілька разів з'являється після смерті у вигляді привида або тіні) з неіснуючої опери (натяк на чергову кризу жанру в сучасному українському музичному театрі), побудований на легендах неіснуючого географічного регіону (напевно, автор мав на меті поглузувати зі схильності деяких українських композиторів до використання в їхніх творах елементів екзотичних, регіонально віддалених культур). Суть композиційного вирішення обраної С. Зажитьком теми полягає у парадоксальному поєднанні тексту і музики, що водночас суперечать і доповнюють одне одного. І текст, і музика уособлюють набридливі оперні стереотипи: текст витримано в дусі тотального нігілізму і сприймається як доволі примітивний, нудний і одноманітний; музика також доволі примітивна, з тональною основою, зрозумілою структурою (речитатив відділено від арії, сама ж арія побудована в складній тричастинній формі). Авторське ставлення до примітиву в музиці й мистецтві взагалі С. Зажитько висловлює вдаючись до улюблених засобів перформансу, хепенінгу та інструментального театру: твір починається з кількох ударів великого барабана, потім соліст-баритон голосно плює на підлогу і чхає. Після невеликого «соло» баритона альти в унісон затягують ноту «мі» першої октави, імітуючи процес настроювання інструментів. Соліст, повторивши цю ноту, починає співати свою нехитру арію.

Таким чином, палітра сучасної української камерної музики двох останніх десятиліть різнобарвна, сповнена суперечностей і якоюсь мірою еkleктична. Ідеї постмодернізму прижилися на українському ґрунті, знайшовши найбільший вияв у камерній композиторській творчості, головними рисами якої є розмаїття концепцій та ідей, перегук епох і стилів, пошуки нової якості звучання музики і нетрадиційних засобів виразності.

Камерний жанр дає сучасним композиторам можливість для втілення якнайширшого образного змісту. Аналіз української композиторської творчості двох останніх десятиріч свідчить про значне посилення антропологічного елемента: проблема людини простежується в найрізноманітніших ракурсах творчості. Основою авторських концепцій стає «відчужений» суб'єкт: неприйнятий суспільством (камерна симфонія «Пам'яті поета» Є. Станковича), «розчавлений», знівельований системою («Концерт-триптих» І. Карабиця, «Lamento» Г. Ляшен-

ка), понівечений життям і втомлений від самотності і власних страхів (камерна кантата «П'єро мертвопетлює» О. Козаренка, вокальний цикл «Осінь-Жабка» М. Денисенко). Досить часто зображується відчуженим і об'єкт — наприклад, природа як одухотворений, але покалічений світ, відмежований від людини символічною «зоною відчуження» («Музика Рудого лісу» Є. Станковича). Фрагментарність, множинність, мозаїчність навколишнього світу, його контрасти теж є негативом для людини, яка на їхньому тлі відчувається самотньою, незбагненою, відчуженою (Г. Гаврилець, І. Тараненко). Спробами втечі людини від самотності можуть вважатися ностальгія за ідеалом і занурення в процес творчості, підкорення умовностям світу гри і жага покаяння, гостра сатира музичного абсурдизму і медитативне відчуття себе частиною Всесвіту.

Особливо сміливо експериментує в камерному жанрі нова генерація композиторів, які прийшли в музику в 1980—1990-х роках. Це покоління дуже різноманітне за своїми творчими уподобаннями, часом здатне до радикальних новацій. Завдяки молодим композиторам в українській камерній музиці набувають поширення принципи полістилістики, з'являються перші мінімалістичні опуси, а також майже невідомий раніше в Україні жанр музичного перформансу. Деякі з композиторів середнього та молодшого покоління розвивають неокласичні й неоромантичні традиції, тяжіють до духовної тематики (І. Щербаков, Г. Гаврилець); інші цілеспрямовано дотримуються принципів мінімалізму (О. Гугель, О. Грінберг); треті тяжіють до «постсеріального структуралізму» (О. Щетинський, С. Пілютіков), сонорно-алеаторичного мислення (Л. Юріна); ще одна категорія — композитори найрадикальнішого напрямку, які часто використовують у своїх творах епатажно-провокативні позамузичні засоби виразності зі схильністю до інструментального театру, перформансу та хепенінгу (С. Зажитько, В. Рунчак, К. Цепколенко).

В українській музиці двох останніх десятиріч, як і в усій культурі, помітним є момент самоутвердження, прагнення повноцінно, без комплексів «влитися» в річище передових стилістичних шукань європейської і світової музики XXI століття.

УКРАЇНЬСЬКА ОПЕРА ПОЧАТКУ ТРЕТЬОГО ТИСЯЧОЛІТТЯ У ТРАНСФОРМАЦІЙНОМУ ПРОСТОРИ СУЧАСНОСТІ

Жанр опери за силою впливу на духовне життя суспільства, потужністю й величчю проголошуваних зі сцени ідей посідає одне з найвагоміших місць у мистецтві. За понад п'ять століть свого існування

цей жанр пережив чимало піднесень і спадів, численні оперні реформи. Наприкінці ХХ на початку ХХІ ст. цей жанр в Україні входить у чергову стадію кризи — ситуація, яка багато в чому нагадує злам ХІХ—ХХ сторіч. Але якщо тоді перед композиторами постали здебільшого питання творчого характеру (наприклад, такі, як проблеми втілення сучасності на оперній сцені, відображення нових ідей і пошук нової образності, стилістики та способів озвучення музичної драми тощо), то серед чинників, що кардинально впливають на кризову ситуацію в музичному театрі вже нового ХХІ ст., найголовнішу роль відіграють нові соціально-економічні умови та нові особливості музичної комунікації. Отже, метою цього підрозділу є аналіз нових тенденцій функціонування оперного жанру на початку третього тисячоліття.

Нові соціально-економічні реалії українського суспільства зумовлюють головну проблему сучасної української опери, якою є сценічне втілення нових творів. Новітнє музично-театральне мистецтво вже не є ідеологічним рупором влади, яким було за радянських часів; сучасна опера позбулася ідеологічного тиску і пресингу «творчого методу соцреалізму», стала на шлях пошуку внутрішньої свободи та задоволення художньо-естетичних потреб особистості. Однак періоди соціально-економічної нестабільності, глобальних фінансових криз і наслідки перехідних трансформаційних процесів зумовлюють послаблення позицій театру в українському соціумі, що є небезпечним для подальшого розвитку культурних пріоритетів самого суспільства. Це послаблення відбувається не через зниження інтересу українських композиторів до жанрів музичного театру; панівними тут є саме фінансово-економічні чинники. Так, відсутність належного фінансування державних театрів у перших десятиріччях незалежності України зумовила зменшення кількості нових оперних і балетних постановок, збіднення репертуару оперних і музично-драматичних театрів.

До такого висновку спонукають дані порівняльних статистичних досліджень. Зокрема, згідно з фактажем, наведеним М. Черкашиною, майже 30-річний період з 1959 по 1988 рік ознаменувався появою 80 оперних полотен та понад 20 дитячих опер українських композиторів, дві третини з яких одержали сценічне втілення або прозвучали в концертному виконанні. До музично-сценічних жанрів звернулися за цей час понад 30 українських композиторів, серед яких такі уславлені майстри, як Ю. Мейтус, Г. Жуковський, Г. Майборода, М. Вериківський, М. Кармінський, В. Губаренко, В. Кирейко, Л. Колодуб та багато інших. Усе це, на думку М. Черкашиної, дає підстави говорити про інтенсивність оперного процесу в 60—80-х роках ХХ ст. і сприймати цей період, попри всі його складнощі та негаразди, як доволі сприятливий час і для розвитку оперної творчості, і для оперного виконавства [111, 60—61].

Два наступні десятиріччя, як це не прикро, втрачають стабільний

ритм театрального життя. Через брак коштів і матеріальну скруту майже припинилися гастролі театрів, практично зникла нова українська драматургія, керівні органи в галузі культури остаточно збайдужіли до театрів, а самі театри втратили інтерес до творчості сучасників. Водночас дивним видається той факт, що інтенсивність композиторської творчості в жанрах музичного театру в цей період не згасає, а навпаки зростає. Так, згідно з даними довідників Спілки композиторів України, серед творів українських композиторів, написаних між сьомим і восьмим з'їздами СКУ (1979—1984 рр.), — 8 опер, 16 балетів і 23 оперети (мюзикли). А за п'ятиріччя між дев'ятим і десятим з'їздами СКУ (1989—1994 рр.) було створено 28 (!) опер, 9 балетів і також 23 оперети (мюзикли).

Зростання кількості оперних партитур у 3,5 рази лише за півтора десятиріччя свідчить про появу нових можливостей для розвитку музичного театру, що відкрилися композиторам після розпаду Радянського Союзу. Значно урізноманітнюється жанровий спектр оперних творів (камерна, моно- та мікроопера, сатирична, одноактна хорова, опера-дума тощо), розширюється тематика за рахунок звернення композиторів до високохудожніх зразків інтимної лірики (моноопери «Самотність» В. Губаренка за «Листами до невідомої» П. Меріме та «Пісні кохання» Ю. Шамо на вірші М. Заболоцького, Б. Пастернака та інших поетів), народних текстів («Золотослов» Л. Дичко), раніше не втілюваних на сцені поезій Т. Шевченка («Згадайте, братія моя» В. Губаренка, «Сліпий» О. Злотника, «Чумацький шлях Тараса» О. Рудянського) і драм Лесі Українки («Оргія» О. Костіна та «Бояриня» Л. Матвійчук), епістолярної спадщини видатних митців (моноопера В. Сінчалова «Лист із Мілана» за листами С. Крушельницької), біблійних історій (опера О. Білінського «Спіймайте нам лисенят» за текстами «Пісні пісень») тощо.

Проте з майже трьох десятків нових оперних творів були виконані (та й не на театральній сцені, а в концертній інтерпретації) лише деякі з них, зокрема, «Золотослов» Л. Дичко, «Доля Доріана» К. Цепколенко та деякі інші. Вражає афіша Національної опери України — провідної оперної сцени держави, де за 12 концертних сезонів з 1990 по 2002 р. не поставлено жодного нового оперного опусу сучасного українського композитора. Єдиний виняток становить постановка опери американського композитора українського походження Антіна Рудницького «Анна Ярославна — королева Франції», прем'єра якої відбулася восени 1995 року²³.

²³ У сфері балету ситуація була дещо обнадійливішою: за вказаний період у Національній опері України відбулося кілька балетних прем'єр, серед яких — «Ніч перед Різдом» та «Вікінги» Є. Станковича, «Русалонька» О. Костіна, два одноактні балети В. Кікти «Володимир - Хреститель» і «Фрески Софії Київської».

Аналогічні процеси, тільки за значно гірших умов, відбувалися і в інших оперних театрах України. Аналіз архівних документів Міністерства культури, в підпорядкуванні якого знаходяться музично-драматичні та оперні театри, свідчить, що в таких умовах підтримка держави була чи не єдиною гарантією забезпечення нормального постановочного процесу, оновлення репертуару і творчого розвитку державних театрів України. Однак, допомога держави на нові оперні постановки в 1990-х роках майже не надходила. Як зазначається в аналітичному звіті про підсумки діяльності міністерства за 2001 рік, «міністерство на сьогодні має реальну можливість надавати таку підтримку театрам виключно у зв'язку з відзначенням їхніх ювілеїв» [84, 12].

Проте навіть ювілейна «лихоманка» не допомагала оперним театрам України поліпшити ситуацію з постановкою нових опер. Так, не було здійснено жодних прем'єр ні до 100-річчя Львівського академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької, ні до 100-річчя споруди Національної опери України, що відзначалися у 2000—2001 роках на загальнодержавному рівні. Лише Харківський театр опери та балету у зв'язку з відзначенням свого ювілею надав часткову фінансову допомогу постановці опери Л. Колодуба «Поет», що майже 10 років чекала на сценічне втілення й стала першою прем'єрою опери сучасного композитора в Україні за останні майже 20 років. Ще більше — 23 роки — чекала повноцінної сценічної реалізації опера-ораторія-балет І. Карабиця «Київські фрески», поставлена Національною оперою України в січні 2005 р., вже після смерті композитора. Як бачимо, в такому соціокультурному контексті поява нового оперного полотна стає винятком, а не правилом.

На тлі кризових явищ у сфері академічного оперного мистецтва спостерігається сплеск інтересу до жанру опери композиторів естрадного спрямування, наслідком чого стала поява у 1990—2000-х роках цілої низки українських рок-опер («Енеїда», «Біла ворона» тощо). Показово, що саме українська рок-опера виразніше демонструє постмодерністські тенденції сучасної культури, як-от: прагнення композиторів через жартівливу балаганну форму донести до слухача глибокі філософські ідеї, неможливе з погляду логіки поєднання розважальності й серйозності, насичення музичного компонента вистави різнобарвним стильовим мікстом. Зокрема, в першій українській рок-опері — «Енеїді» С. Бедусенка за мотивами однойменної поеми І. Котляревського традиційний український фольклорний мелос органічно поєднується з елементами джазу, блюзу, реггі, репу і рок-музики. А в іншій рок-опері — «Полуденна ніч» за мотивами «Слова о полку Ігоревім», що вийшла на компакт-диску в 2007 р., за словом «рок» приховано безліч стильових відгалужень рок-музики: метал, панк, рок-балади, боссанова, блюз тощо, які також перегукуються з українським фольклором. У творі використано

фрагменти оригінального тексту у вигляді слів «від автора», діалоги сучасною мовою, що вкупі з музикою створюють напружену драматичну дію. «Біла ворона» Г. Татарченка на вірші Ю. Рибчинського — також типовий зразок постмодерністської естетики з прагненням осучаснити й наділити українським колоритом сюжет про Орлеанську діву Жанну Д'Арк. Сценічне втілення цієї рок-опери розкрило нові сучасні підтексти вічних тем зради і вірності ідеалам, духовної величі лідера та нікчемності натовпу тощо, провівши таким чином історичну паралель між двома різними епохами. Поява низки українських рок-опер засвідчила, що за будь-яких умов опера була й залишається одним із найдемократичніших і найулюбленіших музичних жанрів. Загалом же стильова ситуація у сфері українського сучасного оперного театру підтверджує ідею про те, що мова оперного мистецтва є відкритою семіотичною системою, здатною взаємодіяти з іншими «мовами», внаслідок чого вона перетворюється на інтертекстуальну площину перетину різноманітних цитат, стильових і стилістичних запозичень, впливів, ремінісценцій тощо. Опера як багатомовна конструкція або текст, створений за законами знакової системи, у взаємодії з іншими знаковими системами (зокрема, з «текстом життя») «починає функціонувати як генератор нових повідомлень і текстів» [52, 27].

Опера М. Скорика «Мойсей»: художня проєкція біблійної притчі на процеси вітчизняного націєтворення

Перша українська опера нового тисячоліття — «**Мойсей**» **М. Скорика** (2001) — пов'язана з релігійним сюжетом і резонує із загальними гуманістичними процесами сучасності. Звернімося спочатку до літературного першоджерела опери — поеми І. Франка «Мойсей» (1905). Це вершинний твір письменника, який приніс йому безумовне визнання і став підсумком роздумів поета на біблійну тему, увінчав його бачення єврейської історії та розуміння української національної долі. Головний герой опери — реальна людина, життя й діяльність якої докладно описані в Старому Заповіті²⁴. Інтертекстуальне звернення Франка до наявних літературних моделей (зокрема Біблії), тенденцію «переро-

²⁴ Вивівши євреїв з єгипетського рабства під час правління фараона Рамзеса II, Мойсей 40 років блукав зі своїм народом аравійськими пустелями в пошуках Землі Обітованої. Оперу написано за мотивами однойменної поеми І. Франка (автор лібрето — Б. Стельмах) відповідно до того фрагменту Біблії, в якому Мойсея охоплюють сумніви в правильності обраного шляху.

бляти», варіювати відомі літературні образи Г. Грабович назвав прикметою поетичної творчості І. Франка [23].

Центральною драматичною колізією твору є боротьба матеріалістичного (Азазель) та ідеалістичного (Мойсей) світоглядів, а також подвійний конфлікт: між духовним лідером нації і народом одержимим матеріальними цінностями, а також між вірою провідника і його сумнівами щодо правильності обраного шляху. І. Франко подає трагічну колізію фрагменту Біблії в інтертекстуальній проекції на драматичні події вітчизняної історії, що перешкоджали розвитку української державності. У зв'язку з цим деякі літературознавці (зокрема, Д. Павличко) проводять паралель між постатями Мойсея і самого Франка: поет, котрий у своїй творчості був провідником ідеї національного визволення українського народу, пригнобленого сусідами і століттями бездержавності, був, як і його біблійний прототип, недостатньо поцінований власним народом і помер напередодні проголошення Української Народної Республіки.

В інтерпретації образу Мойсея І. Франком виокремимо кілька ключових моментів. Перший — це неодмінна відчуженість лідера від спільноти, яку йому доручено очолювати, іншим словом — самотність пророка, що в поемі набуває множинних форм від психологічної, екзистенційно-моральної, міжпоколінної до соціально-політичної. Наступний момент пов'язаний з аналізом у творі морально-психологічного стану, породженого «...ситуацією особистісної, а не божественної визначеності історичного вчинку. Через нього він (Франко. — *Авт.*) прагне розкрити ту трагічну колізію вибору, зіткнення власної волі й соціально-історичної відповідальності, яку неминуче бере на себе людина, що усвідомлює історичну роль своєї діяльності» [28, 99]. Усвідомлення Мойсеєм своєї унікальної місії й нерозуміння її народом, невизнання пророка у своїй вітчизні, а також звинувачення Азазеля в самовільності дій, прикритих іменем Єгови, викликають фатальну психологічну реакцію у Мойсея, породжують у його душі сумнів у існуванні Бога. «Франкове зображення Мойсеєвих сумнівів, подане з великою драматичною й оповідною силою, є надзвичайно переконливим і використовує його раніші осмислення цієї проблеми...» [23, 150]. Випробування на міцність духу зазнає віра Мойсея, проте безсумнівною залишається його безмежна любов до власного народу. Як виголошує в одному з монологів Мойсей, ця любов, можливо, сильніша за Божу, оскільки вона нічого не вимагає, це любов до народу як за його чесноти, так і за вади; крім того, вона зосереджується лише на цьому народі, в той час, як Бог зобов'язаний бути батьком і іншим своїм дітям. Можливо, саме ця могутня любов Мойсея примушує натовп дослухатися до його пророцтв. На думку Г. Грабовича, «центральный концепційний момент поеми полягає в тому, що навіть коли суспільство прагне постави-

ти пророка поза законом, трактувати його як злочинця, воно не може не почути його голосу — якщо тільки його справді надихає Бог і якщо його пророцтво стосується життєвих інтересів спільноти» [23, 151].

Складне, онтологічне трактування образу біблійного пророка, потужний резонанс із етосом пригнобленого народу, апелювання до історії, інтертекстуальне вміщення біблійних подій у контекст сучасності — все це надихнуло М. Скорика на створення багатоаспектного, драматургічно насиченого оперного полотна. За словами композитора, його твір розкриває не тільки релігійну тему, а й декілька інших тем, актуальних за будь-якого часу: про вожда і народ та відносини між ними, боротьбу народу за свою незалежність, інтернаціональну тему та інші. Автор опери, як і автор літературного першоджерела, не уникає паралелей із сьогоденням, вважаючи, що подібно до біблійних персонажів, нинішня Україна «...також намагається знайти свій шлях у бурхливому морі внутрішніх і зовнішніх проблем. Іноді летить уперед, часом кидається в різні сторони. Життєві ситуації й персонажі повторюються, немов химери Мойсея» [80].

Наведена цитата підтверджує, що опера як багатомовна конструкція або текст, створений за законами відповідної знакової системи, у взаємодії з іншими знаковими системами (зокрема з «текстом життя») «починає функціонувати як генератор нових повідомлень і текстів» [52, 27].

Будь-який оперний текст створюється на основі художніх мов і кодів, відомих як комунікатору (композитор, лібретист, виконавець), так і комуніканту (слухач, глядач). Як оперний код може виступати не лише музична мова з її конкретними стилістичними особливостями, а й жанрові або стильові моделі музичного мистецтва (наприклад, код романтичної опери, код опери-буф тощо). Мова оперного мистецтва є відкритою семіотичною системою, здатною взаємодіяти з іншими «мовами», внаслідок чого вона перетворюється на інтертекстуальну площину перетину різноманітних цитат, стильових і стилістичних запозичень, впливів, ремінісценцій тощо. Найменшою структурною одиницею оперного тексту є оперний знак. Погодьмося з думкою В. Панасюка про те, що специфіка та семантична складність оперного знака полягає в його синтезній природі, адже він вербально-музично-пластичний [76, 31—32].

Найбільш поширеним видом оперного знака є лейтмотив (лейттема) — інтонаційно-інформаційний згусток, пов'язаний з певним образом, персонажем, поняттям або явищем. Проте, відповідно до системи авторських кодів і субкодів, оперні знаки можуть бути пов'язані також і з інтонаційно-жанровою сферою твору, його композиційною драматургією та іншими структурно-процесуальними планами. Отже, розгляньмо оперу М. Скорика «Мойсей» як знакову конструкцію, зосередивши

увагу на аналізі системи лейтмотивів, інтонаційно-жанрових знаків і основних композиційно-драматургічних ліній і вузлів твору. З таких семіотичних позицій опера ще не розглядалася, а її перші музикознавчі інтерпретації, представлені в журналі «Музика», мають критико-публіцистичний характер, оскільки їхні автори Л. Кияновська та Є. Куришев не ставили перед собою завдання наукового аналізу твору.

Знакова конструкція опери тримається на каркасі лейтмотивної системи, яку доповнює розгалужена система тематичних ремінісценцій — нагадувань з попередніх частин, успадкована композитором з класичної епохи і часто вживана в одно- та багаточастинних інструментальних циклах, поемних формах тощо. Система ремінісценцій не лише забезпечує єдність циклу і має чітко виражену драматургічну функцію, а й дозволяє глибше розкрити філософську суть авторського задуму.

В опері шість основних лейтмотивів, які утворюють широке коло музичних символів і метафор. Два з них експонуються вже в пролозі: *лейтмотив рабства* (Л. Кияновська називає його лейтмотивом «скупих кайданів» [37, 11—12]) і *лейтмотив свободи*. Музика першого уособлює важке, натужне, надсадне сходження вгору й безсилий спад (ланцюг висхідних акордів у струнних на тонічному органному пункті сольмінору). *Лейтмотив свободи*, навпаки, вільний, широкий, гімнічно-розспівний (його виконують Поет і хор у супроводі оркестру — ц. 13,14), символізує віру в те, що народ Ізраїлю буде вільним.

Лейтмотив страху — гармонічна послідовність із чотирьох низхідних хроматизованих акордів — вперше з'являється в № 4 партії хору прибічників Мойсея (хор 2), коли ті сперечаються із заколотниками (хор 1-й) — противниками походу до Землі Обітованої і нагадують їм про гнів Єгови (ц. 11).

Ще два лейтмотиви зашифровані в музичних текстах другої картини. Це *лейтмотив пророцтва* Мойсея (трубний глас із збільшеною секундою й збільшеним тризвуком на фоні литавр), який розпочинає картину і ремінісцентно повторюється в ній ще двічі — в № 9 та № 11, коли Мойсей пророкує смерть своїм опонентам Авіронові й Датану. Цей лейтмотив з'являється також і наприкінці опери (№ 27, ц. 13), коли пророцтва Мойсея збуваються. Важливу роль відіграє в опері й *лейтмотив Ізраїлю*, який завдяки своїй розгорнутій структурі може претендувати на роль лейттеми. Прикметно, що тональність цієї лейттеми протилежна лейтмотиву рабства (соль мажор замість соль мінору), а в його гармонічному супроводі незмінно спостерігається збільшений тризвук із лейтмотиву пророцтва. Лейттема Ізраїлю пов'язана з партією Мойсея й ремінісцентно повторюється у ключових моментах опери, а саме: під час виголошення головним героєм моралі до казки про дерева, які обрали собі за короля непоказний і убогий терен, і порівняння цього дерева з народом Ізраїлю — Богом обраним народом і майбутнім ца-

рем світу, який не розуміє своєї високої місії (№ 8, ц. 9). Вдруге лейттема Ізраїлю вже в повному тричастинному викладі з'являється в аріозо Мойсея (№ 12, ц. 17), коли той, плачучи над упертістю і гординою свого народу, покидає його. Востаннє лейттема Ізраїлю звучить у четвертій картині (спочатку в партії Мойсея, а потім переходить у оркестр), коли Мойсей намагається відігнати злого духа пустелі Йохаведду, що спокушає його (№ 22, закінчення ц. 10).

Експонування нових лейтмотивних оперних знаків завершується в третій картині з появою *лейтмотиву злих духів пустелі* (початок № 8), який складається з двох елементів: тремоловання струнних на гранично нестійкій акордовій сполуці, що включає кварту, малу секунду й тритон, та мелодичного розкладення цієї ж сполуки в партії засурдиженої труби. На фоні розвитку першого елемента цього фантастичного лейтмотиву, подібного до сичання гадюки, дух пустелі Азазель звинувачує Мойсея в тому, що він у безмежній гордині зіпхнув свій народ з правильного шляху, вивівши його в похід. Лейтмотив духів пустелі у повному викладі проходить ще раз наприкінці № 19.

У другій частині опери (третя, четверта і п'ята картини) описана вище система лейтмотивів і ремінісценцій починає активно функціонувати. Найбільшого розвитку зазнають лейтмотиви рабства і страху, модифікуються їхні елементи, трапляються й різноманітні поєднання. Зокрема, музика оркестрового супроводу монологу Мойсея в пустелі (початок третьої картини, № 17), інтонаційно пов'язана з лейтмотивом рабства; у наступному номері під час діалогу Мойсея та Азазеля в партії Мойсея з'являється лейтмотив страху (ц. 4), який підхоплює хор голосів пустелі (№ 18, ц. 5); обидва лейтмотиви наявні в № 20, коли люди, спостерігаючи за молитвою Мойсея, бояться, щоб пророк їх не закляв. Елементи зазначених лейтмотивів уплетені в оркестрову тканину та вокальні партії Йохаведди й Азазеля, котрі, намагаючись переконати Мойсея в марності його зусиль, показують йому картини горя і страждань єврейського народу. Інтонаційно-ритмічну подібність оркестрової партії до теми рабства спостерігаємо й у номері 26, коли розгублений народ усвідомлює непоправну втрату пророка.

Таким чином, лейтмотив рабства в творі виявляє домінуючу роль, оскільки розпочинає й завершує оперу, поєднуючись і вивисуючись не лише над лейтмотивом страху, а навіть і над темою свободи (зокрема, в епілозі). Тут ми не погоджуємося з думкою Л. Кияновської, яка вважає, що лейттема «скутих кайданів» «...лише в останньому проведенні залишається розірваною, символізуючи визволення народу, який сорок літ блукав пустелею» [37, 12]. На нашу думку, неможливо говорити з упевненістю про перемогу свободи над рабством у фіналі цієї опери навіть у символічному сенсі, бо гімнічне, апофеозне звучання теми свободи тут поєднується з темою рабства, яка стає ще більш тривожною й на-

пруженою (зокрема, через застосування в її супроводі тріольних ритмічних фігур, які протягом опери були пов'язані з характеристикою негативних і фантастичних образів). Довершує загальну невизначеність філософського висновку опери поєднання соль-мажорної тоніки із соль-мінорною в гармонічній структурі останнього проведення лейтмотиву рабства. Таким чином, останні акорди твору символізують не лише боротьбу, а й синкретичну неподільність понять свободи і рабства, що, відповідно до філософського закону єдності і боротьби протилежностей, є джерелом, внутрішнім змістом процесу розвитку.

Крім розгорнутої лейтмотивно-знакової системи, у творі є також оперні знаки, пов'язані з певними інтонаційно-жанровими музичними моделями. Зокрема, інтонаційна модель із виразним східним колоритом наявна в музиці інструментального обрамлення № 1. Типово український мелос, похідний від інтонацій ліричних пісень-романсів, кантів та інших народних музичних жанрів, пронизує чимало натхненних сторінок опери, зокрема, арію Мойсея з притчею про дерева (№ 7), хор «Це Мойсей на молитві стоїть» (№ 20, ц. 15) тощо. Традицію українського народного двоголосся в терцію використано в дуеті молодих євреїв Лії та Єгошуа (№ 1).

Загалом, лірична сфера опери, яка є центральною для композитора, природно пов'язується з романтичною жанровістю, зокрема з жанром баркароли. Наспівний тип мелодики та характерний супровід спостерігаємо в ліричному розділі прологу, де висловлюється віра в силу духу єврейського народу (цц. 5—9); у вже згаданому любовному дуеті-згоді (№ 1); у хорі прибічників Мойсея, котрі розповідають про Землю Обітовану (№ 4); у лейттемі Ізраїлю та багатьох інших темах опери.

Сфера зла має іншу жанрову природу: для неї характерні знаки танцювальності й маршовості. Танцювальні інтонації вперше з'являються в оркестрі, коли Авірон насміхається з казки Мойсея і пропонує приставити його до дітей за громадську няньку (№ 9, ц. 11). Танцювальність стає панівною стихією після того, як Мойсей покидає народ (№№ 13—16). У музиці розгорнутої балетної сцени язичницького поклоніння Золотому Тельцю і богу Ваалу — покровителю багатства і влади — переважають синкоповані ритми й чудернацькі кострубаті мелодичні малюнки. У танцювальному епізоді № 14 знайдено цікавий синтез композиторських технік: лінійність, що переростає в дво-, а потім і триголосну поліфонію, поєднується з джазовими принципами роботи з тематизмом, зокрема такими, як синкопованість, розбіжність ритмічних і метричних акцентів, обіграння одного мотиву тощо. Номер 15 — повільний танець — вражає чудовими оркестровими знахідками: сріблястими переливами арф, віртуозними соло ударних і духових, екзотичними акордовими гронами.

Танцювальність і її елементи (зокрема пунктирний ритм) познача-

ють і музичну характеристику злих духів пустелі (№ 23, ц. 19). Цей розділ нагадує «злі» скерцо Д. Шостаковича; взагалі ж традиція наділення негативних персонажів танцювально-маршовими характеристиками походить від російської класичної школи (Глінка, кучкісти), а інтонаційність і стилістика фантастичних образів виявляє багато спільних рис із аналогічними оперними персонажами М. Римського-Корсакова. Серед інших інтертекстуальних жанрово-стильових знаків, наявних у опері М. Скорика, відзначимо традицію використання хору хлопчиків (№ 2), що йде від Ж. Бізе, П. Чайковського та інших композиторів, а також Лисенкову традицію оперних арій, хорових сцен і обробок українських народних пісень (№№ 4, 7, 20). В опері багато різнопланових інтонаційних шарів і популярних мелодичних зворотів, що нагадують відомі джерела (на це звертає увагу і Л. Кияновська).

Система лейтмотивів, інтонаційно-жанрових і стильових інтертекстуальних знаків у сукупності та процесуальному становленні утворюють декілька композиційно-драматургічних ліній твору. Виділимо такі сюжетно-комунікативні лінії, як відносини Мойсея з народом, з химерами пустелі та Богом Єговою.

Перша лінія розкриває не лише особистість пророка, а й конфліктну ситуацію серед його прибічників і противників. Партія Мойсея є найбільш значущою в творі, а тому й надзвичайно розвинутою, багатою мелодично й гармонічно. Тут і розгорнуті речитативи, й закінчені номери аріозного тричастинного типу з діатонічною основою, й сміливі модуляції з несподіваними енгармонічними замінами тощо. Епізоди страждань і тяжких душевних мук героя пов'язані з мелодичними побудовами темного бемольного нахилу (b, es) — № 17; у моменти просвітлення, молитовного звернення до Бога змінюється й тональна палітра (наприклад, cis-moll, що переважає в № 19). Прибічники Мойсея також мають щедрі мелодико-гармонічні характеристики, як, наприклад, хор № 4 «Там за горами синіє Йордан» з грою однотерцевих ладів і модуляціями в далекі тональності. Музичні портрети опонентів Мойсея позбавлені індивідуальності: в партіях Авірона й Датана та їх оркестровому супроводі багато характерних інтервалів та інших нестійких інтервально-акордових сполук, в основі яких лежить тритон. Загальна кострубатість мелодичних ліній у поєднанні з тривожними тріольними ритмічними структурами надає звучанню напруженого, зловісного колориту. Хор заколотників взагалі не має окремих музичних характеристик, його функція зводиться або до повтору окремих фраз Авірона чи Датана, або до речитації на одному звуку.

Друга комунікативна лінія — стосунки Мойсея з містичними духами пустелі — не так додає нових штрихів до образу самого пророка, як виявляє багатоликість зла. Так, партії Азазеля та голосів пустелі зі збільшеними тризвуками, тривожними тріольними ритмами й «повзу-

чими» хроматизмами інтонаційно наближені до партій противників Мойсея, вони такі ж непривабливі й ворожі. З іншого боку, темні містичні образи виявляють здатність до перевтілення, як, зокрема, Йохаведда, дух ніби матері Мойсея, котра намагається переконати пророка в марності його зусиль. Партія Йохаведди, на відміну від інших негативних персонажів, доволі розвинута; вона перебирає на себе ознаки ліричної сфери з терцево-секстовими ходами і грою однотерцевих ладів, баркарольним супроводом і віртуозною оркестровкою струнних і арфи, а також із замкнутою номерною структурою тричастинного типу (№ 21). Подібний прийом надання образам зла зовнішньої привабливості інтертекстуально перехрещується з музикою А. Шнітке.

Особливого інтересу набуває лінія взаємовідносин Мойсея з Богом Єговою. В опері опущена передісторія визволення Мойсеєм єврейського народу з єгипетського рабства, що стало можливим завдяки богоявленню Єгови Мойсеєві. Проте дух Єгови незмінно присутній у творі, Боже ім'я повсякчас згадується з острахом не тільки пророком та його прибічниками, а й супротивниками й навіть злими духами. Звучання голосу Єгови²⁵ (№ 24) стає кульмінаційним моментом не лише сцени Мойсея в пустелі, а й усього твору: голос сповіщає Мойсеєві про кару небесну, яка впаде на нього за сумніви щодо Божої волі. Партія Єгови, доручена, як і партія головного героя, басові, розпочинається з вершини-джерела і, рухаючись пощаблево в низхідному напрямку, зупиняється на найнижчій ноті. Прикметно, що подібний тип інтонування з'являється в опері й раніше в темі, яку ми умовно назвали лейттемою Ізраїлю, коли Мойсей пророкує народові Ізраїлю кару небесну (№ 8, ц. 9). Інтонаційно-ритмічна й текстова подібність цих двох епізодів має символічне значення: Мойсей, як провідник Божої волі на землі ніби передчуває свою власну трагічну долю.

Окремо, ніби відсторонено від основних драматургічних ліній, стоїть у опері постать Поета, який з'являється в пролозі та епілозі й якому доручено одну з найбільш світлих і оптимістичних тем опери — лейттему свободи. Тут функції Поета набагато складніші, ніж в інших творах, де подібний персонаж відіграє роль єднальної ланки між частинами або поетично-філософського обрамлення. У М. Скорика постать Поета функціонує як інтертекстуальний оперний елемент, через який проглядають і образ І. Франка — автора поетичного першоджерела опери, і фігура самого композитора; Поет водночас є тим комунікативним каналом, що єднає біблійні події з глобалізованим середовищем сучасності. Значущість і особливу роль Поета наголошено на візуальному рівні: «Його сучасний європейський костюм на тлі архаїчного вбрання хорис-

²⁵ Для підсилення незвичайного містичного ефекту використовується мікрофон.

тів асоціюється з часом створення поеми І. Франка й робить акцент на актуальності подій, що відбуваються на сцені» [46, 14].

Розгляд опери М. Скорика «Мойсей» з семіотичних позицій дає підстави для таких висновків. Знакова конструкція опери будується на картці лейтмотивно-ремінісцентної системи — шести основних лейтмотивів і лейттем, які утворюють широке коло музичних символів і метафор. Це лейтмотиви рабства і свободи, страху й пророцтва Мойсея, лейттема Ізраїлю та лейтмотив злих духів пустелі. У процесі музичного розгортання найбільшого розвитку зазнають лейтмотиви рабства і страху, модифікуються їхні елементи, трапляються й різноманітні поєднання. Лейтмотив рабства взагалі виявляє домінуючу роль у творі, оскільки, поєднуючись і вивищуючись не лише над лейтмотивом страху, а навіть і над темою свободи (зокрема, в епілозі), символізує діалектичну єдність і боротьбу протилежностей: понять свободи й рабської залежності.

Крім розгорнутої системи лейтмотивів і ремінісценцій, у творі є також оперні знаки, пов'язані з певними інтонаційно-жанровими музичними моделями. Це інтонаційні моделі, стилістично наближені до східного та українського мелосу; романтична стильова модель, представлена жанрами любовного дуету-згоди та баркароли; танцювально-маршове начало, використане для характеристики негативних персонажів. Сфера зла в трактуванні М. Скорика виявляє здатність до перевтілення: вона легко перебирає на себе знаки баркарольності, секстовості та інших мелодичних і оркестрових прийомів ліричної сфери, що свідчить про багатолікість і підступність образів зла. Символічне поле опери збагачують інтертекстуально-стильові знаки М. Римського-Корсакова, Д. Шостаковича, А. Шнітке, М. Лисенка та ін.

Система лейтмотивів і ремінісценцій, інтонаційно-жанрових і стильових інтертекстуальних знаків у своїй сукупності та процесуальному становленні утворюють декілька композиційно-драматургічних комунікативних ліній твору, зокрема таких, як відносини Мойсея з народом, з химерами пустелі та Богом Єговою.

Поява опери М. Скорика «Мойсей» стала не просто важливою подією культурно-мистецького життя, а знаковим явищем, справжнім проливом українського музичного театру в XXI ст. Ставши хронологічно першою оперою нового тисячоліття й отримавши благословення Папи Римського, «Мойсей» символічно відкрив нову еру розвитку українського музичного мистецтва. Вибір теми, складна символіка й суперечності взаємовідносин героїв, пошук єдиного, самобутнього й неповторного шляху до істини, відкритість глобальних філософських роздумів у простір майбутнього — за всім цим стоїть нездоланне прагнення композитора наблизити події біблійної притчі до сьогодення, знайти сучасні відповіді на одвічні біблійні питання «Хто ми?», «Куди ми йдемо?» і розпочати відлік часу нової духовності третього тисячоліття.

Ідеї соборності, єдності та утвердження національної ідентичності в опері-ораторії-балеті І. Карабиця «Київські фрески»

Опера-ораторія-балет Івана Карабиця «Київські фрески» (1984—2005) теж належить до творів високої художньої вартості, які не лише виходять на рівень філософського узагальнення, а й мають потужний евристичний потенціал. Твір був написаний на замовлення Київського державного театру опери і балету імені Т. Г. Шевченка (нині — Національна опера України) до 1500-річчя Києва. Художня рада театру високо оцінила твір і прийняла його до постановки, однак, через об'єктивні та суб'єктивні причини (зокрема такі, як початок реконструкції будівлі оперного театру, хвороба і смерть одного з авторів ідеї твору — видатного українського диригента Стефана Турчака) було здійснено не повне сценічне втілення, а лише концертну версію, виконану капелою «Думка» та Державним симфонічним оркестром України 26 березня 1986 р. в Колонному залі імені М. В. Лисенка Київської державної філармонії. За життя композитора, котрий мріяв про повну реалізацію свого творчого задуму, твір так і не був поставлений; друге виконання відбулося лише через 23 роки після створення та три роки по смерті композитора 16 січня 2005 р. в Національній опері України.

Метою цього підрозділу є науковий аналіз «Київських фресок» І. Карабиця у новому соціокультурному контексті та виявлення інтегративного потенціалу основних ідей твору. Значною підмогою в цій роботі є перша і поки що єдина аналітична розробка зазначеного твору І. Карабиця, здійснена в 1984—1986 роках відомим музикознавцем А. К. Терещенко [102].

Як зауважив У. Еко, «сприйнятливий читач, котрий бажає досягнути якийсь твір мистецтва в усій його первозданній свіжості, повинен керуватися не лише своїми власними кодами, ... він повинен реконструювати той риторичний та ідеологічний універсум, ту комунікативну ситуацію, в якій народився твір» [118, 112]. Цілком погоджуючись із цим твердженням, спробуємо реконструювати «риторичний та ідеологічний універсум», «комунікативну ситуацію» початку 80-х років ХХ ст.

Соціокультурний контекст початку 80-х років ХХ ст. характеризується як період «застою», бюрократичного функціонування і конформізму. Модель «розвинутого соціалізму» віддзеркалювала поділ суспільства на панівну елітну верхівку, що володіла всією повнотою політичної влади та привласнювала основну частину державних благ, та решту населення, з якої збиралися податки, а взамін надавалися неадекватні соціальні гарантії, необхідні для підтримання мінімальної популярності чинної влади. Поведінка панівної партійної еліти, яка ви-

користувалася владою з метою особистого збагачення, отримання дефіцитних благ і привласнення об'єктів власності, призвела до застійних явищ не лише в політичній та соціокультурній, а й в економічній сфері. У ході боротьби за привілейовані владні позиції значна частина економічних ресурсів видобувалася з виробничої сфери, внаслідок чого зменшувався економічний потенціал країни, уповільнювалися темпи її економічного розвитку в середньо- та довгостроковій перспективі.

Укорінення в суспільній свідомості норм поведінки компартійних лідерів, які використовували привілейоване становище для особистого збагачення, а також культивування особистих зв'язків і злиття інтересів бізнесу та влади призвели до появи конформістського ставлення більшості громадян до цих явищ. Зворотним боком значних економічних втрат суспільства та суттєвого зниження рівня його добробуту стали громадянська пасивність, відсутність соціальної протидії (виступів, громадських протестів тощо), пристосувальницька (конформістська) позиція.

Розвиток конформізму пов'язують також із наслідками технічного прогресу, раціоналізацією сучасного світу. Прогрес технічних засобів і розподіл праці «...призвели до розчленування виробництва на прості операції, унаслідок яких окремих робітник став використовуватися для виконання окремих функцій. Перетворившись на додаток машини, на простий гвинтик складного механізму, людина втрачає контакт із кінцевим продуктом праці, позбавляється здатності контролювати свої дії, оскільки не знає, чи супроводжує їх зрештою успіх, а чи невдача. Зводяться нанівець усі її творчі навички, дрібнішає й втрачається досвід тощо. Натомість вищою мірою розвивається конформізм, що є проявом необхідності швидкого й точного пристосування до машини; не здатна досягнути ціле, людина звикає реагувати лише на певні подразники, що стосуються безпосереднього виконання її функцій» [10].

Формування конформістського типу мислення відбувається й унаслідок зростання бюрократизації всього суспільного життя. Причини засилля бюрократів і функціонерів викладені ще в роботах Х. Ортегі-і-Гассета, К. Ясперса та інших мислителів, котрі також пов'язують це явище безпосередньо з технічним прогресом людства. На їхню думку, техніка породжує підприємства та їх організацію зі значною кількістю працівників, кожен з яких виконує певну функцію; в цих умовах неминує виникати бюрократія як засіб управління виробничим і громадським життям.

Оскільки бюрократія діє тотально, вона «вислизує» з-під громадського контролю й стає самоціллю. Людина перетворюється на засіб, елемент у діяльності знеособлених, анонімних бюрократичних сил. У людини виникає відчуття безпорадності, уявлення про себе як про «маленьку людину», яке породжує й розвиває конформістські настрої.

Конформізм разом з бюрократичним «монстром» державної машини та ідеологією єдиної в країні Комуністичної партії перетворили людину, а згодом й усе суспільство на об'єкт, яким легко управляти й маніпулювати. Проте вплив на суспільну свідомість здійснювався не лише економічними важелями та політикою «зрівнялівки»; не менш важливим був наступ на духовну сферу, в якій традиційна православна (для більшої частини населення) релігійність і народні звичаї поступилися місцем ідеологічним постулатам і доктринам радянської доби. Водночас нова радянська обрядовість, що виникла в 1920-х роках та існувала, видозмінюючись і вдосконалюючись, аж до початку 1980-х, мала багато спільних рис із релігійними ритуалами. На це звернув увагу ще в 1924 р., через кілька днів по смерті вождя пролетаріату В. І Леніна літературознавець С. Єфремов, зробивши в щоденнику запис: «Дивно мені одне: люди борються з релігією шалено, а нічого кращого не вигадали, як огорнути Леніна чисто релігійними формами: оте виставлювання його тіла «на поклонение» (так і написано в церемоніалі!), отой склеп із бальзамованим тілом (чим не мощі?), отой пишний повізантійському церемоніал... Марксистки одкидають героїв і героїчне, а з Леніна (та й не з одного його) зробили надгероя, кумира, перед яким кадять, кланяються та розбивають лоби» [31, 62—63].

Культ особи Леніна (згодом Сталіна, Хрущова, Брежнєва та інших керівників) був усвідомлений радянськими ідеологами як один з найважливіших інструментів впливу на масову свідомість. «Старанно опрацьований ритуал передбачав і поклоніння живим «вождям» — від абсурдного обрання «почесної президії в складі Політбюро ЦК КПРС» аж до декорування всіх радянських міст у дні революційних свят ретушованими портретами тих-таки членів Політбюро» [99, 312].

В останніх десятиріччях радянської влади, зокрема, у 1980-х роках, підтримувати культ німецького Брежнєва чи інших перестарілих політичних діячів було дедалі важче через набридливу одноманітність подій за їхньою участю, відрежисованих за одним сценарієм, абсурдність офіційних промов, що ставала предметом анекдотичних переказів, і відсутність будь-яких суспільних змін. Тому в останніх доперебудовчих роках культ «батьків народу» та культ Леніна існували вже за інерцією, «...на рівні офіційного ритуалу, нікого особливо не беручи за душу» [99, 316].

Те саме відбувалося і з радянськими святами та обрядами, які в постбрежнєвські часи вже мало хто сприймав усерйоз, однак на офіційному рівні ще лунали заклики до більш наполегливого впровадження радянської обрядовості. Та якими б послідовними не були радянські ідеологи в намаганнях викоринити з масової свідомості релігійну та народно-національну сакральність, їм не вдалося повністю здійснити свої наміри. Як слушно зауважують О. Різник та О. Гриценко, «...навіть

у найтяжчі часи тоталітаризму традиційні релігійні свята (Різдво, старий Новий рік, Великдень, Трійця, Маковея тощо) відзначалися частиною населення попри їх офіційну «небажаність». Боротьба влади з цими святами то стихала, то знову посилювалася. Скажімо, під час Великодня владою регулярно чинилися всілякі перепони. Серед тих, хто в цей день відвідує церкву, «виловлювали» комуністів і комсомольців з наступними «проробками» їх на партзборах; біля церков виставлялися міліцейські кордони, щоб зменшити масовість їх відвідин, а великодні телевечори заповнювалися привабливими, навіть не до кінця «ідеологічно витриманими» розважальними програмами, аби відвернути увагу радянського обивателя від церковного свята. Втім, у «ліберальніші» часи спостерігався масовий «непослух»: усі пекли паски, варили крашанки, хоча й далеко не всі «проривалися» до церков задля їх освячення. Можна навіть припустити, що рівень масовості святкування Великодня був свого роду індикатором неповаги громадян до режиму» [89, 493—494].

Саме в такій атмосфері ідеологічної задухи, цензури, придушення національних і народних традицій і, як наслідок, неповаги громадян до влади і народився твір І. Карабиця «Київські фрески», з'явилися його перші науково-критичні інтерпретації. Так, у роботах А. Терещенко досить об'єктивно і повно виявлені жанрові джерела музики твору, зокрема вплив обрядового й ліричного фольклору, традицій української та російської опери й ораторії, революційної та радянської масової пісні тощо; проаналізовано текстову основу, а також інтонаційно-образний і ладотональний характер тематизму; розкрито основні властивості поліжанрової структури твору як синтезу різних видів мистецтва. За вірним спостереженням дослідниці, ідея відтворення образу Києва від давнини до сучасності й ролі людини як головної рушійної сили історії вплинула на формування концепції твору, в якій спадкоємність традицій виступає як естафета вічного й неспинного руху життя, діалог сучасності з минулим. Така своєрідна проекція мистецьких здобутків минулого на проблеми сучасності зумовлює необхідність звернення до різних історичних епох, а отже, й до різних стильових шарів [101, 1].

Утім, подібна проекція не могла бути повністю розкритою на початку 1980-х років. Зокрема, якщо в статті А. Терещенко виявлено стильові прикмети купальських ігор (третя фреска) і весільного обряду (четверта фреска), то про язичницький обряд весняного вшанування предків (друга фреска) майже не сказано. Справді, в часах радянського діалектико-матеріалістичного атеїзму текстам на кшталт «Предки встали з могил, пішли по місту, жертву сонцю приносять» («Золотий гомін» П. Тичини) з відповідним музичним втіленням не могло бути місця. Та, незважаючи на непопулярність у радянських офіційних і наукових колах тематики давньослов'янських релігійних вірувань, компо-

зитор розпочинає твір саме з цього народного обряду, відаючи шану пращурам, котрі пов'язували час весняного оновлення природи та майбутнього врожаю із шанобливим ставленням до померлих предків.

У музиці другої фрески оркестрові ефекти голосів природи (розгорнуті фігурації дерев'яних духових, трелі у флейти-пікколо з додаванням дзвіночків та челести) поєднуються з епічними інтонаціями баса-соло та емоційними сплесками хору. Кульмінація другої фрески увиразнена пластичними засобами — появою фігури Андрія Первозванного та трьох чоловічих фігур у чорному — прообразів трьох братів Кия, Щека і Хорива, засновників Києва.

Нерозшифрованими (з ідеологічних причин) виявилися образно-сміслові коди п'ятої фрески, пов'язаної з фрагментами поеми Т. Шевченка «Кавказ». Звернення до образу і творчості Т. Шевченка було традиційним для української радянської культури, хоча в різних періодах історії уявлення про Шевченка як поета, особистість, культурно-громадського діяча переосмислювалося, пройшовши різноманітні градації від народного поета й поета-революціонера до національного пророка, месії, духовного батька нації та генія світової культури. Як центральна постать у сучасній українській культурі, Т. Шевченко завжди привертає увагу провідних митців, учених, державних діячів, а «...будь-яке концептуальне осмислення (переосмислення) самої парадигми української культури майже неминуче розпочинається з «нового тлумачення» ролі і значення Шевченка» [26, 157—158].

Та якими б полярними не були тлумачення постаті Шевченка в історії української культури, вона була і залишається для нас універсальною. Протягом усього радянського періоду підтримувався культ Шевченка, із відповідною інфраструктурою у вигляді масового випуску творів поета й обов'язкового вивчення їх у освітніх закладах, найменування населених пунктів (вулиць, колгоспів, закладів культури і т. ін.) і встановлення пам'ятників, урочистого відзначення ювілейних дат тощо. З іншого боку, більш значні, ніж офіційно санкціоновані «центром», зусилля з популяризації творчості поета і особливе ремствування з приводу необхідності надання Шевченкові додаткових почестей були індикатором національної самосвідомості, а часом і політичної неблагонадійності. Так, для України «...показовим за своїм антиофіційним характером стало (з середини 1960-х років) відзначення 22 травня роковин перепоховання Т. Шевченка в Україні. Для влади цей день став днем майже ритуального «полювання» на націоналістів» [89, 494].

Для І. Карабиця звернення до творчості Т. Шевченка не було ні даниною культу, ні ознакою радикального націоналізму. Відомий український поет і громадський діяч Б. Олійник назвав композитора істинним патріотом України, але без екзальтації [79, 7]. Це підтверджується обранням І. Карабицем для п'ятої фрески такого уривку поеми Т. Шевчен-

ка, який не лише утверджує ідею народного протесту проти соціального зла, а й через міфологічно-біблійну символіку образів Прометея та розп'ятого Христа дозволяє розпізнати образ поневоленої України. Ця інтертекстуальна паралель буде більш промовистою, якщо пригадати відоме висловлювання Є. Маланюка про те, що «геній поневоленої нації є завжди скаліченим Прометеем» [56, 65].

Можливо, композитор і не ставив собі за мету піднести в «Київських фресках» тему боротьби України за свою незалежність, розкрити сучасними музичними засобами ідеї соборності, єдності, утвердження національної ідентичності.

На момент написання твору Україна була однією з найрозвинутіших і найбагатших республік колишнього Радянського Союзу за багатьма економічними показниками²⁶. Можемо припустити, що І. Карабиця хвилювала проблема майбутнього України, як митець і мислитель він відчував необхідність і неминучість суспільних змін. На нашу думку, не зовсім випадково композитор обирає й такий популярний фрагмент поеми Т. Шевченка «Кавказ» (1860), що вже отримав музичне втілення в однойменній кантаті-симфонії С. Людкевича (1913). Напевно, цей суспільно-політичний текст антицарської та антиросійської спрямованості мав для І. Карабиця важливе значення в контексті соціокультурної ситуації початку 80-х років ХХ ст. Тому своєрідним громадянським подвигом у ті часи можна вважати звучання хору в ц. 3 на словах «Не вмирає душа наша, не вмирає воля», накладене на тупу, одноманітну, ніби «довбальну» звукову масу оркестру; вигуки солістів у ц. 11 «Чи буде суд? Чи буде кара царям, царятам на землі? Чи буде правда меж людьми?». У цьому фрагменті використано текст вірша Т. Шевченка більш пізнього періоду «О люди! люди небораки...» (1860). І вже справжнім евристичним прогнозом майбутньої долі України лунає відповідь читця: «Повинна быть, бо сонце встане! Встане правда! Встане воля! Борітеся! — Поборете!» (колаж із строф обох поетичних творів Т. Шевченка).

Цікавими з погляду використання засобів «подвійного кодування» є сьома і восьма фрески. Офіційний (і єдино можливий на той час) код абсолютно вірно розкрила А. Терещенко, котра зауважила, що ці частини твору втілюють «...ентузіазм мас, які здійснили революцію і розпочали побудову соціалістичного суспільства» [101, 3]. Однак істинний, доволі трагічний підтекст цього революційного ентузіазму залишився

²⁶ Зокрема, Україна посідала перше місце в СРСР зі збирання пшениці, буряку, соняшнику, а також гречки, кукурудзи, льону; друге місце після РСФСР у вирощуванні великої рогатої худоби. В Україні видобувалася третина вугілля та 40 відсотків сталі, що вироблялися в СРСР. Досягнення в галузях електроварювання, кібернетики, металургії та інших наук були відомі не лише в СРСР, а й у усьому світі.

нерозкритим, хоча елементарний аналіз тексту і особливостей його музичного втілення дають підстави для такого висновку. Предтечею тривожної, трагічної образності сьомої та восьмої фресок є вже початок шостої, де в тексті мецо-сопрано соло з'являється образ чорного птаха, що кричє, підкреслений відповідним звуконаслідувальним ефектом (тромбон із сурдиною sforцандо — ц. 1). Наступні схвильовано-декламаційні розділи соліста на фоні піцикато низьких струнних є своєрідним логічним продовженням теми кари Прометея: «О бездушний пташе? Чи це не ти розп'яття душі людської століття довбав? Чи не ти виймав живим очі, із серця віру? Чорнокрилля на голуби і сонце, чорнокрилля» («Золотий гомін» П. Тичини). Образ чорного птаха та поетичну метафору «чорнокрилля» доповнює пластичне вирішення цього епізоду — три артисти балету в чорному, чий енергійні і ніби магічні рухи підсилюють атмосферу бентежності, трагічних передчуттів.

«Революційний ентузіазм мас» змальований у сьомій фресці з відповідним антуражем і символікою (червоні хустки і пояси у артистів балету, котрі виконують запальний пролетарський танець). Ніби здалеку спостерігаючи за масовим святковим дійством, на задньому плані сцени проходять три фігури в чорному — образи трьох братів, засновників Києва. Хореографічний компонент, як і задумував автор, тут дійсно виходить на перший план. Та не менш важливими є поетичні й музичні підкоди, що не тільки увиразнюють символіку кольорів (біле, чорне, червоно-пурпурове), а й пророкують трагічне майбутнє.

Зокрема, привертають увагу ефекти звуконаслідування завивань вітру, що створюються низхідними пасажами дерев'яних духових і струнних, а також засоби інтонаційного паралелізму: речитація хору на одному звуці на словах «Ще такого не було на планеті вітру! Вдруге в світі наставало сотворіння світу!» (ц. 6) та унісонне акцентоване скандування (ц. 18), що дуже перегукується з одноманітними, «довбальними» прометеївськими інтонаціями п'ятої фрески.

Текст ц. 18 заслуговує на особливу увагу: «Чорні руки колисали світ у білій льолі // Встало з мурів «Арсеналу» яре сонце волі». Метафору «чорні руки» в сучасному соціокультурному контексті пов'язують із брудними махінаціями, аферистськими, нечесними діями. Вживання цієї метафори при створенні образу революції позбавляє його традиційного для радянських часів позитиву, пробуджує сумнів у доцільності кривавих революційних змін, віщує недобре. Вимушеною «білою плямою» стала для дослідників кульмінаційна зона твору, що припадає на восьму фреску і знаходиться в точці «золотого перетину».

У вірші П. Тичини «Перше травня на Великдень» зображено агресивне витіснення «старого» (християнського) свята «новим» (радянським). Зіткнення двох ідеологій, згідно з офіційним кодом радянського мистецтва, завершується перемогою «нового». Проте музичне

втілення ідеологічної боротьби розкриває невидимі на перший погляд підкоди.

По-перше, композитор (а за ним і виконавці) акцентують на брутальності вторгнення «нового». Так, у тихий ліричний початок частини, що наслідує ефект великоднього дощу і продовжує лінію лірико-зображальних картин природи з прозорою оркестровою фактурою (органный пункт арфи й челести з витонченими «вкрапленнями» флейтових секунд, на які накладається проста діатонічна мелодія тенора соло «Великодній дощ тротуаром йшов»), вривається пісня робітничого класу на тому самому інтонаційному матеріалі (ц. 5) у супроводі мідних духових та ударних.

По-друге, знов активізуються агресивні «довбальні» інтонації, що спочатку з'являються у струнних і дерев'яних духових (ц. 10), а потім переходять і в хорову партію на словах: «Непохитні, непоборні, ми куєм! Молотами, молотками пісню кузні виграєм!» (ц. 12).

По-третє, музика цього розділу викликає інтертекстуально-стильову альянцію зі «злыми» скерцо Д. Шостаковича, де чіткий, надто механістичний маршовий ритм є уособленням лихої, брутальної сили. І зрештою, у момент зіткнення двох свят соліст-тенор виконує вокаліз (без слів, на звуку «а...»), низхідні інтонації якого інтертекстуально подібні до мелодій українських народних плачів.

Розшифровані нами деякі музично-комунікативні коди твору свідчать про унікальну здатність композитора до передбачення, розкривають значний евристичний потенціал твору, написаного в той час, коли ще ніхто не знав, що нехтування християнських обрядів і святинь обернеться найстрашнішою в історії людства техногенною катастрофою — аварією на Чорнобильській АЕС²⁷. У цьому ж полі інтуїтивного пророцтва однієї з ключових кризових подій української новітньої історії — трагічний підтекст більшості фресок, засилля чорного кольору у візуально-пластичному вирішенні (три фігури в чорному, що періодично з'являються на сцені) та в текстах (чорний птах, «чорнокрилля», чорні руки і т. ін.).

Оригінальними з погляду художнього втілення є сторінки твору, пов'язані з подіями Великої Вітчизняної війни в поетичній інтерпретації І. Драча (дев'ята і десята фрески). Композитор уникає традиційних для радянського мистецтва штамів — батальних сцен; натомість пройнятий трагізмом монолог баса-соло на текст вірша І. Драча «Київське небо» (спомин війни), на фоні якого проходять кадри кінохроніки часів Великої Вітчизняної війни із картинами пожеж, руїн, танків, солдатських облич тощо (дев'ята фреска), змінюється віртуальним діалогом

²⁷ До речі, перше концертне виконання твору відбулося за місяць до цієї трагічної події.

Кия, засновника міста, з воїнами Радянської Армії — визволителями Києва (десята фреска). В образі Кия виступає Читець, радянських воїнів уособлює чоловіча частина хору, у той час як жіночій доручено виконання ламентозних інтонацій без слів. У другій половині фрески мелодія модального типу, близька до плачу (жіночі альти на фоні дзвонів, арф і струнних — ц. 9), переростає в хорове тутті-реквієм, що звучить в унісон з міддю (ц. 12), а кульмінацією всього розділу й одночасно переломним моментом битви за Дніпро за сюжетом стає віртуальна зустріч Кия з генералом Ватутіним, про яку оповідає хор (ц. 15):

Вогненний завис понад річкою шквал.
 До Кия старого іде генерал.
 А Кий йому в каску води набира —
 Ватутін п'є воду священну з Дніпра
 (*«Київська легенда» І. Драча*).

У такій оригінальній алегоричній формі поет і композитор хотіли показати, що воїнам Радянської Армії на чолі з генералом Ватутіним допомогли здобути перемогу в нерівному бою й священні пагорби Дніпра, і священна вода, і сама історія.

Отже, «Київські фрески» І. Карабиця — це свіжий погляд («фреска» в перекладі з італійської означає «свіжий») на події історії зі збереженням хронологічної послідовності історичних часів від язичництва (II і III фрески), Княжої доби (IV фреска) через трагічні моменти української історії (V, VI фрески) до революційних подій XX ст. (VII, VIII фрески), Великої Вітчизняної війни (X, XI фрески) і наших днів (I та XII фрески — гімнічні, величальні, що слугують аркою-обрамленням усього твору). Наскрізним, об'єднувачим вектором і важливим інтертекстуальним елементом твору, що дозволяє поєднувати тексти різних часів і епох, є постань автора, втілена в партії Читця.

Образний зміст та інтегративний потенціал основних ідей твору І. Карабиця є настільки значними, глибокими і полісемантичними, що кожне нове його виконання відкриватиме нові грані духовного світу митця та його епохи.

Розгляд двох різних за часом появи, тематикою і засобами виразності творів уможливив виявлення деяких спільних тенденції, що характеризують сучасний стан розвитку оперного жанру. Обидва твори в алегоричній формі підносять суспільно значущі теми долі народу України, розкривають ідеї соборності, єдності, утвердження національної ідентичності. Для полегшення сприйняття великих музично-сценічних полотен обидва композитори — і Мирослав Скорик, і Іван Карабиць — використовують на стилістичному рівні традиційну для музичного театру систему лейтмотивів. По-друге, обом творам притаманний «ав-

торський голос», втілений в опері «Мойсей» в образі Поета, а в «Київських фресках» — у партії Читця. Наявність цих об'єктивованих образів свідчить не тільки про неокласичну стильову спрямованість обох творів, а й пов'язана з герменевтико-рецептивною спрямованістю сучасної музичної творчості.

І, нарешті, посилена увага до зорового ряду, введення додаткових «сильнодійних» візуальних елементів кінематографу розкривають один з найважливіших комунікаційних аспектів цих творів і одночасно генеральну тенденцію сучасної культури. Видовищний аспект, закладений ще в синкретизмі прадавніх культур, де були злиті воедино звукові та візуальні коди, свого часу визначив появу театру, який протягом століть був одним із найбільш масових і демократичних форм мистецького спілкування. На новому витку історичної спіралі видовищність музично-театральних форм, їх здатність привернути увагу величезних глядацьких аудиторій визначають популярність цього жанру в сучасній культурі і є чи не єдиною альтернативою масовим естрадним шоу та примітивним шаблонам медійних комунікацій.

СВІТОВИЙ ШЕДЕВР У ВЕРСІЇ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МАЙСТРА

Творчість М. Скорика дає багатий матеріал дослідникові сучасної музики, адже в творчому доробку митця, крім серйозних академічних жанрів опери, балету, концерту, літургії тощо, значне місце належить і так званим легким жанрам — естрадній пісні, джазовій композиції, музиці до кінофільмів і вистав. Важливим видом діяльності в композиторській практиці М. Скорика є редагування творів інших композиторів і перекладення для різних складів інструментів. Відомо, що М. Скорик відредагував опери «Купало» А. Вахнянина, «На русалчин Великдень» М. Леонтовича, «Роксоляна» Д. Січинського, «Юнацьку симфонію» М. Лисенка; розшифрував і переклав для камерного оркестру Львівську лютневу табулатуру XVI ст.; підготував для запису на платівку пісні Г. Сковороди; зробив транскрипції для симфонічного оркестру «Відображень» М. Равеля. Особливе місце в доробку М. Скорика останніх років посідають численні транскрипції для камерного оркестру²⁸ творів Й. С. Баха, Ф. Шопена, П'яццолі та інших композиторів.

²⁸ Ці транскрипції здійснені М. Скориком для студентського камерного оркестру Львівської національної музичної академії України, яким композитор керує вже майже півтора десятиріччя.

Одним із найцікавіших зразків цього виду творчої діяльності М. Скорика останніх десятиріч стало перекладення для симфонічного оркестру 24-х каприсів видатного італійського скрипаля і композитора XIX ст. Ніколо Паганіні.

Мета цього творчого експерименту М. Скорика дещо інша, ніж у його ранніх зверненнях до творів композиторів минулого, які диктувалися передусім прагненням зберегти, повернути до життя та популяризувати яскраві сторінки вітчизняної музичної класики. «Каприси» Н. Паганіні як основоположний твір романтизму в галузі інструментальної музики, що має важливе значення у сучасній педагогічній та виконавській практиці, не потребує додаткової популяризації. Більше того, цей твір до М. Скорика не раз ставав об'єктом уваги композиторів XIX і XX століть (Й. Брамс, Ф. Ліст, Р. Шуман, Б. Бляхер, С. Рахманінов, Е. Денисов та ін.), які здійснили численні обробки «Каприсів» для скрипки і фортепіано, фортепіанні та оркестрові транскрипції тощо. Проте з-поміж розмаїття творчих інтерпретацій «Каприсів» оркестровий варіант М. Скорика виділяється оригінальним підходом до першоджерела та яскраво визначеною позицією сучасного Майстра, що стало причиною грандіозного успіху прем'єри цієї версії твору під час Фестивалю музичних прем'єр у Берліні влітку 2005 р.

М. Скорик ніби кинув виклик тим дослідникам творчості Н. Паганіні, які стверджували, що різноманітні обробки «Каприсів» порушують і викривлюють основний задум автора романтичного першоджерела, котрий прагнув виявити художні можливості скрипки як самостійного інструмента, що може використовуватися й без супроводу²⁹. М. Скорик не лише не порушив і не спотворив ідеї автора, а навпаки, зробив виразнішими, підсилив, збагатив їх оркестровими засобами.

Так, Н. Паганіні запропонував нове трактування жанру капрічіо³⁰, наділив його багатством творчої фантазії й технічної вигадки, багатою мелодикою зі сміливими ходами, несподіваними модуляціями, гострими хроматизмами й гармонічними поєднаннями, ритмічною імпульсивністю тощо, ставши таким чином біля витоків нової музичної мови епохи романтизму. У «Каприсах» Н. Паганіні зовні віртуозна фактура органічно поєднується з багатством і глибиною музичного змісту. М. Скорик створює високохудожні оркестрові версії цих п'єс, розкриваючи часто невидимі, на перший погляд, підтексти їхнього змісту, ностальгія за романтизмом надихає М. Скорика на пошук у музиці Ніколо Паганіні оркестрових ефектів, що провіщають музику Берліоза, Вагне-

²⁹ Так, зокрема, вважав І.Ямпольський (див. його вступний начерк до джерела [67]).

³⁰ До Н. Паганіні цей жанр використовували в своїй творчості його попередники Фрескобальді, К. Фаріна, Й. Бах, П. Локателлі.

ра, Чайковського та інших композиторів романтичної доби. Н. Паганіні приходить у своїх виконавських експериментах до колористичного трактування скрипки, яке засноване на повнозвучному використанні всього її діапазону, найвищих регістрів, різноманітних видів подвійних нот і акордів, пічікато, глісандо, вібрації, хроматизації пасажів, контрастному протиставленні далеких регістрів тощо, що дало підстави називати «24 каприси» «енциклопедією романтичної інструментальної техніки» (І. Ямпольський). М. Скорик підсилює новаторські знахідки Н. Паганіні колористичною функцією оркестру, демонструє технічні можливості різних груп інструментів та їх оркестрових мікстів, робить характерний для музики ХХ ст. акцент на ударній групі оркестру, що дає підстави вважати 24 каприси у версії М. Скорика енциклопедією сучасної оркестрової техніки. Нарешті, Н. Паганіні прагне барвистості й повноти звучання скрипки, відкриваючи наступним поколінням романтиків революційний шлях симфонічного трактування інструмента, а М. Скорик розгортає цю ідею у справді блискучій повнозвучній оркестровій редакції каприсів.

Важливо з'ясувати, до якого жанру належить цей оркестровий твір, тим більше, що М. Скорик не дає прямої вказівки. У музичній практиці історично склалося декілька різновидів роботи композитора з «чужим» текстом: обробка, редакція, транскрипція, аранжування, парафраз, фантазія тощо. Часто значення цих термінів важко розмежувати, тому в деяких випадках вони використовуються як синоніми.

Під *обробкою* в широкому сенсі розуміють будь-яку видозміну нотного тексту музичного твору, яка переслідує певну мету (наприклад, пристосування твору для його виконання аматорами музичного мистецтва, для використання в навчально-педагогічному репертуарі тощо). Значного поширення набули обробки одноголосних музичних зразків (зокрема народних пісень), утворився навіть самостійний жанр обробки народної пісні. Окремим випадком обробки одноголосної музики є додавання супроводу до творів, написаних для інструментів соло (наприклад, обробка Ф. Мендельсоном сольної скрипкової чакони d-moll Й. С. Баха для скрипки та фортепіано, обробки Р. Шуманом сольних скрипкових сонат і сюїт Й. С. Баха для скрипки та фортепіано тощо). Іноді обробка являє собою досвід нового осмислення твору в контексті художніх засад автора обробки і може позначати певну модернізацію твору (наприклад, обробка М. Римським-Корсаковим опери М. Мусоргського «Борис Годунов»). Цей вид обробки часто називають редакцією.

Під *редакцією* загалом розуміють внесення в нотний запис музичного твору змін і доповнень, які полегшують його практичне використання, а також сам нотний запис твору з подібними змінами та доповненнями. Як правило, ці зміни, що часто здійснюються під час підготовки твору до видання, є суто технічними й не зачіпають власне

музики твору, висоти й тривалості кожного звуку (наприклад, позначення аплікатури, педалі, динамічних відтінків, розшифрування мелізмів тощо). Деякі редакції здійснюються видатними виконавцями, котрі в додаткових позначках фіксують нюанси власного трактування твору та використані для цього технічні засоби. У таких випадках проявляються смак редактора, його музична підготовка, належність до певної виконавської школи тощо. Редакціями іноді називають і обробки крупних вокально-інструментальних творів (наприклад, оркестрова редакція «Пісень і танців смерті» М. Мусоргського, здійснена Д. Шостаковичем). У цьому випадку редакція твору певною мірою наближається до транскрипції.

Транскрипцією називають перекладення, переробку музичного твору, яка має самостійне художнє значення. Серед видів транскрипції вирізняють пристосування твору для іншого інструмента або ж зміну викладу без заміни інструмента оригіналу. Видатними майстрами інструментальної транскрипції у фортепіанній музиці були Шуман, Ф. Ліст, Бузона, Годовський, у скрипковій — Крейслер. Більш рідкісною формою є оркестрова транскрипція (наприклад, «Картинки з виставки» Мусоргського — Равеля).

На відміну від транскрипції, *аранжування* обмежується перекладенням музичного твору для іншого (порівняно з оригіналом) складу виконавців, пристосуванням фактури оригіналу до технічних можливостей якогось іншого інструмента або виконавського складу. Як правило, аранжування не має самостійного художнього значення.

Терміном *«парафраза»* позначають поширену в XIX ст. інструментальну віртуозну фантазію, здебільшого для фортепіано, на теми популярних пісень, оперних арій тощо, які зазнають значного перетворення, виступають у нових співвідношеннях одна з одною. Низка художньо значущих парафразів створена Ф. Лістом (наприклад, парафрази на теми опери Дж. Верді «Ріголетто», на теми опери П. Чайковського «Євгеній Онегін» тощо).

Нарешті, *фантазія* — це поширений у XIX—XX століттях жанр інструментальної або оркестрової музики, заснований на вільному використанні тем власних творів або творів інших композиторів, а також фольклору. Залежно від міри творчої переробки тем фантазія або утворює нове художнє ціле, наближаючись до парафразу або рапсодії, або ж являє собою звичайний «монтаж» тем і уривків, подібний до попури.

Який же з цих різновидів можна віднести до оркестрової версії 24-х каприсів Н. Паганіні — М. Скорика? Насамперед слід зауважити, що М. Скорик ставить до нотного першоджерела надзвичайно уважно та обережно, практично повністю зберігаючи інтонаційний каркас, композиційну будову та послідовність викладу каприсів. Отже, слід одразу виключити зі списку парафразу та фантазію з їх вільним типом

компонування тем та аранжування як суто технічне перекладення для полегшення виконання, яке не має самостійного художнього значення. Дещо складніше з обробкою, редакцією й транскрипцією. Ознаками обробки можуть бути дійсно нове осмислення твору в контексті художніх засад автора обробки, певна модернізація твору. На користь редакції свідчить незмінний виклад самої музики, а також наближеність до різновиду оркестрової редакції циклічних вокально-інструментальних творів. Але саме в цьому випадку поняття редакції практично нічим не відрізняється від обробки й транскрипції. Якщо ж взяти до уваги, що транскрипцією є перекладення, переробка (у буквальному перекладі «переписування») музичного твору, яка має самостійне художнє значення, то є всі підстави вважати 24 каприси Н. Паганіні — М. Скорика оркестровою транскрипцією.

Метою цього підрозділу є аналіз оркестрової транскрипції «Каприси» Н. Паганіні — М. Скорика задля виявлення новаторства сучасного музичного мислення композитора кінця ХХ — початку ХХІ ст., цікаво також розглянути принципи роботи М. Скорика з тематизмом Н. Паганіні та деякі особливості оркестровки.

Оркестр М. Скорика — це повний склад симфонічного оркестру з великою групою ударних інструментів — майже 30 назв, багато з яких нечасто використовуються в симфонічному оркестрі (як, наприклад, джаз-батарей, банджо, звук грому, звук вітру, коров'ячі дзвіночки, флексатон тощо). В оркестровці вдало поєднуються принципи класичної, романтичної та сучасної оркестрової техніки. У багатьох каприсах М. Скорик наголошує на жанровій основі тематизму, типовій для романтичної музики. Наприклад, у каприсі № 3 оркестровими засобами підкреслено танцювальну природу граціозної мелодії, а її подальше переоркестрування різними групами інструментів (кларнетами, гобоями, струнними тощо) створює виразну стильову паралель із вальсами Й. Штрауса. Риси танцювальності підкреслені також у каприсах № 10, 11, 14, 15, 19, 21, ознаки жанру нескінченного руху *perpetuum mobile* — у № 5, 12, 16, 19. Особливим у жанровому сенсі є популярний каприс № 9, написаний у жанрі «качка» (у перекладі з італ. «полювання» — гонитва)³¹. Сам Н. Паганіні ніби підказує М. Скорикові, як би він оркестрував цей каприс: у авторських ремарках Н. Паганіні початок твору запропоновано грати «на грифі, наслідуючи флейту», потім «наслідуючи валторну» тощо. М. Скорик точно дотримується вказівок Н. Паганіні, доручаючи тему спочатку флейті з дзвіночками, потім валторнам і т. ін.

³¹ Жанр «качка» виник у ХІV ст. на позначення вокальної п'єси імітаційного складу, що зображувала сцени переслідування, полювання. У ХVІІ—ХVІІІ століттях цей жанр набув значного поширення в інструментальній музиці Ж. Леклера, Мондовіля, Д. Шабрана, А. Вівальді, Д. Скарлатті та інших композиторів.

Жанрова природа тематизму Н. Паганіні невіддільно пов'язана з італійською народнопісенною та інструментальною творчістю, яка стала невичерпним джерелом натхнення і рідкісного мелодичного дару видатного італійця: мелодиці Н. Паганіні притаманний широкий емоційний діапазон — від ніжної тремтливої лірики до пристрасної драматичної напруги. Безпосередній вплив італійської народної інструментальної традиції виявляється в каприсі № 20. Його мелодія пасторального відтінку на тлі безперервного звучання баса на кшталт «волинки» нагадує жваве награвання народних музик. М. Скорик підкреслює манеру народного музикування квінтою з форшлагом у гобоїв, тембром англійського ріжка та ритмічними акцентами бубна, згодом — підголосками у валторн та струнних.

Понад третину каприсів написано Н. Паганіні в традиційному для італійської народної інструментальної музики розмірі 6/8, на основі якого побудовано більшість італійських народних танців (сальтарело, тарантела, сициліана тощо). Написаний у ритмі сициліани каприс № 7 М. Скорик оркеструє як діалог різних оркестрових груп на легкому ритмічному основі ударних (у першому проведенні тему виконують флейти та гобої, яким «відповідають» англійські ріжки та фаготи, у другому проведенні — струнні з валторнами і т. ін.). Між цими ліричними романтичними парами «вклинюється» засурдинена труба із витким хроматизованим низхідним пасажем, який ніби викривлює поетичну красу мелодії та іронізує над нею. Епізодичне використання труби з сурдиною та флексатона, карикатурний повтор інтонацій теми в басу, примітивні вальсові ритми в розвивальному розділі, багаторазово підкреслене класичне кадансування та інші засоби наворачтають на думку про стильовий вплив Д. Шостаковича — майстра оркестрового сарказму.

М. Скорик віддає данину елементу фантастики, пов'язаному, очевидно, з численними легендами про «диявольське» мистецтво Паганіні — пасажі, що перетворюються на завивання (флексатон, вібрафон — каприс № 5), особлива роль того ж таки флексатона і вітрових дзвіночків у каприсі № 6, флексатон у каприсі № 16.

Сприймаючи скрипкове першоджерело з позицій сучасного майстра, М. Скорик суміщає тематизм деяких каприсів Н. Паганіні з новими, характерними вже для мистецтва ХХ ст. жанрово-стильовими формулами, що змінює їхню образну сутність і надає їм не властивих спочатку смислових відтінків. Цікавим є в цьому плані транскрипція капрису № 21. Мелодія Н. Паганіні є зразком ще не типової для початку ХІХ ст. «нескінченної» романтичної мелодії, емоційно насиченої, пристрасної, схвильованої, з майже «трістанівськими» умліннями. У варійованому викладі в інших регістрах мелодія насичується хроматизмами, що сприяє посиленню емоційної напруги. Значно пізніше подібний тип мелодики стане прикметною рисою творчого стилю Р. Вагнера, П. Чай-

ковського, частково — Ф. Ліста. Авторська ремарка «amogoso» («закохано»), в якій втілено програмний зміст цієї мініатюри, підказує, що це своєрідний любовний дует. М. Скорик оркеструє цей каприс як пристрасний латиноамериканський танець на зразок самби або танго, доручаючи мелодію струнній групі, якій «вторять» духові, та щедро використовуючи відповідні ударні інструменти — маримбу, маракаси, естрадно-джазову установку тощо.

У низці каприсів (№ № 5, 8, 10, 17, 19, 24) явно відчутні естрадний тип оркестровки, відповідні естрадні ритми та виразно шлягерні інтонації. Як правило, естрадні елементи з'являються в каприсах драматичного характеру (наприклад, у № 10, стилізованому під «диявольський танець») або в середніх розвивальних розділах драматичного типу (каприс № 17, сьома та дев'ята варіації капрису № 24). До оркестровки цих каприсів можна з повним правом віднести спостереження Л. Кияновської, яка, аналізуючи інші твори М. Скорика (зокрема, Партиту № 6, «Диптих» та п'єсу «А-г-і-а»), слушно зауважила, що поява естрадних елементів на зламі драматичного конфлікту, найбільш активного спалаху емоцій, раптово й агресивно «обриває» трагічні кульмінації й різко переводить дію у зовсім іншу площину, трагедію перетворює на фарс» [38, 155]. Показовим у цьому плані є каприс № 19. Грайлива мелодія, контрастне протиставлення далеких регістрів, що надають звучанню скрипкового оригіналу яскравої рельєфності й динамічності, у М. Скорика поєднуються з відверто шлягерним варіантом оркестровки, підкресленим гротескною маршовою ритмікою туб і глісандо тромбонів. Підкреслено зумисні зупинки руху між проведеннями теми, що схожі на реверанси, перетворюють інструментальну мініатюру на майже зриму театралізовану сценку з персоніфікованими героями. У швидко-середньому розвивальному розділі (ц. 5) долучаються ударна установка естрадного оркестру та рухливий контрабас *pizzicato* на зразок джазового, а в репризі додавання дробу малого барабану та перкусії надає звучанню ознак воєнізованого бюргерського маршу з неприхованим присмаком кічу.

Неперевершений майстер оркестру, М. Скорик дав нове життя одному з найпопулярніших творів світової класичної музики, розгорнувши інтонаційну тканину скрипкових мініатюр геніального італійця в яскраві образні звукові полотна, насичені дотепними оркестровими знахідками, танцювальними ритмами та елементами естради, які сприймаються дуже органічно. Композиторові вдалося зберегти стилістичну основу першоджерела, віднайти в музиці Ніколо Паганіні оркестрові ефекти, що передвіщають музику Г. Берліоза, Р. Вагнера, П. Чайковського та інших композиторів романтичної доби. Значним новаторським досягненням оркестровки М. Скорика є іронічно-гротескове зіставлення стилістичних принципів музики раннього романтизму із сучасним

художнім досвідом, який уже з чітких, науково обґрунтованих позицій визначають як добу постмодернізму. Постмодернізм, що виник як реакція на елітарність, притаманну більшості форм мистецтва модернізму, визнає абсолютну самоцінність і рівнозначність усіх елементів культурного простору; окремі, часом протилежні сфери цього простору активно взаємодіють між собою, а будь-який розподіл на «високе» й «низьке», «елітарне» і «масове» вважається абсурдним. Уперше проблему зняття кордонів між елітарною та масовою культурами порушено в роботах американського літературознавця Л. Фідлера: у концепції одного з його творів письменник названий «подвійним агентом», адже він мусить у своїй творчості догоджати однаково як елітарній аудиторії, так і широким масам. Американському архітектору Ч. Дженксу належить аналогічне поняття «подвійного кодування», тобто одночасної апеляції автора до професіоналів і людей з вулиці. Схожі ідеї про адресацію художнього твору різним соціальним верствам знаходимо також у італійського письменника У. Еко.

Ознакою характерного для постмодернізму «подвійного кодування» в оркестровій транскрипції М. Скорика є застосування в класичній композиції елементів естрадного жанру, наслідком чого є не лише збагачення образного змісту твору, а й розширення кодів його сприйняття, доступність для значно ширшої аудиторії слухачів.

Другим доказом на користь постмодерністської естетики в цьому творі є ознаки карнавальності, балаганності, буфонади. Можливості карнавальності в сучасній культурі безмежні й багатозначні: іронія, сарказм, карикатурне перебільшення форм є для постмодерну способами повалення ідеологічних авторитетів і руйнування жорстких, заідеологізованих кліше культури, а несерйозна балаганна форма дозволяє викривати глибинний зміст речей і впливати на зміщення установленної ієрархії суспільних цінностей. Карнавальність стає «антагоністом» соціальної жорстокості, активізаційним засобом мобільності й багатовальтернативності соціуму, а «сама можливість «перевертання» ідей, смислів, значень, закладена в ньому, може стати основою руху суспільства до найбільш довершених ідей та ідеалів, до великого різнобарв'я його духовного життя» [42, 208].

Використання в оркестровці М. Скорика принципів стильової гри, незвичних і багатовимірних стильових асоціацій, елементів естради, театральності, карнавальності, відвертої буфонади й гротеску — усе це наочно демонструє шляхи поєднання академічного музичного мистецтва з особливостями сучасного музичного простору. Процес пристосування музичної класики до нових, невластивих їй функцій і вимог, що їх диктують масове суспільство, засоби масової інформації та електронні канали розповсюдження інформації, змушує академічну музику частково перебирати на себе функції масової культури, акцентуючи увагу на

візуальному чиннику, зовнішніх ефектних або навіть шокуючих особливостях твору. У цьому контексті запропонований для розгляду твір постає як віртуальна творча полеміка М. Скорика з Н. Паганіні, своєрідний зворотний зв'язок у музичній комунікації двох різних епох, реакція митця ХХІ ст. на містифікацію минулого й виклики сучасності.

Над оркестровою транскрипцією 24-х каприсів Н. Паганіні М. Скорик працював понад 10 років, а завершено цю величезну роботу в 2005 р. спеціально для фестивалю музичних прем'єр у виконанні молодіжних творчих колективів «Young. Euro. Classic», що регулярно проходить у Берліні (Німеччина). Україну на цьому фестивалі представляв студентський симфонічний оркестр Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського під керівництвом відомого маестро, професора Романа Кофмана. Незважаючи на те, що оркестровка М. Скорика надзвичайно складна для виконання, розрахована не на студентів, а на професійний колектив високого виконавського рівня, студентський симфонічний оркестр НМАУ досить успішно впорався з цим складним завданням. Як єдиний представник України на престижному Європейському фестивалі український студентський оркестр поставився до процесу підготовки дуже відповідально. Вишукана і прискіплива берлінська публіка, що зібралася послухати світовий шедевр у оркестровій версії сучасного українського майстра 20 серпня 2005 р. в найбільшому і найпрестижнішому концертному залі Берліна Шаушпільхауз, була вражена не тільки оригінальністю оркестрового трактування всесвітньовідомих скрипкових каприсів Н. Паганіні, а і їх майстерним виконанням. Публіка, порушуючи усталені норми концертного етикету, не раз «вибухала» оплесками після особливо вдалих частин твору, а по завершенні концерту аплодувала українським виконавцям і авторові транскрипцій М. Скорика стоячи. Після 20-хвилинної овації і повтору деяких номерів на «біс» (№ № 16,19) стало зрозуміло, що Україна мала на тому фестивалі тріумфальний виступ. Грандіозний успіх українських музикантів підтвердив авторитет вітчизняних композиторської та виконавської шкіл, а водночас і думку про те, що одним із реальних шляхів інтеграції України до Європи є шлях культури і мистецтва, на якому наша держава має як вагомні здобутки, так і необмежені творчі перспективи.

РОЗДІЛ 4



МУЗИЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ В СОЦІОКУЛЬТУРНИХ РЕАЛІЯХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ В СОЦІОКУЛЬТУРНИХ РЕАЛІЯХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

Розмірковуючи про зміни, що сталися з людиною й людським співтовариством на зламі XX — XXI століть, ми найчастіше відзначаємо такі риси, як прискорення темпу життя, інтенсифікація транспортних та інформаційних потоків, залучення людини у швидкісні режими міжособистісного, ділового, масового спілкування, стрімкість розповсюдження в суспільстві новин, ідей, технологій, продуктів людської творчості тощо. Усі ці та інші явища в сучасній світовій культурі об'єднуються одним генеральним поняттям, яке саме в XX сторіччі виявляє свою всеохопну сутність, — поняттям глобалізації.

Витоки глобалізаційних явищ простежуються в різних культурах ще з античних часів, зокрема, під час панування в Середземномор'ї Римської імперії відбувалося глибинне переплетення різноманітних традиційних культур і з'явився місцевий розподіл праці в регіоні. В XVI та XVII століттях вияви глобалізації були пов'язані з успіхами в мореплаванні, географічними відкриттями та колонізаційною політикою європейських країн, у XIX ст. — з процесами індустріалізації та швидкого економічного зростання Європи та США. Але справжній прорив глобалізації стався в XX столітті, після Другої світової війни, чому сприяло запровадження нових транспортних технологій і доступного міжнародного телефонного зв'язку. Того часу виникають і перші всесвітні організації (ООН) та військові блоки (НАТО, країн Варшавського Договору). Термін «глобалізація», що вперше з'явився в середині 1980-х років разом із політичною доктриною американського президента Рональда Рейгана, спочатку майже нічим не відрізнявся від поняття експансії, оскільки Рейган проголосив, що США мають право втручатися у війни в країнах третього світу та «зонах життєвих інтересів США». Поступово викристалізувалася семантика терміна «глобалізація», який почали використовувати на позначення процесів взаємного проникнення різноманітних сфер суспільного життя та створення загальносвітового політичного, економічного, культурного співтовариства. У 1990-х роках значущість глобалізаційних процесів суттєво зростає, а поштовхом до їх активізації стало значне поліпшення технологій комунікації та зв'язку, яке призвело до вдосконалення та інтенсифікації транспортних перевезень, становлення єдиного ринку, стрімкого поширення всесвітньої інформаційної мережі Інтернет і мобільної телефонії. Стало очевидним, що наступ глобалізації є породженням не якоїсь конкретної держави, інститутів

чи індивідів, а наслідком розповсюдження універсальних структур техніки, фінансових потоків, інформації та комунікації. На середину 1990-х років припадає й утворення цілої низки впливових міжнародних організацій, зокрема Світової Організації Торгівлі — СОТ, а також поява великих регіональних зон економічної інтеграції — Європейського Союзу, Північноамериканської зони вільної торгівлі, СНД тощо.

На сьогодні процесам глобалізації присвячено чимало праць. У них глобалізація розглядається, здебільшого, з економічного погляду — як процес поступового злиття національних економік у єдину, загальносвітову систему, засновану на нових принципах переміщення у масштабах усієї планети капіталу, людських і виробничих ресурсів, світового розподілу праці, стандартизації законодавства тощо. Однак глобалізаційні вияви мають системний характер і охоплюють не лише економіку, а й усі інші сфери життєдіяльності суспільства. Це дає підстави визначити глобалізацію як процес всесвітньої економічної, політичної, культурної інтеграції та уніфікації, що ґрунтується на інформаційній відкритості світу, планетарній технологічній та науковій революції, нових видах комунікації та зв'язку, ідеях інтернаціональної освіти тощо.

Разом з тим, поряд із значними вигодами, що їх несе глобалізація, дедалі частіше спостерігаються негативні наслідки людської діяльності, що досягли планетарного масштабу, зокрема такі, як світова фінансова криза, міжнаціональні та міжрелігійні конфлікти, глобальне потепління, загроза глобальної техногенної катастрофи тощо.

На межі XX—XXI століть глобалізаційні процеси в їхніх позитивних і негативних аспектах вивчають економісти, соціологи, політологи, екологи, представники інших гуманітарних і природничих наук.

Питаннями глобалізації та її впливу на різні аспекти життєдіяльності соціуму в останніх десятиріччях зацікавилися й українські вчені. Почали з'являтися праці з питань впливу глобалізації на явища культури, зокрема, у вітчизняній культурології цій темі присвячено дослідження С. Кримського, В. Клочка, А. Чантурія, Т. Пітякової та ін.

Для автора глобалізація цікава в аспекті впливу на музичну культуру України. Тому в цьому підрозділі будуть з'ясовані вияви глобалізації в сучасному суспільстві, досліджені особливості процесів глобалізації в музичному мистецтві, а також виявлені позитивні та негативні наслідки глобалізаційних викликів у музичній культурі України.

У життєдіяльності сучасного суспільства глобалізація має безліч виявів. Чи не найпомітнішими є процеси універсалізації, уніфікації, стандартизації, що відбуваються в різних сферах життя. Споживацькі стандарти західного суспільства стають визначальними в країнах, що рухаються в напрямі до цивілізованого суспільства. Бурхливий розвиток сфери послуг у розвинутих країнах зумовив підвищення рівня комфортності життя та якості обслуговування населення, сформувалися й

поширилися в усьому світі певні стандарти якості життя (наприклад, євростандарт дизайну житлових і офісних приміщень), відомі торгові марки у виробництві продуктів, одягу побутової техніки, автомобілів тощо, а також етичні норми поводження з клієнтом, засновані на принципах доброзичливості й толерантності («клієнт завжди правий»). Пріоритет життєвих інтересів, а також прав і свобод людини, що є головним у країнах розвинутої демократії, поступово виходить на перший план і в інших країнах, зокрема, тих, що лише стали на шлях демократичних перетворень. Так, уряди країн, що мають на меті вступ до Світової Організації Торгівлі, повинні здійснити адаптацію свого законодавства до законодавства ЄС.

Процеси глобалізації у сфері економіки, політики, культури в останні роки посилюються під впливом Інтернету та інших електронних мас-медіа. Інтернет перетворює різноманітні аспекти суспільного життя за рахунок нового принципу обміну інформацією, прискореного порівняно з традиційними видами комунікації в десятки й сотні разів. Ще задовго до масового поширення Інтернету канадський теоретик мас-медіа Маршал Маклюен вжив термін «глобальне село», який до певної міри віддзеркалює суть Інтернету. За Маклюеном, електронні мас-медіа активізують ті самі чуттєві канали, що й притаманні міжлюдському спілкуванню «віч-на-віч» у родоплемінних суспільствах. Завдяки технологічному вдосконаленню відбулося суттєве стиснення часу і простору, люди в усьому світі стали ніби ближчими один до одного. На думку вченого, «прориви» в електронних комунікаційних технологіях забезпечують нове єднання всіх людей на рівні емоційно-тілесного досвіду, отже, внаслідок небаченого технологічного розвитку виникає електронізоване «глобальне село» [121]. Інтернет дійсно змінив світ, надавши йому безліч переваг, головною з яких є блискавичність отримання повідомлень. Але перевага швидкості в електронній комунікації елементарно перетворюється на недолік: будь-яка інформація потребує рефлексії, перевірки й осмислення, а прискорення процесів обміну інформацією не залишає для цього часу. Якщо під час міжособистісної розмови її учасники «читають» невербальну інформацію жестів, рухів тіла, одягу тощо, то комунікацію через мережу Інтернет редукує до письмових знаків і візуальних образів. Питання, відповіді, коментарі йдуть синхронно, не даючи людині сформулювати власну думку, а опція «вихід» дає можливість перервати спілкування в будь-який момент, уникнувши відповідальності, яка є найважливішою рисою міжособистісної комунікації.

Хоча глобалізація є незворотною, глобальне не замінило й не знищило локального. Песимістичні сподівання на крах національних культур під впливом глобалізації не справдилися. Чимало вчених (С. Кримський, П. Йолон та ін.) зауважують паралельне співіснування в

сучасному світі глобалізаційних явищ і тенденцій етнічного відродження, сплеску національних культур, іншими словами — одномоментність процесів інтеграції й диференціації, інтернаціоналізації й регіоналізації (локалізації). Американський культуролог Джеймс Лалл назвав явище співіснування глобального і локального терміном «глокалізація», який означає змішування глобалізаційних культурних впливів із місцевими контекстами, що має вагомі суспільно-економічні наслідки [48].

На думку С. Кримського, незважаючи на всі процеси глобалізації, багато регіонів планети, як у східних, так і в західних її кордонах, не втрачають своєї самобутності [43, 31]. П. Йолон наголошує на стійкості етнонаціональних спільностей в умовах глобалізації, які «не зазнають істотних буттєвих і ментальних змін, а продовжують функціонувати стабільно» [35, 392]. Крокуючи до більшої єдності, спорідненості та взаємопов'язаності, людство не може бути безнаціональним. Національність дає можливість її носієві краще орієнтуватися в урбанізованому світі, а почуття належності до певної нації забезпечує сучасній людині необхідну соціальну комфортність [15, 17]. Отже, ми впритул наблизилися до розуміння співвідношення «глобалізація і культура». Вже саме поняття культури передбачає наявність відмінностей: різнобарв'я світової культури складається з надбань кожної національної культури. Саме культура є головним оберегом етнічних традицій нації і захистом від негативних наслідків глобалізації. Це дало підстави британському соціологу Ентоні Сміту зауважити, що «ідея глобальної культури неможлива на практиці» [122].

Порівняймо вияви глобалізації в трьох ключових сферах людської життєдіяльності: економіці, політиці й культурі. Якими б оригінальними, сучасними й передовими не були економічні теорії чи політичні технології, винайдені в тій чи іншій країні, навряд чи їх чекає поширення в масштабах усєї планети; а найвищі зразки культури (наприклад, музика Баха, Моцарта, Бетховена, Чайковського, трагедії Шекспіра, картини Рафаеля та Леонардо да Вінчі тощо) стають надбанням усього людства. Національні особливості економіки чи політики не можуть, за окремими винятками, презентувати ту чи ту країну на міжнародному рівні; національні особливості культури будь-якої (навіть найбільш відсталої в економічному та політичному плані) країни можуть репрезентувати її на міжнародному рівні. Негативні наслідки глобалізації впливають, як правило, на всю економічну або політичну систему країни; глобалізація у сфері культури зачіпає здебільшого лише пласт масової культури.

Таким чином, ми з'ясували, що ні економічна, ні політична системи будь-якої країни не можуть бути незалежними від глобалізаційних впливів. Культура — чи не єдина сфера людської діяльності, здатна «чинити опір» глобалізації, зберігаючи недоторканим ядро національної ідентичності (наприклад, у зразках традиційного народ-

ного мистецтва). Культура потрапляє під стрілу глобалізаційного негативу, здебільшого, в сегменті своїх масових, розважальних різновидів, але зрозуміло, що не вони визначають напрями розвитку культури нації. Тут постає закономірне питання: наскільки зазнає глобалізаційних впливів професійне мистецтво і в чому вони виявляються? Відповідь, згідно з обраною темою дослідження, будемо шукати в царині музичного мистецтва.

Одним із перших виявів глобалізації в музиці можна вважати систему нотації, винайдену італійським музикантом Гвідо д'Ареццо в X—XI ст. Ця система виявилася значно простішою й зручнішою у використанні, ніж численні, наявні на той час системи мензуральної, невменної, крюкової нотації. З часом система лінійної нотації Гвідо д'Ареццо вдосконалилася й стала витіснити інші, менш досконалі способи запису й відтворення музичних звуків. Сьогодні система п'ятилінійної нотації є універсальною, загальноприйнятою, нею користуються музиканти в усьому світі.

Подальші епохи подарували світовій музичній культурі чимало відкриттів — індивідуальних і колективних, авторських і анонімних, — які вкупі сприяли формуванню стандартів якості та професіоналізму музичного мистецтва. Так виникла й розповсюдилася система основних музичних жанрів і форм, яка видозмінювалася згідно зі стильовими пріоритетами кожної епохи; утворилася певна форма й конструкція кожного музичного інструменту, склад хору, а також кількість, склад і розсадка виконавців симфонічного оркестру. У зв'язку з відокремленням виконавця від композитора і публіки було здійснено чимало нововведень, пов'язаних із формуванням принципів сольного, ансамблевого та оркестрового виконавства. У цьому процесі пріоритет належав виконавцям-піаністам, співакам і скрипалям; решта виконавських спеціальностей довго не сприймалися як сольні, тому як такі вони вийшли на концертну естраду лише в XX ст. Далеко не одразу було знайдено способи розташування деяких інструментів і виконавців на сцені, наприклад, рояля уздовж сцени, а піаніста в профіль до публіки, яка залишалася справа від виконавця.

Першим таку революційну новацію запровадив чеський піаніст Ян Ладіслав Дюссек наприкінці XVIII ст. Цим досягалися дві мети: поперше, піаніст демонстрував публіці красивий вигин рояльної кришки, а по-друге, відкрита кришка інструмента, що слугувала звуковим екраном, відбивала звуки рояля безпосередньо в аудиторію. У XIX ст. завдяки видатному угорському піаністу і композитору Ференцу Лісту вперше з'явилося поняття сольного публічного виступу на концертній естраді, а не в салоні, як це було раніше; приблизно тоді ж почала формуватися мережа концертних залів, система реклами концертних заходів (афіші, оголошення), вид концертного одягу (фрак, чорно-біла

гама кольорів, класичний крій), форми заохочення композиторів і виконавців (аплодисменти, квіти, гонорари).

У XIX ст. відбувалося інтенсивне становлення такої окремої специфічної галузі музичного виконавства, як диригентське мистецтво, йшов пошук адекватних диригентських схем і жестів, розташування диригента стосовно хору (оркестру) та публіки. Вперше спиною до публіки і обличчям до оркестру став німецький композитор Ріхард Вагнер. Це забезпечувало більш повний творчий контакт диригента з артистами оркестру. Запропонований Вагнером спосіб диригування остаточно утвердився, починаючи з 40-х років XIX ст.

У XIX ст. в Європі з'явилися перші професійні навчальні заклади в галузі музичного мистецтва й почалося становлення системи музичної підготовки. XIX ст. завдячуємо й появою музичної критики та музикознавства як нової гуманітарної науки.

Як бачимо, розвиток музичного мистецтва в розмаїтті його жанрів, форм, стилів, виконавських практик відбувався переважно в Європі. Тип музичного мислення, сформований в європейській культурній традиції, став еталонним для музикантів усіх інших регіонів і континентів. Не буде перебільшенням теза про глобальний вплив європейської професійної музичної традиції на розвиток світової музичної культури. Передові європейські музичні культури — італійська, німецька, французька, російська, чеська, польська тощо — та їхні кращі представники мали значний вплив на формування інших національних музичних культур. Наприкінці XIX та упродовж XX ст. відбувалося становлення національних музичних культур Прибалтики, Східної Європи, Закавказзя, Близького й Далекого Сходу, Америки.

Становлення національних музичних культур Центральної та Східної Європи на початку XX ст. відбувалося в складних історико-політичних умовах. Поява у 1918 р. на політичній мапі Європи нових держав — Чехословаччини, Польщі, Угорщини, Югославії, Фінляндії — сприяла активізації національних тенденцій в галузі мистецтва.

Проте, з огляду на різні чинники об'єктивного та суб'єктивного характеру, процеси формування професійних національних композиторських шкіл відбувалися нерівномірно. Головною рушійною силою цих процесів була потреба в професійно підготовлених кадрах — композиторах, виконавцях, диригентах. У різних країнах така потреба виникала в різні історичні періоди розвитку культури. Наприклад, у Росії, Польщі, Чехії професійні музичні школи сформувалися в XIX ст., у Франції, Італії, Німеччині, Австрії — ще раніше, в XVI—XVIII століттях. Більшість країн Східної Європи, Балтії, Закавказзя, а також Північної та Південної Америки, Австралії, Далекого Сходу стали на шлях професіоналізації музичного мистецтва лише в XX ст. У деяких регіонах світу, таких, як Африка, Близький Схід, Азіатсько-Тихоокеанський регіон, потреба в

професійних музичних кадрах не сформувалася й досі або є мінімальною. Професійна музична культура України почала формуватися в середині XIX століття, а остаточно сформувалася як високопрофесійна в XX ст. Незважаючи на розбіжності в часових та географічних координатах і різноманітність історико-соціальних ситуацій у цих країнах становлення національних музичних шкіл відбувалося приблизно за однаковим «сценарієм»: поява яскравих фігур композиторів-фундаторів, закладення національних різновидів основних музичних форм, жанрів і типів музичного мислення, вихід країн на рівень класичних зразків жанрів і форм, посилення інтегративних процесів. Найкращі результати у формуванні стильових особливостей національних музичних культур давало поєднання індивідуально-національного світобачення, фольклору, мелосу з сучасними композиторськими техніками, а також жанрами, формами і засобами музичної виразності, характерними для всієї Європи.

На початку XX ст. в лоно європейських культур активно входять нові національні композиторські школи — угорська (Б. Барток, З. Кодаї), румунська (Дж. Енеску), польська (К. Шимановський, В. Лютославський, К. Пендерецький), болгарська (П. Владигеров), чеська (З. Фібих, Л. Яначек, В. Новак, Б. Мартіну), словацька (О. Мойзес, Е. Сухонь, Я. Цикер), латиноамериканська (В. Лобос) та ін. Уперше потужно заявляють про себе національні школи закавказького та середньоазійського регіонів — грузинська (З. Паліашвілі), вірменська (О. Спендіаров), азербайджанська (У. Гаджибеков) тощо; виходять на арену європейського музичного процесу країни Балтії. Основним завданням кожного з фундаторів національних композиторських шкіл стає створення національного фонду основних музичних жанрів — симфоній, опер, балетів, зразків кантатно-ораторіального та камерно-інструментального жанрів, вокальної лірики тощо.

Цікавим явищем, характерним для XX ст., є приклади взаємозбагачення різних, зокрема й регіонально віддалених, музичних культур. Інтерес композиторів до східної тематики виявився ще в XIX ст. в мистецтві пізнього романтизму та національних композиторських школах (варто пригадати орієнтальні впливи у творчості М. Балакірева, О. Бородіна, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, С. Рахманінова та інших російських композиторів); світ східної екзотики цікавив і композиторів-імпресіоністів. У XX ст. контакти європейських митців зі східними країнами та їх культурою завжди давали плідні результати. Так, російський художник Ніколай Реріх та його дружина Олена в 1920-х роках здійснили декілька подорожей до Індії, подовгу жили в цій країні, результатом чого став відчутний вплив індійської філософії на їхню творчість. Польський композитор К. Шимановський у 1914 р. здійснив подорож до Італії з заїздом у Алжир і Туніс; екзотика давньої східної

культури та філософії вразили композитора, відбившись у багатьох його творах (особливо в Третій симфонії, вокальних циклах «Любовні пісні Гафіза», «Пісні казкової принцеси», кантатах «Деметра», «Агава», 4-х піснях на вірші Р. Тагора тощо). Французький композитор Д. Мійо в 1916—1918 роках перебував у Бразилії як секретар посла Франції; природа, музичний фольклор Бразилії здійснили на нього значний вплив, покликавши до життя низку музичних творів (зокрема, балет «Людина та її бажання» на основі бразильського фольклору, оперу «Болівар» про національного героя Латинської Америки, «Бразильські танці» тощо). Угорський композитор Б. Барток з 1905 р. здійснював регулярні фольклорні експедиції не тільки в межах своєї країни — по Трансильванії, Задунав'ю, а також в Алжир (1913), Словаччину (1915) та Туреччину (1936) для запису народних пісень; досвід народного музикування, ретельно вивчений Б. Бартоком у цих експедиціях, знайшов своє втілення у своєрідних ладових, ритмічних, тембрових особливостях його власного стилю, поставивши композитора на одне з чільних місць серед представників першої в ХХ ст. хвилі фольклоризму.

Інтерес до східної філософії та культури характерний і для українських композиторів ХХ ст. Зокрема, в камерній творчості Б. Лятошинського 1920-х років виділяються 5 романсів на вірші японських поетів; творчість індійського поета Рабіндраната Тагора надихнула І. Карабиця на початку 2000-х років на створення П'яти пісень на його вірші.

Потужний процес становлення професійних національних музичних культур на різних континентах світу, а також новий виток захоплення філософією й культурою Сходу у ХХ ст., вплив латиноамериканської танцювальної традиції, афроамериканських музичних практик і культур інших народів світу на європейську музику ХХ ст. дають підстави говорити про явище «глокалізації» в музичному мистецтві ХХ і нового ХХІ ст.

Глобалізація в музичній культурі виявляється в тих самих формах, що й у інших сферах людської діяльності (див. табл. 4. 1), але в музиці вони мають відчутну специфіку. Одним із найпотужніших став вплив нових засобів комунікації та зв'язку, бурхливий розвиток електронних цифрових технологій. Поява на початку ХХ ст. засобів звукозапису, радіо і телебачення, їх швидке вдосконалення впродовж ХХ ст., виникнення наприкінці ХХ ст. Інтернету докорінно змінили саму сутність музичного мистецтва, вплинувши на таїнство спілкування композитора зі слухачем засобами музики. Уперше за багато століть свого існування музика вийшла за межі концертного залу, а унікальність кожного акту виконання музичного твору знайшла альтернативу у вигляді копіювання, тиражування музичних записів, їх механічного звуковідтворення незліченну кількість разів.

Дедалі відчутнішим є вплив Інтернету в секторі музичної інформа-

ції й не лише в галузі шоу-бізнесу, а й у професійному музичному мистецтві. Стрімкість поширення інформації, яку надає Інтернет, дозволяє використовувати глобальну інформаційну мережу для пропаганди здобутків, реклами творчості, концертних проєктів за участю як відомих музичних колективів і виконавців, так і тих, що тільки виходять на музичний ринок. Фактично всі національні музичні колективи, навчальні заклади, філармонійні організації, оперні театри та інші музичні установи України мають власні веб-сайти і регулярно їх оновлюють.

Вплинули на розвиток сучасної музичної культури і глобальні індустрії, серед яких вирізняється найпотужніша індустрія шоу-бізнесу, а також індустрії відео- та звукозапису, туризму, виробництва музичних інструментів тощо. Останню представляють фірми «Steinway» (США), «Bechstein» (Німеччина) — світові лідери у виробництві фортепіано, «Yamaha» (Японія) — один з найбільших виробників фортепіано, електронних синтезаторів, духових та ударних інструментів, «Selmer» (Франція), «Bach» (США) — найбільші виробники духових інструментів. Існуючі в нашій країні фабрики з виробництва музичних інструментів, на жаль, не можуть конкурувати зі світовими лідерами ні за якістю, ні за кількістю інструментів, вони лише частково задовольняють професійні потреби вітчизняних музикантів. Зокрема, баяни, акордеони, гармоніки виготовляють на фабриках музичних інструментів «Ритм» в м. Полтава та «Ліра» в м. Горлівка Донецької області, а також на Житомирській музичній фабриці; гітари — на підприємствах «Реноме» у м. Львові та ЗАТ «Октава» у м. Ізяслав Хмельницької області; щипкові музичні інструменти — на підприємствах ЗАТ «Трембіта» у м. Львові та ТОВ «Кобзар» у м. Чернігові; піаніно — на підприємстві ТОВ «Піано-Форте» в м. Чернігові; духові музичні інструменти — на підприємстві «Анатоль» та заводі «Орфей» у м. Києві. Користується певним попитом українських музикантів і робота приватних виробників, які спеціалізуються на виготовленні, реставрації й ремонті струнно-смичкових, духових та ударних старовинних інструментів, українського народного традиційного інструментарію тощо. Але все це — поодинокі приклади, які не дають підстав стверджувати, що в Україні повноцінно функціонує національна індустрія виготовлення і продажу музичних інструментів, здатна протистояти глобалізаційним процесам.

Добре розвиненою в Західній Європі та США є індустрія музичного менеджменту, тобто розгалужена система промоції артиста, композитора або художнього колективу через організацію концертів і гастролей, рекламу, зв'язки з засобами масової інформації та громадськістю, побудову та коригування іміджу тощо. В Україні цей вид організаційної діяльності в галузі професійного академічного музичного мистецтва фактично відсутній. За радянських часів ці функції виконувала мережа державних концертно-філармонійних організацій на зразок Укркон-

церту, які в своїй діяльності спиралися на планове бюджетне фінансування. Сьогодні в Україні, як і в колишніх республіках СРСР, питаннями гастрольно-концертної діяльності, тобто музичним менеджментом, переймаються самі керівники творчих колективів. Концертні агенції (ДП «Україна мистецька» тощо) при Міністерстві культури України, які займаються організацією музичних конкурсів і фестивалів, гастролей творчих колективів за наявності бюджетних коштів, не впливають на загальну ситуацію.

Сформувалася в світовому музичному мистецтві система глобальних символів, брендів і логотипів, які впізнаються в усьому світі й асоціюються з музичним професіоналізмом найвищого ґатунку. Ці глобальні музичні символи пов'язані з закладами, в яких відбуваються музичні прем'єри та інші події світового значення (мегаподії): Метрополітен-опера (Нью-Йорк, США), Карнегі-хол (Нью-Йорк, США), Ковент-гарден (Лондон, Велика Британія), оперний театр Ла Скала (Мілан, Італія), Гранд-опера (Париж, Франція), Большой театр (Москва, Росія). Глобальні символи пов'язані із провідними творчими колективами світу, зокрема такими, як Лондонський, Бостонський симфонічні оркестри, Берлінський філармонійний оркестр тощо. Україна може долучити до цього переліку свої національні художні колективи: Національний симфонічний оркестр України, Національний ансамбль танцю імені П. Вірського, Національну хорову капелу «Думка», Національний академічний український народний хор імені Г. Верьовки тощо. Глобальними символами стали й назви деяких міст світу, які пов'язані з життям і творчістю видатних композиторів: Відень, у якому жили і творили віденські класики Й. Гайдн, В. А. Моцарт і Л. Бетховен; Зальцбург — батьківщина В. А. Моцарта; Байройт — батьківщина Р. Вагнера, Варшава — батьківщина Ф. Шопена тощо.

До визначних музичних мегаподій можна віднести міжнародні музичні конкурси і фестивалі, серед яких — конкурс ім. П. Чайковського, фестиваль «Варшавська осінь», оперні фестивалі музики Моцарта в Зальцбургу та музики Р. Вагнера в Байройті. Мегаподіями у музичному мистецтві можна назвати й окремі концертні проекти, наприклад, виступи видатної оперної співачки Монтсеррат Кабальє з лідером рок-групи «Queen» Фредді Меркюрі у 1980-х роках ХХ ст., концерти тріо всесвітньовідомих тенорів Лучано Паваротті, Плачідо Домінго та Хосе Каррераса в 90-х роках ХХ — на початку ХХІ століття та інші грандіозні концертні проекти. Свої мегаподії міжнародного рівня вже має і Україна: це міжнародні музичні конкурси ім. М. Лисенка (Київ), піаністів пам'яті В. Горовиця (Київ) та ім. В. Крайнева (Харків), диригентів імені С. Турчака (Київ), скрипалів імені Д. Ойстраха (Одеса), виконавців на духових інструментах імені Д. Біди (Львів), камерних співаків ім. Б. Гмирі (Київ) тощо. Серед музичних фестивалів вирізняються «КиївМузик-

Фест» (Київ), «Музичні прем'єри сезону» (Київ), «Київські літні музичні вечори» (Київ), «Два дні і дві ночі нової музики» (Одеса), «Контрасти» (Львів).

Певний вплив на розвиток сучасної музичної культури мають міжнародні музичні організації, яких у світі налічується кілька десятків. Однією з найвпливовіших є *Міжнародна музична рада (ІМС)*, створена ще в 1949 р. як дорадчий орган при ЮНЕСКО з музичних питань. Діяльність ради спрямована на підтримку різноманітних музичних напрямів та пропаганду ролі музикантів у контексті соціального, культурного та економічного розвитку суспільства. Міжнародна музична рада має доступ до понад 1000 організацій у світі, які разом узяті утворюють широку мережу знань і досвіду в кожному аспекті музики як виду мистецтва.

Міжнародна федерація музикантів (FIM) існує з 1948 р. і має 72 осередки у світі, зокрема 65 національних організацій та дві регіональні групи — для країн Африканського континенту та країн Латинської Америки. Метою діяльності федерації є захист економічних, соціальних і творчих інтересів музикантів, умов праці, авторських прав, інтелектуальної власності тощо. Федерація є членом Міжнародної музичної ради та співпрацює не лише з ЮНЕСКО, а й з Радою Європи, Європейською Комісією, Європейським Парламентом, а також з національними та міжнародними організаціями.

Міжнародне товариство музичної освіти (ISME) засноване в 1953р. при ЮНЕСКО з метою стимуляції музичної освіти як невіддільної частини загальної освіти. Це всесвітня мережа, яка існує у 80-и країнах та об'єднує викладачів музичних закладів різних рівнів і ланок освіти: дитячих садків, музичних шкіл, студій, гуртків, викладачів музики загальноосвітніх шкіл, музичних училищ, консерваторій, музичних академій, педагогічних університетів, а також теоретиків і дослідників у галузі музичної освіти, методистів, студентів, музикантів-виконавців, музичних терапевтів.

Однією з наймолодших є *Міжнародна асоціація музичних інформаційних центрів (IAMIC)*, заснована в 1986 р. з метою фіксації та розповсюдження музичної інформації у світі. За час існування асоціація змогла об'єднати 41 членську організацію з 38 країн. У своїй діяльності члени асоціації користуються широким спектром джерел від музичних бібліотек, записів, біографічних і науково-дослідних матеріалів для організації різномасштабних творчих проектів (фестивалів, концертів, конкурсів, конференцій тощо).

У світі існують міжнародні музичні організації менших масштабів, які об'єднують музикантів за професійним принципом: асоціації піаністів, акордеоністів, скрипалів, оперних співаків, джазових музикантів, музикознавців, гільдія трубачів тощо. Метою їхньої діяльності є обмін

професійним досвідом, організація спільних концертів, майстер-класів, проведення наукових конференцій.

Україна є членом таких організацій, як Міжнародна спілка сучасної музики (ISCM), Асоціація європейських консерваторій, музичних академій і вищих музичних шкіл (АЕС) та Всесвітня федерація міжнародних музичних конкурсів (WFIMC).

Міжнародна спілка сучасної музики (ISCM) — одна з найстаріших міжнародних організацій, членами якої є представники понад 50 країн світу, що займаються популяризацією сучасної музичної творчості. Спілка була заснована в 1922 р. в Зальцбурзі й відтоді відкрита для всіх нових стилів, течій, естетичних напрямів у музиці. Щорічно одна з 48 національних секцій ISCM влаштовує фестиваль «Міжнародні дні музики», який представляє широку панораму сучасної музичної практики. Секції, що відповідає за проведення фестивалю, надана повна свобода в обранні тематики та головної ідеї фестивалю, а також у критеріях відбору музичних творів. Представники секцій мають право брати участь у щорічних з'їздах спілки, надавати щонайменше 6 творів з метою їх використання в програмах «Міжнародних днів музики». Членство у спілці дає можливість розвивати контакти та обмінюватися інформацією з іншими членами цієї організації, глибше розуміти процеси, що відбуваються на арені сучасної музичної творчості, розвивати та популяризувати сучасне музичне мистецтво. Українську секцію в Міжнародній спілці сучасної музики представляє Асоціація нової музики, офіс якої знаходиться в Одесі.

Асоціація європейських консерваторій, музичних академій і вищих музичних шкіл (АЕС) існує з 1953 р. Це європейська культурно-освітня мережа організацій, для яких основним видом діяльності є навчання музики на професійному рівні. Станом на 1 серпня 2009 р. членами АЕС були 269 музичних інституцій у 55 країнах світу. Мету своєї діяльності Асоціація вбачає у стимулюванні та підтримці міжнародного співробітництва між своїми членами, реалізації різноманітних міжнародних проектів у галузі професійної музичної освіти, презентації інтересів сектора професійної музичної освіти на національному, європейському та міжнародному рівнях. АЕС співпрацює з головними європейськими інституціями — Європейським Парламентом, Європейською Комісією, Радою Міністрів, а також з національними урядами та організаціями, що працюють у сфері музики та освіти. Асоціація регулярно видає довідкові та рекомендаційні матеріали, підтримує власний веб-сайт, а для своїх членів — ректорів професійних музичних закладів — щороку влаштовує конгреси, під час яких обговорюються важливі питання музичної освіти. Також щороку відбувається нарада координаторів з міжнародних питань з приводу можливостей участі в освітніх програмах Європейського Союзу, зокрема таких, як Socrates/Erasmus, EU/USA,

eLearning, Connect, Culture 2000, Erasmus Mundus and Leonardo. Членом АЕС від України є Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

Всесвітня федерація міжнародних музичних конкурсів існує з 1957 р., на час виникнення Федерація об'єднувала лише 13 міжнародних музичних конкурсів. За понад півстолітню історію існування Федерація розрослася майже в 10 разів і сьогодні є глобальною мережею всесвітньо відомих організацій, яка включає 122 члени-конкурси з 38 країн світу. Вступ до Федерації (набуття членства) є прерогативою музичних конкурсів найвищого творчого та організаційного рівня, кожен з яких, незалежно від історії та географічного розташування країни-організатора, відіграє важливу роль як у культурному житті свого регіону, так і в міжнародному музичному процесі. Одним з найважливіших завдань діяльності Федерації є не лише презентація майстерності юних талантів і оцінювання їх вимогливим журі, публікою та пресою під час проведення конкурсу, а й турбота про подальший розвиток професійної кар'єри лауреатів. З цією метою дирекції конкурсів — членів Федерації зобов'язані влаштовувати закордонні гастрольні турне за участю лауреатів. За умовами членства у Федерації до журі кожного міжнародного конкурсу запрошуються провідні музиканти з країн — учасниць Федерації. До завдань своєї основної діяльності Федерація відносить заохочення створення та виконання нової музики. Федерація видає щорічний довідник з графіком проведення музичних конкурсів на найближчу перспективу, має власний веб-сайт і щороку влаштовує Генеральні Асамблеї, під час яких представники країн — учасниць Федерації мають змогу обмінятися професійним досвідом та оцінити рівень прогресу в досягненні спільних завдань. Серед численних українських міжнародних музичних конкурсів членом WFIMC є лише один, що представляє Україну і відповідає вимогам статуту Федерації, — це Міжнародний конкурс піаністів пам'яті Володимира Горовиця.

Наведені приклади свідчать про те, що сучасна музична культура, як ніколи раніше, відкрита для збагачення культурними цінностями інших народів. Процес діалогу і взаємозбагачення культур у добу глобалізації може обернутися негативними наслідками, такими, як «нівелювання розбіжностей між культурами, своєрідна культурна уніфікація» [109, 58]. Серед інших негативних наслідків глобалізації у вітчизняній музичній культурі зазначимо, по-перше, вплив глобальної фінансової кризи, яка погіршила й без того нестійку ситуацію з фінансуванням галузі культури; по-друге, трудову міграцію, яка в нашій країні через фінансово-економічну нестабільність призвела до значного відтоку музичних кадрів за кордон; по-третє, тотальну американізацію культури, тобто засилля низькопробної кінопродукції Голлівуду на екранах і естрадних музичних штамтів у радіоефірі, які не відпо-

відають національним звичаям і ментальності. Ця проблема актуальна і в інших європейських країнах, уряди яких уже розробили і впроваджують у життя програми захисту національних культур (Франція, Німеччина, Італія). До проблемних питань, пов'язаних із негативними наслідками глобалізації в галузі професійної мистецької діяльності, належить і приєднання України до Болонської освітньої декларації та необхідність пристосування до її вимог вітчизняної системи мистецької освіти. Експеримент із впровадження в системі вищої освіти України освітньо-кваліфікаційних рівнів бакалавра і магістра загрожує втратою унікальної трирівневої (школа — училище — консерваторія) вітчизняної системи підготовки музичних кадрів, яка упродовж багатьох попередніх десятиріч давала вагомі результати і здобула Україні значний авторитет у світі. Численні виступи в пресі провідних українських митців і діячів музичного мистецтва з критикою основних засад Болонської декларації, зокрема скорочення термінів навчання за мистецькими спеціальностями, підтверджують думку про те, що збереження унікальності української культури в добу глобалізації пов'язане з необхідністю збереження національних традицій.

Таким чином, глобалізаційні впливи в музичній культурі України можна поділити на два види: перший, пов'язаний з іманентними особливостями самого музичного мистецтва, що поступово складалися в процесі історичного розвитку музики й розповсюджувалися в усьому світі; другий — пов'язаний з сучасними комунікаційними технологіями і новими умовами ринкового господарювання. Професійна музична культура України почала формуватися в середині XIX ст. під впливом культурно-освітніх процесів, що відбувалися в Західній Європі, а остаточно сформувалася як високопрофесійна в XX ст. Україна пройшла той самий шлях, яким ішли засновники інших національних музичних шкіл: від появи яскравих фігур композиторів-фундаторів, закладення національних різновидів основних музичних форм, жанрів і типів музичного мислення до виходу країни на рівень класичних зразків жанрів і форм, посилення інтегративних процесів. На українській музичній культурі, як і інших європейських культурах, позначилося захоплення філософією й культурою Сходу у XX ст., і вплив латиноамериканської танцювальної традиції, афроамериканських музичних практик і культур інших народів світу, що дає підстави стверджувати про існування явища глокалізації в українському музичному мистецтві XX і нового XXI ст.

Глобалізація в сучасній музичній культурі України виявляється в тих самих формах, що й у інших сферах людської діяльності, хоча й з помітною специфікою. Одним із найпотужніших став вплив нових засобів комунікації та зв'язку, бурхливий розвиток електронних цифрових технологій. Дедалі помітнішим є вплив Інтернету в секторі музичної

інформації й не лише в галузі шоу-бізнесу, а й у професійному музичному мистецтві. Практично всі провідні музичні колективи, навчальні заклади, філармонійні організації, оперні театри та інші музичні установи України мають власні веб-сайти й регулярно їх оновлюють.

Розвиток сучасної музичної культури України відбувається під впливом глобальних індустрій, якими є індустрії звуко- та відеозапису, виробництва музичних інструментів тощо; сформувалася в музичному мистецтві України й власна система глобальних символів, брендів і логотипів, які упізнаються в усьому світі й асоціюються з музичним професіоналізмом найвищого ґатунку. Україна може долучити до переліку таких символів свої національні художні колективи: Національний симфонічний оркестр України, Національний ансамбль танцю імені П. Вірського, Національну хорову капелу «Думка», Національний академічний український народний хор імені Г. Верьовки тощо. Серед мега-подій міжнародного рівня можемо назвати міжнародні музичні конкурси ім. М. Лисенка (Київ), піаністів пам'яті В. Горовиця (Київ) та ім. В. Крайнева (Харків), диригентів імені С. Турчака (Київ), скрипалів імені Д. Ойстраха (Одеса), виконавців на духових інструментах імені Д. Біди (Львів), камерних співаків ім. Б. Гмири (Київ) тощо. Серед музичних фестивалів виділяються «КиївМузикФест» (Київ), «Музичні прем'єри сезону» (Київ), «Київські літні музичні вечори» (Київ), «Два дні і дві ночі нової музики» (Одеса), «Контрасти» (Львів).

Україна має своїх представників у декількох потужних міжнародних музичних організаціях, які впливають на поширення сучасної музичної творчості, підвищення стандартів професійної музичної освіти у світі, захист інтелектуальних прав музикантів тощо. Це — Міжнародна спілка сучасної музики (ISCM), Асоціація європейських консерваторій, музичних академій і вищих музичних шкіл (АЕС) та Всесвітня федерація міжнародних музичних конкурсів (WFIMC). Проте, наша участь у цих престижних міжнародних організаціях є справою окремих музикантів-ентузіастів, вищих навчальних закладів або інших музичних установ; Україна ще не вийшла на той рівень, коли членство в представницьких міжнародних структурах у галузі музичного мистецтва є справою держави.

Проблемами переважно фінансового порядку пояснюється відсутність основних видів музичної індустрії в нашій державі: в країні немає ані потужних продюсерських центрів, ані корпорацій звуко- та відеозапису, ані конкурентоспроможних фірм із виробництва музичних інструментів. Наявні в Україні фабрики з виробництва музичних інструментів, на жаль, не можуть конкурувати зі світовими лідерами ні за якістю, ні за кількістю інструментів, вони лише частково задовольняють професійні потреби вітчизняних музикантів. Фактично відсутня в Україні й індустрія музичного менеджменту, тобто розгалужена сис-

тема промоції артиста, композитора або художнього колективу через організацію концертів і гастролей, рекламу, зв'язки із засобами масової інформації та громадськістю, побудову та коригування іміджу. Сьогодні в Україні, як і в колишніх республіках СРСР, питаннями музичного менеджменту займаються, здебільшого, керівники творчих колективів, які не мають спеціальної підготовки та досвіду. Конкурентоспроможною поки що залишається унікальна вітчизняна система підготовки музичних кадрів, яка упродовж багатьох попередніх десятиріч давала блискучі результати і здобула Україні великий авторитет у світі. Але вона може бути зруйнована, з одного боку, перманентною фінансово-

Таблиця 4.1

Форми глобалізаційних явищ в суспільстві та світовій музичній культурі

Вияви глобалізації	Приклади у світовому співтоваристві	Приклади в світовій музичній культурі
<i>Глобальні індустрії</i>	Міжнародні: торгівля, транспортні перевезення, туризм, готельний бізнес, мода, дизайн, реклама, медіа-індустрії, масові розваги тощо	Шоу-бізнес, продюсерські центри, індустрія звукозапису, індустрія виробництва музичних інструментів тощо
<i>Всесвітні організації</i>	СОТ, НАТО, Світовий банк, МВФ, ООН, Європейський Союз, ЮНЕСКО, Червоний Хрест тощо	Всесвітня федерація міжнародних музичних конкурсів, АЕС (Асоціація європейських консерваторій, музичних академій та вищих музичних шкіл), Асоціація ректорів консерваторій і музичних академій країн Східної Європи тощо
<i>Глобальні символи, бренди, логотипи</i>	Ейфелева вежа, статуя Свободи, Велика китайська стіна, Московський Кремль тощо; світові корпорації Голлівуд, МакДональдс, Мерседес, Adidas, Microsoft, Sony, Panasonic тощо	Всесвітньовідомі театри та концертні зали: Карнегі-хол, Ковент-Гарден, Большой театр, Гранд-опера, Ла Скала тощо; світові лідери у виробництві музичних інструментів: Стейнвей, Бехштайн, Ямаха, Сельмер тощо
<i>Мегаподії</i>	Олімпійські ігри, футбольний турнір на кубок UEFA, Уімблдонський турнір з тенісу, міжнародна виставка ЕКСПО, церемонія вручення кінопремії «Оскар», міжнародний кінофестиваль у Каннах тощо	Престижні міжнародні музичні конкурси в галузі академічного мистецтва — ім. П. І. Чайковського (Росія), ім. Ф. Шопена (Польща), ім. Маргарити Лонг (Франція), ім. Марії Каллас (Греція) тощо; міжнародні музичні фестивалі «Варшавська осінь», «КиївМузикФест» тощо; в галузі естрадного мистецтва: телевізійний конкурс «Євробачення».

економічною нестабільністю в Україні, що призводить до трудової міграції та значного відпливу музичних кадрів за кордон, з іншого боку, не завжди вдалим спробам імплементувати на вітчизняному ґрунті освітянські ідеї, запозичені з інших культур.

На підставі проведеного дослідження можна зробити висновок про те, що Україна в умовах глобалізаційних викликів повинна рухатися одночасно в двох напрямках: по-перше, нарощувати свою присутність у глобальних інформаційних потоках, започатковувати й розвивати види діяльності, пов'язані з різноманітними секторами мистецької індустрії; по-друге, розробити і впроваджувати на державному рівні комплекс заходів зі збереження вітчизняної системи підготовки мистецьких кадрів і національних культурних традицій.

ПІСЛЯМОВА

Дослідження інтегративних соціокультурних процесів і явищ нової вітчизняної історії належать до найважливіших і перспективних завдань сучасної культурології. Як відомо, інтегративні процеси нині відбуваються в різних сферах суспільного буття, зокрема в економіці, політиці, культурі. Чинники, що об'єднують соціум, активізуються перед наступом викликів і загроз суспільному порядку і стабільності як світового, так і локального масштабів (світова економічна криза, міжнародний тероризм, загроза термоядерного знищення життя на планеті, антидемократичні режими, внутрішньосуспільні конфлікти тощо). Спостерігається також достатньо викликів, що дестабілізують ситуацію у національних культурах: глобальний наступ низькопробних шаблонних зразків масової культури; можливість використання Інтернету з антигуманною метою; зменшення відсотка національного культурного продукту в теле- та радіоефірі; витіснення вітчизняного ринку культурних послуг продукцією шоу-бізнесу іноземного виробництва. У такій ситуації зберегти національну культурну ідентичність можуть лише об'єднанчі процеси, консолідація, згуртування суспільства навколо ідей сприяння розвитку культури, недопущення знищення мови титульної нації, її історичної пам'яті, об'єктів культурної спадщини, а також підтримка й розвиток видів, жанрів і форм мистецтва в їх сучасному різноманітті.

Дослідження інтегративних процесів у сучасній музичній культурі України, що відбуваються на різних рівнях, як-от: творчі спілки, творчі школи (виконавські, музично-теоретичні, композиторські), професійні творчі об'єднання на зразок гуртків, а також вивчення інтегративних комунікативних систем «Учитель — Учень» і «Композитор — Виконавець — Слухач», дало підстави для деяких висновків.

1. Головним інтегративним чинником у системах різних рівнів є харизматична і авторитетна творча особистість — висококваліфікований професіонал і, водночас, індивідуум, наділений найвищими моральними рисами і людськими чеснотами.

2. За останнє століття під впливом значних ідеологічних і соціокультурних зрушень у музичній культурі України відбулася еволюція інтегративних систем різних рівнів від закритого, жорстко регламентованого типу до більш вільного й відкритого.

Ця теза підтвердилася у процесі аналізу діяльності творчих спілок, зокрема Спілки композиторів України. Інтегративна роль творчих спілок у радянський період історії зводилася до підкорення ідеологічним вимогам політичної еліти та орієнтації членів спілок на їх виконання. Митці працювали в умовах жорсткого ідеологічного пресингу, вони були позбавлені можливостей плюралізму творчих пошуків, здійснення незаангажованих мистецьких контактів зі своїми колегами у світі. Така ізоляція культури призвела до однобокості її розвитку.

Історія засвідчила, що методи жорсткого регулювання владою культурно-мистецьких процесів через діяльність творчих спілок втратили свою апіорну сутність під впливом демократичних перетворень у суспільстві з початку 90-х років ХХ ст. Уже наступний, пострадянський період історії музичної культури 1990-2000-х років вибухає різнобарв'ям творчих ідей, жанрово-стильовим розшаруванням, діалогом стилів і взаємозбагаченням культур. Змінюється й роль творчих спілок у культурно-мистецьких процесах. Їх діяльність втрачає ідеологічну складову, слабшає залежність від державних інституцій, і, зрештою, творчі спілки отримують статус неприбуткових громадських організацій або НДО (недержавних організацій), виконуючи роль «третього сектора» у культурно-мистецькій сфері. Отже, нова політична і соціокультурна ситуація змінила саму сутність інтегративних функцій творчих спілок.

Еволюція інтегративних систем у музичній культурі України від закритого, монологічного типу до більш відкритого, діалогічного підтверджується й на рівні аналізу принципів функціонування виконавських, музично-теоретичних, композиторських шкіл (система «Учитель — Учень») та музичної комунікації (система «Композитор — Виконавець — Слухач»).

Значні успіхи вітчизняної системи підготовки мистецьких і мистецтвознавчих кадрів у ХХ столітті, її беззаперечний авторитет у світі пояснюються позитивним досвідом взаємодії інтегративних систем школи і гуртка, де формування майбутніх митців відбувається, як правило, в атмосфері творчих майстерень, виконавських, композиторських, мистецтвознавчих шкіл, що склалися історично і виправдали себе. Разом з

тим, така, на перший погляд, замкненість не виключає спілкування з представниками інших творчих і наукових шкіл, сенс якого — в активному взаємозбагаченні, якнайповнішому розкритті закладеного в них творчого потенціалу.

Історія вітчизняних музично-виконавських, композиторських і музикознавчих шкіл творилася видатними митцями на основі різних типів міжпоколінної комунікації, серед яких — трансляція мистецького досвіду в поєднанні з високою духовністю особистих стосунків учителя та учня (Р. Глієр, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський та ін.), розвиток новаторських принципів власної музично-теоретичної системи (Б. Яворський), тип безпосередньої творчої комунікації (представлений у більшості розглянутих творчих шкіл) та опосередкованої через непряму взаємодію у творчості (В. Сильвестров).

Роздуми про основні етапи становлення композиторської школи Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського (колишньої Київської консерваторії) спонукають до думки, що якими б складними не були історико-соціальні умови творчості митців, якими б строкатими й полярними не здавалися їх творчі пошуки в різні часи, всіх їх об'єднує живий взаємозв'язок поколінь і «включеність» у дискурс сучасного соціокультурного поступу, спрямовані на досягнення й співтворення феномену національної музичної культури.

Кожний композитор, незалежно від того, чи створив він власну творчу школу, своєю творчістю зробив певний внесок до формування специфічних ознак сучасної української музичної мови, розвивав закладені ще основоположником української професійної музики Миколою Віталійовичем Лисенком традиції національного музичного стилю. За рівнем підготовки композиторів і фахівців інших музичних спеціальностей Київська консерваторія майже з часів її утворення перебувала на провідних позиціях у державі, що дозволяло їй формувати професійні стандарти в галузі музичного мистецтва, висувати новаторські для свого часу, але методологічно вивірені ініціативи, які згодом закріплювалися в інших консерваторіях колишнього Радянського Союзу.

Здійснене дослідження підтверджує уявлення про виконавську школу як особливий тип комунікації, що відбувається в синкретичній єдності процесів творчості й навчання, діалектичному взаємозв'язку і пластичній взаємодії виконавської школи і стилю, за яких одне з явищ може формувати чи коригувати інше.

Важливим видається той факт, що формування творчих шкіл і пошук індивідуальних стилів у виконавстві супроводжувалися потужним розвитком музикознавчої думки, появою новаторських для початку ХХ ст. наукових концепцій виконавства, що належали як теоретикам-музикознавцям (Б. Яворський, В. Малішевський, С. Орфеев та ін.), так і самим музикантам-виконавцям (Г. Нейгауз, Л. Гінзбург, М. Микиша та ін.).

Цьому сприяла інтегрована в єдину систему навчання підготовка теоретиків-музикознавців і студентів виконавських спеціальностей, що давала позитивні результати через постійну взаємодію, взаємовплив, синтез теорії й практики, нерозривну єдність творчого, науково-історичного та теоретико-критичного процесів.

Теоретичне осмислення проблем виконавства самими виконавцями сприяло як філософському, так і практичному збагаченню їх творчої місії, спонукало до просвітницької, пропагандистської та наукової діяльності; молоді науковці (теоретики та історики-музикознавці) мали змогу глибше осягнути специфіку виконавства, перевіряти на практиці свої теоретичні ідеї та гіпотези.

Аналогічні процеси відбувалися й у сферах театральної, художньої та інших видах мистецької освіти, оскільки історично склалося так, що в усіх регіонах України представники мистецьких професій навчалися разом із мистецтвознавцями.

Таким чином, в Україні об'єктивно утворилася власна модель мистецької освіти й науки, що інтегрувала музично-теоретичну і власне творчу підготовку і була спрямована не лише на розвиток здібностей в окремому виді мистецтва, а й на виховання висококваліфікованої, ґрунтованої й різнобічної творчої особистості, здатної поєднати в собі здібності митця, науковця і громадського діяча. Уже на етапі становлення кожна мистецька школа презентувала яскраву плеяду виконавців, композиторів і музикознавців високого рівня, котрі успадкували від своїх викладачів таємниці не лише виконавства, а й педагогіки. Особливості розвитку провідних музично-освітніх закладів України за всієї виразності регіональної специфіки кожного з них не виявляли разючих відмінностей, навпаки, всі вони узагальнювали багатотомовий вітчизняний досвід підготовки музикантів, формували єдиний культурно-освітній простір України та плекали неповторну ауру національної музичної традиції.

Останні десятиріччя також засвідчили, що сформована в музичному мистецтві впродовж ХХ століття інтегративна система «Учитель — Учень» знаходить нову філософію відносин. Непопулярна в радянській системі освіти ідея одночасного навчання молодого митця у різних викладачів у різних навчальних закладах і навіть у різних країнах здобуває дедалі більше прихильників.

Творча особистість прагне максимально повно реалізувати своє право вибору, орієнтуючись на найсучасніші ідеї, методики, підходи в обраній мистецькій професії. Взавши найкраще в лідерів різних творчих (наукових) шкіл, талановита молода людина синтезує отримані знання у власному оригінальному творчому методі чи стилі, стаючи з часом засновником і власної творчої школи.

3. У сфері професійного академічного музичного мистецтва упродовж XX століття під впливом бурхливого розвитку інформаційно-комунікаційних технологій, тотального поширення масової культури і шоу-бізнесу, а також нових економічних умов життєдіяльності суспільства відбулася трансформація традиційних ролей у системі музичної комунікації.

Завдяки вдосконаленню технічних аспектів передання та обробки інформації комунікація митця та його реципієнта стає у XXI сторіччі значно інтенсивнішою, ширшою, різноманітнішою, ніж на початку XX ст. У добу сучасних інформаційних технологій академічне музичне мистецтво виходить за межі традиційного концертного виконавства, інтегрується до віртуального звукового та візуального простору, створюваного електронними засобами масової комунікації, зазнає впливу технічних засобів звукозапису та еволюціонує разом з ними.

Композитор як найчутливіший барометр щодо суспільних змін адекватно реагує й на появу нових технічних можливостей самовираження, контакту з аудиторією. Незважаючи на грандіозний поступ електронної ери, митець залишається генератором і провідником ідей, які хвилюють сучасне йому суспільство, філософом-мислителем, чії аналітичні оцінки, узагальнення, евристичні прогнози здатні рухати музично-історичний процес, впливати на суспільну свідомість. У музичній комунікації XX—XXI століть композитор довів право на ключове місце в системі музичної комунікації; відбулося й остаточне розмежування повноважень композитора та виконавця у комунікаційному процесі.

Складність технологічних процесів у економіці, різних видах комунікації тощо спонукала до виникнення тенденції вузької професійної спеціалізації, що стала характерною для багатьох сфер людської діяльності наприкінці XX ст. Торкнулася вона й сфери музичного мистецтва. Сучасний музикант або пише музику, або інтерпретує її. Це стало правилом у мистецькій практиці, винятки з якого є надзвичайно рідкісними. Однак, і в XX столітті у багатьох композиторів не зникає бажання виконувати свою музику. Головним мотивом участі композиторів у виконавських практиках є не лише бажання популяризації власної творчості, а й, насамперед, наполегливе прагнення якнайповніше донести зміст твору до слухача, зменшити втрати інформації на ланці «Виконавець». Що стосується слухача як споживача продукту художньої творчості, то він перетворюється на активного учасника музично-творчого процесу, «включається» в інтерактивні дискурси, відчуває себе вже не об'єктом, а суб'єктом соціокультурних відносин, котрий має право активного вибору та участі.

Відзначимо й деякі суттєві зміни, що сталися на зламі століть у сфері професійного академічного музичного мистецтва. Академічна

музика, що має принципово немасовий і некомерційний характер, змушена пристосовуватися до невластивих їй функцій і вимог, які диктують засоби масової комунікації, електронні канали розповсюдження інформації та нові ринкові економічні відносини.

Процес пристосування змушує академічну музику частково перебирати на себе функції масової культури, заганняючи «в тінь» композитора і виконавця й акцентуючи увагу на зовнішніх ефектних або навіть шокуючих особливостях твору. Вимушена «пристосувальницька» позиція академічної музики багато в чому пояснює зміну традиційних ролей в акті музичної комунікації, а також і нові якості самих музичних творів, постмодерністську гру стилів, гібридні музичні форми, посилення ролі візуального чинника, естетику змішування «високого» й «низького» тощо.

Академічне музичне мистецтво поступово при звичається і до нових економічних умов ринкового господарювання. У процесі реалізації своїх творчих проєктів українські композитори і виконавці починають самостійно залучати небюджетні джерела фінансування, шукати спонсорів і меценатів, тобто займатися не тільки творчою працею, а й суміжними видами діяльності, зокрема, такими, як менеджмент, маркетинг, промоушн, PR тощо. Проте нерозвинутість «третього сектора» в Україні, недосконалість законодавства і відсутність податкових пільг призводить до парадоксальної ситуації, коли в пошуках додаткових небюджетних джерел підтримки своєї творчої діяльності митець знаходить ці джерела у тому ж таки державному бюджеті у вигляді державних грантів, державних персональних, іменних, довічних стипендій, державних премій тощо.

4. Сучасна музична культура, як ніколи раніше, відкрита для діалогу, збагачення культурними цінностями інших народів, але цей інтегративний процес у добу глобалізації може спричинити негативні наслідки.

Дослідивши особливості процесів глобалізації в сучасному суспільстві загалом і у музичному мистецтві зокрема, а також виявивши позитивні та негативні наслідки глобалізаційних викликів у музичній культурі України, можемо зробити висновок, що культура — чи не єдина сфера людської діяльності, здатна «чинити опір» глобалізації, зберігаючи недоторканим ядро національної ідентичності. Культура потрапляє під стрілу глобалізаційного негативу, здебільшого, в сегменті своїх масових, розважальних різновидів.

Впливи глобалізації у професійній музичній культурі України теж існують, і їх можна умовно поділити на два види: перший пов'язаний з іманентними особливостями самого музичного мистецтва, що поступово склалися в процесі історичного розвитку музики й поширювалися

в усьому світі (у цьому контексті слід відзначити глобальний вплив європейської професійної музичної традиції на розвиток світової музичної культури); другий вид глобалізації пов'язаний із сучасними комунікаційними технологіями і новими умовами ринкового господарювання. Серед негативних наслідків глобалізації у вітчизняній музичній культурі виокремимо вплив глобальної фінансової кризи, яка погіршує і без того нестабільну вітчизняну політико-економічну ситуацію, що, своєю чергою, призводить до нестійкої ситуації з фінансуванням галузі культури; трудової міграції, а також провокує інтенсивну міграцію професійних музикантів за кордон; тотальну стандартизацію культури тощо.

Збереження унікальності української культури в добу глобалізації можливе лише за умови впровадження ефективної культурної політики одночасно в декількох напрямках, пов'язаних із нарощуванням присутності України у глобальних інформаційних потоках, започаткуванням і розвитком видів діяльності, пов'язаних із різноманітними секторами мистецької індустрії, розробкою і впровадженням на державному рівні комплексу заходів зі збереження вітчизняної системи підготовки мистецьких кадрів, національних культурних традицій, розвитку сучасного мистецтва тощо.

5. Музична творчість 1990–2000-х років об'єднує автора, виконавця і слухача в єдиному художньому просторі, окресленому закодовуванням і розкодовуванням певних значень, що активізує процеси сприйняття, стимулює співтворчість слухача, формує нову соціокультурну свідомість.

Аналіз сучасної композиторської творчості України, здійснений у цій монографії, дає підстави зробити висновок щодо впливу інтеграційних процесів на змістовне багатство, жанрове та стильове різноманіття нових музичних творів.

У композиторській творчості від кінця 1980 – початку 1990-х років відбувалися процеси плюралізації, урізноманітнення творчих пошуків, зумовлені такими явищами, як відхід від заполітизованості й перехід до вільного вияву творчої думки, вільний вибір засобів виразності, значне розширення композиційних і технологічних прийомів.

Бурхливі процеси в суспільно-політичному та музично-громадському житті не привели до радикальних стильових змін у композиторській творчості. Кардинально нових стильових напрямів не виникло, творчі уподобання композиторів обертаються навколо знайдених у минулі десятиріччя засобів полістилістики, мінімалізму, неоромантизму, неокласицизму, «нової простоти»; з'являється чимало синтетичних («інтерактивних») композицій, перфомансів, творів, де поєднуються елементи серйозних та розважальних жанрів. Єдиний виняток становить сфера духовної музики, яка почала бурхливо розвиватися.

У розвитку симфонічного жанру періоду 1990-2000-х років виявилося декілька виразних тенденцій.

- Тенденція поступового занепаду «симфонії-драми» в її традиційному вигляді, створення нових лінійних концепцій. Лінійно спрямована симфонічна драматургія здатна обернутися найнесподіванішими сторонами, зокрема, у вигляді медитативної драматургії (В. Сильвестров, В. Польова, С. Луньов).

- Характерна для музики ХХ століття тенденція синтезу жанрів не послаблюється, стирається межа між жанрами симфонії та концерту (І. Карабиць та ін.), симфонії та ораторії (Є. Станкович, Г. Ляшенко), симфонії та балету (В. Губаренко) тощо.

- Відбувається різка індивідуалізація жанру: немає двох однакових варіантів симфоній ні за кількістю частин, ні за формою, ні за складом виконавців, ні за драматургією. Кожне нове звернення до симфонії віддзеркалює одночасно дві різноспрямовані тенденції музики другої половини ХХ століття: самоідентифікацію з традицією, захоплене відчуття спадковості, виражене вже у факті звернення до найскладнішого музичного жанру, і тотальну «одноразовість» задуму, «індивідуальний проект».

- Тенденція творчого діалогу композиторів з традиціями минулих епох у вигляді полістилістичних запозичень, алюзій, цитат, постмодерністської гри стилів.

Розвиток музичного театру у 1990–2000-х роках характеризується інтенсивними пошуками нових шляхів оперної та балетної стилістики. Оновлення в оперному жанрі відбувається як традиційними методами (через пошук нової тематики, залучення нетрадиційних шарів фольклору тощо), так і через застосування авангардних засобів виразності й нових форм оперної драматургії.

В оперному жанрі розпочинається бум жанрового оновлення, творчі пошуки йдуть одночасно в кількох напрямках: від моноопери та камерної опери до створення гібридних мультимедійних форм і розмивання граней оперного жанру.

Тематика та жанрові обриси опер періоду 1990-2000-х років найрізноманітніші: від історико-драматичної епопеї (І. Карабиць), біблійної опери-притчі (М. Скорик) до ліричних монологічно-епістолярних камерних опер (В. Губаренко), драматичних рок-опер (С. Бедусенко, Г. Татарченко) та розважальних мюзиклів (І. Щербаков). Найбільш вагомі музично-сценічні твори новітньої музики в алегоричній формі розкривають суспільно значущі теми долі народу України, ідеї соборності, єдності, утвердження національної ідентичності («Мойсей» М. Скорика, «Київські фрески» І. Карабиця тощо).

У балетному театрі 1990–2000-х також спостерігається багатомірність творчих пошуків, тематичне, стильове, жанрове розмаїття.

Історична тематика (Є. Станкович) межує із сатиричними гоголівськими сюжетами (В. Губаренко, Є. Станкович), лірико-романтична образність (О. Костін) — із постмодерною «грою стилів» (М. Скорик). Відбувається активне освоєння сучасної тематики, інтенсивне розширення балетного репертуару, пошук нових форм пластичної виразності, нерідко — з перевагою танцювальності над пантомімою. Багатьох композиторів цікавить психологічна розробка образів засобами хореографії. Подібно до опери та інших жанрів ХХ—ХХІ ст., балет зближується з іншими жанрами: симфонією, оперою, ораторією.

За роки незалежності України відбулося справжнє відродження вітчизняної хорової культури. Розквіту хорової справи в Україні сприяла діяльність провідних хормейстерів, відомих і нових високопрофесійних хорових колективів.

Значну увагу розвитку хорового жанру приділяють композитори старшого й середнього покоління, які за два останні десятиліття написали багато хорових творів духовної та світської тематики. Жанрово-стильові архетипи творів духовного спрямування поділяються на численні традиційні й новаторські жанри, пов'язані як із канонічними, так і з неканонічними (авторськими) текстами. Хорова музика світського змісту також зазнала значного оновлення. Звільнившись із «прокрустового ложа» методу соцреалізму, композитори вийшли на нові шляхи розвитку кантатно-ораторіального жанру. Спостерігається відхід від урочисто-славильного варіанту жанру, значно розширюється тематика та літературна основа творів: до «вічних» тем мистецтва (історичні долі вождя і народу, Поета, Батьківщини тощо) додаються нові (тема покаяння, релігійно-християнська, гостро сучасна тематика тощо).

Кантатно-ораторіальний жанр стає полем застосування нових, зокрема авангардних засобів музичної виразності. Кантата та ораторія долучаються до в плюралістичного різнобарв'я нових стильових пошуків — неофольклорних, неоромантичних, необарокових, полістилістичних тощо, а також у контекст постмодерністських пошуків, тенденцій «камерності», жанрової дифузії.

Палітра сучасної української камерної музики двох останніх десятиліть різнобарвна, сповнена суперечностей і до певної міри еkleктична. Ідеї постмодернізму прижилися на українському ґрунті, здобувши вияв у камерній композиторській творчості, головними рисами якої є розмаїття концепцій та ідей, мікст епох і стилів, пошуки нової якості звучання музики й нетрадиційних засобів виразності.

Камерний жанр як найбільш мобільний у виконавській практиці дає сучасним композиторам можливість для експериментування і втілення якнайширшого образного змісту. Аналіз камерних творів українських композиторів останніх десятиріч свідчить про значне посилення антропологічного елементу: проблема людини простежується в най-

різноманітніших ракурсах творчості. Основою авторських концепцій стає «відчужений» суб'єкт: відкинутий суспільством (камерна симфонія «Пам'яті поета» Є. Станковича), «розчавлений», знівельований антигуманною соціальною системою («Концерт-триптих» І. Карабиця, «Lamento» Г. Ляшенка), понівечений життям і втомлений від самотності і власних страхів (камерна кантата «П'єро мертвопетлює» О. Козаренка, вокальний цикл «Осінь-Жабка» М. Денисенко). Досить часто зображується відчуженим і об'єкт — наприклад, природа як одухотворений, але покалічений світ, відмежований від людини символічною «зоною відчуження» («Музика Рудого лісу» Є. Станковича). Фрагментарність, множинність, мозаїчність навколишнього світу, його контрасти теж є негативом для людини, яка на їх тлі відчувається самотньою, незбагненою, відчуженою (Г. Гаврилець, І. Тараненко). Спробами втечі людини від самотності можуть вважатися ностальгія за ідеалом і занурення в процес творчості, підкорення умовностям світу гри і жага покаяння, гостра сатира музичного абсурдизму і медитативне відчуття себе частиною Всесвіту.

Особливо сміливо експериментує у камерному жанрі генерація композиторів, які прийшли в музику в 1980—1990-х роках. Це покоління дуже різноманітне за творчими уподобаннями, часом здатне до радикальних новацій. Завдяки молодим композиторам в українській камерній музиці починають вільно використовуватися принципи полістилістики, з'являються перші мінімалістичні опуси, а також майже невідомий до того в Україні жанр музичного перформансу. Деякі з композиторів середнього та молодшого покоління розвивають неокласичні та неоромантичні традиції, тяжіють до духовної тематики (І. Щербаков, Г. Гаврилець); інші цілеспрямовано дотримуються принципів мінімалізму (О. Гугель, О. Грінберг); треті тяжіють до «постсеріального структуралізму» (О. Щетинський, С. Пілютіков), сонорно-алеаторичного мислення (Л. Юріна); ще одна категорія — композитори найрадикальнішого напрямку, які часто використовують у своїх творах епатажно-провокативні позамузичні засоби виразності зі схильністю до інструментального театру, перформансу та хепенінгу (С. Зажитько, В. Рунчак, К. Цепколенко).

Як видно з панорамного огляду сучасної української композиторської творчості, актуальними в сьогоденні залишаються саме духовні аспекти музичної комунікації: композитор як представник найбільш прогресивної, творчої та авангардно налаштованої верстви суспільства «пробуджує» свідомість реципієнта, стимулюючи його участь у соціальних трансформаціях, естетичному облаштуванні як реального, так і віртуального світу. З цього погляду музична творчість не втратила своєї виховної, катарсичної, спонукальної до дії функції.

В українській музичній культурі останніх десятиріч помітним є

момент самоутвердження, прагнення повноправно, без комплексів інтегруватися з передовими стилістичними шуканнями європейської та світової музики ХХІ століття. Успіхи українських музикантів на міжнародних музичних конкурсах, фестивалях, мистецтвознавчих симпозиумах підтверджують авторитет вітчизняних композиторських, виконавських і музикознавчих шкіл, а водночас і думку про те, що одним із реальних шляхів інтеграції України до Європи є шлях творення мистецьких вартостей, на якому наша країна має як вагомі здобутки, так і необмежені творчі перспективи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Академічна музика сьогодні існує як речі антикваріату: Інтерв'ю з В. Мартиновим. — Хрещатик. — 27 травня 2008 року. — С. 13.
2. Академія музичної еліти України: Історія та сучасність: до 90-річчя НМАУ імені П. І. Чайковського. — К.: Музична Україна, 2004. — 560 с.
3. Акритова Е. Професор О. О. Муравйова / Е. Акритова // Виконавські школи вищих навчальних закладів України: тематичний зб. наук. праць. — К.: КДК ім. П. І. Чайковського, 1990. — С. 79—85.
4. Андрей Штогаренко: Жизнь, творчество, черты стиля / Андрей Штогаренко. — К.: «Музична Україна», 1984. — 175 с.
5. Антонюк В. Школа сольного співу НМАУ імені П. І. Чайковського / В. Антонюк // Академія музичної еліти України: Історія та сучасність: до 90-річчя НМАУ імені П. І. Чайковського / авт-упоряд.: А. П. Лашенко та ін. — К.: Музична Україна, 2004. — С. 435—454.
6. Антропова Т. Науково-теоретичні розробки Б. Яворського з питань реформування музичної освіти в Україні / Т. Антропова // Культурологічні проблеми української музики. Наукові дискурси пам'яті акад. І. Ляшенка. — Науковий вісник НМАУ. — Вип. 16. — К., 2002. — С. 187—193.
7. Баженов А. «Когда такие люди уходят, чувствуешь брешь, которая не восполняется» / А. Баженов // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. — Вип. 31. *Vivere memento* (Пам'ятай про життя): Статті і спогади про Івана Карабиця. — К.: НМАУ, 2003. — 232 с. — С. 202—207.
8. Берегова О. Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість?: наукове видання / О. Берегова. — К.: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2006. — 388 с.
9. Беседа с Чайковским в ноябре 1892 г. в Петербурге // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. — Л.: Музыка, 1986. — С. 317—323.
10. Бессонов Б. Н. Идеология духовного подавления / Б. Н. Бессонов. — М., 1978. — Ел. ресурс. — Режим доступу: http://www.cult.iatp.org.ua/articles/propaganda_manipulation.html
11. Бэлан Дж. Джордже Энеску. Главы из книги. Заря новой жизни / Дж. Бэлан

- // Энеску Дж. Воспоминания и биографические материалы. — М.-Л.: «Музыка», 1966. — 318 с., ил.
12. Бялик М. Г. Л. Ревуцький. Риси творчості / М. Г. Бялик. — К.: «Музична Україна», 1973. — 200 с.
 13. Виноградов Г. Андрій Штогаренко / Г. Виноградов. — К.: «Музична Україна», 1973. — 42 с.
 14. Власенко І. Одеська фортепіанна школа як стильове явище / І. Власенко // Феномен школи в музично-виконавському мистецтві: тези міжнародної науково-теоретичної конференції / ред.-упор. М. Давидов, В. Сумарокова. — К.: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2005. — С. 18—21.
 15. Войтович С. Світ соціальних відносин в українській культурі: історико-соціологічне дослідження / С. Войтович. — К., 1994. — 145 с.
 16. Высказывания Дж. Энеску // Энеску Дж. Воспоминания и биографические материалы. — М.—Л.: «Музыка», 1966. — 318 с., ил.
 17. Герасимова-Персидська Н. М. І. Вериківський: Нарис про життя і творчість / Н. Герасимова-Персидська. — К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. — 96 с.
 18. Гинзбург Л. Воспоминания о Константине Федоровиче Данькевиче / Л. Гинзбург // Одесская консерватория: забытые имена, новые страницы. — Одесса, ОКФА, 1994. — С. 44—45.
 19. Гордійчук М. П. О. Козицький: нарис про життя і творчість / М. Гордійчук. — К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. — 70 с.
 20. Гордійчук М. А. Штогаренко — митець і громадянин / М. Гордійчук // Творчість А. Штогаренка: зб. ст. / упорядкування канд. мист. Т. Кравцова. — К.: Музична Україна, 1979. — С. 3—11.
 21. Гордійчук М. Пилип Козицький / М. Гордійчук. — К.: Музична Україна, 1985. — 64 с.
 22. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / И. Гофман. — М.: Госмузиздательство, 1961.
 23. Грабович Г. Франко і пророцтво / Г. Грабович // Тексти і маски. — К.: «Критика», 2005. — С. 140—154.
 24. Грабовский Л. Музыка Лятошинского — эпос славянства / Л. Грабовский // Борис Лятошинский: Воспоминания. Письма. Материалы в 2-х частях. Часть 1. Воспоминания / сост. Л. И. Грисенко, Н. И. Матусевич. — К.: Музична Україна, 1985. — С. 62—69.
 25. Грица С. Многоуровневый анализ социального функционирования современного народного творчества / С. Грица // Музыкальное искусство и формирование нового человека: сб. ст. — К.: Музична Україна, 1982. — С. 202—214.
 26. Гриценко О. Духовний батько нації (Тарас Шевченко) / О. Гриценко // Герої та знаменитості в українській культурі / О. Гриценко (ред.-упоряд.). — К.: УЦКД, 1999. — С. 97—165.
 27. Гриценко О. Культура і влада: Теорія і практика культурної політики в сучасному світі / О. Гриценко. — К.: УЦКД, 2000. — 228 с.
 28. Гундорова Т. Інтелігенція і народ в повістях І. Франка 80-х років / Т. Гундорова. — К.: Наукова думка, 1985. — 144 с.

29. Епістолярна спадщина: у 2 т. — К., 2002. — Т. 1. Борис Лятошинський. — Рейнгольд Глієр. Листи (1914—1956). — 768 с.
30. Єгоричева М. Перший відкритий урок / М. Єгоричева // Виконавські школи вищих навчальних закладів України: темат. зб. наук. праць. — К.: КДК ім. П. І. Чайковського, 1990. — С. 86—90.
31. Єфремов С. Щоденники / С. Єфремов. — К.: Рада, 1997. — 834 с.
32. Зенкин К. Кизучению музыкально-исторической концепции Б. Л. Яворского / К. Зенкин // Наследие Б. Л. Яворского: к 120-летию со дня рождения. — М., 1997. — С. 12—22.
33. Зільберман Ю. Київська симфонія Володимира Горовиця / Ю. Зільберман, Ю. Стіленська. — Книга І. — К., 2002. — 412 с.
34. Ищенко Ю. О Борисе Николаевиче Лятошинском / Ю. Ищенко // Лятошинский Б. Воспоминания. Письма. Материалы: в 2-х ч. / сост. и коммент. Л. Н. Грисенко. — К.: Музична Україна, 1985—1986. — Ч. І. Воспоминания. — 216 с. — С. 73—77.
35. Йолон П. Обрисы ментальности та її суб'єкта / П. Йолон // Проблеми теорії ментальності [відп. ред. М. В. Попович] / Петро Федорович Йолон. — К.: Наукова думка, 2006. — С. 372—403.
36. Канерштейн М. Полувековое знакомство с Б. Лятошинским / М. Канерштейн // Борис Лятошинский: Воспоминания. Письма. Материалы в 2-х частях. — Ч. 1. Воспоминания / сост. Л. И. Грисенко, Н. И. Матусевич. — К.: Музична Україна, 1985. — С. 132—140.
37. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи / Л. Кияновська. — Львів: «Сполом», 1998. — 208 с.
38. Кияновська Л. «Мойсей» на порозі нового століття / Л. Кияновська // Музика. — 2001. — № 6. — С. 11—12.
39. Коган Г. У врат майстерства. Работа пианиста І. Г. Коган / Г. Коган. — М.: Музика, 1969. — 342 с.
40. Козицький П. Волошки. Чотири шкільні хори. Ор. 10 / П. Козицький. — К.: Книгоспілка, 1926. — 22 с.
41. Копица М. Д. Симфонии Б. Лятошинского: эпоха, коллизии, драматургия: исследование / М. Д. Копица. — К.: Музична Україна, 1990. — 134 с.
42. Корнієнко Н. Театр сегодня — театр завтра: Социоэстетические заметки о драме, сцене и зрителе 70—80-х годов / Н. Корнієнко. — К., 1986. — 221 с.
43. Кримський С. Смысл постісторії / Сергій Кримський // Філософська думка. — 2006. — № 4. — С. 22—35.
44. Кулаковский Л. Как научиться читать ноты: 3-е изд / Л. Кулаковский. — М.: Музыка, 1966. — 47 с.
45. Культурне будівництво в Українській РСР. Найважливіші рішення Комуністичної партії і Радянського уряду 1917—1960 рр.: зб. документів: у 2 т. — Т. II (червень 1941—1960 рр.). — К.: Держ. вид. політ. літ. УРСР, 1960. — 663 с.
46. Куришев Є. «Мойсей» М. Скорика: віра та зневіра / Є. Куришев // Музика. — 2002. — № 1—2. — С. 14—15.
47. Л. Ревуцький. Повне зібрання творів у 11 томах. Том одинадцятий. Літературна спадщина / Л. Ревуцький; упорядкув., вступ. ст. і коментарі В. Д. Довженка. — К.: Музична Україна, 1988. — 319 с.

48. Лалл Дж. Мас-медіа, комунікація, культура: Глобальний підхід / Дж. Лалл; пер. з англ. — К., «К.І.С.», 2002. — 264 с.
49. Лемешев С. Спогад про Михайла Микишу / С. Лемешев // Українські співаки в спогадах сучасників / авт-упоряд. І. Лисенко. — К.: «Рада», 2003. — С. 265.
50. Леонтович М. Д. Практичний курс навчання співу в середніх школах України (з пісненими ілюстраціями) / М. Д. Леонтович // НБУ ім. В. Вернадського. — Ф. 50. — №1543; 36459.
51. Лісецький С. Й. Лев Миколайович Ревуцький / С. Й. Лісецький. — К.: Наукова думка, 1989. — 184 с.
52. Лотман Ю. Мозг — текст — культура — искусственный интеллект / Ю. Лотман // Ю. Лотман. Избр. статьи: в 3 т. — Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. — Таллинн: «Александра», 1992.
53. Людвіг М. Коли б усі були такими... / М. Людвіг// Григорій Верьовка: спогади. — К.: Музична Україна, 1972.
54. Лятошинський Б. Воспоминания. Письма. Материалы: в 2 ч. / сост. Л. И. Грисенко, Н. И. Матусевич. — К.: «Музична Україна», 1985. — Ч. 1. Воспоминания. — 215 с.
55. Лятошинский Б. Воспоминания. Письма. Материалы: в 2 ч. / сост. и коммент. Л. Н. Грисенко. — К.: Музична Україна, 1985—1986. — Ч. 2. Письма. Материалы. — 243 с.
56. Маланюк Є. Думки про мистецтво / Є. Маланюк // Слово і час. — 1993. — № 6. — С. 60—65.
57. Малько Н. А. Воспоминания о Рахманинове / Н. Малько. — Ел. ресурс. — Режим доступу: <http://www.senar.ru/memoirs/malko58>
58. Маркова Е. Традиции исторического музыкознания в Одесской консерватории / Е. Маркова, Л. Смирнова // Одесская консерватория: забытые имена, новые страницы. — Одесса: ОКФА, 1994. — 248 с.
59. Мейер Кшиштоф. Дмитрий Шостакович: Жизнь, творчество, время / Кшиштоф Мейер; пер. Е. Гуляевой. — СПб: Композитор, 1998. — 559 с.
60. Мейлих Е. Энеску и его «Воспоминания» / Е. Мейлих // Энеску Дж. Воспоминания и биографические материалы. — М.-Л.: «Музыка», 1966. — 318 с., ил. — С. 5—37.
61. Мейтус Ю. Він був взірцем / Ю. Мейтус // Григорій Верьовка: спогади / упорядкування Я. Клименко. — К.: Музична Україна, 1972.
62. Мейтус Ю. Таким остася в пам'яті Б. Лятошинский / Ю. Мейтус // Борис Лятошинский: Воспоминания. Письма. Материалы: в 2 ч. Часть 1. Воспоминания / сост. Л. И. Грисенко, Н. И. Матусевич. — К.: «Музична Україна», 1985. — С. 48—50.
63. Микола Леонтович. Спогади. Листи. Матеріали. — К.: Музична Україна, 1982. — С. 168—178.
64. Михайлов К. Из истории Киевской консерватории / К. Михайлов // Академія музичної еліти України: Історія та сучасність: До 90-річчя НМАУ імені П. І. Чайковського / авт-упоряд.: А. П. Лашенко та ін. — К.: Музична Україна, 2004. — С. 51—96.
65. Михайлов М. Костянтин Данькевич / М. Михайлов. — К.: «Музична Україна», 1974. — 56 с.
66. Моль А. Социодинамика культуры / А. Моль. — М.: Прогресс, 1973. — 403 с.

67. Мострас К. Г. 24 каприса для скрипки соло Н. Паганини: методические комментарии / К. Г. Мострас. — М.: Госмузиздат, 1959. — 165 с.
68. Муха А. Національна спілка композиторів України: до 80-річчя існування / А. Муха // Український музичний архів: Документи і матеріали з історії української музичної культури. Вип. 3 / упорядкув. і заг. ред. М. Степаненка. — К.: Центрмузінформ, 2003. — С. 220—238.
69. Найдорф М. Об особенностях музыкальной культуры массового медиа-пространства / М. Найдорф. — Ел. ресурс. — Режим доступу: <http://www.botan.ws/stk4.htm>
70. Некрасова Т. З історії кафедри української музики / Т. Некрасова, О. Таранченко, М. Копиця // Академія музичної еліти України: Історія та сучасність: До 90-річчя НМАУ імені П. І. Чайковського. — К.: Музична Україна, 2004. — С. 221—251.
71. Николаева Т. Общение с большим художником / Т. Николаева // Лятошинский Б. Воспоминания. Письма. Материалы: в 2 ч. / сост. и коммент. Л. Н. Грисенко. — К.: Музична Україна, 1985—1986. — Ч. I. Воспоминания. — 216 с.
72. Новейший философский словарь / сост. А. А. Грицанов. — Минск, 1999. — 896 с.
73. Оборин Л. Композитор-исполнитель / Л. Оборин // Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 3. — М.: Музыка, 1973. — С. 138—141.
74. Одеській державній музичній академії імені А. В. Нежданової — 90 / упор. Сокол О. В., Розенберг Р. М., Самойленко О. І. та ін. — Одеса: Друк, 2003. — 224 с.
75. Отечественный симфонизм после Шостаковича и новый облик симфонии-драмы // История отечественной музыки второй половины XX века. учебник / отв. ред. Т. Н. Левая. — СПб.: Композитор, 2005. — 556 с. — С. 236—237.
76. Панасюк В. Опера в українській та російській культурі XIX—XX століття: інтертекстуальний аспект: дис. ...канд. мистецтвознавства / В. Панасюк. — К., 2001. — 187 с.
77. Письма Бетховена. 1787—1811. — М.: Музыка, 1979.
78. Пленум творчих спілок // Музыка. — 1982. — №6 (листопад-грудень). — С. 4.
79. Поліщук Т. Київські фрески» відновлено! / Т. Поліщук // День. — 2005. — 20 січня. — С. 7.
80. Поліщук Т. Написати «Мойсея» Мирославу Скорику підказав батько / Т. Поліщук // День. — 2001. — 4 липня.
81. Полянська Г. Симфонії-балети В. Губаренка «Ассоль» та «Зелені святки» / Г. Полянська // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. — Вип. 32. Книга 4. (Віталій Губаренко: сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади). — К.: НМАУ, 2003. — С. 69—83.
82. Попытка анализа моей 25-летней творческой работы // Л. Ревуцький. Повне зібрання творів у 11 томах. Том одинадцятий. Літературна спадщина / упорядкув., вст. ст. і комент. В. Д. Довженка. — К.: Музична Україна, 1988. — 319 с.
83. Про ліквідацію музичних об'єднань та склад Оргбюро Спілки радянських

- музик // Радянська музика. — 1933. — № 1. — Квітень. — Харків: Мистецтво. — С. 11.
84. Про підсумки діяльності Міністерства культури і мистецтв України в 2001 році (оглядово-аналітична довідка). — К.: НПБУ, 2002. — 72 с.
85. Пухальський В. Николай Витальевич Лысенко / В. Пухальский// Микола Лисенко у спогадах сучасників: у 2 т. / редкол.: А. Лащенко (голова) та ін. — К.: Музична Україна, 2003. — Т. I. — 344 с.
86. Пчілка О. Микола Лисенко: життя і праця (спогади і думки) / О. Пчілка// Микола Лисенко у спогадах сучасників: у 2 т. / редкол.: А. Лащенко (голова) та ін. — К.: Музична Україна, 2003. — Т. I. — 344 с. — С. 76—112.
87. Радянська музика. — 1937. — №6. — С. 97.
88. Ревуцкий Л. Это был настоящий композитор / Л. Ревуцкий// Борис Лятошинский: Воспоминания. Письма. Материалы: в 2 ч. Часть 1. Воспоминания / сост. Л. И. Грисенко, Н. И. Матусевич. — К.: Музична Україна, 1985. — С. 46—48.
89. Різник О. Обряди і свята / О. Різник, О. Грищенко // Нариси української популярної культури. — К.: УЦКД, 1998. — С. 481—502.
90. Романишина Т. Фортепіанні прелюдії М. Вериківського в гармонічній системі Б. Яворського / Т. Романишина // М. І. Вериківський: погляд з 90-х. До 100-річного ювілею. — К., 1997. — С. 51—54.
91. Рощина Т. Київська фортепіанна школа на рубежі століть: між традицією і модою / Т. Рощина // Академія музичної еліти України: Історія та сучасність: До 90-річчя НМАУ імені П. І. Чайковського / авт-упоряд.: А. П. Лащенко та ін. — К.: Музична Україна, 2004. — С. 343—354.
92. Руденко Н. Некоторые особенности становления и взаимовлияния педагогических взглядов М. В. Итигиной, Н. Ю. Гольдингер, Р. С. Горовиц / Н. Руденко // Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури: зб. наук. праць / упор. М. П. Калашник; за ред. В. М. Алтухова. — Х.: Основа, 2004. — С. 21—30.
93. Русова С. Спомини (М. В. Лисенко) / С. Русова // Микола Лисенко у спогадах сучасників: у 2 т. / редкол.: А. Лащенко (голова) та ін. — К.: Музична Україна, 2003. — Т. I. — 344 с. — С. 167—175.
94. Самохвалов В. М. І. Вериківський як продовжувач теорії ладового ритму Б. Яворського та автор самостійної концепції ладових уявлень / В. Самохвалов // М. І. Вериківський: погляд з 90-х. До 100-річного ювілею. — К., 1997. — С. 40—46.
95. Современные дирижеры. — М.: Советский композитор, 1969.
96. Спренціс О. Скрипкова школа Київської консерваторії. Видатні викладачі скрипкових класів / О. Спренціс // Академія музичної еліти України: Історія та сучасність: До 90-річчя НМА України імені П. І. Чайковського / авт-упоряд.: А. П. Лащенко та ін. — К.: Музична Україна, 2004. — С. 362—377.
97. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери і балету України ім. Т. Шевченка: історія і сучасність / Ю. Станішевський. — К.: Музична Україна, 2002. — 736 с.
98. Сторінки історії Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка. — Львів: «Сполом», 2003. — 256 с.

99. Стріха М. «Батьки народу» та «бульдоги під килимом» (знамениті політики) / М. Стріха, Гриценко О. // Герої та знаменитості в українській культурі / О. Гриценко (ред.-упоряд.). — К.: УЦКД, 1993. — С. 311—340.
100. Сучасне музикознавство і завдання критики // Музика. — 1974. — №1 (Січень-лютий). — С. 3.
101. Терещенко А. «Київські фрески» І. Карабиця: задум — втілення — виконання / А. Терещенко // Музика. — 1986. — № 4. — С. 1—3.
102. Терещенко А. К. Украинская советская кантата и оратория: эволюция жанровых разновидностей. автореф. дис. ...д-ра иск. / А. Терещенко. — К., 1984. — 49 с.
103. Тиждень музики Мирослава Скорика: програма. — Львів, 12—19 вересня 2008 р.
104. Тимошенко О. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського — вчора і сьогодні / О. Тимошенко // Академія музичної еліти України / авт-упоряд.: А. П. Лещенко та ін. — К.: Музична Україна, 2004. — С. 4—14.
105. Харківському державному інституту мистецтв імені І. П. Котляревського — 85 років. — Х.: «Алмакс», 2002. — 62 с.
106. Хроніка // Радянська музика. — 1939. — № 4. — К.: Мистецтво. — С. 60.
107. Цыпин Г. А. Шнитке: о музыке, своей работе и о себе / Г. Цыпин // Музыкальная жизнь. — 1990. — № 8. — С. 2—3.
108. Чайковский П. Автобиографическое описание путешествия за границу в 1888 году / П. Чайковский // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. — Переизд. — Л.: Музыка, 1986. — 365 с. — С. 286—316.
109. Чантурия А. В. Труд и досуг в знаковой системе современной украинской культуры: удовольствие от глобализации / А. В. Чантурия // Культура України: цілісність у регіональній різноманітності: зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конференції, Київ, 19 листопада 2008 року. — К.: ДАКККіМ, 2008. — 228 с. — С. 57—62.
110. Черкашина М. Воспитатель талантов / М. Черкашина // СМ. — 1977. — № 10. — С. 123—125.
111. Черкашина М. Українська опера і влада (1959—1988) / М. Черкашина // Українське музикознавство: Вип. 28. — К.: НМАУ, 1998. — С. 54—63.
112. Чірко Наталія. «Монологи Джульєтти»: ретроспекція часу та відчуження реальності / Наталія Чірко // Наук. вісник НАМ України ім. П. І. Чайковського. — Вип. 32. Книга 4. (Віталій Губаренко: сторінки творчості: статті, дослідження, спогади). — К., 2003. — С. 143—150.
113. Шеффер Г. Лев Ревуцкый / Г. Шеффер. — К.: Музична Україна, 1982. — 61 с.
114. Школы в науке. — М.: Наука, 1977. — 523 с.
115. Шонберг Г. Великие пианисты / Г. Шонберг. — М.: «Аграф», 2003. — 416 с.
116. Шульгіна В. Тенденції розвитку національної музичної школи у контексті загального процесу розбудови національної школи в Україні / В. Шульгіна // Вісник ДАКККіМ. — 1999. — № 2. — С. 35—44.
117. Шурова Н. Михайло Вериківський / Н. Шурова. — К.: Музична Україна, 1972. — 51 с.
118. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. — СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. — 432 с.

119. Энеску Дж. Воспоминания и биографические материалы / Дж. Энеску. — М.-Л.: «Музыка», 1966. — 318 с., ил.
120. Яворский Б. Л. Избранные труды / Б. Л. Яворский. — М.: Советский композитор, 1987. — Т. II, часть первая. — 367 с.
121. McLuhan M. Understanding Media / M. McLuhan. — London, 1967.
122. Smith A. (1990) Towards a global culture? / A. Smith // Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity / M. Featherstone (ed.) — London: Sage.
123. http://famousmusicians.net/?page_id=36
124. <http://www.khachaturian.am/rus/conductor.htm>

SUMMARY

Olena Berehova. Integrative Process in the Musical Culture of Ukraine of the XX—XXI Centuries.

In the monograph for the first time in Ukrainian culturology the attempt of scientific comprehension of integrative process in the modern musical culture of Ukraine in the historical retrospective view of the XX century and in the context of the newest tendencies of the XXI century is carried out. An author finds out several determining angles of the selected theme, for example: problems of a creative personality and musical communication, European integration of Ukraine and influence of globalization on the sphere of culture and art.

In the first chapter the principles of activity of artistic unions, musical and theoretical, composers' schools in personalias and from the point of view the special nature of the regional development are considered. It is underlined, that for the last century the evolution of the integrative systems of different levels from the closed, severe regulated type to more free and open took place under the influence of the considerable ideological and social and cultural changes in the musical culture of Ukraine. Charismatic and authoritative creative personality is the main integrating factor in the systems of different levels.

In the second chapter attention is accented on the process aspect of cultural integration, considerable attention is paid to the problem of formation of new relations between the participants of cultural and artistic life in the process of musical communication. It is discovered that in the field of professional academic musical art during the XX century under the influence of stormy development of the informational and communication technologies, wide distribution of mass culture and show-business, and also new economic conditions of vital functions of the society the transformation of traditional roles took place in the system of musical communication.

The main ideas of the third chapter became the growth of the degree of freedom, variety and motley of directions of the spiritual life and leading integrating role of culture in the process of domestic nation creation. Analytical material of the chapter was the newest Ukrainian composer's creative work, that was panoramically presented by basic musical genres. Analytical part of the monograph grounds the conclusion regarding content's fertility, genres and styles variety of the new pieces of music. Actual in today's life remain spiritual aspects of musical communication: a composer "wakes up" the consciousness of a recipient, stimulating his participation in the social transformations, aesthetical arrangement of both real and virtual world. From this point of view musical art has not lost its educational, cathartic, propulsive to the action function.

The final, fourth chapter of monograph, is concentrated on the musical and cultural phenomena which appeared in the conditions of the global transformation of socium and substantially influenced the process of musical art development. Modern musical culture, as never before, is open for a dialog, enriching of other peoples with cultural values, but this an integrative process in the days of globalization can have negative consequences. The monograph offeres the complex of measures on saving of uniqueness of the Ukrainian musical culture in the conditions of globalization.

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

БЕРЕГОВА Олена Миколаївна

**ІНТЕГРАТИВНІ ПРОЦЕСИ
В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ ХХ—ХХІ СТОЛІТЬ**

Монографія

Завідувач редакційно-видавничого
та художньо-технічного відділу
Загоскіна Н. Ю.

Редактор *Петік Л. В.*

Дизайн обкладинки, технічне та художнє редагування,
комп'ютерна верстка *Плаксії М. А.*

У дизайні обкладинки та на шмуцтитулах використано роботи
Хуана Гріса «Гітара на столі», «Натюрморт з фруктами»,
«Скрипка та скло», «Натюрморт з фруктами та мандоліною»,
«Гітара і труба», «Гітара».

Підписано до друку 11.12.13. Формат 60х90/16.
Папір офсетний. Гарнітура Cambria. Друк офсетний.
Ум. друк. арк. 13. Обл.-вид. арк. 14,5. Наклад 100 прим. Зам. №

Інститут культурології
Національної академії мистецтв України
6-р Т. Шевченка, 50-52, к. 710, Київ, 01032
Свідоцтво про внесення до Держреєстру
ДК № 3329 від 09.12.08.

Друк «Фірма « »
04073, м. Київ