

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ  
РІВНЕНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ІНСТИТУТ КУЛЬТУРИ**

***О.П.КРУСЬ***

**ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ  
XX СТОЛІТТЯ**

**НАВЧАЛЬНО - МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК**

**Луцьк «Надстир'я» 1997**

УДК 78.01(477)  
ББК 85.313(2Ук)  
К84

Рецензенти:

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання Рівненського державного педагогічного інституту І.Ф.Пелячик;  
кандидат історичних наук, доцент кафедри українознавства Української державної академії водного господарства В.І.Цибульський;  
старший викладач кафедри теорії, історії музики та фортепіано Рівненського державного інституту культури Є.О.Власов

**Крусь О.П.**

К84 Історія української музики ХХ століття: Навчально-методичний посібник. - Луцьк: Надстир'я, 1997. - 82 с.

Навчально-методичний посібник з історії української музики є першою спробою видання такого типу. В ньому відображені найважливіші здобутки вітчизняного музичного мистецтва періоду з початку ХХ століття до кінця 80-х років. Структуру посібника складають лекційний курс, а також тести, контрольні питання, теми рефератів і рекомендована література для їхнього написання. Такий методичний підхід може покращити сприйняття і засвоєння учбового матеріалу та бути використаним для самоперевірки отриманих знань.

Посібник призначений для вивчення студентами музичних спеціалізацій культурно-освітніх закладів загального курсу з історії української музики ХХ століття, а також може бути корисним для всіх, хто цікавиться національною культурою сучасного періоду.

Затверджено до друку навчально-методичною радою Рівненського державного інституту культури

УДК 78.01(477)  
ББК 85.313(2Ук)

© О.П.Крусь, 1997

## ПЕРЕДМОВА

Навчально-методичний посібник з історії української музики є першою спробою видання такого типу і спирається на досвід викладання автором протягом тривалого часу відповідного курсу в Рівненському державному інституті культури. В ньому в доступній формі відображені найважливіші здобутки вітчизняного музичного мистецтва періоду з початку ХХ століття до кінця 80-х років. Водночас він містить в собі спроби переосмислити опубліковані раніше матеріали з історії музичної культури в світлі розбудови Української держави на засадах демократизації, незалежності й гуманізації, національного та духовного відродження українського народу.

У посібнику робиться повний крок до подолання усталених стереотипів у судженнях про музичне життя України з урахуванням здобутків і проблем, позитивних і негативних тенденцій, що характеризували основні історичні періоди його розвитку. Кожному з таких періодів присвячується окремий розділ: початок ХХ століття - 1941-й рік (перший розділ), 1941-й - кінець 50-х років (другий розділ), початок 60-х - кінець 80-х років (третій розділ). У кожному з розділів перед серією жанрових підрозділів передбачено вступ, де й міститься критичний аналіз подій і явищ минулого з акцентом на специфічному характері суперечностей, властивих кожному з зазначених вище історичних періодів розвитку національної музики.

Автор свідомо не зосереджує увагу на антологію жанрів і форм у музичній творчості насичених доленосними історичними подіями 90-х років, адже цей період ще потребує глибокого аналізу й об'єктивної оцінки з точки зору нового історико-культурного мислення.

Особливістю посібника є структура викладення його матеріалів, що складається з безпосередньо лекційного курсу, а також тестів, контрольних питань, тем рефератів і рекомендованої літератури для їхнього написання. Такий методичний підхід може значно покращити сприйняття і засвоєння учебного матеріалу та бути використаним для самоперевірки отриманих знань.

Автор висловлює щире подяку рецензентам: кандидату педагогічних наук, доценту кафедри теорії, історії музики та методики музичного виховання Рівненського державного педагогічного інституту І.Ф.Пелячику; кандидату історичних наук, доценту кафедри українознавства Української державної академії водного господарства В.І.Цибульському; старшому викладачу кафедри теорії, історії музики та фортепіано Рівненського державного інституту культури Є.О.Власову - за цінні зауваження та поради.

## Розділ 1. МУЗИЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ З ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ ДО 1941 РОКУ

### Вступ

Українська культура початку ХХ століття розвивалась у складних історичних і соціальних умовах, в період, насичений важливими суспільними подіями в Російській імперії, до складу якої входила більша частина українських земель. Історичною віхою розпочатого революційного руху була І російська революція 1905-1907 рр., що ознаменувала величезне піднесення та консолідацію народно-визвольних сил, значною мірою вплинула як на політично-економічне, так і на духовне життя України, сприяла його демократизації.

На західноукраїнських землях, що перебували під владою Австро-Угорської монархії, соціальний і національний гніт з боку правлячої верхівки посилювався міжетнічною ворожнечею. Незважаючи на деякі пільги, надані українському населенню (право на організацію навчальних закладів, видавництв, наукових товариств, випуск україномовних газет і журналів тощо), його тяжке економічне і політичне становище значно гальмувало розвиток культурних процесів. На початку ХХ ст. в Галичині, Буковині й на Закарпатті зростають визвольні тенденції, набуває активності визвольно-демократичний рух.

У музичній творчості цього періоду чітко накреслюється її тісний зв'язок із боротьбою народу за соціальне і національне визволення. Важливе місце в ствердженні такої тенденції мала орієнтація композиторів на досягнення вітчизняної літератури, їхнє прагнення втілити в музиці провідні ідеї творчості великих сподвижників гуманістичного мистецтва. Новими, масштабними, сповненими громадянського пафосу творами поповнилась музична Шевченкіана (революційна пісня Г.Гладкого “Заповіт”, хор К.Стеценка “Сон”, кантата-симфонія С.Людкевича “Кавказ”), значний вплив на музичні процеси справила діяльність І.Франка (хор М.Лисенка “Вічний революціонер”), свіжі мотиви й образи внесла у вокальну музику інтерпретація поезій П.Грабовського, М.Вороного, Б.Лепкого, О.Олеся, В.Пачовського, В.Самійленка, Лесі Українки. Підвищенню хорової культури сприяла творча і диригентська діяльність М.Лисенка, П.Демуцького, О.Кошиця. На Західній Україні вагомий вклад в цю справу внесли такі колективи, як “Боян”, “Бандурист” та ін.

Художні здобутки українських композиторів, які на початку ХХ століття найактивніше працювали в галузі хорового жанру, виявляють прагнення митців збагатити зміст, драматургію та виражальні засоби елементами симфонізму (С.Людкевич), драматизації (Д.Січинський, К.Стеценко), максимально індивідуалізувати обробки народних мелодій (М.Леонтович, О.Кошиць, С.Людкевич).

Іntenсивно розвивається жанр солоспіву (М.Леонтович, С.Людкевич, Я.Степовий, К.Стеценко, Б.Підгорецький), де виразно проступає тенденція до

психологізації художнього вислову, драматичної взаємодії, поетичних і музичних образів. Оперний жанр поповнився сатиричними (“Енеїда” М.Лисенка) та героїко-символічними (“Роксолана” Д.Січинського) творами. Частіше з’являються самобутні зразки камерно-інструментальної музики, передусім фортепіанної (твори Л.Ревуцького, Я.Степового, Ф.Якименка та ін.). Залишається репрезентована лише поодинокими зразками симфонічна музика.

Загальна тенденція до професіоналізації культурних процесів наклала помітний відбиток на інтенсивний розвиток музикознавства. Особливо вагомі наукові здобутки пов’язані зі сферою музичної фольклористики. Насамперед дослідження Ф.Колесси, а також праці і збірники С.Людкевича, М.Лисенка, К.Квітки вивели українську науку про народну творчість на передові позиції світової етнології. Цей час характеризується активізацією української музичної критики (С.Людкевич, Я.Степовий, К.Стеценко), що сприяло піднесенню професіонального рівня всіх галузей музичного мистецтва.

Відзначаючи певні зрушення в українському музично-творчому процесі, не можна не помітити ряду негативних тенденцій, що гальмували мистецький розвиток. “Провінційне” становище української культури, викликане соціальним і національним гнітом з боку правлячої верхівки, наявність у ній різних консервативних проявів позначились на схильності до фетишизації традиційних форм, живучості низькопробної дилетантської творчості. Однак провідні діячі української музики успішно протистояли цим негативним явищам, і магістральний шлях цього мистецтва визначали твори засновані на принципах реалізму й народності, високого професіоналізму.

Музична творчість початку ХХ століття характерна розмаїттям індивідуальних творчих поколінь. Плідно продовжив свою роботу основоположник української композиторської школи М.Лисенко. З’явилася плеяда молодих митців - М.Леонтович, К.Стеценко, Я.Степовий, С.Людкевич та ін., що розвиваючи його естетичні настанови проклали нові шляхи розвитку українського національного стилю.

Властиві українській музиці цього періоду утвердження демократичних, гуманістичних ідеалів, значне розширення тематики, жанрів, збагачення засобів виразності й піднесення професіоналізму стали запорукою її активного входження у наступну стадію розвитку.

Револьюційні події 1917 року були зламними в історії української культури. Повалення російського царату, розпад Австро-Угорської імперії, боротьба за свою незалежність і національну державність мали вирішальний вплив на подальший культурний розвиток народу. 25 грудня 1917 року на I Всеукраїнському з’їзді Рад було проголошено Українську Республіку. Подолавши величезні труднощі, що виникали в умовах громадянської війни та боротьби проти іноземних інтервенцій, Україна розпочала будівництво нової культури.

Передові діячі мистецтва - композитори, музиканти-виконавці й педагоги, що працювали тоді в Україні, палко сприйняли заклик з проекту резолюції

з'їзду, де зазначалось про необхідність "... всіми засобами сприяти усуненню всіх перешкод до вільного розвитку української мови і культури". Активну участь у музично-творчому процесі взяли відомі композитори, гідні продовжувачі справи М.В.Лисенка - К.Стеценко, Я.Степовий, М.Леонтович та ін. Їх творча й педагогічна робота була відповіддю на зростаюче прагнення широких мас трудящих до спілкування з високим мистецтвом.

Першими організаторами культурного життя в республіці, вихователями національних мистецьких кадрів були також композитор Р.Глієр, теоретик і композитор Б.Яворський, відомі піаністи Г.Нейгаус, Г.Беклемішев, К.Михайлов, співаки Л.Сібіряков, Л.Собінов, скрипаль М.Ерденко, піаніст і диригент Ф.Блуменфельд та інші.

Крім названих музикантів Києва, чималий внесок у розвиток музичної культури в Україні зробили композитори та співаки, діяльність яких у ці роки була пов'язана з музичним життям Харкова, а саме: І.Слатін, О.Корещенко, М.Рославець, Б.Яновський, співаки І.Козловський, М.Рейзен.

Нове життя породжувало нові форми музичного побуту (концерти-мітинги, концерти-лекції та ін.), де брали участь кращі артистичні сили. Нестримний потяг трудящих до музичної освіти зумовлював швидке зростання музичних гуртків, хорів і інших масових культурно-освітніх осередків.

Як державний орган для керівництва музичним будівництвом України у 1919 році було затверджено Всеукраїнський Музичний Комітет (ВУКМУЗКОМ), першим головою якого став російський співак Л.Собінов. Комітет розробляв плани музично-освітньої та музично-виховної роботи серед трудящих, концертного обслуговування, а також розвитку художньої самодіяльності. В спеціалізованих секціях комітету керівництво розвитком музичного життя України здійснювали послідовники М.Лисенка - українські композитори М.Леонтович, Я.Степовий, К.Стеценко, фольклористи В.Верховинець, П.Демуцький, С.Дрімцов, М.Квітка, О.Стеблянко, хормейстер Я.Яциневич. Для згуртування сил працівників мистецтва та кращого керівництва ними ВУКМУЗКОМ заснував перший в Україні музичний журнал "Музичний вісник", статті в якому друкувались українською й російською мовами.

Вже з перших пореволюційних років в Україні успішно розгорнулась робота по збиранню, вивченню й пропаганді фольклорних багатств українського народу. До того часу належать підготовлені К.Квіткою до видання збірки українських народних пісень, зокрема "Народні мелодії. З голосу Лесі Українки записав і упорядив К.Квітка", "Українські народні мелодії", а також збірник народних пісень М.Лисенка, П.Демуцького та ін.

Організується ряд професійних і самодіяльних виконавських колективів. Серед них - Симфонічний оркестр у Харкові, Симфонічний оркестр ім. Лисенка в Києві, Державна українська мандрівна капела "Думка", Державний український хор під керівництвом Ф.Соболя і Робітничий український хор під керівництвом Б.Левитського в Харкові, Хорова капела "Зоря" в Дніпропет-

ровську, Державний квартет ім. Ж.Вільйома, Квартет ім. М.Леонтовича, Квартет ім. П.Чайковського, Українське державне тріо, Музичний гурток під керівництвом В.Косенка у Житомирі.

У 1919 році всі театри та видовищні установи в Україні було передано в розпорядження держави. У Києві розпочав роботу Державний театр драми. Театри з повним професіональним штатом організувалися в Харкові, Одесі та Дніпропетровську. Їх репертуар складався з творів світової класики та опер українських композиторів.

Розгортанню концертного життя України сприяла діяльність вищих навчальних музичних закладів - Київської, Одеської, Харківської та згодом - Львівської консерваторій, Київського музично-драматичного інституту ім. М.В.Лисенка, Харківського музично-драматичного інституту.

Зростаючий інтерес народу до музичного мистецтва зумовив пошуки форм масової музичної освіти. Внаслідок цього в Києві було організовано Народну, а пізніше й Робітничу консерваторії та ряд музичних училищ як ланок середньої музичної освіти.

Важливе значення для розвитку музичного мистецтва України мали творчі й виконавські організації та товариства. Першою такою організацією став створений у 1921 році Комітет пам'яті М.Д.Леонтовича, на основі якого в 1922 році було утворено Всеукраїнське музичне товариство імені композитора. Воно відіграло значну роль у консолідації композиторських сил України, розвитку її хорового мистецтва, музичної освіти, фольклористики.

З початку 20-х років розгортається творча діяльність молодих композиторів - Л.Ревуцького, Б.Лятошинського, В.Косенка, П.Козицького, М.Вериківського, К.Богуславського, Г.Верьовки та інших. У другій половині 20-х і в 30-ті роки до них приєднуються випускники Київської, Харківської та Одеської консерваторій - В.Борисов, В.Барабашов, К.Домінчен, К.Данькевич, Д.Клебанов, М.Коляда, Ю.Мейтус, В.Нахабін, С.Орфєєв, Г.Таранов, М.Тіц, А.Штогаренко, які активно включаються в процес творення й розвитку української музики в усіх її жанрах і формах.

Період 20-30-х років був також важливим етапом у підготовці дослідників української народної творчості, збирачів і пропагандистів її неоцінених скарбів. Серед них імена видатних вчених-фольклористів Ф.Колесси та К.Квітки. Перша спроба створення в 1922 році "Історії української музики" М.Грінченка заклала фундамент української музично-історичної науки. Почала розвиватися українська музична преса та публіцистика.

Початок 30-х років дає суперечливу та строкату картину культурного розвитку, зумовлену формуванням тоталітарно-політичної державної моделі. На заміну задекларованого в 1917 році курсу на розвиток національних культур, на багатоманітність шкіл у мистецтві, на співставлення різних естетичних поглядів, на бережливе ставлення до талантів запроваджується командно-адміністративний шлях керівництва розвитком мистецтва. Після постанови Цент-

рального Комітету комуністичної партії від 23 квітня 1932 року “Про перебудову літературно-художніх організацій” утворюються єдині творчі спілки, в тому числі й Спілка радянських композиторів. У результаті набирає сил активний процес ідейно-естетичної уніфікації платформ митців, що раніше перебували у різних творчих організаціях, виявляються нетерпимість до новаторських пошуків, прямолінійність і схематизм оцінок художніх явищ, спрощене трактування національних традицій і світової мистецької спадщини. Культурна стратегія казено-бюрократичної системи, що живилася ідеями сталінізму, зачервилася примітивним тлумаченням народності мистецтва, зводячи її достойності лише до зовнішньої красивості, простоти та дохідливості художньої мови.

Виходячи з цих критеріїв, у першій половині 30-х років у багатьох періодичних виданнях з’являються статті, в яких піддаються нищівній критиці твори багатьох діячів національної культури. Такі антидемократичні “рейди” в творчі процеси породжували в середовищі художньої інтелігенції прояви конформізму, що завдавали величезної шкоди й композиторській організації України. Так, одразу ж після зазначених статей предметом безпідставної непрофесійної критики обирається майже увесь оперний доробок українських композиторів (у тому числі “Золотий обруч” Б.Лятошинського, “Вибух” Б.Яновського, “Розлом” В.Фемеліди, “Яблуневий полон” О.Чишка).

В цій соціокультурній атмосфері музикознавство неспроможне було виявити належної принциповості, перебуваючи в полоні пристосовництва, кон’юктури та уніфікаторських тенденцій. Всі сфери музичного мистецтва дедалі обростали дріб’язковими регламентаціями згори, втрачаючи тим самим позиції національного та індивідуального самовиявлення. В одноманітному світі ідеологічних догм за вирішальний критерій оцінки мистецьких явищ обирається здебільш поверхова орієнтація на сучасну, “злободенну” тематику, яка трактується поза врахуванням напруженої роботи художнього мислення творців національної культури. Саме з цими тенденціями пов’язане те, що багато написаних у 30-ті роки творів відомих митців, за думкою критиків, до національної класики віднести не можна.

В 1939-1940-х роках після приєднання західноукраїнських земель до Спілки композиторів України вливається велика група композиторів Західної України - зокрема В.Барвінський, М.Колесов, А.Кос-Анатольський, С.Козак, Д.Задор, Р.Сімович - яку очолював тоді найстаріший український композитор, керівник Львівської композиторської організації С.Людкевич.

Головний творчий здобуток української музики 20-30-х років полягає в подоланні нерівномірності розвитку більшості її жанрів.

## **1.1. Пісенна творчість**

Україні завжди була притаманна та частина пісенного жанру, яку віками творили гомери-кобзарі - носії всіх історичних подій, національних образів,



традицій народного побуту. На хвилі національно-патріотичного піднесення, пов'язаного з революційним рухом в Україні на початку ХХ століття діяльність мандрівних музикантів набуває масових масштабів. Продовжуючи практику сільських музик минулих часів, активізувалась діяльність груп блукаючих виконавців із стандартним кобзарським репертуаром і творами духовного змісту в супроводі скрипки, гармошки, ліри, бандури.

Помітне поживлення кобзарської справи пов'язане з діяльністю К.Г.Стецька (1882-1922), який склав проект реорганізації музичної освіти й навчання, в якому передбачалось зокрема відкриття кобзарських шкіл в Україні. В 1922 році утворюється “Перша Київська капела кобзарів”, фундатором і організатором якої був М.Кашуба. До капели вступили А.Яценко, Ф.Дорошко, Г.Комаренко, М.Грисенко. Пізніше до них приєднались К.Дзюбенко, М.Полотай, Б.Данилевський, Ю.Борташевський. Упродовж 24-26-х років творчий колектив здійснює низку концертних подорожей містами й селами України. Основу репертуару складали українські пісні переважно історико-героїчного характеру - “Про козака Супруна”, “Ой наступила та чорная хмара”, а також думи, побутові та жартівливі пісні.

Наприкінці 1925 року подібна капела організувалась в Полтаві, яку з 1928 року очолював відомий музикант В.Кабачок (1892-1957). Талановитими солістами тут вирізнялися А.Кононенко, О.Булдовський, С.Міняйло, Я.Протопопов, І.Борець. Великий вплив на формування творчого обличчя полтавського колективу справив Г.Хоткевич - відомий український письменник, музикознавець, композитор і чудовий бандурист, який написав для капели низку творів із застосуванням розподілу бандур на оркестрові групи. Якийсь час Г.Хоткевич очолював цей творчий колектив, а в 1928 р., коли в Полтаві організувалась кобзарська студія України, став її першим керівником.

В цей самий час організувалась й провадила творчу роботу “Харківська художня капела ім. Т.Шевченка”; там же, у Харкові, існувала капела кобзарів “Рух”, під керівництвом В.Осадька.

З організацією Державної капели бандуристів (1935 р.) до керівництва нею приходять талановиті митці М.Михайлов (автор обробок народних пісень “Дощик”, “Ой лопнув обруч”, “Ой ходила дівчина бережком”), Д.Балацький (автор фольклорного запису відомої пісні “Розпрягайте, хлопці, коней”), Д.Піка. Значне місце в репертуарі колективу посідали розгорнуті твори: “Закувала та сива зозуля” П.Нішинського, “Рано-вранці новобранці” К.Стецька, композиція за народними мотивами “Ой, гоп тини-ни” та ін.

Поряд з державною капелою, в довоєнні роки в Україні працювали також ансамбль бандуристів при Українському радіокомітеті (керівник М.Опришко), студентський колектив бандуристів Київського музичного училища (згодом консерваторії), консультантом якого був композитор і хоровий диригент Г.Верьовка, та багато інших доволі численних і з високим мистецьким рівнем кобзарських ансамблів (капели Миргорода, Конотопа, Запоріжжя, Умані, Бі-

лої Церкви).

Інший розвиток пісенно-хорового жанру в Україні пов'язаний з виникненням нової музично-поетичної творчості - масової пісні.

В період громадянської війни та іноземної інтервенції всенародного поширення набувають в Україні пролетарські революційні пісні та гімни - "Інтернаціонал" (перекладений вперше в 1919 році на українську мову), "Марсельса", "Варшав'янка", "Шалійте, шалійте, скажені кати!", "Сміло у ногу руйшайте", "Дубинька" та інші. По-новому, піднесено, гімнічно зазвучали заборонені царизмом "Заповіт" Т.Шевченка і "Вічний революціонер" І.Франка у виконанні хору М.Лисенка. Композитори М.Леонтович, К.Стеценко, П.Козицький, В.Верховець, Г.Верьовка першими в Україні звернулись до обробок революційних пісень, в ряді яких знайшли втілення традиції народного гуртового співу. Значною подією того часу стало видання у Києві в 1921 році з ініціативи Київського військового округу збірки революційних пісень, аранжированих для чоловічого хору Я.Степовим.

На тлі драматичних подій, що мали місце на західних землях України, де культурне життя зазнавало значних утисків з боку австрійського уряду, з активістів січових, сокольських і пластунських товариств сформувалось національне військове з'єднання - Легіон Українських Січових Стрільців (УСС), бойовий і художньо-творчий шлях якого висвітлювався в нашій історії досить однозначно, тавруючи цей рух як "реакційний" та "антинародний".

Як відомо, восени 1918 року після розпаду Австро-Угорської імперії в результаті національно-визвольного руху, було проголошено Західно-Українську Народну Республіку. Її головною ударною силою стали українські січовики. Легіон УСС, у керма керівництва якого знаходилась мистецька інтелігенція, був ядром не тільки збройних, а й творчих сил Української Галицької Армії, адже саме українське стрілецьтво в час революційних перетворень дало світові плеяду талановитих митців: композиторів, піснярів, літераторів.

Стрілецькі пісні революційної доби - одна з кращих сторінок історії боротьби українського народу за свою незалежність. Серед них "Ой, у лузі червона калина похилилася" С.Чарнецького; "Ой, видно село, широке село під горою", "Бо війна війною", "Казав мені курат на сповіді ..." Л.Лепкого; "Питається вітер смерті" Ю.Шкрумеляка; "Ой упав стрілець", "Їхав козак на війноньку" М.Гайворонського; "Зажурились галичанки" Р.Купчинського та багато інших. Відомими піснярами були М.Голубець, В.Бобинський, Л.Луців, М.Угрин-Безгрішний, брати Богдан і Левко Лепкі.

Стрілецькі пісні революційного часу увібрали в себе скруту важких воєнних походів, національні та ліричні почуття, невлаштованість побутового життя, силу народного духу, віру в щасливе майбутнє. Ці пісні, перейшовши у народну пам'ять і зазнавши деяких змін, стали ще кращими й залишились назавжди в краї.

Ідейно-художні особливості професійної масової пісні формувались у ат-

мосфері небувалою розмаху самодіяльного хорового співу, агітаційно-масової та культурно-освітньої роботи. Широка мережа художніх колективів, гуртків і студій, що виникли після закінчення громадянської війни, перші хорові олімпіади, агітпоїзди, мітинги, демонстрації вимагали негайного створення нового, сучасного репертуару. Перші пісні, в яких втілювались образи революції, належали композиторам старшого покоління - це зокрема хор К.Стеценка "Перше травня" (слова М.Філянського) і лірико-романтичний дует Я.Степового "Гей, на весла" (слова за редакцією В.Лагоди). Водночас з'являється і цілий загін молодих композиторів-піснярів, які активно працюють у новому жанрі - К.Богуславський, М.Вериківський, В.Верховинець, Г.Верьовка, П.Козицький, Ф.Попадич, Л.Ревуцький, П.Толстяков і ін. Велику роль у формуванні української пісні відіграла революційна поезія, насамперед творчість П.Тичини та В.Сосюри. Особливої уваги заслуговує складений у 1926 році композиторами К.Богуславським і П.Козицьким збірник "Масовий спів". Це методичний посібник, до якого було включено хоровий репертуар, упорядкований згідно з календарем революційних свят. У розділі "Музично-виховна робота - частина державного будівництва" зазначалось: "Перше завдання керівника музичної роботи - це свідомо та твердо перетворити музику й пісню на знаряддя політичного виховання мас. Пісня мусить увійти в нові форми побуту, лунати на ... святах, вечірках, під час спочинку, розваг і всюди нести за собою новий світогляд".

У пісенній творчості 20-х років відбився інтенсивний процес взаємовпливу російської та української музичних культур. Так, міцно стверджуються в музичному побуті українського народу пісні О.Давиденка, М.Блантера, Д.Васильєва-Бугляя, Дм.Покрасса. Тим часом ряд відомих по всій країні російських пісень починають своє існування в Україні. Серед них "Авімарш" Ю.Хайта (слова П.Германа), "Наш паровоз, вперед лети" П.Зубкова (слова А.Красного), "Марш Буденного" Дм.Покрасса (слова А.Дактиля), яка фольклоризувалася в Україні.

Мелодико-інтонаційні джерела української масової пісні цього періоду виявляли провідну тенденцію тих років - схрещення, взаємодію інтонацій народних пісень селянської й міської традиції та революційного фольклору. Окремі комплекси цього інтонаційного потоку, що визначив специфіку пісенної стихії періоду громадянської війни, пронизували й професійну творчість, образно конкретизуючи ці жанрово-інтонаційні зв'язки.

В пошуках нових художніх засобів для втілення сучасної тематики українські композитори нерідко зверталися до традиційної системи образів селянського фольклору, використовуючи його жанрові та стилістичні особливості. Наприклад, у популярних масових піснях П.Козицького "Передкомунська" (слова П.Усенка) та "Наша спілка молода" (слова П.Кожушного) дружні, рішучі інтонації формуються на матеріалі народних пісень з їхньою натурально-ладовою основою, елементами вільного імпровізаційного розспіву, тенде-

ністю до неперіодичності й метроритмічної змінності.

В пісенному репертуарі 20-х років значну увагу мала тематика інтернаціонального єднання, звучали революційні пісні інших народів. Так, швидко були підхоплені хоровими колективами і широко розповсюдилися здійснені Г.Верьовкою гармонізації італійського бойового гімну “Вперед, народе, йди” і знаменитої “Карманьйоли”.

Серед українських митців, що активно працювали в жанрі масової пісні, слід виділити талановитого композитора, співака і диригента К.Богуславського. Активно відгукуючись на всі події культурного життя країни, він створив велику кількість популярних пісенних збірників, що включали поряд з оригінальними творами гармонізації народних обрядових пісень з новим текстом: “Червоний юнак”, “Дванадцять комсомольських пісень”, “Перше травня”, “Червоне село”, “Піонери йдуть” та інші. Стильові особливості музики композитора відбивали всі процеси, що відбувались у пісенній творчості того періоду - від втілення традицій народнопісенної стихії до кристалізації характерних рис нової пісні.

Характерним для ліричних пісень 20-х років було органічне злиття індивідуального переживання з колективним, масовим, внаслідок чого лірична сфера нерідко образно трансформувалась, набуваючи епічного громадянського звучання. Так, сольний заспів К.Богуславського “Нас покликали в військо червоне” на вірші А.Паніва, інтонаційно близький до міського романсу, в подальшому хоровому розвитку наближається до епічно-узагальненого образу народної пісні.

Дальший розвиток масової пісні в Україні відбувся в русі загального, інтернаціоналістського за ідейною спрямованістю процесу формування соціалістичного мистецтва. На межі 30-х років у пісенному жанрі з’явилися нові композиторські імена - це М.Коляда, В.Борисов, Ф.Богданов, А.Лебединець. До цього жанру як до форми публіцистичного вислову звертались також Л.Ревуцький, В.Косенко, А.Штогаренко, М.Тіц та інші. В даний період, передусім в найоперативніших жанрах, до яких належить і пісня, поступово даються ознаки симптоми конформізму, а отже, спроби політизації творчого процесу на шкоду художній правді. Про це свідчать тенденції до ірраціонального сполучення пафосу революційного романтизму з примусовим прикрашанням дійсності в численних творах про соціалістичне будівництво та трудовий ентузіазм його героїв.

Найбільшої еволюції в цей період зазнає жанр похідного маршу. В ньому відбувалося посилення емоційного елементу, пом’якшення пружних інтонацій, що надавало мелодичному розгортанню більшої широти й плавності. Так, в пісні “Дружба” В.Косенка на слова В.Зорового, в якій прославляється братство російського і українського народів, суворі мінорні маршовість заспіву зіткана з різноманітних інтонацій міської побутової музики.

Яскравий слід в історії української масової пісні лишила кількісно неведе-

лика творчість М.Коляди, в якій переосмислено ладові, ритмокомпозиційні й фактурні особливості національного фольклору. Так, в народному колориті ліро-епічної пісні “Козаки-червонці” з її тяжінням до трихордовості, колористичним звучанням складних ладово-змінних зворотів відчувається зв’язок з глибинними фольклорними пластами.

Наступні здобутки й проблеми української масової пісні пов’язані з новим художньо-образним відтворенням сучасності, яке відкрила пісенна творчість І.Дунаєвського, посиленням життєрадісних, сонячних, святково-піднесених образів. Яскравий зразок таких молодіжних маршів з типовим зіставленням ритмічно активного заспіву й широкого розспівного приспіву - популярна в свій час пісня “Рапорт товаришу Постишеву” К.Богуславського (на слова І.Неходи та В.Бичка).

В середині 30-х років складається творчий почерк композитора Г.Верьовки, який сформувався на основі втілення й розвитку особливостей селянського фольклору. В центрі його задушевних величних пісень “Ой чого ти, земле, молодіти стала” на народні слова та “Ой як стало зелено” на вірші В.Бичка - ідеалізований образ нового села. Багаторічна практика роботи по створенню репертуару для самодіяльних народних колективів, а згодом для Українського державного народного хору сприяла глибокому осягненню композитором манери народного хорового співу. Звідси в його піснях опора на грудний тембр низьких жіночих голосів, мелодично виразний підголосок у верхньому регістрі, типові октавні каданси тощо.

В цей час українська масова пісня дістала нові національно-самобутні імпульси розвитку в творчості Л.Ревуцького. В його кращих піснях епічна глибина і велич образів поєднувались з ліричною схвильованістю вислову (“Як погляну навколо”, слова народні). Це породжувало своєрідний жанр урочисто-патетичної пісні-гімну, що оспівував в романтизованому дусі Батьківщину. В ньому органічно злилися стилістичні риси народного лірико-епічного мелосу з ритмікою масової пісні.

В пісенній галузі 30-х років закладалась основа традиції - жанру ліричної пісні, який остаточно сформувався в наступні роки. Де пісні про красу чистих і відкритих людських почуттів (світлі, оптимістичні по колориту колискові, пройняті новим, життєстверджуючим настроєм пісні про розлуку, пісні “весняного оновлення”, пов’язані з темою юнацтва, творчої праці, молодості країни та ін.), образний зміст яких пронизує громадський, патріотичний підтекст. Серед них - “Ой ви, зорі вранішні” П.Козицького на слова М.Ісаковського в українському перекладі В.Грунічева, “Прощання” А.Штогаренка на слова А.Малишка, “Колгоспна весна” В.Смекаліна на слова М.Рильського, “Подарунок” П.Глушкова на слова Г.Плоткіна та ряд інших. Спираючись на фольклорну і побутову мелодику, ліричні твори того часу визначались особливою прямудушністю і відвертістю.

## 1.2. Хорова творчість

Хорова музика, яка в Україні мала міцні і давні традиції, стала основною сферою творчої діяльності українських композиторів. З'явилися твори, в яких знайшли втілення нова тема - відгук на події в житті нашої країни після Жовтневої революції. Однією з важливих ланок, що з'єднували українську музику з музичною культурою минулого, була хорова творчість М.Леонтовича, К.Стеценка і Я.Степового.

Реагуючи на запити масової аудиторії, прагнучи розширити репертуар новостворених колективів і самодіяльних гуртків, Я.Степовий підготував до друку першу в Україні нотну збірку революційних пісень, М.Леонтович аранжував для хору "Інтернаціонал", "Молоду гвардію", "Ми ковалі". Ці обробки були розраховані на виконання в армійській, студентській, робітничій самодіяльності. Г.Верьовка здійснив хорові обробки пісень міжнародного пролетаріату: італійської "Вперед, народе, йди" і французької "Карманьйоли". Згодом почали з'являтися й оригінальні твори, співзвучні новій добі.

Обробки народних пісень були жанром, який і донині займає важливе місце в українській музиці. Засновники українського пісенно-хорового мистецтва - Л.Ревуцький, М.Вериківський, П.Козицький, К.Богуславський, Г.Верьовка - першими збагатили цей вид хорової творчості, розширивши її образний і жанровий діапазон, надавши сучасного звучання народнопісенним образам минулого. В цій галузі продовжили свою роботу Я.Степовий, К.Стеценко, М.Леонтович. Так, Я.Степовий за короткі роки свого життя після революції здійснив обробки кількох десятків українських народних пісень, різноманітних за жанрами й тематикою: рекрутських, побутових, ліричних, жартівливих, дитячих. Найцікавіші з них являють собою мініатюрні жанрові картинки, де використано нові на той час прийоми - речитатив-говірку, вокальний акомпанемент тощо.

В розвитку жанру обробки народної пісні надзвичайно вагома роль належала М.Леонтовичу. Його хорові мініатюри - одна з вершин українського музичного професіоналізму. В них композитор постає як новатор, що глибоко проник у саму суть народної пісні, багатогранно й оригінально втілив її характерні риси. Для його творів типовий вільний розвиток, синтез народного багатоголосся з професіональною поліфонічною технікою. Обробки М.Леонтовича "Дударик", "Пряля", "Мала мати одну дочку", "Козаки несуть", "Із-за гори сніжок летить", "Над річкою бережком" увійшли до скарбниці українського хорового мистецтва. Визначним художнім відкриттям у творчому методі професіонального опрацювання народнопісенної мелодії став славетний "Щедрик". Виконаний вперше хором Київського університету в 1916 році, він вже після революції міцно увійшов до репертуару як професійних, так і самодіяльних хорових колективів.

Лінію хорової мініатюри продовжили у своїй творчості М.Вериківський,

М.Колесса (обробки), у післявоєнний період - Б.Лятошинський (хори на слова М.Рильського, А.Фета), Г.Майборода (хорові прелюди на слова М.Рильського, В.Сосюри).

Продовжувачем традицій М.Лисенка та М.Леонтовича в жанрі обробки став Л.Ревуцький. Домагаючись глибокого розкриття змісту народної пісні, він застосовує власні прийоми. Якщо в сольних обробках композитора велика роль належить фортепіанній партії, а сама народна мелодія майже завжди зберігається незмінною, то в хорових обробках, створених у 20-ті роки, супровід менш деталізований, мелодія, іноді змінюючись, проводиться в різних голосах. Це дозволяє використовувати виразові можливості співацьких голосів. Фактурний план твору виступає як один з дійових засобів характеристики героїв, драматизації оповіді, кульмінаційних акцентів і емоційних підйомів.

В хорових обробках Л.Ревуцького простежується притаманне його музичному мисленню поєднання гармонічних та поліфонічних елементів. Ті чи інші з них переважають в окремих піснях (у пісні “А вже весна”, наприклад, гармонічні, у веснянці “Коло млина” - поліфонічні), змінюють один одного чи поєднуються в одне ціле (“Ой вінку мій, вінку”).

В стилі народно-гуртового співу витримано обробку пісні “Ой у полі вітер віє” - один з кращих зразків втілення української підголосковості в професійній музиці.

Окремо слід відзначити “фольклорний” напрямок, притаманний деяким обробкам М.Вериківського, М.Коляди і повніше виявлений у хоровій творчості Г.Верьовки (середина 30-х років).

Обробки Г.Верьовки - приклад переважання народнопісенних прийомів - фактурних, композиційних, гармонічних - над професійними. Композитор талановито відтворює український багатоголосий стиль пісень селянської традиції. Г.Верьовка перший почав писати хорові композиції (переважно пісні) для народного хору. Більшість обробок самого Г.Верьовки була розрахована на виконання великим професійним народним хором, яким став згодом Державний український народний хор (заснований у 1943 р.).

Постійна творча праця українських композиторів над народною піснею дала не тільки безпосередні наслідки у вигляді її художніх обробок, а й стала надзвичайно впливовим фактором при написанні оригінальних творів, зокрема, в хоровому жанрі.

В хоровій творчості композитори звертаються до актуальних тем сучасності. Основою композицій стають кращі вірші сучасних поетів і поетів минулого. Значно оновлюються традиційні засоби виразності, в хорову музику проникають елементи, типові для масових та революційних пісень, зростає інтерес до таких жанрових форм, як поема, хорова сценка, сюїта, тема з варіаціями, рондо, диптих та ін.

Особливо гідна уваги тенденція української хорової та інструментальної музики до жанру поеми і - ширше - до поємності як специфічної стильової

форми, що випливає з самого духу українського мистецтва з притаманним йому романтичним тонуом, що бере початок від історичних пісень і дум, поезії Т.Шевченка і музики М.Лисенка. На вірші великого Кобзаря у 20-30-ті роки були написані найвизначніші хорові твори С.Людкевича, В.Барвінського та Л.Ревуцького. Хор С.Людкевича “Наша дума, наша пісня” для мішаного хору і оркестру (1931) створений на текст фрагмента з вірша Т.Шевченка “До Основ’яненка”, в якому прославляється українська пісня. Л.Ревуцький написав на вірші Т.Шевченка два мішаних хори в супроводі фортепіано. Основу хору “У перетику ходила” складає жвавий, безперервний рух. Наспів, який розробляється у фортепіанній партії (а в середній частині і в голосах), походить від танцю - козачка. В цілому це пісня, сповнена веселощів, пронизана танцювальністю.

“Ой чого ти почорніло” - своєрідний суворий “монолог” поля, вкритого після бою козацькими трупами. Цей хор не є широким музичним полотном, але він відроджує в пам’яті величні картини визвольної боротьби українського народу в минулому. Творчо засвоюючи й розвиваючи деякі прийоми російських композиторів-класиків, Л.Ревуцький використовує тут такі гармонічні та зображальні засоби, психологічно насичені елементи, які допомагають глибоко розкрити зміст образів.

Становлення сучасної теми в хоровій творчості значною мірою пов’язане з поезією П.Тичини. На його слова написаний один з кращих авторських хорів - “Свобода, рівність і любов” К.Стеценка (1920). Чутливим інтерпретатором вірша П.Тичини “На майдані” виявився М.Вериківський в однойменному хорі-сцені а капела (1921). До числа кращих творів на революційну тематику належить хор Г.Верьовки “Нехай собі та й шумлять дуби” (1923). Вірш П.Тичини, покладений в основу хору, оспівує подвиг козака-героя, який віддав життя за світле майбутнє народу.

Поезія П.Тичини надихнула П.Козицького на створення диптиха “Дивний флот” (1925). Дві його частини контрасні за змістом, образами та настроєм. Перша - “Плач Ярославни” - символізує важке минуле народу, друга - “Дивний флот” (для мішаного хору з фортепіано) - оспівує повітряний флот як втілення непоборної могутності молодій державі трудящих.

Воз’єднання в 1939 році західноукраїнських земель в єдиній українській державі знайшло яскраве відбиття у творчості композиторів України - революційні пісні західноукраїнського підпілля М.Вериківського, хори С.Людкевича, Є.Козака, М.Колесси та ін. Ця тема отримала свій розвиток у хорових жанрах і в наступні роки.

### **1.3. Вокально-симфонічна музика**

Вокально-симфонічні жанри в українській музиці перших десятиліть ХХ сторіччя мали вже достатньо викристалізовані традиції у творчості М.Лисен-



ка, П.Сокальського, Д.Січинського, С.Людкевича, К.Стеценка (кантати “Радуйся, ниво неполита” та “Б’ють пороги” М.Лисенка; “Рано-вранці, ново-бранці”, “Єднаймося”, “Шевченкові” К.Стеценка; “Кавказ” С.Людкевича та ін.). Органічне продовження і якісне оновлення традицій має української музики місце і в подальші роки і виявляється у відборі тем, образів революційно-демократичного спрямування в особливостях формотворення з чітко вираженими рисами поемності. Продовжує працювати в жанрі вокально-симфонічної музики К.Стеценко: в 1918 році він написав кантату-поему “У неділеньку святу”, створив другу редакцію кантати “Єднаймося” (на слова І.Франка) для хору, солістів та оркестру.

Продовжуючи традиції українських композиторів-класиків, які звертались до кращих зразків вітчизняної поезії, Л.Ревуцький у 1923 році пише кантату-поему “Хустина”. Твір написаний на слова вірша Т.Шевченка “У неділю не гуляла” із збірника “Три літа” і призначений для солістів, хору та фортепіано. Цей твір став класичним в українській музиці. В ньому на високому інтонаційному рівні узагальнення, симфонізації фольклорних джерел яскраво відображено соціальну драму героя Шевченкового вірша.

Основоположним зразком в ораторіальному жанрі стала “Дума про дівку-бранку” М.Вериківського, написана 1923 року. В основу текстового матеріалу композитор поклав українські думи (“Про Марусю Богуславку”, “Про Самійла Кішку”) та невольницькі пісні-плачі (“Не ясний сокіл квилить-проквіляє”, “Ой та у святу неділеньку”).

Значний інтерес являє собою вокально-симфонічна творчість С.Людкевича. Визначним твором композитора в кантатно-поемному жанрі є “Заповіт” на слова Т.Шевченка. Кантату написано в 1934 році для мішаного хору, солістів та симфонічного оркестру. Вона характеризується рисами романтичної поемності, моноциклічною формою, з епізодом замість розробки і трансформованою синтезуючою репризою.

В 20-ті роки пошуки нових засобів виразності для втілення теми революційної боротьби і соціалістичного будівництва у вокально-симфонічних жанрах характеризувалися певною строкатістю, стильовою суперечливістю. Особливо це було типово для творів на “виробничу” тематику, пов’язаних як з пролеткультівською “виробничою концепцією” пролетарського мистецтва, так і з деякими “урбаністичними” тенденціями тогочасного західного музичного мистецтва. Це виявилось насамперед у зверненні до ілюстративних, звукообразальних моментів, певній декоративності, монтажності композицій, включенні ораторської мови, пісенних зразків (часто у виконанні робітничих хорових колективів), театралізованого масового дійства та ін.

Говорячи про певну стилістичну недосконалість “масових дійств” 20-х років, усвідомлюється неспроможність авторів створити в них істинно симфонічну драматургію, досягти інтонаційно-жанрового узагальнення. Проте треба зазначити, що ці композиції нині викликають інтерес дослідників як своє-

рідні звуко-образні символи епохи, що згодом стають інтонаційним “словником” мистецтва монументальної пропаганди. Невипадково у вокально-симфонічних творах початку 30-х років (не без впливу “виробничої концепції”) помітно актуалізується тема соціалістичного будівництва, дістаючи своє відбиття зокрема у дійстві “На варті Дніпрельстанів” В.Борисова і “Трьох одах Дніпрельстану” Д.Клебанова, написаних у 1932 році. При цьому композиція В.Борисова характеризується принципами монтажності (тут використано масові пісні, зокрема пісню “Гвинтівочка”, написану самим композитором), до партитури включено ораторську мову, хорову декламацію. У творі Д.Клебанова відчутні джерела масової пісенності з її поглибленою побутово-жанровою ліричною сферою.

Для вокально-симфонічного жанру стало типовим оволодіння узагальненням і симфонізацією інтонацій масової пісні, що пов’язано з інтенсивним розвитком останньої (особливо у сфері героїки і лірики).

#### **1.4. Симфонічна музика**

До початку віку з’явилися лише окремі твори, що мало виконувались чи були загублені й забуті. Знайдені симфонії кінця XVIII - початку XIX століть, а також симфонії М.Калачевського (1876), В.Сокальського (1892) та ін., хоч і свідчать про існування в українській музиці цікавих зразків цього типу, проте у своєму комплексі не досягають того рівня розвитку його традицій, що характеризує творчість російських і західноєвропейських композиторів тієї доби. Однак деякі плідні тенденції, що виявились у перших українських симфоніях (насамперед звернення до народнопісенного тематизму), в новому інтонаційно-образному контексті знайшли свій подальший розвиток у творчості українських композиторів початку XX сторіччя.

В складному процесі становлення українського симфонізму значну роль відіграли традиції російської композиторської школи, в тісному зв’язку з якою розвивалась українська музика. Благотворний вплив російського симфонізму (П.Чайковський, С.Танєєв, О.Глазунов, О.Скрябін, С.Рахманінов) відчувається вже у перших зразках національної симфонічної музики - Першій симфонії Л.Ревуцького (1916-1918) і Першій симфонії Б.Лятошинського (1918-1920). За стильовими тенденціями ці твори близькі до написаних у той же час Четвертої та П’ятої симфоній М.Мяковського. Це виявилось у домінуванні романтично-експресивного початку, оптимістично-світлого почуття. Крім того, в творах українських композиторів інтонаційно викристалізувались народнопісенні елементи (в ліричних темах побічних партій), що складуть основу їхнього подальшого поглиблення та розвитку.

Наступним етапом засвоєння народнопісенних джерел стала п’ятичастинна оркестрова сюїта М.Вериківського “Веснянки” (1924). Її матеріалом послужили українські народні веснянки із збірника К.Квітки “Із-за гори чорна хма-

ра” (перша частина), “Царівно! Ми твої гості” (друга частина), записана К.Квіткою з голосу Лесі Українки “Гіла, Гілочка” (третя частина), “Ой весна, весниця” (четверта частина) та “Ой нумо, нумо, заплетімо Шума” (п’ята частина). Домінуючим принципом куплетно-варіаційного розвитку в сюїті є глинківський тип варіацій на мелодію остинато, а сам принцип сюїтної циклізації варіаційних обробок народних пісень продовжує традиції А.Лядова, започатковані в його “8 російських народних піснях”. М.Вериківський спирався також на досвід українських композиторів у жанрі обробки народних пісень, особливо на творчість М.Леонтовича, котрий започаткував основи симфонізації народнопісенного матеріалу, органічного, якісно оновленого синтезування засобів народної та професійної музики.

Узагальнення досягнень першого етапу розвитку української симфонічної музики репрезентованого симфоніями лірико-епічного (у Л.Ревуцького) і романтично-експресивного (у Б.Лятошинського) спрямування, а також першими результатами в оновленні фольклорно-композиторських зв’язків у симфонічному жанрі (сюїта “Веснянки” М.Вериківського), привело до появи таких визначальних творів, як Друга симфонія Л.Ревуцького та “Увертюра на чотири українські народні теми” Б.Лятошинського.

Другу редакцію симфонії Л.Ревуцького (1940) відзначено Державною премією в 1941 році. Вона приваблює безпомилковим художнім чуттям, з яким автор користується традиційними й сучасними засобами музичної виразності в поєднанні з національними фольклорними джерелами. Композитор творчо переосмислює жанрові особливості народної музики. Народні теми, органічно засвоєні ним, вільно живуть і дають свіжі паростки в атмосфері широкого симфонічного розвитку. Друга симфонія Л.Ревуцького, позначена яскравістю образів і досконалістю їхньої розробки, стала етапним твором в історії української музики, взірцем для ряду поколінь композиторів.

“Увертюра на чотири українські народні теми” Б.Лятошинського (1926) присвячена П.Козицькому і написана у сонатній формі зі вступом. Основою тематичного матеріалу послужили три українських веснянки і одна весільна пісня. Як і Друга симфонія Л.Ревуцького, увертюра Б.Лятошинського стала основоположним твором у розвитку українського симфонізму.

Перебуваючи під впливом ідей індустріалізації країни, композитори прагнули опанувати відповідну виробничу тематику і в програмно-інструментальній музиці, про що свідчать, наприклад симфонічна сюїта “На Дніпробуді” Ю.Мейтуса та “Індустріальна поема” В.Нахабіна. Але високохудожній реалізації своїх задумів авторам перешкоджало те, що вони захоплювались натуралістичним відтворенням “індустріальних” шумів, обмежуючи симфонічну драматургію засобами монтажу масових пісень.

Плідною спробою творчого втілення інтонацій революційних пісень можна вважати “Ювілейну симфонію” В.Фемеліди (1927).

Якщо в 20-ті роки в творчості українських композиторів використовують-

ся інтонації пісень жовтневої революції та громадянської війни, то в 30-ті - з'являються інтонації, що характеризують героїку та лірику масових пісень того періоду з їхньою якісно новою образно-тематичною сферою. Ці риси з більшою виразністю виявилися в "Героїчній увертюрі" В.Косенка (1932). Її змістом стала філософськи узагальнена ідея революційного героїзму. Тут знаходимо безпосередній відгомін масової пісенності з її маршовістю, ритмічною пружністю. Слід відзначити спорідненість тем "Героїчної увертюри" з темами-образами Л.Бетховена, романтично-піднесеними темами Ф.Ліста, схвилюваними мелодіями Ф.Шопена, Р.Шумана та П.Чайковського.

Драматичний ракурс у розкритті героїчної теми присутній у Другій симфонії Б.Лятошинського (1936). Тут поєднуються риси конфліктно-драматичного та епічного, романтично-поемного симфонізму.

Безумовним досягненням у жанрі інструментального концерту в Україні у довоєнні роки став Другий концерт Л.Ревуцького для фортепіано з оркестром *фа* мажор (1934, остання редакція - 1963). За початковим задумом він присвячується темі змагання на олімпіадах, звідси і програмна послідовність частин: заклик до свята, спортивні змагання, виступ співців, загальні танці. В процесі подальшої роботи над твором композитор перейшов до більш узагальненої програми. Концерт продовжує лінію симфонізації конкретно-жанрових фольклорних інтонацій, яка визначалась в його Другій симфонії. Водночас народнопісенними інтонаціями проникнуті всі теми концерту. В творі органічно переоосміслені стилеві елементи музики О.Скрябіна та С.Рахманінова, динамічно-образний струм прокоф'євської музики, стихія масової пісні. Це особливо помітно в жанровій підкресленості тем, насиченості їх сучасними інтонаціями, елементами естрадної, джазової музики.

## 1.5. Музично-драматичні твори

**1.5.1. Опера.** Українська опера народжувалася в атмосфері гострих ідейно-естетичних суперечок, напружених художніх пошуків, глибокого осмислення шляхів розвитку мистецтва.

В боротьбі з крайніми виразниками "лівих" пролеткультівських поглядів, які вважали оперу пережитком, нездатним втілити правду нового часу, стверджувалось ставлення до опери, як до жанру, що має незаперечність перспективи розвитку. Вирішальним фактором у зміні уявлень про можливість та значення оперного жанру була жива практика, музично-театрального життя республіки, плідотворна, сповнена пошуків праця колективів оперних театрів, величезний інтерес до опери слухацьких мас, широкої громадськості.

Відбиття напружених драматичних конфліктів епохи, вузлових подій історії, відтворення характерів сучасників - такі завдання постали перед молодим оперним мистецтвом. На повну міць лунали заклики до його героїзації, до втілення сильних пристрастей. Нові теми й образи повинні були, як спра-

ведливо вважали творці опери, привести до оновлення музичної мови, її інтонаційного строю.

Гарячі суперечки розгорталися навколо проблеми жанру. Сумніви щодо можливості використати традиції класичної опери для створення опер на сучасні сюжети висловлювали й критики та композитори. Оновлення жанру мислилося, головним чином, як використання значного досвіду драматичного театру, що підказував композиторам шляхи художнього вирішення, методи втілення нових тем. Перші українські опери початку ХХ століття на теми сучасності були написані за п'єсами російських і українських драматургів.

Пошуки музично-драматургічних закономірностей, що дозволили б правдиво й повно відобразити життя в усій його суперечливості, сприяли формуванню найбільш перспективної на той час тенденції до безперервного, наскрізного розвитку дії, динамізації оперної форми, подоланню її розчленованості. Показовою щодо цього була програма створення української опери, опублікована у березні 1927 року. Її перша теза присвячувалась обґрунтуванню актуальності й перспективності жанру опери-драми, головним принципом драматургії якої є наскрізний розвиток.

Формування української опери невіддільне й від тих складних процесів, що відбулися в післяреволюційний період у житті оперних театрів. Масові вистави, театральні дійства й агітаційні спектаклі - дітища цього часу - справили безсумнівний вплив на творчу свідомість композиторів і драматургів. Такі спектаклі ставилися за спеціально написаними сценаріями в дні радянських свят. Зміст їх ґрунтувався на символічному відтворенні картин революційної боротьби, сцен солідарності і дружби народів всього світу. Як основний музичний матеріал для спектаклів відбиралися здебільшого зразки найвищих досягнень світового мистецтва (фінал Дев'ятої симфонії та "Егмонт" Л.Бетховена, "Прометей" О.Скрябіна, Друга симфонія О.Бородіна, увертюра до "Вільгельма Телля" Дж.Россіні та ін.), співзвучні проблематиці сучасності.

Найважливішу роль у виході оперного жанру на одне з провідних місць в музичному житті республіки відіграло відкриття в Харкові (3 жовтня 1925 року), а згодом у Києві та в Одесі стаціонарних, а у Вінниці, Дніпропетровську, Ворошилограді - пересувних українських оперних театрів, що стали справжніми центрами музичного життя.

Біля джерел українського оперного мистецтва були твори, написані в перші роки Радянської влади - незакінчена опера М.Леонтовича "На русалчин великдень", опера Я.Степового "Невільник" (клавір і партитура загублені), твори К.Стеценка - музика до поеми Т.Шевченка "Тайдамаки", драматичний етюд "Іфігенія в Тавриді".

Провідними в оперному мистецтві 20-30-х років стали теми революції, громадянської війни та визвольної боротьби українського народу в минулому. Теми сучасності знайшли відображення в операх "Іскри" І.Ройзентура (1924), "Вибух" Б.Яновського (1926), "Розлом" В.Фемеліди (1928), "Яблуневий по-

лон” О.Чишка (1930), “Поєма про сталь” В.Йориша (1932), “Трагедійна ніч” К.Данькевича (1935), “Невідомі солдати” П.Козицького (1937), “Щорс” Б.Лятошинського (1938), “Перекоп” Ю.Мейтуса, В.Рибальченка, М.Тіца (1938). На історико-героїчні теми були написані опери “Хвесько Андигер” В.Золотарьова (1927), “Дума Чорноморська” Б.Яновського (1927-1928), “Кармелюк” В.Костенка (1928-1930), “Кармелюк” В.Йориша (1929), “Золотий обруч” Б.Лятошинського (1929), “Гайдамаки” Ю.Мейтуса, В.Рибальченка, М.Тіца (1940-1942).

Дістали розвиток лірико-драматична, побутова теми - в операх “Сотник” (1938) і “Наймичка” (1940) М.Вериківського, “Марина” (1939) Г.Жуковського та сатирична - “Діли небесні” М.Вериківського (1934).

Розмаїтий характер тем і сюжетів опер, індивідуальна самобутність творчих обдаровань композиторів, традиції української опери природно зумовили й відмінності в драматургії, інтонаційному змісті, жанрових особливостях творів. Так, пісенність як тенденція, характерна для оперного мистецтва того періоду взагалі, визначила жанрову природу опер “Хвесько Андигер”, “Яблуневий полон”, “Трагедійна ніч”, “Перекоп”. Жанрові ознаки думи позначилися на будові опери “Дума Чорноморська”. Декламаційна без замкнених номерів опера-драма “Розлом” відповідала характерові п’єси Б.Лавренєва, що втілила гострі конфлікти сучасності, образи нових героїв, нову атмосферу дії, її динамізм. У лірико-психологічній музичній драмі “Наймичка” значне місце посідають жанрово-побутові елементи.

Більшість творів на героїко-патріотичну тематику можна визначити як соціальні музичні драми. В них знайшли продовження й розвиток традиції оперної класики та з’явилися нові творчі тенденції. В складному процесі становлення оперного мистецтва в Україні були неминучі художні прорахунки, однак були й свої незаперечні досягнення. Так, про поставлену в 1927 році в Харківському театрі опери та балету оперу “Вибух”, написану Б.Яновським за п’єсою Л.Макар’єва “Тимошин рудник”, за думкою критиків дуже далеко від досконалості, можна все ж говорити як про сміливу заявку на нове жанрове рішення, про цікаву і нову тоді спробу динамізації опери шляхом використання прийомів кіно і драматичного мистецтва. В опері “Яблуневий полон” О.Чишка за однойменною п’єсою І.Дніпровського (що також мала багато недоліків) цінною була опора не лише на інтонаційний стрій українського фольклору, а й пісень революції і громадянської війни. Є позитивне і в написаних за сюжетами народних історичних пісень та дум операх “Хвесько Андигер” В.Золотарьова і “Кармелюк” В.Костенка. В останній слід особливо відзначити переконливе драматургічне та інтонаційне втілення головного образу - ватажка повстання кріпосних селян в Україні в 30-х роках XIX століття Устима Кармелюка.

Першими ж етапними творами в даний період розвитку української музики стали три опери, написані в 1928-1929 роках - “Розлом” В.Фемеліди, “Дума

Чорноморська” Б.Яновського та “Золотий обруч” Б.Лятошинського.

В “Розломі” приваблювала і новизна тематики, і спроба своєрідного її жанрового розв’язання. Талановитий композитор, вихованець Одеської консерваторії В.Фемеліді, йдучи за драмою Б.Лавреньова, створив діалогічну декламаційну оперу-драму. Напружена музично-сценічна дія, тонке проникнення в ритмо-інтонаційну природу живої мови, природність її вокального перетворення та звернення до сучасної героїко-революційної інтонації - такий позитивний внесок цього твору в поступальний розвиток української опери.

В “Думі чорноморській” Б.Яновський виходив з особливостей української героїко-епічної народної творчості - дум та історичних пісень. Разом з лібреттистом Л.Углай-Красовським він широко використав у творі основні сюжетні лінії, образи й стилістику народних дум про турецьку неволю, про стійкість козаків у боротьбі із загарбниками, про щасливу втечу з полону й повернення на батьківщину (“Самійло Кішка”, “Іван Богуславець”, “Маруся Богуславка”, “Невольничий плач”). Картини з життя полонених були в центрі уваги композитора, тому провідними в опері стали хорові сцени, де образ народу розкрито в узагальненому епіко-драматичному плані.

Твором, що засвідчив незаперечні успіхи молодого оперного мистецтва 20-х років стала народна музична драма “Золотий обруч” - перша опера видатного українського композитора Б.Лятошинського, написана в 1929 році. В наступному році відбулися її успішні прем’єри в театрах Одеси, Києва, Харкова. Опера була сприйнята сучасниками як твір високої художньої цінності, етапний в історії всього українського мистецтва.

Створюючи свої перші опери, українські композитори прагнули розкрити світ нових ідей і образів, дух епохи, соціальну зумовленість психології нового героя. В розв’язанні цього складного творчого завдання вони постійно наштовхувалися на протиріччя між романтичним уявленням про навколишній світ з його гостро драматичними та трагічними реаліями. Новизна та значущість задумів викликала до життя пошуки нових принципів драматургії, розширення жанрових меж.

**1.5.2. Балет.** Українська балетна творчість виникла на ґрунті синтезу образно-тематичних і драматургічних принципів, сформованих світовим і насамперед російським класичним балетом, з суто національними традиціями, закладеними в народному мистецтві. Гопак, козачок, коломийка, метелиця та інші види танців з давніх часів поширені в народному побуті, характеризуються не лише вигадливим хореографічним малюнком, а й яскравою, динамічною музикою. В українському фольклорі зустрічаються й синтетичні жанри, де ніби в ембріоні закладено форми балетного театру (весняні хороводи, сюжетні танцювальні ігри, вертепна драма, весільні обряди тощо).

Процес становлення професіонального танцювального мистецтва в Україні щільно пов’язаний з музично-драматичним театром, виникненням і розвитком національної драматичної творчості. Починаючи з “Наталки Полтавки”

І.Котляревського, більшість зразків української драматургії - водевілі, побутові оперети, мелодрами тощо - невідривна від музики. Важливе місце в цих п'єсах займав народний танок як засіб образної характеристики персонажів і народного побуту. В численних оперних творах українських композиторів обробки народних танцювальних мотивів завжди служили невід'ємною частиною театральньо-драматичної дії. Такі хореографічні сюїти з опери "Запорожець за Дунаєм" С.Гулака-Артемовського, епізоди, засновані на коломийках, в музично-драматичних творах Л.Вербицького, І.Ворбкевича, А.Вахнянина, В.Матюка, хореографічні номери в операх П.Сокальського "Облога Дубна" і "Майська ніч", в музично-драматичних виставах українського театру корифеїв і ін.

Активний розвиток танцювальних форм знаходимо в операх М.Лисенка. Балетні епізоди позначені в нього широкою жанровою розмаїтністю. Побудовані на фольклорному матеріалі, вони використовуються в етнографічних сценах ("Різдвяна ніч", "Тарас Бульба"), набувають фантастичного колориту ("Утоплена") або служать засобом втілення сатиричних образів ("Гопак на Олімпі" в "Енеїді"). В витонченій романтичній музики витримано ефемерний "Танок Рожевих і Золотих снів" у останній опері М.Лисенка "Ноктюрн".

У розвиток української балетної музики внесли вклад також інші автори популярних сценічних творів, послідовники М.Лисенка - композитори М.Аркас, М.Леонтович, К.Стеценко, Д.Січинський.

Як і фольклорні джерела, творчість вітчизняних композиторів кінця XIX - початку XX століття підготувала той ґрунт, на якому вирости перші паростки сучасного українського балету. З перших днів свого існування український балет інтенсивно сприймав те, що характеризувало в даній жанровій сфері вищі досягнення всього багатонаціонального мистецтва - гостру соціальну спрямованість і драматизацію балетних сюжетів, різноманітність хореографічної мови, симфонічну насиченість музики. Автори перших українських балетів зупинились у своєму виборі на традиційному жанрі сюжетної хореографічної п'єси, проте не відмовились і від застосування нових виражальних засобів і драматургічних прийомів.

У "Карманьолі" В.Фемеліді (перші балетні спектаклі з'явилися в сезоні 1930/31 року на сценах оперних театрів Харкова та Одеси), в основу якої покладено тему Великої французької революції 1789-1794 років, виразно виявилась тенденція до розширення меж жанру на ґрунті засвоєння інших театральних форм, передусім масових пантомімних видовищ під відкритим небом, що набули розповсюдження. В партитуру було введено незвичні для балету виражальні засоби - прозові діалоги, вигуки, хор. Водночас романтично-піднесена музика композитора сповнена драматичної наснаги і помітно симфонізована. В драматургії балету важливу роль відіграє лейтмотивна система, органічно перетворені цитати з популярних пісень часів революції - "Карманьйола", "Ca ira", "Марсельеза". Значним досягненням композитора є поданий у різнома-



нітному емоційному освітленні образ героїні - простої дівчини, характеристика якого заснована на інтонаціях “Карманьйоли” і позначена гнучким лейтте- мним розвитком.

У балеті “Ференджі” Б.Яновського ідея революційної боротьби народу втілюється в орієнтальному матеріалі: зміст твору пов’язаний з подіями індійського повстання проти англійських колонізаторів у 1919 році. Прагнення до розширення жанрових меж балетної драматургії проявилось в “Ференжі” на- самперед через застосування засобів кіномистецтва. Музична партитура бале- ту виразно розподіляється на дивертисментні танцювальні номери та сюжет- но-дійові сполучні епізоди. В драматургії твору велику роль відіграє система лейтмотивів, трактованих як музичні теми-символи.

В “Панові Коньовському” М.Вериківського тема визвольної боротьби на- родних мас проти гнобителів розкривається на українському національно- історичному фоні часів гайдамацьких повстань XVIII століття. На музично- образну структуру твору помітний відбиток наклав принцип характеристики через усталені народнопісенні жанри.

Друга половина 30-х років характеризується значним розширенням тема- тичних і жанрових обріїв хореографічного мистецтва. Вирішальним стає пра- гнення вивести на балетну сцену реалістичний образ людини з її переживан- нями і почуттями, радостями і стражданнями, що й визначило драматургічно- стильовий напрям українського балету в період його становлення. Ця тенден- ція сприяла все більшому зближенню балету з драматичним мистецтвом, з естетикою психологічного театру. Вона привела до утвердження в українсь- кій балетній творчості типу багатоактної сюжетної хореографічної п’єси, до активного використання образів світової літератури та посилення народно- національних елементів, широкого звучання фольклорних мотивів.

У 1936 році виник перший український комедійний балет на літературну тему - “Міщанин з Тоскани” В.Нахабіна, створений на сюжет новели просла- вленого італійського письменника епохи Відродження Дж. Бокаччо. В образ- ній системі балету значне місце належить портретним характеристикам пер- сонажів. Вони засновані на лейттемах, розробка яких часто формується в за- вершенні танцювальних номерів. Хоч балет не піднявся до рівня гострої соці- альної сатири, але безперечно він став вдалим зразком хореографічної п’єси, яка розширила жанрові горизонти української балетної творчості.

Перші кроки на шляху засвоєння хореографічним театром образів сучас- ності зробили В.Нахабін у балеті “Марійка” (1939) і Д.Клебанов у балеті “Світлана” (1939).

Етапним для всієї української хореографії виявився балет “Лілея” К.Дань- кевича, прем’єра якого відбулась у Києві 26 серпня 1940 року. Він увібрав і синтезував ряд провідних рис балетного мистецтва - прагнення до відтворен- ня на сцені правди життя, втілення соціально-загостреної тематики, спирання на художні багатства фольклору. Вперше увійшла в балетний театр тема з ук-

раїнської літератури: лібретто (написане В.Чаговцем) створене за мотивами поезій Т.Шевченка (“Княжна”, “Лілея”, “Відьма” та ін.) присвячених образів жінки-кріпачки, її душевній красі, стражданням і боротьбі проти насильства. За змістом і драматургічними особливостями “Лілея” належить до типу народної думи, де героїчний елемент органічно поєднується з ліричним. Балет К.Данькевича увійшов до репертуару багатьох театрів. У різних хореографічних редакціях він продовжує жити на сцені й сьогодні.

**1.5.3. Оперета.** Шляхи становлення української оперети були визначені тенденціями демократизації театру, наближення його до запитів трудівників, а також розвитком багатих традицій національного мистецтва попередньої доби - музично-драматичної творчості І.Котляревського, Г.Квітки-Основ'яненка, М.Старицького, М.Кропивницького, М.Лисенка, К.Стеценка та ін. Активізації творчості українських митців в цьому жанрі сприяло відкриття першого національного театру оперети в Харкові (1929), а пізніше в Києві (1935). До праці в галузі музичної комедії приступає цілий ряд композиторів.

На першому етапі розвитку цього жанру в оперетах, створених на основі повістей М.Гоголя - “Вій” М.Вериківського (1936), “Сорочинський ярмарок” (1936) і “Майська ніч” (1937) О.Рябова, а також у історико-романтичній опереті “Паливода XVIII століття” С.Жданова (1939, текст М.Рильського та В.Охріменка за п'єсою І.Карпенка-Карого) виразно накреслилось слідування традицій тематиці та драматургічним формам, властивим класичному репертуарові українського театру корифеїв, міцна опора на народнопісенні джерела.

В цей же період у таких творах як “Амурський гість” Д.Клебанова та В.Нахабіна, “Блакитні скали” З.Заграничного, “Коли помиляються двоє” О.Рябова, присвячених молоді, намітились перші спроби засвоєння сучасної тематики.

Спрямування на плідний синтез здобутків національної побутової оперети, класичних драматургічних форм цього жанру та нових естетичних віянь визначило характерні риси театральної творчості О.П.Рябова (1899-1955), автора більше 25 оперет та музичних комедій (перша з них - “Коломбіна” - була написана в 1923 році).

Важливий етап розвитку української оперети, перетворення її усталених драматургічних форм в душі сучасності пов'язаний з появою героїко-романтичної оперети О.Рябова “Весілля в Малинівці” (1937, лібретто Л.Юхвіда), що розповідає про події часів громадянської війни. Герої оперети - жителі українського села Малинівки, солдати Червоної Армії, бійці загонів Григорія Котовського. Широко спираючись на фольклорні джерела, композитор використовує у творі характерні, властиві жанрові оперети музично-драматургічні форми: куплетні пісні, аріозні побудови, вокальні ансамблі, хори.

Оперета “Весілля в Малинівці” продемонструвала поєднання класичних і національно-традиційних драматургічних форм даного жанру. Усталені опереткові амплуа та драматургічні прийоми завдяки введенню сучасних персо-

нажив і драматичних колізій, пов'язаних з буремними роками громадянської війни, широкому використанню інтонаційних і жанрових особливостей українського фольклору набули свіжого смислового відтінку, оригінального забарвлення.

## 1.6. Камерно-вокальна музика

Романс - одна з важливих і цікавих сторінок української музики. Спираючись на кращі класичні традиції, українські композитори знаходять нові виражальні засоби для втілення нових тем і образів. Тісний зв'язок з багатонаціональною поезією, прагнення широко відобразити в музиці тему сучасності та багатий духовний світ людини визначають шляхи наполегливих і плідних творчих пошуків. Від ліричної зарисовки до романсу-сатири, від романсу-пісні до розгорненої героїчної балади і драматичного монологу - така жанрова амплітуда української камерної музики.

З початку ХХ століття розширилась тематика романсів. Збагатились революційними подіями мотиви громадянської лірики, що зазвучали в творчості К.Стеценка та Я.Степового. Саме ці композитори поклали початок новій добі в розвитку українського романсу. Романси "Дивлюсь я на ясні зорі" та "Стояла я і слухала весну" на вірші Лесі Українки - психологізовані ліричні мініатюри, основані на контрастному зіставленні музичних образів - це вершина зрілого стилю вокальної лірики К.Стеценка. Як гімн творчій силі людини й історичному мистецтву звучить романс "Хотіла б я піснею стати" (1920). Гнучка й поривчаста вокальна мелодія та схвильовано-стрімка фортепіанна партія зливаються в єдиному музичному потоці, утворюючи натхненний дуєт голосу і фортепіано.

Значну роль в українській камерній музиці відіграли великого громадянського звучання романси Я.Степового: "Слово", "Гетьте, думи, ви хмари осінні!" на вірші Лесі Українки, "Земле моя", "У долині село лежить", "Каменярі" на вірші І.Франка, "Коваль" на вірші Ф.Петрушенка, "У шахті" на вірші С.Черкасенка та ін. Я.Степовий перший з українських композиторів звернувся до тем революційної боротьби та самовідданої праці. Головним героєм вокальних творів композитора стає пролетар-коваль, каменяр, шахтар. У ті роки образ трударя (зокрема коваля) як узагальнений образ народу, що сам для себе кує кращу долю, був типовим для радянської поезії, народної творчості, для революційних і масових пісень.

Нові теми зумовили й нові риси музичного стилю Я.Степового. Значних змін зазнали ладові, темпові та метроритмічні засоби виразності, серед яких переважає мажор, швидкі, енергійні темпи, вольовий маршовий ритм. Мелодика романсів стає лаконічною, героїко-піднесеною, часто декламаційною із закличними інтонаціями. Все це наближує музику до революційних пісень. Зростає значення фортепіанної партії, композитор надає їй "дійового" харак-

теру, образної виразності. Більш розвиненою стає форма романсів; автор охоче звертається до тричастинної структури з динамічною стислою репризою.

Центральний твір вокальної лірики Я.Степового - розгорнена вокальна поема "Каменярі" (1921). Тут оспіваний образ робітника та його героїчна праця в ім'я майбутнього щастя людей.

Знаменні дати, пов'язані з іменами Т.Шевченка, І.Франка, О.Пушкіна, М.Лермонтова, поетів інших республік, викликали до життя велику кількість романсів. Серед них значне місце належить творам Б.Лятошинського, В.Косенка, М.Вериківського, Ф.Наденка.

Б.Лятошинський звернувся до поезії О.Пушкіна та І.Франка, знайшовши близькі своїм творчим устримленням лірико-громадянські і філософсько-узагальнені теми. Зосередженим роздумом, поетичною піднесеністю музики приваблюють романси на слова О.Пушкіна "Три ключі", "Там на березі", "Узгір'я Грузії" (1936). Психологізмом, заглибленістю почуттів позначені романси Б.Лятошинського "Твої очі, як те море" та Л.Первомайського "В райдугу чайка летіла" (1940) на вірші І.Франка.

Одним з найвидатніших майстрів українського романсу 20-30-х років був В.Костенко. Він написав близько шестидесяти романсів, продовжуючи в них традиції української та російської вокальної класики і водночас шукаючи оригінальні засоби вираження для відображення нових тем. Вже в ранніх творах, зокрема, в таких, як "Ветер перелётный" на вірші К.Бальмонта (1917) і "Коліскова" на вірші О.Блока (1921), виявились характерні риси творчості композитора: щирість і схвильованість висловлення, мелодійна виразність, розвиненість фортепіанної партії, стрункість форми. Творчому доробку композитора також належать яскраві зразки натхнених ліричних романсів "Коли б то ти могла" (на вірші О.Толстого), "Я вас любил", "Я пережил свои желанья", "Вечірня пісня" (на вірші О.Пушкіна).

До кращих зразків психологічно насичених, лірико-драматичних романсів цього періоду слід віднести солоспіви С.Людкевича "За байраком байрак" (1920) на слова Т.Шевченка, "Спи, дитинко моя" (1920) на слова П.Карманського, "Піду втечу" (1920) на слова О.Олеся.

Талант Ф.Наденка яскраво проявився у 30-ті роки в ліричних творах на вірші великих поетів минулого - О.Пушкіна, М.Лермонтова, А.Міцкевича, Т.Шевченка, І.Франка, Лесі Українки. Чимало романсів написав він і на слова індійського поета Р.Тагора, вірменської поетеси С.Капутікян, українських поетів М.Рильського, В.Сосюри.

Одним з важливих джерел інтонаційного та жанрового оновлення вокальної музики стала народна пісня, до сольних обробок якої охоче зверталися композитори. Значним досягненням в цій творчій галузі були пісенні збірки А.Гедіке та С.Васильченка; в Україні її збагатили своїми обробками композитори Л.Ревуцький, Б.Лятошинський, М.Вериківський, П.Козицький та інші. Особливо слід виділити цикл обробок Л.Ревуцького "Сонечко", "Галицькі

пісні”, “Козацькі пісні”, “Сонечко” (1926) - це обробки дитячих народних пісень для голосу і фортепіано. За жанром вони різноманітні: ігрові, хороводні, ліричні, колискові, пісні-казки.

### 1.7. Камерно-інструментальна музика

Камерно-інструментальна музика кінця XIX - початку XX століття в Україні не дістала широкого розвитку. Тому перед композиторами стало завдання: спираючись на досвід вітчизняної класики (насамперед М.В.Лисенка), оволодіти новими для української музики жанрами та знайти їхнє національно-характерне втілення.

В 20-30-ті роки спостерігається різноманітність жанрових проявів у малих інструментальних творах. Композиторами були написані прелюдії, етюди, поеми, цикли програмних мініатюр, транскрипції, обробки народних пісень і танців, п'єси для дітей та ін. Серед них своїм високим художнім рівнем, професійною майстерністю, органічним поєднанням класичних традицій та рис індивідуального стилю вирізнялися твори Л.Ревуцького, В.Косенка, Б.Лятошинського, С.Людкевича, В.Барвінського, Н.Нижанківського.

Прелюдії Л.Ревуцького - сім п'єс, об'єднаних у трьох опусах - 4 (1913-1914), 7 (1918-1921), 11 (1924), являють собою зразки концертного фортепіанного репертуару.

Значний внесок у камерно-інструментальний жанр зробив В.Косенко. В його фортепіанних творах широко і різноманітно представлено майже всі малі інструментальні форми - від танцювальних жанрів до розгорнутих поем. В невеликих п'єсах-настроях (прелюдії, мазурки, ноктюрни тощо) відчутний вплив Ф.Шопена; в концертно-віртуозних, емоційно-насичених поемах (ор. 5, 11, 12) перетворені традиції О.Скрябіна (зберігаються навіть назви деяких поем - “Бажання”, “Фантастична поема”). Тяжіння до масштабності, до укрупнення художньої концепції відбилося і на такому жанрові як етюди. Етюди ор. 8 (1922) дістали в піаністичній практиці назву “Романтичних” за їхню яскраву експресію, підвищений емоційний тонус. Вони написані в кращих традиціях жанру. В “11 етюдах у формі старовинних танців” ор. (1928-1930) В.Косенко вирішує завдання - знайти оригінальний синтез національного інтонаційного матеріалу (що включає фольклорні першоджерела) і класичних композиційно-структурних форм, пов'язаних з традиціями старовинної клавірної та органної музики.

В інструментальних п'єсах Б.Лятошинського 20-х років, на відміну від Л.Ревуцького та В.Косенка, нема прямих зв'язків з фольклором або масовою піснею. Ознаки національного мислення приховані в глибинних шарах його музичної мови, вони дуже опосередковані. Найвиразнішим проявом національного стилю стає у нього романтична поемність, як в Першій сонаті для фортепіано ор. 13, Другій (Сонаті-баладі) ор. 18, фортепіанній Баладі ор. 20. А

експресивно-загострений тон авторського висловлювання, багатство внутрішніх контрастів тематичної і тембро-регістрової сфер, хроматична насиченість політональних гармоній створюють емоційно-образну атмосферу, в якій відбивається напруження складних процесів дійсності. Особливо показовим щодо цього є фортепіанний цикл композитора “Відображення” ор. 16 (1925). Його назва містить у собі ту узагальнену програмність (аналогічно “Образам” К.Дебюссі, “Миттєвостям” С.Прокоф’єва), що розкривається через зіставлення різних відтінків емоційно-психологічного стану людини.

В друге-третє десятиріччя ХХ століття композитори активно розробляють жанр сонати. З’являються фортепіанні сонати В.Косенка, Б.Лятошинського, В.Барабашова, М.Скорульського, М.Тіца, Г.Таранова, В.Фемеліди, скрипкові - В.Косенка, Б.Лятошинського, М.Коляди та ін. Поряд з виразно відчутними рахманіновськими та скрябінськими традиціями в багатьох сонатах проступають самобутні риси, прагнення передати дух часу.

В другій половині 20-30-х років в камерно-інструментальній музиці помітно посилюються риси програмності. Це зумовлено прагненням композиторів демократизувати жанр, зв’язати його з образами сучасності. Узагальнена програмність емоційально-образного типу характерна для квартетів № 1 (1926) і № 2 (1928) В.Борисова, де активність, поривчастість поєднуються з ліричною задумливістю, розспівністю.

Той же тип програмності представлено в квартеті № 3 Д.Клебанова “Романтичному” (1933), квартеті № 5 В.Косенка (1939), написаному за поемою Т.Шевченка “Сон”.

Першим твором в українській ансамблевій музиці, в якому програмність спрямована на конкретно-сучасні образи, був Квартет № 1 А.Філіпенка (1939), присвячений жінкам-льотчикам - М.Расковій, В.Гризодубовій, П.Осипенко. Та все ж найбільш поширеною в ці роки була жанрово-характеристична програмність, що відкривала широкі можливості роботи над фольклорним матеріалом. З нею пов’язані Квартет № 1 В.Костенка (1924), Варіації на купальську тему для струнного квартету П.Козицького (1925), Скерцо для фортепіанного квінтету М.Коляди (1927), Фортепіанний квінтет М.Скорульського (1928), Квартет № 4 Д.Клебанова “Пам’яті Леонтовича” (1933), фортепіанна сюїта М.Колесси “Картинки Гуцульщини” (1934), “Український квартет” О.Зноско-Боровського (1938) та ін.

Здобутки камерно-інструментального жанру позначилися на симфонічних і оперних партитурах українських композиторів.

## **Розділ 2. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ ПЕРІОДУ ВЕЛИКОЇ ВІТЧИЗНЯНОЇ ВІЙНИ ТА ПЕРШИХ ПІСЛЯВОЄННИХ РОКІВ (1941 - КІНЕЦЬ 50-Х РОКІВ)**

### **В с т у п**

З початком Великої Вітчизняної війни територію України було тимчасово окуповано гітлерівцями. Окупація почалася з червня 1941 року. В жовтні 1944 року територію України було звільнено від фашистських загарбників. Український народ зазнав тяжких страждань, але він невтомно боровся проти підступного, жорстокого ворога.

Більшість українських виконавських колективів, філармоній, театрів було евакуйовано в національні республіки. Зокрема, Київська консерваторія в роки війни працювала в Свердловську й водночас провадила велику концертну роботу на фронтах і у прифронтових зонах, у госпіталях. Передавала виступи українських артистів радіостанція ім. Т.Г.Шевченка, що працювала в Саратові (1941-1944). Ряд композиторів, перебуваючи в евакуації, брали участь у педагогічно-виховній роботі в консерваторіях національних республік.

У роки Великої Вітчизняної війни українські митці створили велику кількість патріотичних пісень, хорів, маршів, що відображували героїчну боротьбу народу, надихали його на перемогу над фашизмом. Доробок композиторів того часу в цілому характеризується посиленням інтересом до сюжетів і тем, пов'язаних з боротьбою українського народу за свободу і незалежність Батьківщини, за звільнення людства від фашизму.

Провідним жанром у ті роки була масова пісня. Поряд з похідними урочисто-патріотичними, сатиричними піснями повсюдно звучали й задушевні ліричні, в яких втілювалися палка любов до Вітчизни, пристрасне бажання побачити рідний край, милих серцю людей.

У ті пам'ятні роки багато українських композиторів, педагогів, музикознавців розробляли й досліджували фольклор України та братніх народів. Українські митці написали чимало творів на сюжети з історії та сучасного життя народів тих республік, де вони перебували під час війни.

Відомі українські композитори взяли участь у підготовці національних композиторських кадрів братніх республік. Говорячи про своєрідність розвитку українського музичного мистецтва в роки Великої Вітчизняної війни, слід відзначити й зростання інтересу композиторів до свого національного фольклору, що став основою багатьох музичних творів тих років. Ідея боротьби включала й прагнення зберегти та збагатити своє народнопісенне мистецтво.

Після завершення війни українська музична культура вступила в новий етап свого розвитку. Почалася велетенська робота по відродженню народного господарства та культури. Відновлювали діяльність концертні та мистецькі навчальні заклади, науково-дослідні установи, видавництва. Відчутну допо-

могу в Київській консерваторії подавали Московська та Ленінградська консерваторії, періодично відряджаючи видатних педагогів для читання спеціальних курсів у Києві.

В перші повоєнні роки твори українських композиторів зазвучали в камерних і симфонічних концертах, у репертуарі професійних і самодіяльних хорів, у театральних постановках тощо.

## 2.1. Пісенна творчість

Роки Великої Вітчизняної війни стали важливим етапом у розвитку пісенного жанру в Україні. В музичному фольклорі воєнних часів були поширені “пісні полонянок” - дівчат, яких насильно відправили у фашистську Німеччину (наприклад “Цокочуть вагони”, “А все гори та долини”). Ці твори вражають глибоким почуттям туги за рідним краєм, за близькими. Провідне місце належало творам мужнього, героїко-закличного характеру, в яких відроджувались пісенні традиції часів громадянської війни. Серед них пісні в характері похідних козачих як “На бій!” А.Штогаренка (слова Т.Масенка).

Наслідуючи традиції 20-30-х років, лірична сфера пісенності періоду Великої Вітчизняної війни підносила до рівня громадянського звучання і зливалася з героїкою. Однією з найбільш художньо значущих пісень цього періоду була “Клятва” Г.Верьовки, створена на текст полум’яного вірша М.Бажана. Експресивні інтонації гнівного пафосу, що “проростають” в мелодичних зворотах, характерних для ліричної пісенності, зближують її з плакатом-гаслом, який символізує непохитність народу в боротьбі проти фашистської навали.

Високою емоційною напругою громадянського почуття, своєрідністю перетворення народно-ладового колориту позначені пісні М.Вериківського “Наступає туча темна” і “Зашуміла калинонька” (обидві на вірші Т.Одудька). Остання, як і “Клятва” Г.Верьовки, була видана у вигляді листівки й переправлялась у окуповані фашистами райони.

Нові стильові риси в піснях війни виявились у збагаченні мелодико-гармонічної лексики засобами драматизації - введення напружених інтонацій тритонів, збільшених секунд, альтернативних співзвуч, посиленням ролі супроводу з ускладненою фактурою.

Широко відображена в пісенній творчості воєнних років партизанська тематика. Стилістика партизанських пісень нерідко наближалася до інтонаційної сфери суворих пісень революційного підпілля. Сольна лірична пісня не завжди сягала справжньої художньої висоти. Її популярність пояснювалася щирістю й сердечністю текстів, простотою і задушевністю мелодики, близької до міської побутової лірики. Найбільш відомими були пісні “У селі під Лозовою” М.Вериківського (на вірші Л.Первомайського), “Хусточка червона” поета А.Малишка, якому належить і мелодія пісні, “Ночь темна” О.Сандлера з кінофільму “Актриса”.



На базі націоналістичних сил окупованих українських територій у 1943 році було утворено Українську Повстанську Армію (УПА), яка крім бойових дій проти ярма тоталітарного сталінського режиму і гітлерівської нацистської політики проводила велику культурно-освітню роботу. В народжених у боях і походах піснях вояків УПА новим патріотичним змістом наповнювалися звертання до славного минулого, до героїв боротьби за національне визволення - Б.Хмельницького, Вайди, Морозенка, Кармелюка, Нечая. Оспівування мужності й відваги в історичних піснях пробуджувало у слухачів турботу за долю Вітчизни, виховувало почуття патріотичного обов'язку перед своїм народом. Інакше стали сприйматися пісенні жанри, що мали обрядовий характер - голосіння, причитання, тужбалиці. В них знайшло відображення ритуальне оплакування загиблих із закликом до помсти.

Після переможного завершення Великої Вітчизняної війни українська масова пісня вступає в новий етап розвитку. В ній звучить героїка народного подвигу ("Пісня про героїню-полтавчанку" П.Майбороди на вірші Т.Масенка), радість великої перемоги ("Ти грими, наша слава, по світу" М.Дремлюги на вірші П.Тичини). Серед численних пісень-спогадів виділяється твір П.Майбороди "Розляглися тумани" на вірші О.Новицького про легендарні походи партизан-ковпаківців. З'являються і пісні-звернення присвячені темі боротьби за мир, прообразом яких стали бойові марші міжнародного антифашистського руху. Серед зразків цього ідейно-тематичного циклу - "Війна війні" В.Борисова на вірші М.Рильського, "Ми за мир у всьому світі" М.Дремлюги на вірші В.Лефтія.

На рубежі 40-50-х років утверджується традиція створення відомих трудівників республіки. Однією з перших була пісня "Про Пашу Ангеліну" Л.Ревуцького на народні слова (1948). Значною подією став цикл пісень П.Майбороди на слова О.Ющенка про героїв праці Марію Лисенко, Марка Озерного та Олену Хобту. Актуальність теми, яскрава мелодична образність, високий професіоналізм поєднувались з простотою й доступністю, з опорою на виразальні засоби конкретних інтонаційно-жанрових пластів народної пісенності, що сприяло інтенсивному процесу фольклоризації.

В повоєнні роки завершується становлення художньо-образної сфери й композиційних основ ліричної пісенності, що розкриває багатий світ людських почуттів. Розквіт цього жанрового напрямку пов'язаний з творчістю П.Майбороди, композитора щедрого ліричного обдарування. Спираючись на фольклорні джерела він збагачує їх романсовістю, що сприяє виявленню найтонших відтінків в передачі настроїв і переживань. Серед популярних ліричних творів П.Майбороди 50-х років - "Любов моя" на вірші Т.Масенка, "Якщо ти любиш" на вірші М.Нагнибіди. Пісня-романс на вірші А.Малишка "Рідна мати моя" ("Рушничок", 1959) з кінофільму "Літа молодії", глибоко народна за стильовими джерелами, стала певною віхою в образно-емоційному рішенні українськими композиторами теми самовідданої материнської любові.

ві та синівної вдячності. М'яким романтичним настроєм овіяні твори А.Кос-Анатольського. Вишукана образна тенденція пісні-романсу “Ой ти, дівчино, з горіха зерня” на вірші І.Франка (1956) характеризується взаємопроникненням мрійливої задумливості та психологічно загостреної експресії.

Стихія ліричних почуттів знайшла втілення і в розвитку традицій побутового вальсу. Ритмічна пластика, опоетизована гамою задумливо-світлих і ніжних, схвильованих і радісно-пісенних почуттів стала основою образного рішення “Весняного” та “Дунайського” вальсів А.Філіпенка на вірші Т.Волгіної і М.Нагнибіди, “Незабутніх вальсів” А.Кос-Анатольського на вірші І.Муратова. Ряд високохудожніх лірико-патріотичних вальсів написав у 50-ті роки П.Майборода - це “Київський вальс” і “Білі каштани” на вірші А.Малишка, що стали музичними символами Києва.

## 2.2. Хорова творчість

Події Великої Вітчизняної війни знайшли своє відбиття й у хоровій творчості. Полум'яні вірші поетів закликали до самовідданої боротьби, виховували непохитну віру в перемогу. Багато з них стали основою популярних пісень і хорів - “Уральська похідна” М.Стельмаха, “Ой долинами туман” В.Сосюри, “Клятва” М.Бажана, “Про Космодем'янську” П.Тичини та ін. Темі боротьби з фашизмом присвятив ряд хорових творів А.Штогаренко - “Гей, слов'яни, до зброї” на вірші Ю.Зорі, “Непереможна радянська земля” на вірші Л.Первомайського, “Моя Москва” на вірші М.Рильського.

В роки війни посилюється інтерес композиторів до жанрів і форм, засобів художньої виразності, притатних для втілення героїки, передачі гострих контрастів, драматизму подій.

Одне з чільних місць в українській хоровій творчості даного періоду належить обробкам Б.Лятошинського. Відштовхуючись від змісту народної пісні, композитор обирає різноманітні види обробок - драматичні (“Про Кармелюка”, “Ой зажурюся, зачеплюся”), ліричні (“Ой приїхав мій миленький”, “Ой ти, мати моя”), жартівливі (“Посадила огірочки”, “Попід терном стежечка”). Наслідуючи традиції російських класиків (М.Римського-Корсакова, М.Балакірева, П.Чайковського), глибоко вивчаючи особливості українських народних пісень, композитор активно збагачує жанр обробок, розвиває куплетну пісню, долає статичність її форми, розширює образну сферу, створює цілісні хорові картини (“Про Кармелюка”).

В післявоєнні роки в опануванні жанру вільної обробки народної пісні важливий крок зробив Ю.Мейгус, який аранжував пісні для хору з симфонічним оркестром. Багатство та своєрідність народних пісень західних регіонів України - лемківських, бойківських, гуцульських, буковинських, закарпатських - розкривається в хорових обробках С.Людкевича, Є.Козака, М.Колесси, А.Кос-Анатольського. Нове прочитання в їхніх творах отримують і сучасні

народні пісні, в яких розповідається про долю Карпат, про людей, що знайшли своє щастя в Україні.

В оригінальній хоровій творчості українських композиторів 40-50-х років на першому плані також громадянська героїко-патріотична тема, зокрема, тема Великої Вітчизняної війни. Так, велику популярність здобув цикл А.Штогаренка “Народні месники” на вірші П.Воронька (1957), що включає чотири хори для чоловічого складу (з супроводом фортепіано). У творі утверджується головна думка - готовність партизан самовіддано боротися з ворогом. Основний музично-тематичний матеріал циклу близький до народних пісень, але дуже відрізняється за емоційним колоритом і засобами музичної виразності.

Свіжий струмінь внесли в хорову творчість львівські майстри - Є.Козак, А.Кос-Анатольський, М.Колесса.

Оригінальна хорова творчість Є.Козака - невелика за обсягом, але різноманітна за змістом. Це й урочисті прославні гімни (“Цвіти Україно” на вірші О.Прокоф’єва), та картини рідної природи (“Вітер з полонини” на вірші Ю.Гойди, “Ранок” на вірші К.Дрока), зображення життя сучасного українського села та життєрадісні хори жартівливого характеру (“Буковинська полька” на вірші І.Кутеня, “Ой не моргайте дівчата” на вірші О.Новицького). В цих творах ясно відчувається вплив фольклору західних регіонів України - народнопісенні інтонації, танцювальні ритми, відголоски звучання народних інструментів. Сердечні, щирі, мелодійні й майстерні хори Є.Козака користуються заслуженим успіхом.

У галузі хорової творчості, що розробляє народні пісенно-танцювальні ритми й інтонації, продовжується намічена в 30-ті роки тенденція до укрупнення та ускладнення музичних форм, їхньої симфонізації. Прикладами можуть служити хори А.Коломийця “Тихо, тихо Дунай воду несе”, “Як посію овес”, “Як прийшов я з Дебречина”. Найбільш цікавий перший з них, побудований на танцювальних інтонаціях. Тут куплетно-варіаційна форма, завдяки яскравим тональним і фактурним зіставленням, набула рис розгорнутої тричастинної.

В творі М.Колесси “Засвітило сонце волі” для баритона і мішаного хору (слова народні) музична композиція наближається до вокально-хорової поеми. Контрастні розділи хору являють собою різні за характером і рухом коломийки.

Післявоєнні роки ознаменувалися розквітом хорової творчості видатного композитора-симфоніста Б.Лятошинського. Написані ним у цей період цикли й окремі хори є шедеврами українського національного мистецтва. Творчим інтересам цього митця були близькі напружений драматизм і трагічний пафос поезії Т.Шевченка. На вірші великого поета композитор написав хори “Тече вода в синє море” (перша редакція - 1926), “Із-за гаю сонце сходить”, “За байраком байрак”, “Над Дніпровою сагою”, “У перетинку ходила (1943-1951).

### 2.3. Вокально-симфонічна творчість

У різних вокально-симфонічних жанрах української музики періоду Великої Вітчизняної війни намітилися якісно нові тенденції. Драматичні події війни, героїчна боротьба народу проти фашистських загарбників, образи народного страждання, звеличення народної пам'яті про загиблих, глибока віра в перемогу чітко визначили соціальну функцію мистецтва, зосередили увагу композиторів на програмних творах, пов'язаних зі словом, вокальною інтонацією (звідси - інтенсивний розвиток масово-пісенного та кантатно-ораторіального жанрів), поглибили філософську проблематику, де тема війни та миру, протиборство гуманного та антигуманного набуває загальнолюдського звучання. В принципах драматургії помітною стає тенденція до монументалізації та симфонізації вокальних жанрів. Це приводить до жанрового синтезу пісні й думи ("Дума про матір-Україну" М.Вериківського), кантати й симфонії ("Україно моя" А.Штогаренка), ораторії і опери ("За Батьківщину" П.Козицького). Як і в інших жанрах, у вокально-симфонічній музиці (особливо в симфонічній кантаті "Україно моя" А.Штогаренка) домінуючим стають фольклорні джерела - думи та історичні пісні. Це не випадково, адже саме в народному епосі знайшли високохудожнє втілення трагічні та героїчні сторінки історії народу, його визвольної боротьби проти іноземних загарбників. Саме ці жанри сформували певний інтонаційний, семантичний і драматургічний типи тематизму, завдяки чому стає реальним створення образів народного страждання, прагнення волі, почуття гніву й ненависті до поневолювачів.

У післявоєнний період розширюється тематичний і жанровий діапазон вокально-симфонічної творчості українських композиторів. До теми Великої Вітчизняної війни звертається Г.Жуковский у вокально-симфонічній поемі "Слався, Вітчизно моя!" на вірші П.Глазового (1949). Її написано для мішаного хору, солістів і симфонічного оркестру. Твір має моноциклічну будову, яку умовно можна розглядати як чотиричастинну. За жанром поема близька до прославних кантат кінця 30-х років. Кантата Г.Жуковского стала етапним твором у розвитку вокально-симфонічного жанру.

### 2.4. Симфонічна музика

В період Великої Вітчизняної війни та перші післявоєнні роки відбулися значні зрушення в розвитку симфонічного жанру в Україні. Симфонічна музика даного періоду взагалі характеризується широким використанням програмності як літературно-сюжетного, так і емоційно-узагальненого типу. Показовими щодо цього є поеми "Про Батьківщину" В.Борисова, "Вітчизна" К.Домінчена, Друга симфонія К.Данькевича, присвячена матерям - героям Великої Вітчизняної війни, Перша симфонія Д.Клебанова, Четверта сюїта та поема "Шляхами слави" Ю.Мейтуса. До цієї групи безпосередньо належить

також ряд симфонічних композицій, написаних у перші післявоєнні роки переважно в жанрі поеми: “Героїчна поема” А.Філіпенка, “Привітальна увертюра” Д.Клебанова, поема “Лист з фронту” В.Гомоляки, “Пісня юнаків” і поема “Дніпро” С.Людкевича, поеми “Повернення героя” В.Нахабіна, “Визволення України” В.Рибальченка та ін.

У роки Великої Вітчизняної війни українські композитори постійно звертались до скарбниць національного фольклору інших республік (Казахстану, Узбекистану, Туркменії та ін.), що зумовило образно-інтонаційне та мовно-стилістичне взаємозбагачення різних національних культур.

У кінці 40-х і на початку 50-х років знову активізуються сталінські репресивні методи, що знайшли своє вираження і у втручанні в мистецькі процеси (сумнозвісні постанови 1948 року). І хоча ці постанови спровокували певну декларативність і прямолінійність ряду програмних творів, в той же час загальний процес розвитку симфонічного жанру, як і інших жанрів, не припинявся. Подальшого розвитку набули твори конфліктно-драматичного і лірико-епічного симфонізму.

Серед багатьох симфонічних творів цього періоду в центрі стоїть Третя симфонія Б.М.Лятошинського (1951, друга редакція - 1955). За філософською глибиною, гуманістичністю ідейно-образного змісту Третій симфонії Б.Лятошинського належить видатне місце в розвитку симфонізму поряд з творами Д.Шостаковича, С.Прокоф'єва, М.Мясковського. В українській музиці традиції симфонізму Б.Лятошинського, що чітко окреслилися в Третій симфонії, стали визначальними і для його подальшої творчості, і для багатьох композиторів молодшої генерації (зокрема Ю.Іщенко, Є.Станковича).

Яскравий спектр західноукраїнських фольклорних інтонацій пронизує симфонічні твори В.Гомоляки (“Закарпатські ескізи”, 1950) та Г.Майбороди (“Гуцульська рапсодія”, 1952), що прославляють життя народу західних областей України. Активізується і творчість західноукраїнських композиторів: з'являються “Прикарпатська симфонія” С.Людкевича, “Гуцульська” і “Лемківська” симфонії Р.Сімовича, симфонія М.Колесси, в яких знайшли втілення й розвиток інтонації, і образи народної музики західних областей України.

## 2.5. Музичний театр

**2.5.1. Опера.** Робота українських композиторів під час Великої Вітчизняної війни на території братніх республік стимулювала їхній інтерес до музичної культури цих республік. Поєднання локальної тематики, своєрідності народної музичної творчості та професійної бази, якою володіли українські митці, стало характерною особливістю оперної музики воєнних років, створеної українськими композиторами, нерідко в творчій співдружності з місцевими мистецькими силами, сприяло збагаченню національних культур.

У ці роки музична громадськість дістала змогу познайомитись з деякими

творами композиторів, що були закінчені ще перед війною, але в Україні не побачили світла рампи. Йдеться про “Наймичку” М.Вериківського (1940) і “Льодове побоїще” Г.Таранова. Звернення до минулого України відповідало почуттям людей, відірваних від рідного краю.

Жанровий різновид опери “За Батьківщину” можна визначити, як “опера-плакат” - настільки все в ній сконденсовано, стисло; вона нагадує малюнок різкими, крупними мазками без світлотіней і поступових переходів барв.

Аналогічна за темою і патріотичною спрямованістю туркменська опера Ю.Мейтуса “Абадан” (1943, лібретто Б.Карбабаєва, Ашхабад). Її герої - юнак Батир та його наречена Абадан з початком війни стають до лав захисників Батьківщини. Порівняно з оперою П.Козицького, в “Абадан” засоби виразності, композиція, музичні характеристики набагато глибші, різнобічніші.

Лібретто другої туркменської опери Ю.Мейтуса “Лейлі і Меджнун” побудовано на мотивах старовинних східних легенд і творах туркменських і азербайджанських поетів. Тема чистої, вірної любові, що переборює розлуку та всілякі інші перепони, виявилась співзвучною сучасності тому, що війна стала своєрідним випробуванням й особистих почуттів. У фокусі драматургії “Лейлі і Меджнун” - особиста психологічна драма героїв, а масовим сценам відведена підпорядкована, “фонова” роль.

У перше повоєнне десятиліття творчість українських композиторів для музичного театру вступила в нову фазу. Поряд з активним зверненням до сучасної тематики продовжувалася розробка історичної та історико-революційної. Щойно пережита війна примушувала пильно вдивлятися в минуле, знаходити в ньому все нові і нові приклади народної стійкості, патріотизму, братньої солідарності трудівників у боротьбі проти гніту і поневолення.

1947 року вийшли на сцену опери “Честь” Г.Жуковського і “Молода гвардія” Ю.Мейтуса. Незважаючи на різний рівень художньої майстерності, в обох творах спостерігаються спільні риси у тематиці (партизанська боротьба на тимчасово окупованій Україні), у побудові драматичних ситуацій. Одночасно висувається проблема показу повоєнного відновлення господарства країни, радості творчої праці на рідній землі (“Одним життям” Д.Клебанова і О.Сандлера, 1947), але це дістає поки що поверхнєве висвітлення.

Опери, присвячені тематиці минулого, ідейно були спрямовані на відображення боротьби з ворожою силою, за свободу та незалежність від соціального поневолення (“Свіччине весілля” М.Скорульського, 1947-1948; “Втікачі” М.Вериківського, 1948).

Активізувалася творчість композиторів, що писали для дитячого музичного театру. Найбільш результативно працювали Г.Компанієць (“Кривенька качечка” та ін.) і Л.Усачов (“Муха-цокотуха”).

Проблематика та коло образів, викликаних у мистецтві урочистим відзначенням 10-ї річниці возз’єднання західних областей України знайшли втілення і в ряді інших українських опер 50-х років. Це - “Заграва” А.Кос-Анатоль-

ського, “Буковинці” М.Кармінського і найзначніша серед цієї групи творів - “Милана” Г.Майбороди. Конфлікт у них представлений як пряме, відкрите зіткнення ворожих класово-антогоністичних сил. Для позитивних героїв добираються інтонації, що кореняться у фольклорі, для негативних - здебільшого національно нейтральні. Велика увага приділяється масовим сценам, де звичайно концентрується провідна гуманістична ідея твору.

До 300-річчя Переяславської ради написана героїко-епічна музична драма “Богдан Хмельницький” К.Данькевича (1951, 1953, 1977-1978 - редакції опери), що відтворює один з найяскравіших епізодів історії українського народу, коли він у XVII столітті піднявся на боротьбу проти поневолювачів - польської шляхти - за возз'єднання з братнім російським народом. Стиль музичного висловлення у драмі героїко-епічний, картинно-оповідний. Композитор зумів відтворити в музиці героїко-епічні образи мудрого політика та талановитого стратега, людину з гарячою душею й орлиною сміливістю - Богдана Хмельницького, вірних синів народу - Максима Кривоноса, Івана Богуна, старого патріота Тура, а також хвилюючі жіночі образи - суворої месниці Варвари та дівчини-воїна Соломії.

Визначними в цей час стали ще дві опери: “Украдене щастя” Ю.Мейтуса (1959) і “Лісова пісня” В.Кирейка (1957). У першій з них сконцентрувалися важливі риси української оперної творчості в цілому. Це глибоке розкриття літературного першоджерела засобами, властивими саме оперному жанру, цілісність музичної драматургії, яскравість інтонаційно-ладових барв, що ґрунтуються на тонкому осмисленні національно-фольклорних джерел, високий ступінь симфонічних узагальнень і композиторського професіоналізму взагалі. Друга втілює етико-філософський початок пізнання світу через призму елегійних, лірично-романтичних почуттів. Для неї характерним є близькість до народнопісенної творчості. Обидві демонстрували новий, вищий від попереднього щабель володіння матеріалом і більшу зрілість драматургічних засобів, вміння природно виявити можливості вокального людського голосу.

**2.5.2. Балет.** Перебуваючи в евакуації, українські композитори продовжували творчу працю і в балетному жанрі. В 1943 році в Уфі, де на той час знаходилась трупа Київського театру опери та балету ім. Т.Г.Шевченка, відбулась прем'єра комедійного балету В.Йориша “Бісова ніч”, створеного за мотивами повістей М.Гоголя.

Внаслідок творчих взаємин українських митців з національними музичними кадрами східних республік з'явився один з перших національних туркменських музично-хореографічних творів - казковий балет “Акпамик” (1945), написаний українським композитором О.Зноско-Боровським та туркменським композитором В.Мухатовим.

Значною подією в культурному житті стала постановка в 1946 році балету “Лісова пісня” М.Скорульського. Вона ознаменувала входження в українське балетне мистецтво жанрового різновиду психологічної драми, хореогра-

фічної п'єси лірико-драматичного характеру.

Важливим кроком на шляху утвердження типу лірико-драматичного балету, заснованого на національній тематиці, став балет В.Кирейка "Тіні забутих предків" (1960). Він написаний за мотивами однойменної повісті М.Кочубинського, щедро насиченої барвами побуту, мистецтва й легендарних вірувань гуцулів. В основі твору - етичні проблеми єднання людини з природою, її поривання до прекрасного.

В українському хореографічному мистецтві тип лірико-драматичних творів репрезентує також ряд балетів, заснованих на зразках класичної літератури реалістично-побутового характеру. Це, зокрема, балет А.Кос-Анатольського "Сойчине крило" (1956), написаний за однойменною новелою І.Франка, що розповідає про кохання та складні життєві перепитії дівчини Марусі.

В балеті "Княгиня Волконська" Ю.Знакокова (1966), створеному за мотивами поеми М.Некрасова "Русские женщины", психологізація образної системи проявилася головним чином через широкий струмінь лірики, мелодичну виразність лейттем (зокрема, російського народнопісенного складу лейттему головної героїні Марії Волконської).

В 50-60-ті роки в балетній творчості українських митців помітним стає спрямування на героїзації жанру, тяжіння до епічного типу драматургії та широкого використання фольклору. Серед творів, що утверджували героїко-епічний тип драматургії, вирізняється "Маруся Богуславка" А.Свечникова (1951). Основою для цього балету послужила відома дума про Марусю Богуславку, молоду полонянку турецького султана, яка допомогла втекти з неволі своїм землякам - запорізьким козакам. Такий тип драматургії репрезентують також балети львівських композиторів Р.Сімовича і А.Кос-Анатольського кінця 40-х - початку 50-х років. Це - "Сопілка Довбуша" (1948, лібретто О.Гериновича) та "Хустка Довбуша" (1951, лібретто П.Ковиньова). Тут героїчні образи минулого перегакуються з сучасністю.

До творів, побудованих на сюжетах, запозичених з історичного минулого українського народу і позначених рисами епічної драматургії та фольклоризацією музичної мови, слід віднести також балети "По синьому морю" Ю.Русинова (1955), "Оксана" В.Гомоляки (1964), "Відьма" В.Кирейка (1967). До них прилягає за своїм виразним фольклорним забарвленням комедійний "Сорочинський ярмарок" В.Гомоляки (1955). Традиційні для класичного балету казково-фантастичні сюжети займають в українській музично-хореографічній творчості порівняно невелике місце.

В основу казково-феєричного балету В.Нахабіна "Весняна казка" (1954) покладено відому п'єсу О.Островського "Снігуронька". Партитура "Весняної казки" вирізняється багатою музично-колеристичною палітурою, ефектними дивертисментними сценами (хороводи звірів і казкових лісових істот, зображення зимових святкових ігор в царстві Берендея тощо).

Балет-казка Г.Жуковського "Ростислава" (1955) за змістом близький до



давньоруських легенд та билин, що розповідають про боротьбу з ордами завойовників, про чарівну силу любові до рідної землі. Музика балету характеризується емоційною насиченістю, широким розливом мелодій, багатою оркестровою палітурою.

Жанр казково-фантастичного балету широко представлений у музично-драматичній творчості для дітей. Серед українських дитячих балетів є чимало зразків, заснованих на класичних казкових сюжетах (“Кіт у чоботях” В.Гомоляки, “Дюймовочка” Ю.Русинова, “Пригоди веснянки” і “Снігова Королева” Ж.Колодуб, “Північна казка” І.Ковача). Але найбільшого поширення набули твори, де казкові елементи органічно поєднуються з образами життя дітей. Таким був перший дитячий балет Д.Клебанова “Лелеченя” (1937).

В образній конструкції українських балетів, присвячених сучасній, війсьній чи революційній тематиці - “Олеся” Ю.Русинова (1947), “Оріся” А.Кос-Анатольського (1964), “Поема про Марину” Б.Яровинського (1967), “Пісня синього моря” Б.Буєвського (1967) - помітна опора на засади епічної драматургії з різким розмежуванням та протиставленням сил “дії” і “контрдії”.

Крім цільних, завершених хореографічних спектаклів, основою для розвитку балетної музики служать інші музично-драматичні жанри - опера, оперета, а також концертно-естрадні видовища.

Великі можливості для розвитку специфічного виду музично-хореографічного мистецтва надає діяльність Українського балету на льоду. Активна співпраця з цим колективом композитора К.Домінчена увінчалася створенням мелодично насиченої, колоритної музики до “льодових” балетів “Снігуронька” (1965), “Співає трембіта” (1970) та інших постановок ансамблю.

Українська балетна творчість охоплює також музику для естрадно-хореографічних мініатюр (“Буревісник” М.Степаненка, “Бистрина” Б.Буєвського).

**2.5.3. Оперета.** В роки післявоєнної відбудови поряд з іншими музично-театральними жанрами активно розвивається й оперета. Відкриті в перші післявоєнні роки Львівський і Одеський театри музичної комедії, об’єднані в 1954 році в один творчий колектив, значно розширили можливості постановки нових п’єс.

Опора на фольклорні інтонації та жанри стає визначальною рисою музики цілого ряду оперет на сучасну тематику: це “Пісня про вірну любов” (1947) і “Сонячною дорогою” (1948) В.Рождественського, “Із-за гори кам’яної” Б.Крижанівського (1946), “Червона калина” О.Рябова (1954), “Шумить Дніпро” та “Чудовий край” (1947-1949) К.Данькевича.

З другої половини 50-х років в перше місце в жанрі оперети виступає сучасна тематика, розкриття образів людей та визвольної боротьби трудящих капіталістичних країн. В цій галузі починає активно працювати цілий ряд композиторів: В.Лукашов (“Володимирська гірка”, 1959), Я.Цегляр (“Бажаємо щастя”, 1957; “Гість із Відня”, 1960; “Дівчина і море”, 1965), В.Гомоляка (“Оленка”, 1959), А.Кос-Анатольський (“Весняні грози”, 1960). Характерною

рисию цих творів є утвердження пісенності як основного музично-драматургічного фактору, що виявилось в широкому використанні інтонацій масової пісні, а також у наскрізному проведенні пісенних лейтмотивів.

Пісенний характер музичної драматургії властивий більшості творів О.Сандлера, що зайняли в 50-60-х роках чільне місце в репертуарі театрів. Присвячені темі визвольної боротьби та інтернаціональної дружби молоді оперети “Даруйте коханим тюльпани” (1958) та “Наречені не повинні плакати” (1959) приваблюють виразними музичними образами-характеристиками, колоритністю вокальної палітри.

## 2.6. Камерно-вокальна творчість

У роки Вітчизняної війни романсова творчість українських композиторів не відзначалася активністю, однак і тоді було написано чимало цікавих творів. Їхній тематичний обсяг досить широкий.

У багатьох романах воєнних років головним є образ страждаючої Батьківщини, яка кличе до помсти й розплати; яскраво відтворено гірке почуття розлуки з рідною землею, віра в перемогу. Серед цих творів слід виділити написані й видані тоді романи Б.Лятошинського на вірші М.Рильського (“Зоря”) та В.Сосюри (“Найвище щастя”, “В тумані сліз”, “Так буде”, “Неначе сон”). Гідний уваги також цикл М.Вериківського на вірші українських поетів “В дні війни”. Радість з приводу визволення рідного міста відтворено в романсі М.Тіца “Навіки наш” на вірші Т.Масенка.

Романсова творчість українських композиторів в роки війни збагатилась новими жанровими різновидами. Так, високохудожнім зразком героїко-епічного солоспіву є “Дума про матір-Україну” М.Вериківського на вірші М.Рильського. В ній розкриваються почуття напруги й драматизму буремних років, віра в перемогу. Цей твір увібрав у себе риси народних дум.

Значущість тематики зумовила появу розгорнутих вокальних монологів-сцен з різнохарактерними епізодами, з широким використанням можливостей вокальної стилістики: декламаційної, пісенної, аріозної, мовної. Серед цих творів - сповнений великої трагічної сили “Монолог про Таню” для баса з фортепіано К.Данькевича на вірші М.Алігер, монолог Ю.Мейтуса “Дівчата не виносили нам квітів” на вірші І.Неходи; монолози М.Вериківського (“Монолог Сквороди” на вірші П.Тичини).

Звернення до обробок народних пісень було також фактом прояву патріотичних почуттів митців. Серед сольних обробок треба виділити три збірки Б.Лятошинського для голосу з фортепіано, які можна назвати своєрідними “маленькими симфоніями” - з інтенсифікацією конфліктного начала, напруженим драматичним розвитком. Композитор переосмислює пісенний матеріал, узагальнюючи трагічні інтонації.

“Українські народні пісні” Б.Лятошинського відкривають нову сторінку в

розвитку жанру камерно-вокальної обробки, стають творчою лабораторією, де формуються принципи симфонізованого переосмислення фольклору.

В післявоєнний період романсова творчість українських композиторів стає більш активною. Продовжують плідно працювати М.Вериківський, Б.Лятошинський, Ю.Мейтус, Ф.Надененко, водночас з'являються й нові імена - М.Дремлюга, М.Жербін, М.Завалішина, В.Кирейко, Д.Клебанов, А.Кос-Анатольський, Г.Майборода, Т.Сидоренко-Малюкова, В.Рибальченко, Ю.Рожавська, І.Шамо та інші.

З'являється чимало різних за змістом романсів-балад: це картини минулого України ("Ксеня" Ю.Мейтуса на вірші А.Малишка), партизанської боротьби ("Сполох" на вірші О.Гмирева та "Красная ромашка" на вірші М.Джаліля, Ю.Мейтуса), героїка наших днів ("Баллада о Донбассе" М.Жербіна на вірші М.Карпова, "Баллада о море" Д.Клебанова на вірші О.Батрова). Музика балад і багатьох монологів розвивається у пісенно-декламаційному плані, з контрастним зіставленням епізодів і драматизацією фортепіанної партії.

У світлих акварельних мініатюрах оспівують рідну природу В.Кирейко, М.Дремлюга. Лірика людських переживань, проникливе музичне втілення найтонших емоційних рухів розкриваються у творчості М.Жербіна, Т.Сидоренко-Малюкової, М.Завалішиної, Ю.Рожавської.

Животворна сила народних джерел і тісний зв'язок з українським побутовим романсом відчувається у творах Г.Майбороди. Ромansi Г.Майбороди мають досить широкий діапазон образного змісту: патріотичні висловлення, філософські роздуми, інтимна лірика, картини рідної природи. З його елегантних творів вирізняється одна з перлин української вокальної лірики - "Гаї шумлять" на вірші П.Тичини (1945). Любов до рідної землі, до її природи, злиття з нею - ось основна ідея твору.

Все частіше українські митці звертаються до значних тем, пов'язаних з філософсько-етичними проблемами, з роздумами про життя, про любов і дружбу, про громадянський обов'язок. Розширюються масштабні рамки романсу, створюються розвинені монологи, вокальні теми, цикли, в яких нерідко ромansi об'єднуються спільною ідеєю, близькими за настроєм художніми образами, віршами одного поета. Лірико-патріотичні почуття, оптимістичне світосприйняття пронизують цикли "Весна Вітчизни" М.Дремлюги на вірші В.Сосюри і П.Тичини, "О Вітчизно, моя" П.Гайдамаки на вірші В.Сосюри.

Значне місце належить романсовим циклам Д.Клебанова. У циклі "Пісні на вірші Шевченка" для баса і фортепіано (1958) композитор звернувся до гостровикривальної поезії Кобзаря, сповненої почуттям соціального протесту. Музика більшості романсів цього циклу позначена вольовою насиченістю і драматизмом.

Особливе місце в музичній Шевченкіані займає цикл Ю.Мейтуса на вірші А.Малишка "Кобзареві" для баса та фортепіано (1962), у якому відтворено образ поета через призму його сприйняття нашим сучасником.

Помітний внесок у розвиток музичної шевченкіани вніс М.Скорик. Цикл його романсів на слова Т.Шевченка (“Якби мені черевики”, “Зацвіла в долині червона калина”, “За сонцем хмаронька пливе”) вирізняється своєрідністю почуття та осмислення композитором поетичного слова, глибоким проникненням в підтекст першоджерела, органічним переплетінням характерних ознак західноукраїнського фольклору з власним композиторським почерком.

Огляд творчості українських композиторів цих років дозволяє зробити висновок про значне збагачення романсового жанру. Помітним стає зростання професійної майстерності, ідейно-художнього рівня. Все це було запорукою подальшого розвитку камерно-вокальної музики українських митців.

## 2.7. Камерно-інструментальна музика

Камерно-інструментальна творчість українських композиторів воєнних років позначена ідейно-художнім і професіональним зростанням, розширенням образної сфери, посиленням інтересу до програмності. В камерно-інструментальному ансамблі (як і в інших жанрах) магістральними стають дві теми: патріотична, що оспівує подвиг народу в роки війни, і пов’язана з нею тема інтернаціональної єдності і дружби. Перша представлена Тріо № 2 (1942), Квартетом № 4 (1943) та “Українським квінтетом” (1942-1945) Б.Лятошинського, Квартетом № 2 (1945) та Патетичним секстетом (1945) Г.Таранова, який присвячено подвигу Зої Космодем’янської, Квартетом № 2 А.Філіпенка (1948); друга - струнним квартетом О.Зноско-Боровського “В Туркменії” (1942), фортепіанним квінтетом М.Скорульського “Пам’яті Абая Кунанбаєва” (1943), “Сюїтою на башкирські теми” П.Козицького для струнного квартету (1947), квартетною сюїтою “Дружба” І.Шамо (1955), “Вірменськими ескізами” А.Штогаренка (1960) та ін.

У фортепіанній літературі, як і в ансамблевій, значне місце посідає програмність. Це “Волинські акварелі” М.Вериківського (1943), “Шевченківська сюїта” Б.Лятошинського (1942).

В післявоєнний період розширюється тематика і жанри фортепіанних творів. Активно поповнюється педагогічний репертуар, в якому працюють В.Борисов, І.Беркович, І.Віленський, М.Завалішина, Ю.Рожавська, М.Скорульський, М.Сільванський. Програмні цикли створюють М.Дремлюга (“Зима”, “Весняна сюїта”), Д.Задор (“Закарпатська сюїта”), А.Коломієць (“Українська танцювальна сюїта”, “Узбецькі танці”), Ф.Надененко (“Танцювальна сюїта”, “Сюїта у формі старовинних танців”), М.Сільванський (“В рідному місті”, “Музичні малюнки” за поемою М.Гоголя “Мертві душі”), І.Шамо (сюїти “Українська”, “Класична”, “Пісні друзів”, “Тарасові думки”).

### **Розділ 3. МУЗИЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ ПОЧАТКУ 60-Х - КІНЦЯ 80-Х РОКІВ**

#### **Вступ**

Період початку 60-х - кінця 80-х років - це новий етап у культурному розвитку України, який характеризується насамперед значним стильовим оновленням композиторської творчості, активним розвитком концертно-виконавської діяльності, науково-дослідницької роботи, пов'язаної з вивченням історії української музики, реставрацією її пам'яток, узагальненням музикознавчою думкою досягнень вітчизняної та зарубіжної музичної культури.

В період 60-х років продовжують працювати найстарші майстри української музики (Б.Лятошинський, Л.Ревуцький, С.Людкевич, М.Колесса, М.Тіц, В.Борисов, Ю.Мейтус), композитори, чия творча діяльність розпочалася у 20-30-ті (К.Данькевич, Г.Жуковський, Д.Клебанов, Г.Таранов, А.Філіпенко, А.Штогаренко та ін.) та 40-50-ті роки (К.Домінчен, В.Кирейко, А.Кос-Анатольський, Г. і П.Майбороди, І.Шамо та багато ін.). В кінці 50-х - 60-ті роки приходять нове поповнення композиторів: В.Бібік, О.Білаш, Б.Буєвський, Л.Грабовський, В.Губаренко, Леся Дичко, Ю.Іщенко, І.Карабиць, Л.Колодуб, Г.Ляшенко, В.Сильвестров, М.Скорик, Є.Станкович, В.Філіпенко, в кінці 70-х - 80-ті роки - Я.Губанов, В.Зубицький та багато інших композиторів молодшого покоління.

Вже наприкінці 50-х років у розвитку української музики намічається якісний стилістичний злам, що має різні форми виявлення: як оновлення у процесі спадкоємного продовження творчих здобутків попереднього етапу (насамперед у творчості композиторів старшого покоління - Б.Лятошинського, А.Штогаренка та ін.), як відродження на якісно новому рівні "фольклорної хвилі" першої третини ХХ століття (домінуючими стильовими орієнтами є творчість Б.Бартока, І.Стравінського, С.Прокоф'єва, К.Шиманського, як експериментаторство в галузі найсучаснішої техніки композиторського письма: від атональної, додекафонної, серійної і серіальної музики - до алеаторики, сонористики, колажу, полістилістики "інструментального театру". Проте виникла парадоксальна ситуація: творчість таких українських композиторів "шестидесятників", як В.Сильвестров, Л.Грабовський, В.Годзяцький, В.Загорцев стала більш відомою за межами республіки. Зарубіжна громадськість мала значно більшу (у порівнянні з республіканською слухачською аудиторією) можливість познайомитись із творчістю сучасних українських композиторів - Б.Лятошинського, Є.Станковича, В.Сильвестрова, Л.Грабовського, В.Губи, В.Годзяцького, В.Загорцева та інших завдяки діяльності активних пропагандистів української музики у США Дж.Шпігельмана та В.Балея.

Нова стилістична хвиля 60-х років у всіх своїх проявах є закономірним продовженням значних досягнень композиторського професіоналізму попе-

реднього етапу.

60-80-ті роки принесли українським музикантам-виконавцям різних спеціальностей вагомі успіхи на республіканських, всесоюзних і міжнародних конкурсах, оглядах, фестивалях. Найкращі музичні професійні та самодіяльні колективи представляють досягнення українського мистецтва за кордоном - у Франції, Англії, Японії, Іспанії, Португалії, ФРН та ін.

Зміцнюється матеріальна база музично-освітніх установ, відкриваються нові навчальні заклади, будуються приміщення з концертними залами, зручними аудиторіями для занять. Значно зростає мережа музичних шкіл, училищ, музичних відділів педагогічних і культосвітніх училищ, що готують керівників музичної самодіяльності із спеціалізаціями хорової, духової і народно-інструментальної музики.

Сталися якісно нові зрушення і в розвитку українського музикознавства. Це виявилось насамперед у значному розширенні обсягу матеріалів з історії українського музичного мистецтва завдяки проведенню великої “реставраційної” роботи з рукописами, їхньою розшифрованою, дослідженням і виданням.

Подією міжнародного значення стало перше виконання за межами нашої країни зразків старовинної української народної і професійної музики на I Міжнародному фестивалі старовинної музики Центральної і Східної Європи, що відбувся у місті Бидгощ (ПНР) в 1966 році. З’являються і перші навчальні посібники з історії української музики. Науково-дослідна робота в галузі музикознавства зосереджена в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії, в наукових підрозділах вищих навчальних музичних закладів республіки.

### **3.1. Пісенна творчість**

Розвиток пісенного жанру 60-80-х років пов’язаний з інтенсивним музичним життям республіки. Генеральна тенденція - посилення ліричного струменя - сприяло процесу стилістичного оновлення масової пісні, індивідуалізації прийомів мовної лексики.

Ліризація масової пісні громадянського спрямування, значно розширивши стилевий діапазон жанру, виразно позначилась на численних піснях, в яких патріотична ідея узагальнюється через розкриття любові до рідного міста, краю. Самостійне тематичне відгалуження цього пісенного напрямку намітилось в циклі пісень про міста республіки. Кращі з них стали згодом своєрідними пісенними емблемами. Так особливу популярність здобув лірико-романтичний дует “Києве мій” І.Шамо на слова Д.Луценка (1962).

Пісенна індивідуальність І.Шамо, композитора широких творчих пошуків і стилевих рішень, остаточно сформувалась в кінці 50-х- на початку 60-х років. Лірико-романтичний струмінь творчої палітри композитора виявився в піснях “Ти гори, моя зоре” (вірші В.Карпенко), “Ой вербиченько” (вірші Л.За-

башти), “Зорі ясні над Дніпром” (вірші Л.Смирнова), в численних піснях на вірші Д.Луценка - “Зачарована Десна”, “Наддніпрянські вечори”, “Пісня про щастя”, “Не шуми, калинонько” та інших.

Свіжість ліричного почуття притаманна поетичним солоспівам “Кохання моє” Б.Буєвського (вірші А.Малишка) і “Летять, ніби чайки” Ю.Рожавської (вірші Л.Рєви), романтично-піднесеним пісням “Кохана” І.Поклада (вірші І.Бараха) і “Каштани Києва” О.Сандлера (вірші В.Брагіна та І.Фінка), численним творам А.Андрієвської, М.Завалішиної, Є.Козака, К.Мяскова, Я.Цегляра та інших композиторів.

Одна з провідних тенденцій - збагачення масової ліричної пісні образно-мовною стилістикою класичного фольклорно-побутового романсу - знайшла втілення у творчості О.Білаша, яка розгорнулася на початку 60-х років. Індивідуальність стильової інтонації композитора, що склалася на ґрунті народно-пісенного мелосу, полягає в особливій відвертості, мелодичній щедрості, емоційній свободі вислову. Вагоме місце в концертному репертуарі виконавців зайняли його ліричні твори “Цвітуть осінні тихі небеса” на вірші А.Малишка, “Впали роси на покоси” і “Лелеченьки” на вірші Д.Павличка, “Ясени” на вірші М.Ткача та інші.

Не минає в сучасній пісенній творчості популярність вальсу - одного з найпоширеніших побутових музичних жанрів, в галузі якого композитори досягають багатьох відтінків лірико-поетичної виразності (“Новорічний” і “Мрійний” вальси М.Жербіна на вірші М.Гірника і Л.Ковальчука, “Прощальний вальс” К.Мяскова на вірші Л.Рєви, “Святковий вальс” І.Шамо на вірші Л.Ковальчука, пісні П.Майбороди “Дніпровські хвилі” на вірші Т.Масенка, “Студентський вальс” і “Пісня про вчительку” на вірші А.Малишка).

До стилістичного збагачення жанру спричинилися й поява великої кількості творів жартівливого, гумористичного характеру. Їх відмінними рисами стали сюжетність, дотепність змісту, опора на побутові народні жанри (польку, частівку, коломийку), які надають пісенним образам типовості в поєднанні з яскравою характеристичністю. Такі, наприклад, пісні О.Білаша - “Допарубкувавсья” (вірші Т.Коломієць) і “Треба йти до осені” (вірші С.Пушика), “Ой не моргайте, дівчата” С.Козака (вірші О.Новицького).

60-ті роки - період становлення української естрадної пісні, яка знову, в ракурсі своєї специфіки, довела життєздатність народнопісенних традицій. Розквіт цього пісенного напрямку пов’язаний з виникненням численних професіональних і самодіяльних вокально-інструментальних ансамблів. Широку популярність здобули пісні самодіяльних авторів - В.Дутковського, В.Івасюка, А.Пашкевича.

Знає видозміни естрадна пісня 70-80-х років з її тенденцією до театральної видовищності концертного виконавства. Все більше привертають увагу цікаві, часом суперечливі прояви молодіжної рок-культури в її концертних, дискотечних студійно-телевізійних формах. У творчості В.Ільїна, О.Злотника,

І.Кириліної, О.Осадчого та деяких інших композиторів з'являються твори, призначені для репертуару молодіжних рок-груп.

Пісенну творчість сучасності представляє значна кількість композиторських імен. Тому реальна пісенна практика цього періоду - це складна поліфонія різних стильових рішень і художніх принципів. Втілення найважливіших проблем сьогодення, стилістична й жанрова розмаїтість, тісний зв'язок з традиціями і плідне художнє новаторство - ось ті особливості, що визначають характерність образного змісту й інтонаційного словника української пісні, накреслюють перспективи їхнього дальшого розвитку.

### 3.2. Хорова творчість

У 60-80-ті роки в хоровій творчості композиторів разом з розробкою вже засвоєних жанрових та тематичних зон, ставляться нові художні завдання, виробуються нові можливості хорового письма.

В жанрі обробки плідно працюють В.Кирейко (“Жалі мої, жалі”, “Ой під вишнею” - для чоловічого хору), Є.Козак (“Оновились в нас Карпати”, “Летів орел у Карпати”, “А на горі рокита” - для мішаного хору; “Невдале залицяння”, “Ой Марічко, чичері”, “Козак від'їжджає” - для чоловічого хору; “Ой ти знав, нащо брав”, “З сиром пироги”, “Сіяла зіронька”, “Муляре, муляре”, “Зайчик” - для жіночого хору), М.Колесса (“Ой вівці”, “А я піду в полонину”), А.Кос-Анатольський (цикл хорових обробок лемківських пісень), К.Мясков (“Ой хмелю мій, хмелю”, “Чумарочка рябесенька”, “Кучерява Катерина” - для капели бандуристів), Б.Фільц (“Ой летіла зозуленька”, “Ой на горі дуб розвився”, “Коло гаю походяю”).

Слід відзначити широкий діапазон методів обробки, до яких звертаються композитори: від строгого збереження народнопісенної мелодії до істотних змін в процесі її розвитку, від простої куплетної форми до збільшеної та ускладненої музичної будови, від багатоголосного народного стилю до синтезу з професійною музикою.

На знаменні дати - 300-річчя та 325-річчя Переяславської ради українські композитори відгукнулися рядом творів. Це хори з супроводом фортепіано: поема-балада Лесі Дичко “Воля народу” на вірші М.Рильського, “Ой зелена Буковино” М.Колесси на вірші П.Голубничого; хори без супроводу: “Орлина сім'я” В.Кирейка на вірші М.Рильського, кантата “Слово до Москви” Т.Кравцова на вірші І.Муратова.

В 60-80-ті роки українських композиторів, як і раніше, продовжує хвилювати тема Великої Вітчизняної війни. В хорових творах “Могила воїна” Є.Козака на вірші А.Богачука, “Упав солдат” А.Кос-Анатольського на вірші В.Григорака, “Обеліск” Л.Колодуба на вірші І.Лазаревського, “Не прийшли ми з війни” П.Майбороди на вірші В.Маріїнського та багатьох інших звучать спогади про війну, про важкі випробування і подвиги воїнів.



Важлива грань хорового доробку українських композиторів - пейзажна лірика, зокрема пейзаж з філософським підтекстом. Цю лінію представляють два акапельні цикли хорових прелюдій Г.Майбороди на вірші М.Рильського та В.Сосюри. Тонкий психологізм поетичних текстів дістав яскраве музичне втілення. В кожній прелюдії відтворено картину природи в романтичному сприйнятті художника.

Пейзаж посідає значне місце в хоровій творчості Лесі Дичко. Її ліричний хоровий диптих “Поява місяця” та “Сонячний струм” на слова японських поетів Охара Токо та Басьо - це дві контрасні картини природи (1972). На основі текстів поетичних мініатюр композитор створила дві розгорнуті імпресіоністичні акварелі-замальовки в ніжних і світлих гармоніко-тембрових барвах. Натомість кантати для хору а капела “Чотири пори року” (1973-1976), “Карпатська кантата” (1976), а також кантати для дитячого хору “Весна” (1976-1977) та “Здрастуй, новий добрий день” (1975-1976) - це широкі хорові полотна, де композитор узагальнює жанрові та регіональні пісенні типи, надаючи їм нового, своєрідного звучання. В інтерпретації автора обрядовий український фольклор постає витончено прекрасним, грає соковитими барвами. Під пером Лесі Дичко характерні типово народні ладоінтонаційні утворення в колористичному хоровому звучанні зливаються в органічне ціле з вишуканими гармоніями

Композитори різних поколінь продовжують звертатися до поезії великого Кобзаря. За останній період хорово Шевченкіана поповнилася такими творами: “Ой діброво, темний гаю” Л.Колодуба, “Три шляхи” Н.Андрієвської, “Я не нездужа.” Ю.Мейтуса, два хори О.Киви, рапсодія “Думка” Лесі Дичко для солістки (сопрано) та чоловічого хору в супроводі фортепіано та ін.

Багато уваги приділяють українські композитори хорам для дітей, в тому числі - для дитячих виконавських колективів. Тематика їх різноманітна. Це і громадянська тема, і пейзажна лірика: “Весно, моя нене” на вірші Д.Павличка і “Первоцвіт” на вірші Ф.Мальцева Б.Фільц; “Ой ялинка зелена” на вірші Г.Демченко і “Падає сніг” на вірші М.Сингаївського В.Шумейка.

Прагнучи високохудожньо відобразити явища нашої дійсності, багатогранно розкрити образ сучасника, українські композитори в останні десятиліття звертаються до нових для хорової музики жанрів - концерту, фантазії, симфонії. Психологічна глибина образів зумовлює тяжіння до різних видів складної поліфонічної фактури. Оновлюється інтонаційна мова хорової музики, складнішим і витонченішим стає арсенал її виражальних засобів.

Постійно розширюючи коло тем і образів хорової музики, композитори звертаються до віршів поетів різних національних республік (російських, вірменських та ін.), до зарубіжної поезії (японської, фінської та ін.). Ідуть пошуки відповідних засобів музичної виразності, розширюється діапазон жанрів і форм.

### 3.3. Вокально-симфонічна творчість

Тематичне та жанрове розмаїття вокально-симфонічної творчості 60-80-х років наповнилось новим високим гуманістичним змістом у зображенні величі людини (кантата “Людина” М.Скорика на слова Е.Межелайтиса, 1964). З’являються вокально-симфонічні твори для дітей та юнацтва: ораторія-пісня “Зоряна юність” Є.Зубцова (1967), дитячі кантати Лесі Дичко “Сонячне коло” (1975) та “Весна” (1976) для дитячого хору і симфонічного оркестру.

Жанри вокально-симфонічної музики (кантати, ораторії, поеми, вокальні симфонії) поповнилися у післявоєнний період жанром концерту для голосу і оркестру. Продовжуючи традиції Р.Глієра, плідно працюють Г.Майборода, Я.Лапинський, М.Жербін.

З початку 60-х років відмічаємо зародження ряду нових стилістичних тенденцій. Якісно нова риса цього періоду - особлива концентрованість, лаконічність вислову, акцентування уваги на тембрових моментах ладогармонічного та вокально-інструментального звучання, як важливого фактора музичної виразності у розкритті психологічно-поглибленого, філософськи-споглядального образного змісту.

Нові тенденції у вокально-симфонічній творчості з особливою повнотою відбилися у “Чотирьох українських піснях” Л.Грабовського (1959). Спадкуючи традиції свого видатного вчителя Б.Лятошинського, композитор логічно продовжує розвиток тенденції експресивнозагостреного перетворення фольклорних інтонацій, проте відбиває її по-своєму: він підкреслює декоративність, звукообразальність, тим самим виявляє стильову індивідуальність. Йому властиві поглибленість і особлива статичність образних станів, поріднених з декоративним і монументальним мистецтвом, що в той же час не заперечує їхньої внутрішньої експресивної напруженості.

Кантата Лесі Дичко “Червона калина” написана у 1969 році (друга редакція - 1971) на тексти старовинних українських пісень XIV-XVII століть для хору, солістів, двох фортепіано, арфи та ударних інструментів. У творі проявились специфічні для “неофольклорної хвилі” стильові риси: особливий лаконізм, концентрованість засобів, створення особливого стилізованого “етнографічного комплексу”. Це визначило і інтонаційні джерела твору - думи, голосіння, лірична протяжна пісня.

До 1500-річчя Києва Леся Дичко написала ораторію “И нарекоша имя Киев” (“Легенди про Київ”). Цей твір досить своєрідний, в ньому відображені нові пошуки автора в галузі музично-виражальних засобів у їхньому найтіснішому зв’язку з образним змістом. Майстерно використовує композитор хор, який виконує не тільки функцію коментатора подій, але і тембровообразальну. Особливо слід підкреслити неофольклорний струмінь твору, його народні джерела, пов’язані з думним епосом, плачами, примовляннями.

Своєрідне рішення художнього задуму та форми знаходимо в Концерті

для хору, солістів і симфонічного оркестру І.Карабиця, створеному в 1971 році до 250-річчя від дня народження Г.С.Сковороди на тексти цього видатного філософа-просвітителя, поета, композитора (“Сад божественних пісень”). Твір І.Карабиця, в якому втілено на високохудожньому рівні образ великого філософа-просвітителя, досить складний за жанровими ознаками, в той же час емоційно доступний, чуттєво проникливий.

Камернізація жанрів крупної форми, що відбила процес поглиблення ліричної, філософсько-споглядальної сфери, позначилася на жанрі кантати. Камерні кантати пишуть В.Сильвестров (кантата для меццо-сопрано і камерного оркестру на вірші Ф.Тютчева і О.Блока, 1973), О.Костін (камерна кантата “Тріюлети” для сопрано, баса, флейт, альту і арфи на вірші В.Морданя, 1981), О.Кива (чотири кантати для голосу і камерного оркестру).

Для вокально-симфонічної творчості українських композиторів 70-80-х років поряд з камернізацією і ліризацією образної сфери притаманне розкриття значних тем громадського звучання, що на відміну від творів попереднього періоду поглиблюють філософсько-етичний, особистісний аспект. До таких творів належить і Третя симфонія Є.Станковича для соліста, хору та оркестру “Я стверджуюсь” (на слова П.Тичини), що була написана в 1976 році і в цьому ж році відзначена Державною премією УРСР імені Т.Г.Шевченка. Твір розкриває тему Революції, ідею ствердження нової людини.

Третя симфонія Є.Станковича стала твором, у якому найповніше відбилися нові стилістичні пошуки та досягнення у вокально-симфонічному жанрі в 70-х роках, що виявилось у органічному поєднанні нових композиційних прийомів зі спадкоємним розвитком традицій. У Третій симфонії Є.Станковича “Я стверджуюсь” використання прийомів сонористики, алеаторики, неофольклорних і неокласичних тенденцій підпорядковане розкриттю високого ідейно-образного змісту твору.

### **3.4. Симфонічна музика**

З кінця 50-х років у симфонічному жанрі в Україні піднімаються та розкриваються важливі теми дійсності й історії українського народу. Такими є Четверта та П'ята симфонії Б.Лятошинського, Друга-Шоста симфонії А.Штогаренка, в яких найяскравіше виявились риси програмного симфонізму.

Нова тенденція пов'язана з “камернізацією” та психологізацією симфонічного жанру, знайшла втілення в симфонії для струнного оркестру І.Шамо. Конфліктно-драматичний тип симфонізму представлений також Третьою симфонією Д.Клебанова та його ж Шостою, епіко-драматичною симфонією, приуроченою до 325-річчя возз'єднання України з Росією. До висвітлення подій життя народу звертається Г.Таранов (“Алтайська сюїта”, “Вогні на Ангарі”, “Перший космічний”, “Ювілейна”, Сьома та Восьма симфонії).

Філософське узагальнення характерних явищ дійсності знаходимо в Дру-

гій-Сьомій симфоніях В.Кирейка, в Другій і Третій симфоніях В.Борисова. Чимало симфонічних творів присвячено темі Перемоги народу над фашизмом у Великій Вітчизняній війні.

Активно у жанрі симфонії працює А.Штогаренко. Йому належить шість симфоній (1942-1943, 1946-1957, 1966, 1972, 1976, 1978). Зміст Другої (1966) і Третьої (1972) симфоній навіяний подіями Великої Вітчизняної війни. Обидві мають підзаголовки (“Пам’яті товариша” і “Київська”), які не стільки конкретизують зміст, скільки узагальнюють його в певному образно-смысловому плані. Інтоніаційні джерела тематизму Другої симфонії генетично пов’язані з українськими думами та історичними піснями. Третя симфонія А.Штогаренка присвячена місту-герою Києву. Це епіко-героїчний твір, що розкриває складну, повну драматичних подій історію Києва.

В 60-80-ті роки в жанрі симфонії плідно працюють також харківські композитори: В.Бібік (Перша - Восьма симфонії), В.Борисов (Друга-Третя симфонії), В.Губаренко (Перша-Третя симфонії), Д.Клебанов (Шоста-Восьма симфонії) та ряд інших.

Досягнення у симфонічному жанрі слід відмітити у творчості київського композитора Ю.Іщенка. Образний світ симфоній композитора розкриває внутрішню боротьбу людського і антилюдського, в них відбувається глибоке драматичне напруження, висока трагедійність образів. За драматургічним типом вони є своєрідним синтезом епічного та жанрового симфонізму.

В 60-ті - на початку 70-х років активізуються пошуки композиторів у сфері програмного симфонізму, інтонаційно-виразних засобів, якісного оновлення зв’язків музичного фольклору і професійної композиторської творчості. В цьому напрямку працюють В.Бібік, Л.Грабовський, Леся Дичко, Ю.Іщенко, М.Скорик, Є.Станкович та ін. Стильові риси музики цих композиторів виявляються у характері фольклорно-професійних зв’язків, в їхньому якісному переосмисленні на рівні сучасних інтонаційно-виразних засобів. Багато в чому така тенденція пов’язана з “неофольклорною” хвилею, що проявилася у мистецтві 60-х років (Г.Свиридов, В.Гаврилін, С.Слонімський, Р.Щедрін і ін.).

Одночасно з інтенсивним зверненням до найсамобутніших фольклорних пластів у їхній “первинності” композиторами використовуються нові структурно-тематичні та ладоінтонаційні засоби професійної музики (поліметричне остинато, поліладовість і політональність, складноладовість аж до елементів додекафонної та серійної техніки) в сполученні з фольклорними елементами. Для цього композитори знаходять спільні “точки дотику” нових професійних засобів і фольклорних інтонацій, продовжуючи в цьому традиції “неофольклористів” початку ХХ століття - І.Стравінського, Б.Бартока, К.Шимановського, С.Прокоф’єва.

Використання найсамобутніших пластів західноукраїнського фольклору у сполученні з сучасними засобами виразності є характерною рисою творів

М.Скорика. Він знаходить оркестрові барви, що наближуються до звучання народних інструментів (друга та третя частини “Гуцульського триптиха”). Темброва й мелодична своєрідність народного інструментального та пісенного мистецтва зумовила можливість використання композитором більш складних сонористичних, алеоторичних засобів, серійних і серіальних комплексів (третя частина “Карпатського концерту”). В симфонічних творах М.Скорика досить часто нові композиційні засоби професіональної музики органічно поєднуються з фольклорними (перша частина “Гуцульського триптиха”, фінал “Карпатського концерту”).

Цікаві фольклорні пошуки і в творчості інших українських композиторів. Л.Грабовський, Леся Дичко, Л.Колодуб у деяких програмно-симфонічних творах звертаються до поезики народних пісень. Такі наприклад, симфонічні варіації “Веснянки” Лесі Дичко (1970), що являють собою вільну трактовку фольклорних зразків, їхнє перетворення з використанням варіантних і варіаційних засобів розвитку, симфонічна дума “Шевченкові образи” Л.Колодуба (1964) - жанровий синтез фольклорної та професіональної творчості.

Активні пошуки в симфонічному жанрі характеризують творчість композитора І.Карабиця. Його симфонія “П’ять пісень про Україну” (1974), яка в цілому належить до епічного напрямку, органічно пов’язана з образами та музично-виражальними засобами народнопісенного мистецтва. Типовим для творчості українських композиторів даного періоду є звернення до образів, асоціацій із суміжними видами мистецтва - живопису, скульптури, монументального та декоративного мистецтва, літературних жанрів: “Симфонічні фрески” Л.Грабовського, симфонічна повість “Слово о полку Ігоревім” В.Рибальченка, “Три монументи” Г.Таранова, симфонічна поема “Сильніше смерті” М.Скорика, що навіяна скульптурною композицією Ф.Фівейського.

З середини 70-х років виділяється творчість ряду талановитих композиторів нового покоління. Різноманітністю та багатоплановістю вирізняються творчі пошуки у симфонічному жанрі Є.Станковича. Ним написано Симфоніета (1971), “Simfonia Larga” (№ 1) для 15 струнних (1973), симфонія № 2 “Героїчна” (1975), симфонія № 3 “Я стверджуюсь” на вірші П.Тичини (1976), “Simfonia lirika” (№ 4) для 16 струнних (1977), “Симфонія пасторалей” (1979) для скрипки з оркестром, три камерні симфонії. Симфонія № 3 “Я стверджуюсь” відмічена Державною премією УРСР ім. Т.Г.Шевченка 1977 року, а камерна симфонія № 3 була включена Міжнародною трибуною композиторів при ЮНЕСКО в список десяти кращих симфоній світу за 1985 рік.

Зростання уваги до оновлення засобів музичної виразності притаманне і творчості В.Сильвестрова. Такими є його Друга симфонія для флейти, ударних, фортепіано та струнних (1965), “Медитація” для віолончелі та камерного оркестру (1972), Четверта симфонія для струнних і мідних (1976).

До 1500-річного ювілею Києва була написана Третя симфонія Г.Ляшенка “Дніпрові райдуги”. Програмний задум твору пов’язаний з символікою обра-

зу Дніпра, води якого з'єднують три братніх республіки - Росію, Україну та Білорусію. Лірично-проникливі, а іноді й драматично-експресивні інтонації сполучаються у симфонії з особливим темброво-оркестровим колоритом, звукообразальністю.

В жанрі інструментального концерту в 60-80-ті роки відмічається значне розширення кола творів не тільки для фортепіано, але й для цілого ряду інших інструментів. Деякі сучасні тенденції в розвитку жанру проявились у скрипковому (1969) і віолончельному (1983) концертах М.Скорика, в двох віолончельних (1968, 1982), двох скрипкових (1970, 1981), флейтовому (1972) і подвійному (для фортепіано, гобоя та 16 струнних, 1978) концертах Ю.Іщенка. Також широко відомі концерт для арфи з оркестром А.Кос-Анатольського, концерт для гобоя з оркестром О.Зноско-Боровського, Концерти для валторни з оркестром Л.Колодуба та В.Гомоляки. З концертів для народних інструментів виділяються Концерт для балалайки з симфонічним оркестром Т.Шутенка, подвійний концерт для бандури та балалайки з симфонічним оркестром Г.Таранова, Концерт для домри з оркестром народних інструментів К.Домінчена, концертні Варіації для двох баянів з оркестром народних інструментів А.Водозова, Концерт для цимбал з оркестром українських народних інструментів В.Полевого, Поема для кларнета з оркестром народних інструментів Л.Колодуба, два Концерти для баяна та симфонічного оркестру К.Мяскова та три - для того ж складу Я.Лапинського.

Вперше в 60-ті роки українські композитори звертаються до жанру вокально-інструментального концерту. Концерти для голосу з оркестром написані Я.Лапинським, М.Жербінім і Г.Майбородою, що стали в цьому жанрі продовжувачами Р.Глієра.

В 60-70-ті роки композитори створювали концерти і для дитячого виконання. Це "Легкий концерт" для фортепіано з оркестром М.Сільванського, Концертино для фортепіано та для скрипки з оркестром А.Штогаренка, Концерт для фортепіано з оркестром К.Шутенка.

В концертній літературі 60-70-х років знайшла вияв характерна для останніх років тенденція до використання камерних складів. Такими є Концерт для флейти та камерного оркестру В.Губаренко, Дивертисмент для флейти, челести та струнних А.Штогаренка, концертна Сюїта для флейти та камерного оркестру Ю.Іщенка.

Звертає на себе увагу і прагнення до синтезування жанрів симфонії та концерту дві "Камерні симфонії" для скрипки з оркестром В.Губаренка, "Карпатський концерт" для симфонічного оркестру М.Скорика, названі вище "Симфонія пасторалей" для скрипки з оркестром і Камерна симфонія № 3 для флейти та 12 струнних Є.Станковича.

### 3.5. Музичний театр

**3.5.1. Опера.** 60-80-ті роки характеризуються посиленням творчої активності українських композиторів у всіх жанрових різновидах опери. Тривають пошуки в галузі оновлення виражальних засобів оперного письма, переосмислення та перетворення досягнень сучасного музичного мистецтва, психологічно виправданого застосуванням таких типів декламації, як зонги, шпрехштїме, поглибленого трактування ладової системи, фонічних можливостей сучасного інструментарію тощо.

Намітилась тенденція до синтезування в опері різних жанрових ознак музичного театру, насамперед через злиття оперних і кантатно-ораторіальних прикмет. Так, їхнє органічне поєднання у “Загибелі ескадри” В.Губаренка досягається завдяки драматургічному трактуванню симфонічних узагальнень. У опері М.Кармінського “Десять днів, що потрясли світ” патетична ораторіальність починає домінувати над оперними формами, надаючи творові рис фрескової монументальності.

Важливу роль у розкритті сюжету та образів в опері “Тарас Шевченко” Г.Майбороди відіграють не заповнені сценічною дією розвинені хорові епізоди- вступи.

Прагнення відтворити строкате середовище, в якому діє герой опери В.Губаренка “Крізь полум’я”, зумовило звернення композитора до полістилістики оперних і опереткових типів викладу, поєднання героїки, лірики, гротеску, естрадності в межах одного твору.

Оперна сцена з її замкненою “коробкою” і досить обмеженими, умовними сценографічними можливостями стає наперешкоді творчим задумам композиторів. Виникають варіанти: кіно-опера (“Сковані одним ланцюгом” О.Канерштейна), радіо-опера (“Після-гніву” О.Левицького), дитяча мульт-опера (“Світ казки” Л.Етінгера), дитяча опера-мюзікл та інші, розраховані на поза-сценічне виконання.

На перший план у цей період виходить ряд опер, що вже дістали сценічне життя і визнання спеціалістів і широкої громадськості. Це - вже названа “Загибель ескадри” та “Мамаї” В.Губаренка, “Десять днів, що потрясли світ” М.Кармінського, “Пробудження”, або “Дніпровські пороги” Л.Колодуба та особливо “Ярослав Мудрий” і “Ріхард Зорге” Ю.Мейтуса. В них знайшли переконливе та плідне застосування нові для оперної музики засоби, що прийшли сюди з суміжних видів мистецтва, передусім кінодраматургії. Бажання йти вглиб душевних порухів людини викликає форму монопери, або точніше - розгорненого, оперного плану монологу для голосу з оркестром. Такі “Волзька балада” (або “Дружина солдата”) Г.Жуковського, “Балада про гени” О.Білаша, “Листи кохання” В.Губенка. Спільною рисою їх є номерність, максимальна концентрація почуттів у стислих межах невеликого твору, позбавленого сценічних ефектів, звичного оперного антуражу, мізансцен, масових і хоро-

вих епізодів.

У цілому стильова та жанрова панорама української опери розглядуваного періоду уявляється досить широкою. Вона містить твори з наскрізним, безперервним розвитком (“Ріхард Зорге”, “Ярослав Мудрий”, “Іван Грозний” Ю.Мейтуса, “Загибель ескадри” В.Губаренка та ін.), з розробленою системою лейткомплексів, напруженим сюжетом і конфліктним симфонічним мисленням, що характерні для музичної драми, і монументально-епічні, традиційно “номерні”, де музичний потік тече плавно, неквапно, спокійно (“Арсенал” і “Ярослав Мудрий” Г.Майбороди, “Кирило Кожум’яка” Є.Юцевича); лірико-романтичні опери-поєми з філософською спрямованістю (“Вітрова донька” Ю.Мейтуса) і побутово-комедійні, які продовжують традиції музичного театру початку ХХ століття (“Марко в пеклі” В.Кирейка, “Сват мимоволі” В.Губаренка); камерного плану (“Листи кохання” В.Губаренка, “Один крок до кохання” Г.Жуковського) та багатоактові, що відроджують стиль “Тихого Дону” І.Дзержинського в розумінні орієнтації на виключно пісенні форми з слабо виявленими конфліктністю й динамікою розвитку (“Прапорonosці” О.Білаша).

Оперна творчість львівських композиторів довго не знаходила свого продовження, і тільки в 1987 році з’явився твір історико-героїчного жанру - “Одеська балада” Б.Янівського за сюжетом повісті відомого письменника Р.Іванчука “Черлене вино” (автори лібретто - Р.Іванчук, Р.Кудлик, І.Лацанич). “Одеська балада” - героїко-романтична опера, в якій історична тема боротьби галицького громадянства проти польсько-литовських феодалів розкривається, в основному, засобами мелодичних узагальнень. Значної уваги надає композитор колоритним жанрово-побутовим сценам, використовуючи образно-інтонаційну сферу західно-українського фольклору.

Українська оперна творчість для дитячого театру за повоєнні роки збагатилася новими темами й образами, новими засобами музичної виражальності. Успішно була робота в цій галузі композиторів, чий творчі інтереси взагалі пов’язані з музикою для підростаючого покоління: М.Завалішиної, Ю.Рожанської, А.Філіпенка, І.Польського, Б.Алексєєнка, В.Шаповаленка.

Якщо говорити про обличчя дитячого музичного театру в цілому, то від класичної традиції, закладеної дитячими операми М.Лисенка, В.Сокальського, К.Стеценка, у творах для сучасного українського музичного театру для дітей ідуть опора на народнопісенний національний ґрунт і запозичення з фольклору нескладної сюжетної схеми з її незмінною мораллю перемоги добра над злом.

**3.5.2. Балет.** Важливе значення для розвитку всієї музично-хореографічної творчості мало утвердження в ній естетичних принципів, що почали домінувати в балетному театрі з кінця 50-х років. Йдеться про активне підкреслення права реалістичного балету на умовну узагальненість, відкинення прозаїчної правдоподібності як єдиного шляху відтворення на сцені правди життя, відновлення гегемонії танцю в системі виражальних засобів. Пошуки хо-



реографії поєднувалися з посиленою вимогливістю до музичної основи спектаклю, подальшим інтенсивним процесом симфонізації балетних партитур. Творчість композиторів 60-70-х років у балетному жанрі позначена помітним зближенням зі сферою сучасного драматичного симфонізму, залученням в арсенал виражальних засобів складних структурних, гармонічних і темброво-фонічних прийомів.

В українському мистецтві це естетичне річище виразно репрезентує балет “Камінний господар” (“Дон Жуан”) В.Губаренка (1969), що виявився важливим етапом у розвитку жанрового різновиду хореографічної психологічної драми. Музиці твору властива підвищена експресія вислову, симфонічна насиченість. Характери дійових осіб розкриваються за допомогою розвитку однієї чи декількох лейттем, які вирізняються не тільки мелодичною, а й тембровою специфікою, що має велике виражальне значення.

Тенденція до постійного тематичного й образного діапазону, пошуки нових метафоричних засобів виразності привели в другій половині 60-х років до появи в українському театрі одноактних балетів узагальнено-симфонічного змісту. Так, в балеті Лесі Дичко “Досвітні вогні” (1967), створеному за мотивами поезій Лесі Українки, центральними є узагальнені образи Пісні і Поета, що піднімають народ на боротьбу. Музична драматургія твору зберігає ще деякі зовнішні ознаки балетної п’єси.

Музика балету М.Скорика “Каменярі” (1967) створена на основі відомої поеми І.Франка про борців-революціонерів. Для втілення поетичної алегорії композитор вибрав форму симфонічної поеми, побудованої за принципами сонатного алєгро. Важливу роль в утвердженні ідеї твору - прославлення боротьби за світле майбутнє - відіграє експресивна насиченість звучання, послідовне нагнітання динаміки, використання пульсуючих остинато та ритмічна пружність музичної тканини.

Балети узагальнено-символічного змісту визначали специфічну стильову віху в розвитку української балетної музики, позначену метафоричним характером образності та широким залученням симфонічних форм у арсенал виражальних засобів. Таким є балет “Вогонь Еліди” В.Золотухіна, що був приурочений до проведення в 1980 році в Москві Олімпійських ігор і ніс високу ідею протиставлення мирної атмосфери спортивних змагань воєнному психозу. Партитура вирізняється рядом цінних властивостей - широким використанням сучасних виражальних засобів, ритмічною пружністю, яскравою оркестровою палітрою, майстерним застосуванням тембрової драматургії.

Помітне місце в балетній творчості українських композиторів 80-х років займає героїко-революційна тематика. В балеті В.Кирейка “Сонячний камінь” (1983) розповідається про революційну боротьбу шахтарів Донбасу. В основі драматургії балету - номерна система, а також використання жанрових танців. Центральними ланками є танцювальні масові номери, засновані на українських народних мотивах: “Козачок”, “Веснянка”, “Хоровод”. Велику роль віді-

грають також (відповідно сценарним ситуаціям) циганські танці. Музична дія розгортається в основному за рахунок співставлення лейтмотивів-символів і лейтмотивів-характеристик.

Естетика українського балетного театру стимулювала звернення композиторів до вагомих історичних тем і образів, пошуків нових масштабних жанрово-драматургічних форм. Тут слід відзначити балет “Ольга” Є.Станковича (1982), що був задуманий як розгорнута сповідь про сувору та героїчну епоху, коли зростала і міцніла могутня давньоруська держава, про її народ - борець і будівник. Центральне місце в розгортанні сюжету займає постать княгині Ольги, дівчини з народу, яка, ставши згодом державним діячем, сприяє єднанню слов'янських племен. Балет витриманий в епіко-драматичному ключі. Є.Станкович звернувся до старовинних пластів фольклору, ніде не вдаючись до цитування фольклорного матеріалу. Його метод ґрунтується на визначенні “інтонаційної квінтесенції” тих чи інших жанрових зразків і використанні її як елемента власної музичної мови.

Масштабну історичну тематику, епічний тип драматургії репрезентує також інший балет Є.Станковича “Прометей” (1986). Це узагальнено-символічна розповідь про боротьбу трудового люду та його експлуататорів. Партитура Є.Станковича написана за законами сучасного симфонізму, наскрізним розвитком музичних образів, могутніми кульмінаціями та динамічним нагнітанням звучності, імпульсивною ритмікою. Театральна природа музичного мислення Є.Станковича проявляється, головним чином, через рельєфну інтонаційно-конкретну лексику, введення в музичну тканину мотивів-символів, гранично виразних за своєю образно-сміисловою сутністю.

Досягнення українських композиторів в балетному жанрі стали важливою складовою частиною здобутків світового музично-хореографічного мистецтва.

**3.5.3. Оперета.** В 60-х роках у репертуарі театрів з'являються твори, позначені інтенсивними пошуками нових тем і образно-драматургічних форм.

Новаторськими рисами драматургії вирізняється героїчна оперета О.Сандлера “На світанку” (1964), створена у співавторстві з драматургом Г.Плоткіним за мотивами роману Ю.Смолича “Світанок над морем”. В основу подій, що розгортаються в Одесі, покладено історичні події часів інтервенції Антанті в 1918-1919 роках. Характерною рисою музичної драматургії твору є образна багатоплановість. Зі сферою героїки щільно сплітаються ліричні музичні образи. Музична палітра твору щедро насичена образами, сповненими соковитого народного гумору й гострої сатири.

Тему революційної боротьби міста-героя Одеси продовжує наступна оперета О.Сандлера “Четверо з вулиці Жанни” (1966). Вона становить з попередньою діалогію: сюжет твору, який розгортається під час Великої Вітчизняної війни, розповідає про те, як юні герої повторюють подвиги батьків у боротьбі проти фашистських окупантів.

Мистецький доробок українських композиторів в жанрі оперети кінця 60-

70-х років характеризується тематичною і стильовою багатоплановістю. Помітне місце займають твори, що утверджують традиційні для театру музичної комедії сюжетні напрями і драматургічні засади. Героїко-романтичний тип оперети представляє “Сто перша дружина султана” А.Філіпенка (1972). Її дія відбувається в часи турецьких набігів на українські землі. В численних ансамблях, піснях, танцях, хорах композитор широко використовує властивий українському музичному театрові принцип характеристики за допомогою народно-пісенних жанрів.

Героїко-революційну лінію української музичної комедії продовжує “Друге весілля в Малинівці” І.Поклада (1973) - спроба показати долю героїв популярної оперети О.Рябова - Л.Юхвіда “Весілля в Малинівці” в грізні роки Великої Вітчизняної війни.

Утверджується використання пісенності як головного музично-драматургічного фактору. Широке залучення інтонаційної сфери сучасної пісні, наскрізне проведення пісенного лейтмотиву характерні для оперети О.Сандлера “Каштани Києва” (1972), шедре насичення українськими фольклорно-ліричними і побутово-романсовими мотивами - для оперети О.Білаша “Чиста криниця” (1976), присвяченої життю сільської молоді.

Активне звернення композиторів до молодіжної тематики зумовило широке введення в музику оперет сучасних естрадних танцювальних і пісенних ритмів (“Місто закоханих” Л.Колодуба, оперета-ревю “Нуль-нуль на нашу користь” М.Скорика, музкомедія-водевіль “Любить..., не любить” Д.Клебанова, фантастична оперета “П’ятий зайвий” О.Красотова та ін.

Поряд з активним розвитком традиційних жанрових різновидів в українському театрі музичної комедії накреслюється тенденція до виходу за рамки усталеної тематики, засвоєння драматургічного матеріалу, що стикається з психологічною та героїчною драмою. Ця тенденція щільно пов’язана з опорою на творчість видатних письменників і утвердженням жанру мюзиклу як своєрідної театральної форми, що синтезує елементи оперети, опери, драми та сучасної естради.

Мюзикл В.Ільїна “Вечірня серенада” (1975, лібретто Ю.Рибчинського), створено за мотивами п’єси О.Арбузова “В этом милом старом доме”. Партитура мюзиклу характеризується сучасними естрадними ритмами, вирізняється рельєфною мелодикою і розгорненою лейтмотивною драматургією.

Значне розширення тематичних і драматургічних граней жанру пов’язане з мюзиклом Л.Колодуба “Я люблю тебе” (1975). Його лібретто порушує вагомі морально-психологічні проблеми кохання, особистого щастя. В творі виразно помітне наближення музичної драматургії до оперної. В партитуру введено розгорнені ансамблеві сцени, вокально-симфонічні фінали, поліфонічні хорові епізоди. Композитор широко застосовує мелодичні речитативи та завершені аріозні побудови, системи лейтмотивних характеристик.

Тенденції, що накреслилися в творчості українських композиторів 70-х

років - розширення тематичного і жанрового діапазону оперети - продовжують розвиватися і в 80-х роках.

Оперета “Зоряний час” Аркадія та Віталія Філіпенків (1981) репрезентує героїко-романтичний напрям. В основу лібретто Г.Плоткіна покладено епізоди життя піонера вітчизняного повітроплавання з Одеси Сергія Уточкіна. Героїко-романтичну атмосферу сценічної розповіді виразно підкреслює музична характеристика мужнього авіатора, людини сміливої і чесною, одержимою мрією польоту. Через всю музичну тканину оперети наскрізно проведена його шедро мелодизована, піднесена лейттема.

В 80-х роках з’являються твори, що продовжують пошуки в жанрових різновидах драматизованого мюзиклу (переробка драми О.Арбузова “Місто на світанку”), оперети-водевілі (“Заведено справу про любов” І.Поклада), в сфері переосмислення національних класичних традицій (“Відставний жених” Я.Цегляра - Д.Шевцова за мотивами комедії Г.Квітки-Основ’яненка “Сватання на Гончарівці”).

Помітний вклад у розвиток театру оперети 80-х років внесла творчість О.Білаша, що ознаменувала шедре наповнення музичної драматургії піснними елементами. Його твори написані на легендарно-історичну тематику. Сюжет оперети “Дзвони Росії” (лібретто В.Бикова та В.Неборачка, 1982) пов’язаний з історією побудови в древній Москві унікального храму Василя Блаженного і легендою про трагічну долю його зодчого, осліпленого царем.

“Легенда про Київ” (1982, лібреттисти В.Биков, В.Неборачок) написана на честь святкування 1500-річчя міста Києва. Зміст оперети спирається на старовинну оповідь про князя Кия, котрий заснував місто над Дніпром. Шедра емоційність і ліризм, опора на народнопісенні інтонації притаманні численним музичним номерам твору.

Шлях, пройдений українською оперетою, виразно засвідчує плідність пов’язання творчого процесу з національними традиціями та осучаснення останніх. Важливу лінію розвитку цього жанру визначили твори О.Рябова, О.Сандлера, А.Філіпенка, Я.Цегляра, О.Білаша та інших, характерні активним залученням до музичної драматургії українського пісенно-танцювального фольклору, що так широко практикувалося ще в українському класичному музично-драматичному театрі.

### **3.6. Камерно-вокальна творчість**

Широко й багатогранно розвивається в 60-80-ті роки український романс. Плідно працюють у цьому жанрі композитори старшого та середнього покоління, з’являються нові імена (В.Губаренко, Л.Дичко, Ю.Іщенко, І.Карабиць і ін.). Як і раніше, характерною рисою романсу є його жанрово-тематична різноманітність, що зумовлюється інтересом композиторів до найкращих зразків поезії минулого. Значно розширюється “текстовий діапазон” вокальної твор-

чості - від далекої давнини (В.Шекспір, Г.Сковорода) до наших днів. Так, наприклад українські митці ніби знов прочитують О.Блока, відчуваючи його і як поета-громадянина, і як тонкого лірика (романси В.Рибальченка, М.Жербіна, В.Сильвестрова, Ю.Іщенка), охоче звертаються до віршів С.Єсеніна, А.Ахматової, М.Цветаєвої, української класики, в першу чергу до творів Т.Шевченка й Лесі Українки.

Серед композиторів старшого покоління найбільш активно працює в камерно-вокальному жанрі Ю.Мейтус. Його романси (понад 250) позначені глибиною та багатством змісту, емоційною насиченістю, яскравою образністю й високою професійною майстерністю. Композитор часто звертається до жанру балади з її гостроконфліктним сюжетним розвитком і контрастним протиставленням образів. Ця контрастність і картинність властиві таким його драматичним баладам, як “Ксеня”, “Кров”, трагічній баладі “Серце”, громадянсько-піднесеному романсу “Балада”, що завершує цикл “Мати” (вірші А.Малишка).

Характерною рисою романсів Ю.Мейтуса є посилення ролі фортепіанної партії. Гнучкою декламаційністю вирізняється вокальний стиль романсів-монологів Ю.Мейтуса. В них переважає філософська зосередженість і психологічна поглибленість (“Правда” в циклі з чотирьох монологів на вірші Є.Винокурова), патріотизм і громадянський пафос (“Был я в недра земли погружён” на вірші А.Ісаакяна). Людина в найкращих проявах її вдачі та світосприйняття - це головна тема вокальних циклів композитора 70-х років (романси першого та другого зошитів на вірші К.Кулієва, три романси на вірші Мустая Каріма).

Історії рідної землі та її людям присвячує свій вокальний цикл “Барви легенд” на вірші А.Німенка, В.Кирейко (1973). У дев'яти його частинах-замальовках яскраво вписані картини життя українського народу від сивої давнини до наших днів, головна патріотична ідея розкривається в історико-філософському плані.

Новою образністю збагатила українську вокальну лірику композиторська молодь, що увійшла в музику на початку 60-х, а згодом і 70-х років. Саме в її творчості циклізація романсу набула значення стійкої загальної тенденції. Це п'ять вокальних циклів В.Губаренка (на вірші Й.Уткіна, І.Драча, Ф.Кривіна, В.Сосюри, Д.Павличка), чотири - В.Бібіка (на вірші В.Луговського, М.Волощак та ін.), чотири - Б.Буєвського (на вірші В.Шекспіра, П.Верлена, Р.Бернаса, М.Вінграновського), шість - В.Сильвестрова (на вірші російських та українських поетів), цикли Лесі Дичко, Г.Ляшенка, О.Киви, І.Карабиця, Ю.Іщенка, В.Зубицького, І.Голубова, Я.Фрейдліна та ін.

Жанр романсу в українській музиці далеко не вичерпав своїх можливостей. Він зростав на міцних класичних традиціях. Збагачуються його тематика, засоби виразності, до романсу звертаються композитори всіх поколінь, прагнучи відобразити в ньому різнобічні явища нашої дійсності.

### 3.7. Камерно-інструментальна творчість

У 60-80-ті роки українська інструментальна музика значно збагатилася творами “ветеранів” жанру (В.Борисова, М.Тіца, І.Шамо, А.Штогаренка, А.Філіпенка) та композиторів середнього й молодшого покоління - В.Бібіка, Я.Верещагіна, Лесі Дичко, І.Карабиця, О.Киви, В.Сильвестрова, Є.Станковича. В цей період знаходять своє продовження тенденції, які намітилися в попередні роки: це розширення інструментального складу (п’єси для духових, народних інструментів), опора на програмність, поглиблення тематики.

Картини рідного краю постають в фортепіанних сюїтах А.Кос-Анатольського (“Сині гори”, 1969), В.Жуковського (“Лісові картини”, 1964), І.Шамо (“Гуцульські акварелі”, 1972). До узагальненої програмності емоційно-образного типу звертаються А.Штогаренко (цикл фортепіанних прелюдій “Образи”, 1970), М.Сільванський (цикл прелюдій - 1964, 1971), М.Степаненко (фортепіанні цикли “Ескізи” - 1962, “Образи” - 1968, 1971). Програмну тематику розширює звернення композиторів до літературних, живописних прообразів, історичних сюжетів: фортепіанні цикли М.Сільванського (“Пригоди барона Мюнхаузена”, 1960; “Казка про попа та його робітника Балду”, 1963; “Музичні замальовки за байками Крилова”, 1983), Лесі Дичко (“Писанки”, 1972; “Враження” - за архітектурними пам’ятками Азії та Африки, 1983). Поряд з програмними творами значне місце посідають зразки “чистого” інструменталізму: сонати (особливо слід відзначити сім фортепіанних сонат В.Бібіка, три - В.Сильвестрова, дві - О.Киви, віолончельні сонати Є.Станковича), цикл прелюдій і фуг (34 прелюдій і фуґи В.Бібіка, 24 прелюдій І.Карабиця), партити (Лесі Дичко, Ю.Іщенко, М.Скорика).

Яскравим явищем в українській камерно-інструментальній музиці стали твори М.Скорика (Скрипкова соната, Речитативи та рондо для фортепіанного тріо, Партита № 3 для струнного квартету, фортепіанні п’єси). В них з’явилися загальні тенденції музики 60-70-х років: якісно нові зв’язки з фольклором (що одержали назву “нова фольклорна хвиля”), розширення технічного композиторського арсеналу, пошуки нового синтезу національного та загальноєвропейського.

Особливою активністю в жанрі камерної інструментальної музики відзначається різнобарвна за образним змістом творчість Ю.Іщенко. В його сонатах (для фортепіано, скрипки, альту, флейти, балалайки), інструментальних дуетах, тріо, п’яти струнних квартетах, квінтетах виявились характерні для композитора симфонічність мислення, високий технологічний рівень, вміле використання різноманітних поліфонічних засобів.

Технічно-стильові тенденції дістали різноманітне втілення в творчості В.Сильвестрова. Його “П’ять п’єс для фортепіано” (1961) написані в серійній техніці. В основі кожної п’єси (вони звучать атакса) - та сама серія (своєрідний прояв монотематизму), яка опиняється в різних жанрових, темпових, мет-

роритмічних умовах. Це сприяє створенню яскраво-індивідуальних мініатюр. У фортепіанних циклах В.Сильвестрова “Класична соната” (1963), “Музика в старовинному стилі” (1973), “Кіч-музика” (1977) відбилися полістилістичні тенденції. Сонорність, увага до “матеріальності” звука (що характеризують творчість композитора останніх років) визначають його фортепіанну Сонату № 3 (1979). Яскравим зразком сполучення різних типів композиторської техніки в єдиному стильовому синтезі є одночастинний Струнний квартет. Своєрідністю тембрового вирішення відзначені інструментальні ансамблі В.Сильвестрова: “Лісова музика” для сопрано, валторни і фортепіано (1977-1978), “Три постлюді” (перша - для сопрано, скрипки, віолончелі і фортепіано, друга - для скрипки соло, третя - для віолончелі і фортепіано, 1981-1982).

Цікаві знахідки нових тембрових сполучень колористичних прийомів знаходимо у Л.Грабовського. В його “Візерунках” для гобоя, альту і арфи (1969) на мову музики “перекладається” національне декоративне мистецтво.

Активний пошук у сфері звукотембрової і ладогармонічної драматургії (з відчутною опорою на традиції І.Стравінського) характерний для творчості Я.Верещагіна. Найкращі знахідки композитора пов’язані з ансамблями для духових: *Conglomerato piccolo* для квартету мідних духових (1972), “Воєнна музика” для духових і ударних (1975), “Три присвяти” для флейти, гобоя та фагота (1981), Квінтет для дерев’яних духових (1977), “Інтермеццо” для квінтету дерев’яних духових (1982), “Серпнева касація” для саксофона, кларнета і фагота (1978). Тут вміло поєднується фольклорна першооснова з сучасною лексикою.

Отже, в розвитку жанру української камерно-інструментальної музики останнього десятиліття чітко накреслився лірико-філософський напрям. Традиції Б.Лятошинського - в сфері конфліктно-драматичного початку, симфонізації - дістали творче переосмислення у композиторів нових поколінь. Новий погляд на фольклор, лексичні та технологічні новації, підвищення ролі тембрової драматургії, звернення до художньо-виражальних прийомів інших видів мистецтва (наприклад, живопису), поява нових структурних і жанрових форм - все це зумовило високу художню результативність розвитку камерно-інструментального жанру в Україні.

## **ЗАКЛЮЧЕННЯ**

Українська музика вирізняється серед інших композиторських шкіл національною своєрідністю стильових засад, своєю історично зумовленою стадіальністю жанрових процесів. Кожний з етапів шляху української музики відзначений своїм здобутком, на кожному вирішувалися певні, викликані життям, завдання.

Жанровим відкриттям 20-30-х років стала масова пісня. Саме в цей період сформувалися і стали характерними її інтонаційна близькість до ряду на-

родних козацьких, юнацьких пісень, поєднання маршового ритму з широкою розспівною мелодикою та перетворення українського підголоскового складу в хоровому співі. В той же час розвивається жанр сольної і хорової обробки народних пісень, фундамент якого заклали ще М.Лисенко та М.Леонтович. Їх продовжувачі пильно вивчали досвід оволодіння ладоінтонаційним змістом та своєрідністю багатоголосного складу народної пісні, її вільними структурами й формами розгортання. У хорових, вокально-симфонічних жанрах українські композитори, зберігаючи зв'язок з традиціями та фольклорними джерелами, звертаються до великих форм для втілення образів сучасності. З'являються кантати й ораторії (М.Вериківського, Л.Ревуцького), масштабні хорові діптихи (П.Козицького).

В 20-ті роки закладається українська симфонічна школа (творчість Б.Лятошинського та Л.Ревуцького), досягнення якої стали основоположними для подальшого розвитку симфонічного жанру: чітко наміtilись основні типи українського симфонізму, сформувалися принципи перетворення фольклорних традицій. Починається розвиток жанру інструментального концерту (діяльність В.Косенка та Л.Ревуцького), де крім традиційних концертів для фортепіано або солюючих струнних, виникає ряд концертів для народних інструментів.

20-30-ті роки - період створення української опери (роботи Б.Лятошинського), де поряд з історичними темами знайшла відображення і дійсність. На кінець цих років також припадає початок праці українських композиторів у галузі балету (творчість М.Вериківського, К.Данькевича, Д.Клебанова, М.Скорульського, В.Феміліді, Б.Яновського) та оперети (твори П.Рябова).

Значний крок вперед в цей же час зробили українські композитори в галузі камерно-вокальної та інструментальної музики (діяльність Б.Лятошинського, В.Косенка, Л.Ревуцького), що розвивалися на основі багатих традицій української та російської класики та збагатилися всіма жанровими різновидами: сонати, тріо, квартети, цикли інструментальних мініатюр.

У роки Великої Вітчизняної війни головне місце в творчості українських композиторів посідають пісенні хорові жанри - завдяки їхній активній дійовій функції в боротьбі проти ворога.

В кількісно невеликому симфонічному доробку композиторів воєнного періоду чітко наміtilись якісно нові стильові тенденції, що виявились насамперед у певному відборі фольклорних джерел (героїко-епічні народнопісенні жанри), високому ступені їхнього узагальнення й симфонізації, масштабності композицій, застосуванні жанрового синтезування, а саме - симфонії та кантати, ораторії та опери (творчість П.Козицького, А.Штогаренка).

В симфонічному жанрі 50-х років дальшого розвитку набувають драматургічні типи симфонізму, що наміtilись у 20-ті роки, - ліро-епічний і конфліктно-драматичний (роботи В.Гомоляки, К.Данькевича, Б.Лятошинського, Г.Майбороди, Ю.Мейтуса, А.Штогаренка). Композитори активно звертають-



ся до програмного симфонізму.

В камерно-вокальному та інструментальному доробках 40-50-х років намічаються тенденції до їхнього укрупнення та симфонізації. Кристалізуються і якісно нові принципи переосмислення фольклорних джерел, що виявилось в доборі певних інтонацій, а також у їхній інтенсивній симфонізації, узагальненні (діяльність Б.Лятошинського).

Інтерес до духовного світу людини збагатив емоційну палітру композиторів. Це насамперед позначилося на пісенній творчості 50-х років, з якими пов'язаний розквіт української ліричної пісні (твори А.Кос-Анатольського, П.Майбороди, Ю.Рожавської, А.Філіпенка).

В 60-70-ті роки в творчості українських композиторів активізуються тенденції синтезу, що протікає на різних рівнях - жанровому, стильовому, композиторській техніці, драматургічних прийомів. Цьому сприяло розширення спадкоємних і контактних зв'язків. Особливо відчутним стає вплив симфонізму Д.Шостаковича, виникають стильові паралелі з творчістю Р.Щедрина, А.Шнітке, Г.Канчелі та ін.

Продовжується тематичне і жанрове розгалуження опери (творчість В.Губаренка, В.Кирейка, Г.Майбороди, Ю.Мейтуса). Історико-революційні, лірико-психологічні з елементами народної фантастики, історико-епічні, комічні, моноопери, опери-балети - ось далеко неповний перелік тематично-жанрових проявів української опери 60-80-х років.

Пошуки нових форм та засобів виразності характеризують український балет. Це виявилось, зокрема, в спробах створення балетів на гостро актуальні, сучасні теми. Намітилася тенденція героїзації та психологізації балетного жанру, відбувається подальший процес, з одного боку, симфонізації, з другого, - камернізації та ліризації (діяльність В.Губаренка, В.Кирейка, Л.Колодуба, М.Скорика, Є.Станковича).

В розвитку жанру оперети слід відзначити принципові зміни у підході композиторів до обрання тем і сюжетів. Оперети О.Сандлера, В.Льбіна, О.Білаша збагатили образну палітру музичної комедії героїко-революційними, історичними, героїко-романтичними образами.

Нові тенденції у розвитку камерно-вокального жанру пов'язані з пошуками циклічних форм, що об'єднуються наскрізно жанровою, інтонаційно-образною драматургією (цикли Л.Дичко, Ю.Щенка, В.Сильвестрова). Розширюється коло музичних жанрів, з якими вступає у взаємодію український романс, - від масової пісні до оперних і інструментальних форм (творчість Ю.Щенка, В.Сильвестрова).

Розвиток камерно-інструментальної музики в 60-80-ті роки позначений більш широким оволодінням різними жанрами та формами, що відповідає якісному й кількісному зростанню ансамблевого виконавства. Тут має місце синтез національних традицій і загальноєвропейських стильових тенденцій, неокласичних принципів, використанням нової композиторської техніки (тво-

ри В.Бібіка, Ю.Іщенка, В.Сильвестрова, М.Скорика, Є.Станковича).

Отже, на сучасному етапі українська композиторська школа - за професійним рівнем та художнім досягненням - посідає одне з провідних місць у світовій музичній культурі. Твори українських композиторів звучать на міжнародних музичних фестивалях, одержують премії, додають авторитету українській державі.

В зв'язку з цим перед музикознавством постає чимало досить складних завдань з дослідження національної музичної культури, естетичному переосмисленню її здобутків, пропаганді справжніх шедеврів народної та професійної музики, створенню системи розкріпаченого в умовах демократизації, гласності та політичного плюралізму засвоєння музичних цінностей з урахуванням загальнолюдської системи функціонування художньої культури, котра являє собою не просто суму різних національних культур, а саме систему їхнього єднання та взаємопроникнення при збереженні незалежності, самостійності, самобутності, оригінальності й неповторності.

## ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Архімович Л.Б. Шляхи розвитку української радянської опери. - К., Муз. Україна, 1970.
2. Архімович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шреер-Ткаченко О. Нариси з історії української музики. - К., Мистецтво, 1964. - Ч. 2: Українська радянська музика.
3. Архимович Л., Шреер-Ткаченко А., Шеффер Т., Карышева Т. Музыкальная культура Украины. - М., Гос. муз. изд-во, 1961.
4. Бас Л. Ю.Мейтус. - К., 1973.
5. Белза І.Ф. Б.М.Лятошинський. - К., Мистецтво, 1947.
6. Боровик М.К. Андрей Штогаренко: Жизнь, творчество, черты стиля. - К., Муз. Україна, 1984.
7. Булат Т. Український романс. - К., Наукова думка, 1979.
8. Булат Т. Я.Степовий. - К., Муз. Україна, 1980.
9. Бялик М. Л.Ревуцький. Риси творчості.- К., Муз. Україна, 1973.
10. Бялик М. Л.Н.Ревуцький. Монографія. - Л., Сов. композитор, 1979.
11. Виноградов Г. А.Штогаренко. - К., Муз. Україна, 1985.
12. Виткалов В.Г. Українська культура ХХ-го століття (деякі сторінки історії): Навчальний посібник.- Рівне, РДІК, 1994.
13. Волинський Й. Анатолій Йосипович Кос-Анатольський. - К., Мистецтво, 1965.
14. Гордійчук М. Л.Дичко. - К., Муз. Україна, 1974.
15. Гордійчук М. М.Леонтович. - К., Муз. Україна, 1977.
16. Гордійчук Н.М. Николай Леонтович.- К., Муз. Україна, 1977.
17. Гордійчук М. П.Козицький. - К., Муз. Україна, 1985.
18. Гордійчук М.М. Українська радянська симфонічна музика. - К., Муз. Україна, 1969.
19. Гривачевський Б.С. Листи з Соловків. - К., Молодь, 1992.
20. Гусарова О. В.Золотухін. - К., Муз. Україна, 1988.
21. Довженко В. Нариси з історії української радянської музики. - К., Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літератури УРСР. - Ч. 1. - 1957; ч. 2. - 1967.
22. Єрмакова Г. І.Карабиць. - К., Муз. Україна, 1983.
23. Загайкевич М.П. Драматургія балету. - К., Наукова думка, 1978.
24. Загайкевич М.П. С.П.Людкевич. - К., Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літератури УРСР, 1957.
25. Загайкевич М.П. Українська балетна музика. - К., Наукова думка, 1969.
26. Запорожец Н. Б.Н.Лятошинский. - М., Сов. композитор, 1969.
27. Зинькевич Е.С. Динамика обновления. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е - начало

80-х годов). - К., Муз. Україна, 1986.

28. Зинькевич Е. Евгений Станкович. - М., Сов. композитор, 1986, Вып. 5.

29. Зинькевич О. Г. Майборода. - К., Муз. Україна, 1983.

30. Зинькевич Е. С. Юрий Ищенко//Композиторы союзных республик. - М., Сов. композитор, 1977. - Вып. 2.

31. Золотовицька І. Д. Клебанов. - К., Муз. Україна, 1980.

32. Історія української культури/Під ред. І. Крип'якевича. - К., АТ Обереги, 1993.

33. История украинской музыки: Учеб. пособие для студентов муз. вузов СССР/Сост. и ред. А. Я. Шреер-Ткаченко. - М., Музыка, 1981.

34. Історія української музики в шести томах. - К., Наукова думка, 1989-1991.

35. Касьянов Г. В., Данильченко В. М. Сталінізм і українська інтелігенція: (20-30-ті роки). - К., Наукова думка, 1991.

36. Клиш В. Українська радянська фортепіанна музика (1917-1977). - К., Наукова думка, 1980.

37. Конькова Г. Ю. Іщенко. - К., Муз. Україна, 1975.

38. Копица М. Симфонии Б. Лятошинского: эпоха, коллизии, драматургия. - К., Муз. Україна, 1990.

39. Кос-Анатольський А. С. П. Людкевич. - К., Мистецтво, 1951.

40. Крушельницька Л. Рубали ліс: спогади галичанки//Дзвін. - 1990. - № 3.

41. Кузик В. П. Майборода. - К., Муз. Україна, 1978.

42. Лісецький С. Й. Риси стилю творчості К. Стеценка. - К., Муз. Україна, 1977.

43. Лісецький С. К. Стеценка. - К., Муз. Україна, 1974.

44. Лісецький С. Є. Станкович. - К., Муз. Україна, 1987.

45. Майбурова К. В. Кирейко. - К., Муз. Україна, 1979.

46. Малышев Ю. В. Ю. С. Мейтус: Очерк творчества. - М., Сов. Композитор, 1962.

47. Михайлов М. К. Данькевич. - К., Муз. Україна, 1974.

48. Михайлов М. А. Філіпенко. - К., Муз. Україна, 1973.

49. Москаленко В. Г. Евгений Станкович//Музыкальная культура братских республик СССР: Сб. статей. - К., Муз. Україна, 1982.

50. Музыкальная культура Украинской ССР: Сб. статей. - М., Музыка, 1979.

51. Нагаєвський І. Історія української держави ХХ століття. - К., Український письменник, 1993.

52. Немирович І. О. Білаш. - К., Муз. Україна, 1986.

53. Нестьева М. Творчество В. Сильвестрова//Композиторы союзных республик. - М., Сов. композитор, 1983. - Вып. 4.

54. Олійник О. Фортепіанна творчість В. Косенка. - К., Наукова думка, 1977.

55. Павлишин С. В.Барвінський. - К., Муз. Україна, 1989.
56. Павлишин С. В.Сильвестров. - К., Муз. Україна, 1988.
57. Павлишин С. С.Людкевич. - К., Муз. Україна, 1974.
58. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса. Типологія, тематизм, композиція. - К., Наукова думка, 1979.
59. 55 советских симфоний (О симфониях: Первой Н.Колессы, "Прикарпатской" С.Людкевича, Третьей Б.Лятошинского, Второй Л.Ревуцкого). - Л., Сов. композитор, 1961.
60. Рубльов О.С., Черченко Ю.А. Сталінщина й доля західноукраїнської інтелігенції. 20-50-ті роки ХХ століття. - К., Наукова думка, 1994.
61. Самохвалов В. Б.Лятошинський. - К., Муз. Україна, 1981.
62. Самохвалов В. Черги симфонизма Б.Лятошинського. - К., Муз. Україна, 1977.
63. Степанченко Г. Я.С.Степовий і становлення української радянської музики. - К., Наукова думка, 1979.
64. Стецюк Р. В.Косенко. - К., Муз. Україна, 1974.
65. Стецюк Р. М.Жербін. - К., Муз. Україна, 1978.
66. Сучасна українська музика: Зб. статей - К., Мистецтво, 1965.
67. Творчість М.Леонтовича: Зб. Статей/Упор. В.Золочевський. - К., Муз. Україна, 1977.
68. Творчість С.Людкевича: Зб. Статей/Упор. М.Загайкевич. - К., Муз. Україна, 1979.
69. Терещенко А. А.Кос-Анатольський. - К., Муз. Україна, 1986.
70. Терещенко А. Українська радянська кантата і ораторія 1917-1945). - К., Наукова думка, 1980.
71. Терещенко А. Українська радянська кантата і ораторія (1945-1974). - К., Наукова думка, 1975.
72. Тимофеев В.Д. Український радянський фортепіанний концерт. - К., Муз. Україна, 1972.
73. Українська музика: Зб. статей. - К., Муз. Україна, 1972.
74. Українське музикознавство: Наук. методичний міжвідомчий щорічник. - К., Муз. Україна, 1964-1989. - Вип. 1-23.
75. Уманець В. "Вклоняюсь землі народній". Кобзарі в Україні//Дзвін. - 1994. - № 5-6.
76. Фільц Б. Український радянський романс. - К., Наукова думка, 1970.
77. Фон Хаген Марк. Проблеми сталінізму і переосмислення радянського минулого//Український історичний журнал. - 1994. - № 1.
78. Черкашина М.Р. Опера ХХ століття: Нариси. - К., Муз. Україна, 1981.
79. Шеффер Т. Л.Ревуцький. - К., Муз. Україна, 1982.
80. Шеффер Т.В. Л.Н.Ревуцький. Народний артист СССР. - К., Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літератури УРСР, 1960.
81. Шурова Н. М.Вериківський. - К., Муз. Україна, 1972.

82. Щириця Ю. В. Гомоляка. - К., Муз. Україна, 1982.
83. Щириця Ю. М. Скорик. - К., Муз. Україна, 1979.
84. Яблунівські криниці: Хроніка розкопок жертв комуністичного терору//Дзвін. - 1992. - № 7-8.
85. Яворський Е. В. Губаренко. - К., Муз. Україна, 1972.

## К О Н Т Р О Л Ь Н І П И Т А Н Н Я

1. Культурне життя в Україні періоду з початку ХХ століття до кінця 30-х років.
2. Концертна діяльність в Україні на початку ХХ століття.
3. Пісенна творчість українських композиторів у період з початку ХХ століття до 1941-го року.
4. Творчість М.Коляди, А.Лебединця, Г.Верьовки в пісенному жанрі на межі 20-30-х років.
5. Лірична тематика в пісенному жанрі 30-х років.
6. Обробки українських народних пісень - основний жанр хорової творчості періоду початку ХХ століття - кінця 30-х років.
7. Роль М.Леонтовича в розвитку жанру обробки української народної пісні.
8. Хорова творчість Л.Ревуцького.
9. Жанр поеми як специфічна стильова форма тенденції української хорової та інструментальної музики з початку ХХ століття до 1941-го року.
10. Вокально-симфонічна творчість К.Стеценка.
11. Особливості вокально-симфонічної творчості Л.Ревуцького.
12. Вокально-симфонічний жанр у творчому доробку С.Людкевича.
13. Тенденції та розвиток симфонічної музики в період з початку ХХ століття до кінця 30-х років.
14. Симфонічна творчість Л.Ревуцького та Б.Лятошинського.
15. Оперна творчість українських композиторів періоду початку ХХ століття - 1941-го року.
16. Камерно-інструментальна творчість В.Косенка.
17. Масова пісня - провідний жанр у роки Великої Вітчизняної війни.
18. Пісенна творчість П.Майбороди.
19. Хорова творчість Б.Лятошинського в роки Великої Вітчизняної війни.
20. Вокально-симфонічна творчість українських композиторів у період з 1941-го по 1945-й роки.
21. Особливості оперної творчості українських композиторів періоду 1941-1945-х років.
22. Особливості балетного жанру в період 1941-1945-х років.
23. Жанр балету в музично-драматичній творчості для дітей (1941-1945)

роки).

24. Тематика, коло образів у жанрі оперети 50-х років ХХ століття.
25. Камерно-вокальна творчість українських композиторів у післявоєнний період.
26. Шевченкіана у камерно-вокальному жанрі 50-60-х років.
27. Програмність у камерно-вокальній творчості українських митців у післявоєнний період.
28. Діяльність українських композиторів у камерно-інструментальному жанрі періоду 50-60-х років.
29. 60-80-ті роки ХХ століття - новий етап у культурному розвитку України.
30. Особливості музичної творчості 50-х років ХХ століття.
31. Творча індивідуальність композитора І.Шамо у пісенному жанрі.
32. Пісенна творчість І.Поклада.
33. Особливості діяльності О.Білаша в лірично-пісенному жанрі.
34. 60-ті роки - період становлення української естрадної пісні.
35. Особливості пісенної культури 70-80-х років.
36. Хорова творчість українських композиторів 60-80-х років ХХ століття.
37. Особливості хорової творчості Л.Дичко.
38. Хорові твори для дітей (60-80-ті роки).
39. Вокально-симфонічна творчість українських композиторів 60-80-х років.
40. Симфонічна творчість А.Штогаренка.
41. Симфонічний жанр у творчому доробку Є.Станковича.
42. Жанр інструментального концерту в творчості українських композиторів періоду з початку 60-х до кінця 80-х років ХХ століття.
43. Оперна творчість українських композиторів 60-80-х років.
44. Особливості балетної творчості в період початку 60-х - кінця 80-х років ХХ століття.
45. Камерно-інструментальна творчість у 60-80-ті роки.

## **ТЕМИ РЕФЕРАТІВ І РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА ДЛЯ ЇХНЬОГО НАПИСАННЯ**

**I. Фортепіанна творчість Я.Степового.**

1. Булат Т. Я.Степовий. - К., Муз. Україна, 1980.
2. Довженко В. Нариси з історії української радянської музики. - К., Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літератури УРСР. - Ч. 1. - 1957; ч. 2. - 1967.
3. Історія української музики в шести томах. - К., Наукова думка, 1989-1991.
4. Музыкальная культура Украинской ССР: Сб. статей. - М., Музыка,

1979.

5. Степанченко Г. Я.С.Степовий і становлення української радянської музики. - К., Наукова думка, 1979.

## **II. Хорова творчість Л.М.Ревуцького.**

1. Бялик М. Л.Ревуцький. Риси творчості. - К., Муз. Україна, 1973.
2. Історія української музики в шести томах. - К., Наукова думка, 1989-1991.
3. История украинской музыки: Учеб. пособие для студентов муз. вузов СССР/Сост. и ред. А.Я.Шреер-Ткаченко. - М., Музыка, 1981.
4. Шеффер Т. Л.Ревуцький. - К., Муз. Україна, 1982.
5. Шеффер Т.В. Л.Н.Ревуцький. Народный артист СССР. - К., Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літератури УРСР, 1960.

## **III. Вокальна творчість А.Й.Кос-Анатольського.**

1. Булат Т. Український романс. - К., Наукова думка, 1979.
2. Волинський Й. Анатолій Йосипович Кос-Анатольський. - К., Мистецтво, 1965.
3. Історія української музики в шести томах. - К., Наукова думка, 1989-1991.
4. Терещенко А. А.Кос-Анатольський. - К., Муз.Україна, 1986.
5. Фільц Б. Український радянський романс. - К., Наукова думка, 1970.

## **IV. Видатний симфоніст XX сторіччя Б.М.Лятошинський.**

1. Белза І.Ф. Б.М.Лятошинський. - К., Мистецтво, 1947.
2. Запорожец Н. Б.Н.Лятошинский. - М., Сов. композитор, 1969.
3. Копица М. Симфонии Б.Лятошинского: эпоха, коллизии, драматургия. - К., Муз. Україна, 1990.
4. Самохвалов В. Б.Лятошинський. - К., Муз. Україна, 1981.
5. Самохвалов В. Черты симфонизма Б.Лятошинського. - К., Муз. Україна, 1977.

## **V. Микола Леонтович - неперевершений майстер хорової обробки.**

1. Гордійчук М. М.Леонтович - К., Муз. Україна, 1972.
2. Гордійчук Н.М. Николай Леонтович.- К., Муз. Україна, 1977.
3. Історія української музики в шести томах. - К., Наукова думка, 1989-1991.
4. История украинской музыки: Учеб. пособие для студентов муз. вузов СССР/Сост. и ред. А.Я.Шреер-Ткаченко. - М., Музыка, 1981.
5. Творчість М.Леонтовича: Зб. Статей/Упор. В.Золочевський. - К., Муз. Україна, 1977.



## **VI.** Твори для дітей Лесі Дичко.

1. Гордійчук М. Л. Дичко - К., Муз. Україна, 1978.
2. Історія української музики в шести томах. - К., Наукова думка, 1989-1991.
3. История украинской музыки: Учеб. пособие для студентов муз. вузов СССР/Сост. и ред. А.Я.Шреер-Ткаченко. - М., Музыка, 1981.
4. Терещенко А. Українська радянська кантата і ораторія (1945-1974). - К., Наукова думка, 1975.

## **VII.** Станіслав Людкевич - класик української музики.

1. Загайкевич М.П. С.П.Людкевич. - К., Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літератури УРСР, 1957.
2. Історія української музики в шести томах. - К., Наукова думка, 1989-1991.
3. Кос-Анатольський А. С.П.Людкевич. - К., Мистецтво, 1951.
4. Павлишин С. С.Людкевич. - К., Муз. Україна, 1974.
5. Творчість С.Людкевича: Зб. Статей/Упор. М.Загайкевич. - К., Муз. Україна, 1979.

## **VIII.** Симфонічна творчість Є.Станковича.

1. Зинькевич Е. Евгений Станкович. - М., Сов. композитор, 1986 - Вып. 5.
2. Історія української музики в шести томах. - К., Наукова думка, 1989-1991.
3. История украинской музыки: Учеб. пособие для студентов муз. вузов СССР/Сост. и ред. А.Я.Шреер-Ткаченко. - М., Музыка, 1981.
4. Лісецький С. Є.Станкович. - К., Муз. Україна, 1987.
5. Москаленко В.Г. Евгений Станкович//Музыкальная культура братских республик СССР: Сб. статей. - К., Муз. Україна, 1982.

## **IX.** Хорова творчість Юрія Іщенка.

1. Зинькевич Е. Юрий Ищенко//Композиторы союзных республик. - М., Сов. композитор, 1977. - Вып. 2.
2. Історія української музики в шести томах. - К., Наукова думка, 1989-1991.
3. История украинской музыки: Учеб. пособие для студентов муз. вузов СССР/Сост. и ред. А.Я.Шреер-Ткаченко. - М., Музыка, 1981.
4. Конькова Г. Ю.Ищенко. - К., Муз. Україна, 1975.
5. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса. Типологія, тематизм, композиція. - К., Наукова думка, 1979.

## **X.** Фортепіанні цикли Валентина Сильвестрова.

1. Історія української музики в шести томах. - К., Наукова думка, 1989-

1991.

2. История украинской музыки: Учеб. пособие для студентов муз. вузов СССР/Сост. и ред. А.Я.Шреер-Ткаченко. - М., Музыка, 1981.

3. Клиш В. Українська радянська фортепіанна музика (1917-1977). - К., Наукова думка, 1980.

4. Нестьева М. Творчество В.Сильвестрова. - М., Сов. композитор, 1983. - Вып. 4.

5. Павлишин С. В.Сильвестров. - К., Муз. Україна, 1988.

#### **XI. Камерно-вокальна творчість Ю.Мейтуса.**

1. Архімович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шреер-Ткаченко О. Нариси з історії української музики. - К., Мистецтво, 1964. - Ч. 2: Українська радянська музика.

2. Бас Л. Ю.Мейтус. - К., 1973.

3. Історія української музики в шести томах. - К., Наукова думка, 1989-1991.

4. История украинской музыки: Учеб. пособие для студентов муз. вузов СССР/Сост. и ред. А.Я.Шреер-Ткаченко. - М., Музыка, 1981.

5. Мальшев Ю.В. Ю.С.Мейтус: Очерк творчества. - М., Сов. композитор, 1962.

#### **XII. Українська оперна творчість для дитячого театру.**

1. Архімович Л.Б. Шляхи розвитку української радянської опери. - К., Муз. Україна, 1970.

2. Майбурова К. В.Кирейко. - К., Муз. Україна, 1979.

3. Михайлов М. А.Філіпенко. - К., Муз. Україна, 1973.

4. Черкашина М.Р. Опера ХХ століття: Нариси. - К., Муз. Україна, 1981.

#### **XIII. Український балет 60-80-х років.**

1. Загайкевич М.П. Драматургія балету. - К., Наукова думка, 1978.

2. Загайкевич М.П. Українська балетна музика. - К., Наукова думка, 1969.

3. Майбурова К. В.Кирейко. - К., Муз. Україна, 1979.

4. Щириця Ю. М.Скорик. - К., Муз. Україна, 1979.

5. Гусарова О. В.Золотухін. - К., Муз. Україна, 1988.

#### **XIV. Симфонічна творчість М.Скорика.**

1. Зинькевич Е.С. Динамика обновления. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е - начало 80-х годов). - К., Муз. Україна, 1986.

2. Гордійчук М.М. Українська радянська симфонічна музика. - К., Муз. Україна, 1969.

3. Історія української музики в шести томах. - К., Наукова думка, 1989-

1991.

4. История украинской музыки: Учеб. пособие для студентов муз. вузов СССР/Сост. и ред. А.Я.Шреер-Ткаченко. - М., Музыка, 1981.

5. Щириця Ю. М.Скорик. - К., Муз. Україна, 1979.

### **XV. Фортепіанна творчість В.Косенка.**

1. Клиш В. Українська радянська фортепіанна музика (1917-1977). - К., Наукова думка, 1980.

2. Олійник О. Фортепіанна творчість В.Косенка. - К., Наукова думка, 1977.

3. Стецюк Р. В.Косенко. - К., Муз. Україна, 1974.

4. Тимофеев В.Д. Український радянський фортепіанний концерт. - К., Муз. Україна, 1972.

## **Т Е С Т И**

### **№ 1.**

1. У якому році була створена перша “Історія української музики”?

а). 1922 р.; б). 1920 р.; в). 1924 р.

2. Хто є упорядником збірки українських народних пісень “Народні мелодії з голосу Лесі Українки”?

а). Квітка К.; б). Колесса Ф.; в). Коляда М.

3. Який твір К.Данькевича написаний до 300-річчя Переяславської ради?

а). балет “Лілея”; б). опера “Б.Хмельницький”; в). опера “Трагедійна ніч”.

4. Кому з українських композитору належить балет “Ольга” (1928 р.)?

а). Кива О.; б). Сильвестров В.; в). Станкович Є.

5. Яка програмна назва симфонії № 3 Є.Станковича?

а). Симфонія пасторалей”; б). “Simfonia lirika”; в). “Я стверджуюсь”.

### **№ 2.**

1. Кого з українських композиторів критики вважають за найбільш послідовного продовжувача традицій М.Лисенка та М.Леонтовича в жанрі обробки народної пісні?

а). Людкевич С.; б). Лятошинський Б.; в). Ревуцький Л.

2. До якого жанру відноситься твір С.Людкевича “Заповіт” на слова Т.Шевченка?

а). кантата-поема; б). ораторія; в). симфонічна поема.

3. Який жанр був провідним у творчості українських композиторів у період Великої Вітчизняної війни?

а). масова пісня; б). обробка народних пісень; в). опера.

4. Який твір Л.Дичко написаний до 1500-річчя міста Києва?

- а). “Легенди про Київ”; б). “Пори року”; в). “Червона калина”.
5. Хто є автором поетичного солоспіву “Летять, ніби чайки” (сл. Л.Рєви)?
- а). Буєвський Б.; б). Рожавська Ю.; в). Шамо І.

### № 3.

1. Хто з митців є засновником жанру ораторій в українській музиці?
- а). Вериківський М.; б). Лятошинський Б.; в). Рєвцький Л.
2. Якою назвою об’єднаний цикл дитячих народних пісень для голосу і фортепіано Л.Рєвцького?
- а). “Барвінки”; б). “Пори року”; в). “Сонечко”.
3. Який симфонічний твір Б.Лятошинського на думку критиків є найвидатнішим?
- а). “Гражина”; б). “На берегах Вісли”; в). Симфонія № 3.
4. В якому жанрі написаний твір Л.Дичко “Червона калина”?
- а). кантата; б). ораторія; в). симфонічна поема.
5. Перу якого українського композитора належить лірико-романтичний дует “Києве мій” на сл. Д.Луценка?
- а). Поклад І.; б). Рожавська Ю.; в). Шамо І.

### № 4.

1. Кому з композиторів належить обробка українських народних пісень “Пряля”, “Щедрик”, “Дударик”?
- а). Вєрьовка Г.; б). Леонтович М.; в). Степовий Я.
2. Хто є автором першої “Історії української музики”?
- а). Грінченко М.; б). Квітка К.; в). Колеса Ф.
3. Яку назву має перший дитячий балет Д.Клебанова?
- а). “Лисиченя”; б). “Марійка”; в). “Світлана”.
4. Як називається твір Л.Дичко, написаний на тексти старовинних українських пісень XIV-XVII ст.?
- а). “Легенди про Київ”; б). “Сонячне коло”; в). “Червона калина”.
5. Якому композитору належить романс “Ясени” на сл. М.Ткача?
- а). Білаш О.; б). Поклад І.; в). Сандлер О.

### № 5.

1. У якому році Л.Рєвцький написав поему-кантату “Хустина”?
- а). 1921 р.; б). 1923 р.; в). 1925 р.
2. Який цикл фортепіанних творів В.Косенка синтезує національний інтонаційний матеріал і класичні композиційно-структурні форми?
- а). “Романтичні етюди”; б). “Фантастична поема”; в). “11 етюдів у формі старовинних танців”.
3. У якому році відбулась прем’єра балету “Лісова пісня” М.Скорульського?

а). 1945 р.; б). 1946 р.; в). 1949 р.

4. Якому українському самодіяльному композитору належить пісня “Червона рута”?

а). Івасюк В.; б). Пашкевич А.; в). Сабадаш С.

5. Хто є автором кантати а капела “Пори року”?

а). Дичко Л.; б). Колодуб Л.; в). Майборода Г.

### № 6.

1. У якому році відкрився перший національний театр оперети в Харкові?

а). 1928 р.; б). 1929 р.; в). 1930 р.

2. Хто був засновником та першим диригентом Державного українського народного хору?

а). Вериківський М.; б). Верьовка Г.; в). Коляда М.

3. Яка повість М.Коцюбинського стала літературною основою для одноіменного балету В.Кирейка?

а). “Тіні забутих предків”; б). “Фата моргана”; в). “Ялинка”.

4. В якому році написана кантата “Червона калина” Л.Дичко?

а). 1959 р.; б). 1965 р.; в). 1969 р.

5. Скільки симфоній написав А.Штогаренко?

а). 2; б). 3; в). 6.

### № 7.

1. Як називається балет К.Данькевича, що став етапним для всієї української хореографії?

а). “Досвітні вогні”; в). “Лілея”; г). “Лісова пісня”.

2. У якому році відбулась прем’єра балету “Лілея” К.Данькевича?

а). 1929 р.; б). 1930 р.; в). 1931 р.

3. Якому українському композитору належить “Сюїта у формі старовинних танців”?

а). Задор Д.; б). Надененко Ф.; в). Шамо І.

4. Хто є автором твору “Симфонічні фрески”?

а). Грабовський Л.; б). Карабиць І.; в). Таранов Г.

5. Хто з українських композиторів є автором балету “Досвітні вогні” (1967 р.)?

а). Дичко Л.; б). Золотухін В.; в). Кирейко В.

### № 8.

1. Кого вважають неперевершеним майстром обробки української народної пісні?

а). Верьовка Г.; б). Коляда М.; в). Леонтович М.

2. Яка пісня Г.Майбороди стала музичним символом міста Києва?

а). “Дніпровські хвилі”; б). “Київський вальс”; в). “Студентський вальс”.

3. Якому композитору належить пісня-романс “Ой ти дівчино, з горіха зерня”?

а). Кос-Анатольський А.; б). Майборода П.; в). Філіпенко А.

4. Хто є автором симфонії “Я стверджуюсь”?

а). Карабиць І.; б). Станкович Є.; в). Штогаренко А.

5. У якому році Є.Станкович написав балет “Ольга” на історичну тематику?

а). 1962 р.; б). 1972 р.; в). 1982 р.

### № 9.

1. У якому році був створений комітет пам’яті М.Д.Леонтовича?

а). 1921 р.; б). 1922 р.; в). 1923 р.

2. Хто з українських композиторів 30-х років ХХ ст. писав романси на слова вірменської поетеси С.Капутікян?

а). Косенко В.; б). Лятошинський Б.; в). Надененко Ф.

3. Який український композитор очолював у 1939-1940 рр. Львівську спілку композиторів?

а). Задор Д.; б). Людкевич С.; в). Сімович Р.

4. Хто є автором симфонії “П’ять пісень про Україну”?

а). Дичко Л.; б). Карабиць І.; в). Колодуб Л.

5. Який український композитор написав балет “Каменярі”?

а). Дичко Л.; б). Кирейко В.; в). Скорик М.

### № 10.

1. У якому році була написана кантата “Заповіт” С.Людкевича?

а). 1934 р.; б). 1935 р.; в). 1936 р.

2. Хто з українських композиторів 30-х років ХХ століття писав романси на слова індійського поета Р.Тагора?

а). Косенко В.; б). Надененко Ф.; в). Людкевич С.

3. У якому році були написані “Закарпатські ескізи” В.Гомоляки?

а). 1949 р.; б). 1950 р.; в). 1951 р.

4. Кому з українських композиторів належить балет “Прометей”?

а). Кирейко В.; б). Скорик М.; в). Станкович Є.

5. Який український композитор присвятив свої оперети історичним подіям, які відбулись у місті Одесі під час громадянської та Великої Вітчизняної війн?

а). Поклад І.; б). Рябов О.; в). Сандлер О.

### № 11.

1. У якому році була створена перша опера Б.Лятошинського “Золотий обруч”?

а). 1929 р.; б). 1930 р.; в). 1931 р.

2. Хто з українських композиторів першим створив програмний кuartет, присвячений жінкам-льотчикам?
  - а). Клебанов Д.; б). Косенко В.; в). Філіпенко А.
3. В основу якого казкового балету покладено відому п'єсу О.Островського "Снігуронька"?
  - а). "Весняна пора"; б). "Північна казка"; в). "Пригоди веснянки".
4. Хто є автором мюзиклу "Вечірня серенада"?
  - а). Ільїн В.; б). Красотов О.; в). Скорик М.
5. Який український композитор присвятив балет "Легенди про Київ" на честь святкування 1500-річчя міста Києва?
  - а). Білаш О.; б). Колодуб Л.; в). Поклад І.

### № 12.

1. Як називається перша опера Б.Лятошинського?
  - а). "Тайдамаки"; б). "Золотий обруч"; в). "Щорс".
2. У якому році була написана вокальна поема "Каменярі" Я.Степового?
  - а). 1921 р.; б). 1922 р.; в). 1923 р.
3. Кому з українських композиторів належить "Прикарпатська симфонія"?
  - а). Колесса М.; б). Людкевич С.; в). Сімович Р.
4. У якому році В.Сильвестров написав фортепіанний цикл "Музика у старовинному стилі"?
  - а). 1953 р.; б). 1963 р.; в). 1973 р.
5. Хто є автором програмного твору "Писанки" (1972 р.)?
  - а). Дичко Л.; б). Степаненко М.; в). Штогаренко А.

### № 13.

1. Як називається фортепіанний цикл Б.Лятошинського?
  - а). "Відоображення"; б). "11 етюдів у формі старовинних танців"; в). "Романтичні етюди".
2. Кому з українських композиторів належить романс "Стояла я і слухала весну"?
  - а). Лятошинський Б.; б). Степовий Я.; в). Стеценко К.
3. У якому році були написані "Вірменські ескізи" А.Штогаренка?
  - а). 1950 р.; б). 1960 р.; в). 1970 р.
4. До творчого доробку якого українського композитора належить вокальний цикл "Барви легенд" (1979 р.)?
  - а). Дичко Л.; б). Іщенко Ю.; в). Мейтус Ю.
5. У якому році написаний мюзикл "Я люблю тебе" Л.Колодуба?
  - а). 1955 р.; б). 1965 р.; в). 1975 р.

**№ 14.**

1. Як називався перший український комедійний балет?
  - а). “Карманьйола”; а). “Міщанин з Тоскани”; в). “Ференджі”.
2. Кого з українських композиторів вважають найвидатнішим майстром українського романсу 20-30-х років?
  - а). Косенко В.; б). Людкевич С.; в). Степовий Я.
3. Якому українському композитору належить дитяча опера “Кривенька качечка”?
  - а). Компанієць Г.; б). Скорульський М.; в). Усачов Л.
4. Хто є автором фортепіанного циклу “Пригоди барона Мюнхаузена”?
  - а). Сільванський М.; б). Шамо І.; в). Штогаренко А.
5. Як називається фортепіанний цикл Л.Дичко, написаний під враженням від архітектурних пам’ятників Азії та Африки?
  - а). “Враження”; б). “Ескізи”; в). “Писанки”.

**№ 15.**

1. Як називається незакінчена опера М.Леонтовича?
  - а). “Гайдамаки”; б). “На русалчин великдень”; в). “Невільник”.
2. Яка оперета О.Рябова присвячена подіям громадянської війни?
  - а). “Весілля в Малинівці”; б). “Коли помиляються двоє”; в). “Коломбіна”.
3. Кому з композиторів належить “перлина” української вокальної музики “Гаї шумлять” на вірші П.Тичини?
  - а). Клебанов Д.; б). Лятошинський Б.; в). Майборода Г.
4. У якому році був написаний балет Є.Станковича “Прометей”?
  - а). 1966 р.; б). 1976 р.; в). 1986 р.
5. Хто є автором відомої в Україні пісні “Дикі гуси” (“Ой летіли, дикі гуси”)?
  - а). Білаш О.; б). Колодуб Л.; в). Поклад І.



# З М І С Т

	Ст.
<b>Передмова</b> .....	3
<b>Розділ 1. Музична культура України з початку ХХ століття до 1941 року</b> .....	4
Вступ .....	4
1.1. Пісенна творчість .....	8
1.2. Хорова творчість .....	14
1.3. Вокально-симфонічна музика .....	16
1.4. Симфонічна музика .....	18
1.5. Музично-драматичні твори .....	20
1.5.1. Опера .....	20
1.5.2. Балет .....	23
1.5.3. Оперета .....	26
1.6. Камерно-вокальна музика .....	27
1.7. Камерно-інструментальна музика .....	29
<b>Розділ 2. Музичне мистецтво України періоду Великої Вітчизняної війни та перших післявоєнних років (1941 - кінець 50-х років)</b> .....	31
Вступ .....	31
2.1. Пісенна творчість .....	32
2.2. Хорова творчість .....	34
2.3. Вокально-симфонічна творчість .....	36
2.4. Симфонічна музика .....	36
2.5. Музичний театр .....	37
2.5.1. Опера .....	37
2.5.2. Балет .....	39
2.5.3. Оперета .....	41
2.6. Камерно-вокальна творчість .....	42
2.7. Камерно-інструментальна музика .....	44
<b>Розділ 3. Музична культура України початку 60-х - кінця 80-х років</b> .....	45
Вступ .....	45
3.1. Пісенна творчість .....	46
3.2. Хорова творчість .....	48
3.3. Вокально-симфонічна творчість .....	50
3.4. Симфонічна музика .....	51

3.5. Музичний театр .....	55
3.5.1. Опера .....	55
3.5.2. Балет .....	56
3.5.3. Оперета .....	58
3.6. Камерно-вокальна творчість .....	60
3.7. Камерно-інструментальна творчість .....	62
<b>З а к л ю ч е н н я</b> .....	<b>63</b>
<b>В и к о р и с т а н і д ж е р е л а</b> .....	<b>67</b>
<b>К о н т р о л ь н і п и т а н н я</b> .....	<b>70</b>
<b>Т е м и р е ф е р а т і в і р е к о м е н д о в а н а літ е р а т у р а д л я і х н ь о г о н а п и с а н н я</b> .....	<b>71</b>
<b>Т е с т и</b> .....	<b>75</b>

*Оксана Петрівна Крусь*

## **ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ XX СТОЛІТТЯ**

Навчально-методичний посібник

Затверджено до друку навчально-методичною радою  
Рівненського державного інституту культури

Луцьк Волинське обласне редакційно-видавниче підприємство  
“Надстир’я” 1997

Редактор *М.І.Богуш*  
Художній редактор *В.П.Кратюк*  
Технічний редактор *В.Є.Костохіна*  
Коректор *М.Д.Шадура*

Здано до набору 5.06.97. Підписано до друку 21.06.97. Формат 60x84/16. Папір  
друкарський № 2. Гарнітура Schoolbook. Офсетний друк. Ум.-друк. арк. 5,2.  
Тираж 100 пр. Вид. № 9. Зам. 827. Ціна вільна. Замовне.

ВОРВП “Надстир’я”. 163016, Луцьк, вул. Лесі Українки, 9.  
ТзОВ “Ковельська міська друкарня”. 264410, Ковель, вул. М.Грушевського, 2.