

УДК 78.07.37.14

Ю.П. Дробиш

МАСОВА ПІСНЯ В КОНТЕКСТІ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ І ВИКОНАВЦІВ

Пісенна творчість посіла особливе місце в системі музичних жанрів пореволюційного часу і стала тим видом музичного мистецтва, який активно відгукнувся на поклик доби – поширювати серед трудівників революційні ідеї, підіймати їх на боротьбу за нове життя. Мобільність жанру пісні зумовлена стислістю і конкретністю вислову, узагальненістю специфічної інтонації, виразністю і доступністю музичної лексики, доведеної до примітивізму, чіткістю ритмічної основи. Усі складники пісенного твору спрямовувалися на сприйняття і запам'ятовування, виконання широкими масами, на формування колективної емоції-енергії, здатної згуртувати людей на активну життєдіяльність.

Складні історичні процеси першого пореволюційного п'ятиліття яскраво виявилися у загальному пісенно-хоровому русі, що охопив всі ланки суспільства. Прикметним стало наповнення громадського життя народними піснями, насамперед тих жанрів, що впродовж віків стримувалися цензурою й великодержавною політикою русифікації українців.

У Центральній Україні популярності набули пісні січових стрільців «Червона калина», «Їхав козак на війноньку», «Чуєш, брате мій», «Ой ви стрільці січовії» та ін., які виконувалися у численних варіантах і переробках. А в західних областях широко зазвучали такі пісні, як «Побратався сокіл», «Розпрягайте, хлопці, коней», «Засвіт встали козаченьки» тощо. Свого апогею національно-патріотична пісенна стихія зазнала під час святкування Злуки соборної України та проголошення її державності 20 грудня 1917 р. Тоді скрізь виконувались такі твори, як «Ще не вмерла Україна» М. Вербицького (сл. П. Чубинського), М. Лисенка «Вічний революціонер» (сл. І. Франка), «Молитва» (сл. О. Кониського – «Боже великий, єдиний...»), Я. Ярославенка «За Україну» (сл. М. Вороного), які сприймалися як державні гімни.

У дореволюційні роки в українській пісенності переплелися національно-визвольні та класово-революційні тематичні напрями (особливої динаміки вони зазнали у перші 3-4 роки революційної доби і функціонували до 1921 р., коли за Ризькою угодою Україна знову була розділена на частини). Коріння такого синтезу органічне і сягає вітчизняної пісенності про боротьбу проти царату, народні бунти і повстання, а також тих зразків, які створювалися у революційних пролетарських і селянських масах, у підпіллі та засланні («Робітнича Марсельєза», «Шалійте, шалійте, скажені кати», «Сміло у ногу рушайте» і ін.). Крім того, на творенні масових пісень позначились пафос й інтонації мелодичної мови революційних пісень Західної Європи – Франції, Німеччини, Італії, Польщі («Інтернаціонал», «Варшав'янка», «Прапор червоний», «Робітнича гвардія» тощо). Тому перші зразки масової пісні розглядаються як органічне продовження творчості вітчизняного та світового революційного пролетаріату.

У 20-ті рр. популярними стають гасла-заклики «Жовтень у музику!», «Музика – масам!», «Музику – служінню соціалістичному будівництву!». Зрозуміло, що поняття «музика» вживалося у широкому розумінні. І «треба було винайти, – як зазначав М. Грінченко, – такі форми і такий матеріал, що в конкретних засобах мистецтва так само конкретно дав би зрозуміти масі основну установку тієї боротьби, яку вона з таким героїзмом провадила». Таким жанром і стала пісня.

Отже, акцентом на ту конкретність і треба було керуватись композитору (відповідно, і виконавцю) в будівництві своєї форми, що не була б лише звуковою арабескою, а виконувала б певне соціальне завдання спрямовувати свою творчість на таку музичну продукцію, в формах якої було б слово. Ось тому й постає у перший пожовтневий період потреба у

вокальній музиці і то у відповідних конкретно-коротких, сильних своєю активністю формах. Так виникає численна своєю творчістю і часто досить цікава своїм музичним змістом революційна музична агітка, що кладе міцний фундамент і для будівництва дальших, вже більш широких форм вокальної масової музики. «...Виступають нові вимоги, нові люди, новий уклад життя й нові пісні» [4; 35].

Отже, історична доба очевидно зумовила прерогативи соціологічного аспекту в масових жанрах, а саме в пісні. У перше дожовтнєве десятиліття культурне будівництво найчастіше здійснювалося через організацію самодіяльних гуртків при заводах, фабриках, загонах Червоної Армії, сільських клубах, школах. До пролетарського музичного руху залучалися мільйони трудящих. Водночас у гуртках здійснювалася ідейно-виховна робота, політична пропаганда і критика буржуазно-клерикальної ідеології.

Масова пісня поступово входила до соціалістичного побуту 20-х рр. Гуртківці активно розучували революційні та пролетарські пісні, співали їх на демонстраціях і субботниках; ними розпочиналися збори, вони ставали часткою агітконцертів, виступів комсомольських театрів. У великих промислових центрах України кожен колектив повинен був мати свою пісню – музичну емблему, з якою робітники підприємств виходили б на всенародні свята. Звідси можна зробити висновок, що навіть на такому рівні мистецтво було політично заангажоване. Нові революційні пісні складали робітники, селяни, солдати, палко обговорюючи їх тексти та музику.

У 20-ті рр. інтенсифікувався процес створення революційних текстів, які співалися на відомі в народі пісні: «Гей, нумо хлопці, й ви, комсомольці» на мелодію «Гей не дивуйте, добрії люди». Широку популярність здобула пісня Д. Васильєва-Буглая «Проводи» (сл. Д. Бедного), що виконувалася на жартівливу мелодію «Ой, що ж то за шум учинився». Практикувалося також оновлення народних пісень шляхом часткового оновлення їхнього змісту під умови, що диктував історичний період, і наближення тим самим до пролетарських масових зразків.

Революційна пісенна стихія, що заповонила музичне життя 20-х рр., динаміка її розвитку не могли не вплинути на формування творчих особистостей композиторів: М. Вериківського, Я. Кониського, К. Богуславського, В. Верховинця, Л. Ревуцького, Ф. Попадича та ін., які після 1920 р. написали низку вокальних творів на агітаційно-революційну тематику. Творення нових пісень у цих митців було пов'язане з їхньою безпосередньою практикою у колективах, студіях, ансамблях.

Інтонанційний лад масових пісень 20-х рр. позначений певними характерними художніми рисами. В них відчутна виразна мелодика, заснована на революційних інтонаціях, чітка ритміка, темпова напруга, ясність і простота форми. Лаконічність вислову поєднується з художньо-емоційною узагальненістю поезії та музики.

Для зачину пісні найчастіше відбирається заклична поспівка. Пісні 20-х рр. відзначаються лапідарністю, прямолінійністю висвітлення теми та деколи примітивністю засобів. Ці якості відбивали художній рівень пролетарських мас і були спрямовані головним чином на проголошення революційної ідеї. До речі, у сучасній українській популярній пісні тенденція лапідарності також часто переплітається з примітивністю виражальних засобів, прямолінійністю висвітлення мелодики, закладеної здебільшого композиторами самоуками, які часто виступають і в ролі аранжувальників, і, відповідно, виконавцями, що втілюють у дійсність свою так звану творчість виключно з власних, комерційних міркувань.

Прагнучи осмислити шляхи розвитку музичного мистецтва 20-х рр., композитори високо оцінювали значення пісні. «Масова пісня, – підкреслював М. Коляда, – практика робітничого класу в його музичному житті» [10; 19]. Вона нерозривно пов'язана з суспільно-політичним життям народу, його трудовими звершеннями. Пісня ставала дійовим музичним гаслом для масової аудиторії.

Оглядаючи музичну творчість 20-х рр., зазначимо, що пролетарська музична творчість відбивалася головним чином у вокальних формах, як правило, безпретензійних. Масова пісня

стала провідним жанром пролетарської музики, оскільки найбільшою мірою відтворювала потреби робітничого класу. Неправильним є, на нашу думку, тогочасний погляд на пісню як на форму, що не потребує великої техніки від композитора і, відповідно, від виконавця. Навпаки, пісня – складне творче завдання, бо тут у небагатьох інтонаціях, простій формі треба виразити глибоке узагальнення почуттів і настроїв [5; 24].

Установка влади на «революційну пісню» служила поштовхом до створення показових творів. Проте композитори з угруповання РАПМУ (Російська асоціація пролетарських музик) спрощено уявляли розвиток соціалістичної музичної культури, вважаючи, що головним її видом має бути масова пісня. Це призводило до неправомірного заперечення інших жанрів. Подібні тенденції в культурній роботі не могли не призвести до часткового спотворення мистецького життя. За інтенсивного розвитку агітаційної музики намітилось упереджене ставлення до пропаганди народних пісень. Саме в цих ланках, нав'язаних пролеткультівцями, почалося небачене зростання дилетантизму, поширення низькопробних творів.

Деякі музиканти говорили про необхідність посилити увагу до лірики та естрадних жанрів, побутової музики. З такими закликами звертались до композиторів К. Квітка, Ю. Мейтус, П. Козицький.

Отже, почала накочуватися хвиля псевдо ліричної, сумнівного смаку музики. У танцзалах, ресторанах і кабаре зазвучали примітивно-вульгарні куплети-шансонетки, низькопробні фокстроти, сентиментальні романси. Наприклад, «Шахта № 3» В. Кручиніна на слова П. Германа, славнозвісні «Кірпицікі» (аранжовані тим же В. Кручиніним на мотив вальсу С. Блейзона «Дві собачки»). Таке мистецтво стало загрозою для культури. Воно відзначалося вульгаризацією людських взаємин, примітивним стилем, банальністю викладу.

Крім того в Україні суттєвий вплив на формування музичних смаків широкого кола слухачів (особливо у великих промислових містах) мало також молоде мистецтво джазу. Почали з'являтися радянські джаз-оркестри, серед них – джаз-бенд Б. Ренського (м. Київ), джаз під керівництвом Ю. Мейтуса (м. Харків, при театрі «Березиль»). Створювалися невеличкі джазові ансамблі при робітничих клубах та студентських музичних гуртках. На самодіяльних засадах їх організували молоді митці. Однак, джазове музикування розвивалося спонтанно, виключно на ентузіазмі аматорів. А діячі Пролеткульту в запалі дискусій зарахували його до мистецтва «товстосумів» та «наркоманів», «опіуму» для робітників та молоді. Разом із тим, назване явище поступово входило в музичний побут, особливо валиких міст, помітно впливало на формування деяких жанрів побутової музики, зокрема танцювальної, естрадної та ліричної пісні. Проте в модній для того часу течії з'явилося чимало творів примітивних, написаних композиторами-аматорами, які лише невдало наслідували західні зразки.

Гальмувався процес створення української ліричної пісні. Це зумовлювалося негативним ставленням до лірики, адже людина нової доби уявлялася як герой-борець, усе життя якого присвячене революції. Він мав свідомо відмовитись від власної долі, особистих прагнень, кохання. Тож при створенні ліричної пісні найскладнішим виявився процес внутрішнього органічного злиття особистого і суспільного, піднесення світу власних переживань до рівня загальносуспільної значимості. Першою спробою втілити ліричні мотиви пролетарського мистецтва стала збірка «Жіноча доля в піснях» (1924 р.) [10; 27].

У 30-ті рр. намітилися відчутні зрушення у розвитку української радянської пісенності, розширення її жанрової бази. Той час приніс нову тематику: успіхи п'ятирічок, колективізація села, індустріальні новобудови, звеличення соціалістичної Батьківщини та її видатних людей. Масова пісня була покликана оспівувати всі починання партії, вона стала її рупором у широких масах. Поступово, відповідно до розвитку складних і суперечливих метаморфоз початку 30-х рр., що призвели до перетворення державної влади у тоталітарну систему, пісня стає знаряддям ідеологічної обробки світогляду людини. Поети та композитори в більшості випадків з довірою сприймали нові ідеї і настанови Уряду, нерідко

щиро вважали, що це і є справжній шлях побудови нового суспільства. До того ж, не зважаючи на життєві труднощі, всю «ходу народу до комунізму» прикрашали розмаїтими масовими святами, проводили декади національних мистецтв, олімпіади тощо. Ідейно-політична запрограмованість олімпіад спрямовувалась на маскування істинного стану речей. Особливим дисонансом вражає гасло Олімпіади весни 1934 р., яка проводилася одразу після голодомору 1932-1933 рр.: «Мобілізуймо самодіяльне мистецтво на здійснення планів соцбудівництва, на боротьбу за більшовицькі колгоспи, за заможне життя колгоспників» [10; 41].

Помітними стали конкурси на кращі тематичні масові пісні, що проводилися з 1932 р. Спільною композиторів республіки. Пісні, що здобули перші відзнаки, впроваджувалися до репертуару художніх колективів, що брали участь в олімпіадах, друкувались у періодиці, збірках. Таким чином, активно проводилось масове зомбування суспільства.

Розмах індустріального будівництва відбився у таких зразках української пісенності, як «Дніпрельстан» та «Криворіжжя» В. Борисова, «Пісня зміни» П. Батюка, «Ювілейна заводу «Більшовик»» Г. Верьовки, «Пісня молодих арсенальців» Я. Цегляра, «Пісня про «Арсенал»» С. Добровольського. Твори Г. Верьовки та С. Добровольського звучали навіть у 40-50-ті рр. як музичні емблеми відомих своїми революційними традиціями заводів. Індустріальна тематика інколи спонукала митців відтворювати в музиці специфічні виробничі шуми (бряжчання металу, рух локомотивів, удари молота). Зрозуміло, що такі засоби не сприймалися слухачами й виконавцями, вражали механістичністю і штучністю. За це свого часу критикувались «Пісня кузні» П. Толстякова, «Депо» В. Борисова, «518-1040» П. Козицького, «Магістраль» М. Коляди, «Комсомольська реконструктивна» Ф. Богданова.

30-ті рр. принесли нові теми для розвитку червоноармійських масових пісень. Поряд із типовими похідними маршами («Червоноармійська» Г. Верьовки, «Червонокозацька» К. Богуславського, «Пісня червоних героїв» Л. Ревуцького) помітнішим стає тяжіння до творів, у яких спостерігається розшарування музичної тканини на дві образні сфери: перша втілювала характерні ритми кінноти (як правило, в супроводі), друга – відзначалася широкою наспівною мелодикою. Сюди можна віднести «Пісню кубанських козаків» В. Борисова, «Червову кавалерію» Г. Верьовки; помітною стала популярна в армійських колективах «Донська козача» Я. Левіна (сл. А. Угарова).

Українські митці на замовлення влади створювали пісні про героїв революції та Громадянської війни: «Пісня про загін Щорса» Г. Верьовки, «Пісня про Кірова» та «Пісня про Чапаєва» В. Борисова, «Пісня про Котовського» М. Вериківського й ін. Розвиток червоноармійських пісень стимулювався проведенням конкурсів на цю тематику [13; 338].

Етапним художнім завданням для української пісенності кінця 30-х рр. стало піднесення на новий щабель її громадянського змісту, де описувалися звершення радянських людей, гордість за соціалістичну Батьківщину, оспівувалася «дружба народів» та інтернаціональна солідарність з пролетарями інших країн.

Еволюція пісенності в 30-ті рр., як, зрештою, і всієї музичної культури, могла б бути більш активною та багатшою на творчі знахідки, якби вона йшла природним шляхом духовної спадкоємності митецьких генерацій. Однак великої шкоди культурі завдали сталінські репресії, жертвами яких стали відомі українські композитори К. Богуславський, В. Верховинець, О. Арнаутов; поети М. Вороний, Д. Загул, В. Поліщук, М. Лебідь, М. Філянський. Репресивних утисків зазнали також Ф. Попадич, Т. Шутенко і ін.

Усе це мало негативний вплив на розвиток духовного життя народу, культури й мистецтва країни. Простежуються «перегини» у художній політиці, пошуки компромісних розв'язань ідеї твору, переорієнтація тематики на оспівування культу особи. В трагічних умовах, свідомо завуальованих високими гаслами та проголошуваними прекрасними ідеалами революції й світлого майбутнього людства, формувалась і українська масова пісня.

Пісенність, як сфера масового мистецтва демократичного спрямування, що посилено діє на емоційно-психічний стан людини завдяки подвійній енергії сполучення слова й

музики, набула значення першорядного чинника ідеологічної зброї нарівні з агітплакатами, патріотичними віршами й гаслами і в подальший час. Тема війни наповнила пісні не лише професійних композиторів (Л. Ревуцький, Г. Верьовка, М. Вериківський, Ю. Мейтус, А. Штогаренко, П. Козицький, К. Данькевич), а й аматорів.

Їх виконавцями були професійні та самодіяльні ансамблі, утворені при шпиталях, Будинках офіцерів, серед евакуйованих з України. Природно, що найвагоміше місце в репертуарі посідали героїко-патріотичні пісні, де відтворювався «колективний характер» воїна-захисника. Поширення набули, зокрема, «За Батьківщину» Л. Ревуцького, «Там, де ворог пройде, – зла руїна» і «Нас веде Боженкова зоря» М. Вериківського, «Слово гніву» Ю. Мейтуса, «За рідну землю» К. Данькевича, «Пісня 30 полку» П. Козицького.

Структурні й інтонаційні риси властиві багатьом похідним героїчним пісням українських авторів, на які в роки війни було спеціальне політичне замовлення Генерального штабу. Вирізняють їх динамічна хода, рухливий темп, лапідарна, досить легка для запам'ятовування мелодія. Осібне місце посідають твори, подібні за образністю до кавалерійських пісень періоду Громадянської війни, – так звані «пісні-атаки». Їм притаманні цільність і динамічність художнього образу, контрастність музичної тканини, де широка наспівна мелодія, близька до народнопісенних джерел, поєднується з моторним супроводом, позначеним безупинною ритмічною пульсацією. Саме таке поєднання породжувало відчуття тривожної збудженості.

Інколи композитори запозичували народні мелодії, лише дописуючи до них розгорнені супроводи (варіаційного типу) та добираючи новий текст, як це помітно у пісні К. Данькевича «Запрягайте, хлопці, коней» (сл. М. Лобковського у перекладі М. Рильського).

Жанрове підґрунтя нових пісень (романс, балада, вальс, куплети тощо) сприяло їх входженню до музичного побуту. Багато пісень, іноді на конкретну тематику, виникало для поповнення репертуару фронтових концертних бригад, військових ансамблів, самодіяльних колективів. Ноти переважно були рукописні.

Після перемоги у війні всі сили спрямовуються на відбудову країни. Виконавством і популяризацією пісень займалися переважно професійні співаки, ансамблі, хори. Серед них й новостворені колективи – Державний український народний хор (кер. Г. Верьовка), Державна капела бандуристів (кер. О. Мінківський), Хор Українського радіо (кер. Ю. Таранченко). З'явилися й численні вокальні тріо, у тому числі бандуристи, дуети, квартети, що пропагували народну манеру виконання на концертній естраді. Водночас на стилістиці української музики дедалі відчутніше позначався вплив розмаїтої західної естрадної музики, що кардинально відрізнялась демократичністю смаків, свободою виконання і спричинила протилежні оцінки даного явища у мистецьких колах.

Таким чином, у повоєнний період в українській пісенності почали окреслюватися три різні за своїм художнім рівнем, традиціями, манерою співу, жанровими спрямуваннями виконавські сфери: академічна, народна й естрадна. У подальшому всі вони відіграли певну роль у процесах піснетворення і започаткували жанрово-стильове розшарування пісні.

Активізація аматорської творчості розпочалася 1948 р. (після першого етапу відбудови країни та пережитого голодного 1947 р.) і виявилася необхідною для стимулювання процесу розвитку пісенності. Проблеми масових жанрів знову постали першочерговими у роботі ідеологічних органів. Уже навесні 1949 р. відбулося I республіканське «Свято пісні», що згодом стало традиційним.

Тогочасне керування мистецтвом призвело до того, що чільне місце у творчості митця посіла тема звеличення комуністичної партії та її ролі у житті народу. До 1953 р. вона неодмінно пов'язувалася з особою Й. Сталіна. З огляду на нову ситуацію, що настала після його смерті, «у світлі нових завдань» здійснено редагування музичних творів, а саме пісень, починаючи від Державного гімну УРСР, написаного 1949 р. Незважаючи на переробки, саме в панегіричних жанрах, спосіб образно-художнього мислення митців, їхні виражальні засоби не зазнали істотних змін.

Близькими до таких творів за змістом, а частково й за художнім вирішенням, були пісні про боротьбу за мир. Музично-поетичну ідею автори реалізували гранично чітко, плакатно-декларативно, вдаючись до динамічно-рушійного темпу маршової ходи. Назви пісень нагадували гасла: «Мир перемаже війну» П. Майбороди, «Ми за мир у всьому світі» М. Дремлюги, «Війна війні» В. Борисова, «На бій за мир» Г. Фінаровського, «Ми за життя, за мир» Я. Цегляра та ін.

Громадянським пафосом сповнені й пісні про Вітчизну. У них дещо приглушено фанфарний тон, перенесено на другий план шати гімнів-маршів, що наприкінці 40-х та у 50-ті рр. стали шаблонними.

Сумною відзнакою 1951 р. стали галасливі кампанії з приводу «безідейності», «космополітизму» та «буржуазного націоналізму» митців. Так, у газеті «Правда» в статті «Проти ідеологічних переколювань у літературі», був підданий гострій критиці видатний український поет В. Сосюра за його вірш «Любіть Україну». Звинувачення висувалися й проти низки композиторів, здебільшого тих, хто писав музику на вірші В. Сосюри. Наприклад, газета «Советское искусство» дорікала Спілці композиторів України за те, що деякі її члени «виявляють некритичне, непартійне ставлення до тексту пісень, унаслідок чого з'являються твори, написані на ідейно хибні, шкідливі тексти. Так, композитор І. Руденко, що творчо не виявив себе протягом багатьох років (і не був членом Спілки), виступив з піснею на вірші В. Сосюри «Любіть Україну».

Композитори С. Файнтух, П. Майборода, М. Вериківський також виявили невимогливість до тексту. Композитор М. Жербін, автор багатьох бадьорих пісень, виступив з романсом «Далеке хмуре поле», написаним на слова В. Сосюри. У цьому творі оспівується чуже радянській людині безцільне життя, відірваність від суспільства, яке будує комунізм [11; 15].

Композитори і виконавці знову були поставлені в умови, надиктовані режимом. Ті композитори, поети і виконавці, які не оспівували вищесказані теми, були висланими до Сибіру, їхні тексти взагалі не друкувалися чи в кращому випадку висміювалися.

Розвиток української ліричної пісні першого повоєнного десятиріччя відзначався певною нерівномірністю. Час від часу з'являлося і зневажливе ставлення до неї як до жанру, не гідного уваги. Стосовно того, що гальмувало її розвиток, писав А. Кос-Анатольський: «З одного боку, наше – композиторів та поетів – нерозуміння важливості ліричної пісні, незначна наша творча активність. З іншого боку – святотатство деяких перестраховальників від критики. Насправді були спроби назвати любовну лірику «аполітичною», «безідейною» [6; 12].

Певні кола республіканської громадськості тлумачили пісенну творчість українських митців кінця 40-50-х рр. як протидію посиленню «чужорідних» впливів західноєвропейської та американської легкої музики, зокрема джазової. Поширення її у молодіжному середовищі здійснювалося здебільшого неофіційно через ефір, платівки та переписування. Кращі твори провідних митців західної естради Дж. Гершвіна, Г. Міллера, Д. Елінгтона, Ф. Лемарка, цікавили тільки професіоналів.

В Україні в 50-х рр. майже всюди виникали невеличкі агіткультбригади з малими джаз-оркестрами, що відзначалися низьким художнім рівнем, але активною діяльністю. Розповсюдження естрадних бригад і ансамблів такого типу відбувалося шляхом витіснення високопрофесійних колективів – популяризаторів вітчизняної і зарубіжної музики. Так, 1953 р. в Одесі ліквідовано штатний струнний квартет, а замість нього створено квартет акордеоністок. 1955 р. одну з кращих в Україні Одеську хорову капелу замінено естрадним ансамблем пісні і танцю. Того року в Харкові припинили існування найстарша в Україні хорова капела і єдиний у республіці оркестр народних інструментів. У Сумах, замість симфонічного оркестру, створено інструментальний квартет та естрадну бригаду [1; 3].

Естрадна музика, дедалі більше захоплюючи побут, стаючи популярною, виділяється у самостійну мистецьку галузь зі своєю більш розкутою манерою виконання, складом

інструментів, типом аранжування, специфічною драматургією. Перед тими, хто працював у масових жанрах, постало питання переорієнтації власної творчості. Композитори зіткнулися з проблемою естрадного стилю музики і синтезу національних традицій з зарубіжним джазовим та естрадним мистецтвом.

Підвищенню загального рівня естрадної музики сприяла поява високопрофесійних виконавських колективів, де композитори мали змогу на практиці оволодіти специфікою оркестрової партитури, її тембровою палітрою і принципами тематичного розвитку.

1956 р. в Україні почав виступати естрадний оркестр «Дніпро» під керівництвом композитора Є. Зубцова. Особливістю його складу було додання до джазової групи струнних інструментів, які у класичному джазі відсутні. Це пом'якшило темброву палітру звучання. Оркестр виконував пісні П. Майбороди, А. Кос-Анатольського, Я. Цегляра, Є. Козака, А. Філіпенка, І. Шамо та інших митців. Проте в подальшому він не зміг зберегти своє самобутнє обличчя і, проіснувавши майже п'ять років, розпався. Утім, на часі вже була нова доба естрадного музикування, що принесла електроінструменти, нові стилі й жанри, зумовила нові форми й художні смаки.

Отже, у пісенній творчості обраного періоду розрізняються два етапи: пісні воєнного часу та повоєнної доби. Треба зазначити, що творчість українських митців у роки війни була досить плідною, але вона не посідала домінуючого місця у мистецькому житті народу. Однією з причин – глибоке емоційне усвідомлення самого факту окупації рідної землі ворогом. Натомість у повоєнні часи, попри всі економічні скрути життя та ідеологічні утиски, українська пісенність почала набирати сили й отримала визнання як національно самобутнє художнє явище в СРСР. Імена українських митців повоєнної генерації – П. Майбороди, А. Кос-Анатольського, Г. Жуковського, І. Шамо, Є. Зубцова – стали відомими й за межами України.

Список використаної літератури

1. **Альошин Ю.** Нотатки про музику наших днів / Ю. Альошин, Ю. Малишев // Рад. культура. – 1956. – 2 жовт.
2. **Арановский М.** Структура музикального жанра : ситуація в музиці / М. Арановский // Музыкальный современник: Сб. ст. – Вып. 6. – М. : Сов. композ., 1987. – С. 5–44.
3. **Вульфийс П. А.** Статті. Воспоминания. Публицистика / П. А. Вульфийс. – Л. : Музыка, 1980. – 271 с.
4. **Грінченко М.** Розвиток української музики повоєнного періоду // Грінченко М. О. Історія української музики. – К., 1922. – 164 с.
5. **За пролетарську музику.** – 1931. – № 7/8.
6. **Кос-Анатольський А.** К поетам-песенникам / А. Кос-Анатольський // Правда України. – 1954. – 21 жовт.
7. **Костина А.В.** Массовая культура как феномен постиндустриального общества. – 3 изд., стер. – М. : Книга, 2006. – 350 с.
8. **Мозговий М. П.** Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : дис... канд. мистецтв. 17.00.01 – «Теорія та історія культури» / М. П. Мозговий; КНУКіМ. – К., 2007. – 175 с.
9. **Окуджава Б.** «Мы все реже задумываемся о человеке, человечности, человеческой порядочности» / Интервью записала А. Жебровская // Русская мысль. – 1988. – 24 ноября. – С. 14.
10. **Радянська музика.** – 1934. – № 2/3.
11. **Советское искусство.** – 1951. – 11 лип.
12. **Сохор А.** О массовой музыке / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки: Сб. ст. Т. 1. Сост. Ю. Капустин. – Л.: Сов. композитор, 1980. – С. 234–264.
13. **Сохор А.** Русская советская песня / А. Сохор. – Л., 1959.

Резюме

Проведений аналіз творчості радянських композиторів та виконавців на підставі матеріалів періодики, з'ясована сутність поняття «масова пісня» і її вплив на українську музику.

Ключові слова: пісенна творчість, композиторська діяльність, масова пісня, музичне мистецтво, ансамбль, хор, естрадна музика.

Summary

Drabchuk U. A mass song in the context of works of the Ukrainian composers and performers

The analysis works by Soviet composers and singers on the basis of materials and information periodicals Ukrainian Soviet era and sense of popular song and it's impact on Ukrainian music.

Key words: art of singing, composer activity, popular song, ensemble, choir, pop music.

Аннотация

Проведен анализ творчества советских композиторов и исполнителей на основе материалов украинской советской эпохи и выяснена сущность понятия «массовая песня» и ее влияние на украинскую музыку.

Ключевые слова: песенное творчество, композиторская деятельность, массовая песня, музыкальное искусство, ансамбль, хор, эстрадная музыка.

Надійшла до редакції 12.12.2013 р.