

ДО 90-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ІГОРЯ НАУМОВИЧА ШАМО

НЕВІНЧАНА Т. С.

НЕВТОМНИЙ У ПОШУКАХ

Композитор Ігор Шамо – одна з найпривабливіших постатей в українському музичному мистецтві ХХ століття. Уже понад 32 роки немає з нами цього видатного, неповторного майстра, а його музика, його дивовижний дар мелодиста з честю витримують випробування часом і, як сяйво далекої зірки, продовжують свій шлях до все нових поколінь слухачів і виконавців. Доля відвела йому недовге життя, і він, ніби знаючи це наперед, ніколи не розпорошував своїх зусиль, цілком віддавався музиці і працював над кожним твором як востаннє.

Я згадую його робочий кабінет у затишному просторому помешканні на вулиці Костельній: стіл біля вікна, за яким він бачив київські дахи і небо, великий рояль з нагромадженими нотами і книгами – не просто інструмент, а майже жива істота, найближчий друг, з яким він провів найщасливіші миттєвості свого життя, – і наче чую його слова: «Я звик працювати без вихідних і свят, щоранку бачити перед собою аркуш нотного паперу, а якщо трапиться такий день, коли не вдається нічого написати, я вважаю його прожитим даремно»¹. Мабуть, саме звідси народилися та особлива, справді моцартівська легкість, невимушеність, абсолютна органічність, якими відзначається творча манера композитора, його легендарне вміння працювати відразу над кількома творами і завжди досягати максимального результату. Тому природно, що його називали «композитором милістю Божою», як кажуть про людей виняткових творчих можливостей.

ПОЧАТОК. ФРАГМЕНТИ БІОГРАФІЇ. Музика поселилася у його душі в ранньому дитинстві, і з тих пір він не мислив без неї свого життя. На щастя, у шкільні роки Ігор, як він сам говорив, «<...> потрапив туди, куди мріяв, – у царину музики, в атмосферу поваги до творчої людини. Якщо в тебе щось добре виходило, тобою щиро захоплювалися. Я ніколи не відчував заздрості, хоча дух творчого змагання був постійно наявний»². Ідеться про Київську середню спеціалізовану музичну школу-інтернат імені Миколи Лисенка, яка відкрилася 1935 року і прийняла у своє лоно найобдарованіших дітей України. Навчання у школі Ігор Наумович завжди згадував як дуже світлий період свого життя. Уже тоді він мріяв стати композитором і наполегливо йшов до цієї мети. Найбільш великим композитором в історії світової культури він завжди вважав Й. С. Баха. Серед його кумирів були Р. Шуман, М. Мусоргський, С. Рахманінов. З юних років він захоплювався ними, досконало вивчив їхні твори, і потім це вплинуло на його творчість. Першими вчителями здібного хлопця були блискучі професіонали – А. А. Янкелевич (фортепіано), М. Я. Гозенпуд (композиція), А. М. Луфер, К. М. Михайлов і ще зовсім молоденькі «теоретики» Фріда Аєрова і Євгенія Столова, у подальшому – поважні професори Київської консерваторії. Він закінчив десятий клас у травні 1941 року.

¹ Із бесід автора з І. Н. Шамо.

² Із бесід автора з І. Н. Шамо.

А далі його мрія була брутально перекреслена. Проте навіть у страшні часи війни, у діючій армії, куди Ігор 1942 року пішов добровольцем після прискореного курсу навчання в евакуйованому в Уфу Московському медичному училищі, музика допомагала йому вистояти і не збожеволіти у тому кривавому пеклі. Можна собі уявити фронтові будні лейтенанта медичної служби Ігоря Шамо, проте лише уявити, тому що він ніколи не хотів про це розповідати, навіть найближчим людям – надто важкими були спогади. Хтось з офіцерів подарував Ігорю трофейний акордеон, яким він оволодів з легкістю, і відтоді у короткі хвилини відпочинку не випускав інструмент із рук, виконував усі пісенні замовлення фронтових друзів і тим відігривав їхні серця, опалені жорстокістю війни. А одного разу в розбомбленому німецькому містечку грав на вічлілому органі свого улюбленого Й. С. Баха. Цю картину він настільки яскраво описав, що вона й досі стоїть перед очима: руїни, орган у напівзруйнованому соборі, виснажений блідий юнак із тонкими руками музиканта грає, забувши про все, і обличчя солдат, зачарованих величними акордами...

Мабуть, музика боронила його, адже він залишився живим і дійшов до Берліна. А після Перемоги потрапив до Відня, де служив ще рік. З посмішкою згадував, що господиня квартири, де він жив, чемна й вишукана фрау, була до нестями вражена музичними здібностями «герра лейтенанта», який годинами експлуатував її фортепіано, а до того ж постійно ходив до церкви, наполегливо оволодіваючи мистецтвом гри на органі. Стереотипи її уявлень про радянських військових, очевидно, були повністю переглянуті, як дотепно зазначав композитор. Із Віднем пов'язана одна дуже щаслива подія в житті митця – тут він зустрівся, закохався й одружився з Людмилою Большаковою, яка надалі була з ним поряд завжди – і у тривогах, і в радощах. Їхнє свідцтво про шлюб вважалось родинною реліквією, адже воно було вручене у Відні, місті їх шаленого кохання. Доля інколи полюбляє карколомні повороти – чи могли б подумати Ігор і Людмила Шамо, що їхня онука Ірина, яка народилася вже після смерті діда, стане оперною співачкою, стажуватиметься у Відні і буде ходити тими самими опшатними вулицями, якими ходили в пору своєї молодості її бабуся і дідусь.

Навесні 1946 року до Відня, на адресу командування радянських військ, надійшов лист із Києва, підписаний відомими професорами столичної консерваторії – Л. М. Ревуцьким, Б. М. Лятошинським, К. М. Михайловим, М. Я. Гозенпудом та А. М. Луфером. Це було клопотання про демобілізацію лейтенанта медичної служби Ігоря Шамо для продовження музичної освіти в Київській консерваторії. Його шкільний учитель із композиції М. Я. Гозенпуд не забув про свого випускника з блискучими здібностями, неодноразово розповідав про талановитого хлопця Борису Миколайовичу Лятошинському й іншим своїм колегам, ось і вирішили вони спільно прискорити повернення Ігоря додому і до занять музикою. На щастя, лист спрацював, і невдовзі Ігор Шамо опинився у рідному Києві на вступних іспитах до консерваторії.

Абітурієнт, який ще не встиг зняти військової форми, вразив членів приймальної комісії непересічним твором і довершеним піанізмом – і коли тільки йому вдалося так підготуватися? Музикознавець Юлій Малишев, який вступав до консерваторії того ж року, згадував: «“Фантастичний марш” Ігоря справив на мене справді фантастичне враження – блискучою інструментальною технікою, стрункою і вишуканою формою, надзвичайно складною, як мені тоді здалося, гармонічною мовою»¹. Як розповідав І. Н. Шамо, його навіть хотіли взяти відразу на другий курс, але він відмовився, мотивуючи це великою перервою у навчанні і необхідністю поновити базові музичні

¹ Малышев Ю. Был у меня хороший друг / Юл. Малышев // Я з вами був і буду кожен мить... Спогади, статті, матеріали про композитора Ігоря Шамо / упоряд. та заг. ред. Т. І. Шамо. – К. : Гроно, 2006. – С. 63.

знання. Саме цим він і займався на першому курсі у класі М. Я. Гозенпуда – композитора, чудового викладача теоретичних дисциплін.

У 1947 році, коли Матвій Якимович був змушений переїхати до Новосибірська, Ігор Шамо перейшов у клас Бориса Миколайовича. Це стало щедрим подарунком долі, здійсненням мрій юнака. І. С. Царевич стверджувала, що Б. М. Лятошинський брав до себе у клас тільки тих студентів, які були йому по-справжньому цікавими. Талант І. Шамо відразу привабив його, і протягом 1947 – 1951 років, тобто з другого курсу і до закінчення консерваторії, Ігорю пощастило навчатися у Б. Лятошинського і тісно спілкуватися з ним. А часи були дуже не прості, особливо 1948 рік, коли одна за одною в Москві, а потім і в Києві з'явилися одіозні постанови про боротьбу з формалізмом, космополітизмом, націоналізмом, коли в одну мить нищилися людські долі. Саме в 1948 році Б. Лятошинського було оголошено «лідером формалізму» і, як розповідала Ія Царевич, «у нього відібрали завідування кафедрою, і взагалі йшлося про те, чи достойний він виховувати молодих композиторів»¹. Фактично, під ударом перебували обидва: учитель – як «формаліст», а його студент – як можливий «космополіт». Людмила Петрівна Шамо, дружина композитора, згадувала, що Ігорю навіть наказали в певний день з'явитися на загальні консерваторські збори, на яких планувалося викривати злісних «космополітів». Як потім з'ясувалося, від езекуції його врятувало тільки те, що він був фронтовик і мав дружину-росіянку.

Усі ці тортури і вчитель, і учень витримували гідно, зберігаючи повагу і вірність один одному. Це були уроки високої моралі і справжньої шляхетності. Знову пошлемося на слова Ії Сергіївни у документальному фільмі «Києве мій»: «Лятошинського підкупав характер, інтелігентність Ігоря. Ігор був людиною з великим почуттям власної гідності, і це їх ріднило. У тій ситуації, коли з усіх сторін ішла атака на справжню інтелігенцію в усіх галузях культури, вони обидва зберігали власну гідність у будь-якій ситуації»².

Що ж до опанування професії, то слід наголосити, що на той час у консерваторії була дещо інша, ніж тепер, система навчання композиції: гармонія, поліфонія, аналіз форм, інструментовка, читання партитур викладалися у класі зі спеціальності. Таким чином, досягалися цілісність і гнучкість процесу навчання. Ігор Наумович міг годинами розповідати про вчителя і неодноразово підкреслював, як йому поталанило, що всі ці предмети він вивчав у самого Бориса Миколайовича. Скільки найцінніших практичних відомостей отримав молодий композитор на цих уроках, як вражала його енциклопедична широта знань улюбленого педагога! І як соромно було, коли, реагуючи на невивченість чогось елементарного, Борис Миколайович із неприхованим жалем промовляв: «А я думав, що Ви це знаєте...». Загалом, він був досить суворим вчителем, наприклад, з вівторка до п'ятниці треба було підготувати не менше 25 сторінок партитури – жодної причини невиконання завдання не брав до уваги. Водночас, він завжди з повагою ставився до «мук творчості» свого молодого колеги, ніколи не відкидав, не перекреслював показаного йому матеріалу, а лише тактовно пропонував шлях до іншого вирішення.

Зазначимо, що Ігор Шамо, незважаючи на побутові труднощі, необхідність утримувати сім'ю, був вдячним студентом і нерідко радував Бориса Миколайовича своїми успіхами: на щорічних конкурсах на найкращу студентську композиторську роботу І. Шамо щороку незмінно посідав перше місце; ще студентом третього курсу він став членом Спілки композиторів – поодинокий, унікальний факт в історії цієї

¹ Царевич І. Жити не встигло / Ія Царевич // Я з вами був і буду кожному мить... Спогади, статті, матеріали про композитора Ігоря Шамо / упоряд. та заг. ред. Т. І. Шамо. – К. : Гроно, 2006. – С. 125.

² Там само, с. 127.

творчої організації. 1951 року з червоним дипломом закінчив консерваторію, а на дипломному концерті блискуче виконав свій Концерт-баладу – драматичне симфонічне полотно, яке відразу ввійшло до концертного репертуару і удостоїлося схвальних рецензій критиків. Надалі Ігор Шамо неодноразово спирався на творчі принципи, засвоєні на уроках Б. Лятошинського. Особливо це стосується його трьох симфоній, а також кількох квартетів (найпоказовіший – Квартет № 4) з їх гостро конфліктною драматургією, монотематичним розвитком музичного матеріалу, іншими ознаками драматичного симфонізму, стежею якого першим в українській музиці ХХ ст. пішов Борис Лятошинський.

Протягом наступних років стосунки вчителя й учня були надзвичайно теплими. Так склалося, що найбільшу славу Ігорю Шамо принесли пісні (близько 300), адже він володів унікальним мелодичним даром. Але до якого б жанру він не звертався, учитель завжди уважно стежив за його творчим розвитком. Звісно, Б. Лятошинському дуже хотілося, щоб Ігор більше писав симфонічної музики, він бачив його великий потенціал у цьому жанрі. Він, наприклад, хвалив його Симфонію № 1 (1964) і щиро радів її успіху. Проте і численні інструментальні твори, і чудову кіномузику Ігоря Шамо Борис Миколайович високо цінував. Зі свого боку, Ігор Наумович завжди намагався показувати свої нові твори Борису Миколайовичу, і схвалення вчителя для нього було найвищою нагородою. І які б події не траплялися у його творчому житті, він поспішав поділитися з улюбленим професором. Так, отримавши звання заслуженого діяча мистецтв України, він насамперед подзвонив Борису Миколайовичу, щоб висловити свою безмежну вдячність Учителю.

Ігор Наумович часто розповідав, якою дивовижною людиною був Борис Лятошинський. Скільки в ньому було такту, вихованості, стриманості і глибокої, непоказної доброти. Ось одна історія. У консерваторії студент Ігор Шамо отримував підвищену стипендію, причому більш високу, ніж інші студенти-відмінники. Він цим пишався і сприймав як особливе ставлення деканату до його успіхів у навчанні. Значно пізніше він випадково дізнався, що суттєву частину його підвищеної стипендії становила сума, відрахована із зарплати Бориса Миколайовича, за його бажанням. Тепер уже відомо, що Б. Лятошинський у різний час допомагав своїм студентам, якщо дізнавався про їхні матеріальні труднощі. І жодного разу не зізнався, боячись поставити людину в незручне становище. І Шамо ніколи цього не забував і вже на краю свого життя не втомлювався зворушено повторювати слова вдячності.

У пошуках стилю. Сторінками симфонічної творчості. Від композитора, який блискуче закінчив консерваторію в класі Бориса Лятошинського, природно було б чекати занурення у симфонічний жанр, зосередженості на симфонічних композиціях. Однак у кожного композитора свої шляхи у цю найвищу сферу академічної музики. Один ніби вже народжується симфоністом (згадаймо цілком довершені юнацькі твори Д. Шостаковича і С. Прокоф'єва); інші, ще не маючи необхідного досвіду, безпомічно блукають у лабіринтах симфонічного жанру, видаючи твір за твором; хтось більш-менш вправно, але сухо і формально відтворює у своїх опусах симфонічну схему (таких прикладів багато в музиці 1950–1960-х років). Нечасто трапляються творці, які йдуть неторованими шляхами, відкриваючи нові симфонічні світи, – таким був Б. Лятошинський. І Шамо йшов до симфонії довго, засвоївши від свого педагога, що це вимагає не лише високої професійної майстерності, а й твердих світоглядних позицій, уміння донести своє людське кредо. Першу симфонію він написав через 13 років після закінчення консерваторії (1964), а невдовзі і Симфонієту-концерт (1967), яку вважав своєю Другою симфонією. І тільки 1975 року написав свій головний і найвизначніший симфонічний

твір – Симфонію № 3 «Пам'яті героїв». Навіть роки написання свідчать про високу відповідальність митця у ставленні до цього жанру, який є свідченням композиторської зрілості – людської і професійної.

Відтермінованим наближенням до симфонії, першою пробою пера став дипломний твір І. Шамо **Концерт-балада для фортепіано з оркестром** (1951). Концерт одночастинний, проте він має всі ознаки класичного симфонічного циклу, оскільки концентровано втілює його традиційні розділи: напружено-конфліктне *Allegro*, начерк гострого, примхливо танцювального скерцо, розгорнуту співучо-речитативну, внутрішньо експресивну повільну частину і потужний, апофеозний фінал, у якому поєднано всі драматургічні лінії. Не вдаючись до вичерпного аналізу, відзначимо головне: це був перший вияв схильності до драматичного симфонізму, до монотематизму й образного переосмислення інтонаційно близьких тем, що потім буде різноманітно розвинене у симфоніях композитора. З іншого боку, у цьому творі накреслені несподівані і дуже важливі проєкції в зовсім іншу жанрову сферу – у пісню, так широко і неповторно представлену у творчості І. Шамо. Ідеться не тільки про натхнений, зачаровуючий мелодизм, а й про баладність як особливий вид побудови форми і музичного розвитку, які надають можливість, не втрачаючи динамічності, об'єднати в одне ціле кілька контрастних станів і настроїв. Дотримуючись об'єктивності, відзначимо деякі вади цього раннього твору – певну недосконалість форми, подекуди схематизм у побудові розділів, штучність їх поєднання. Однак щирість і глибина емоцій, органічність перетворення фольклорних інтонацій, майстерність мелодиста – усе це привернуло увагу до музики молодого автора. Твір прозвучав не тільки в Києві, а й у Москві, його високо оцінив відомий музикознавець І. Нестьєв: «В концерте-балладе пленяет широкий разлив украинской песенности в различных её разновидностях – от мужественных, героических напевов и скорбных кобзарских наигрышей до прозрачных и светлых хороводов-веснянок. Молодой композитор не копирует фольклор украинского народа, а подчиняет чудесный мелос своей творческой воле, строя на его основе увлекательную музыкальную поэму...»¹. У реаліях того часу, за всієї одіозності особистості І. Нестьєва і його поглядів на український симфонізм, така оцінка була надзвичайно важливою для композитора, який тільки розпочинав свій творчий шлях. Тим більше, що характеристика твору була об'єктивною.

1964 року була написана його Перша симфонія. Ігор Шамо підійшов до свого 40-річчя, мав величезний композиторський досвід і вже набув широкої популярності як улюблений народом пісняр, автор хрестоматійних фортепіанних творів, які грала талановита молодь усієї України, а також безлічі вокальних та інструментальних камерних творів, які виконували найвідоміші українські солісти, хорових композицій, музики до культових кінофільмів і театральних вистав. На різноманітних фестивалях і оглядах, вельми популярних у той час, завжди виконувалася музика І. Шамо. Так, на одному з таких мистецьких змагань із 31 колективу 28 виконували його твори. Такої надзвичайної популярності не можна було не помітити – цього ж, 1964 року йому було присвоєно звання заслуженого діяча мистецтв України.

На злеті своєї творчості І. Шамо врешті наважується звернутися до симфонії. Ще у студентські роки він спостерігав, як народжувалася Третя симфонія Б. Лятошинського (1950), глибоко переживав драматичні колізії навколо неї, які врешті змусили автора змінити концепцію і написати другу редакцію цього твору (1954). Це був показовий

¹ Нестьєв И. Достижения и трудности украинской музыки / И. Нестьєв // Советская музыка. – 1951. – № 12. – С. 25.

урок заідеологізованої влади всім митцям, а надто творчій молоді – «чтоб неповадно было» викривляти радянську дійсність. Урок був мимоволі засвоєний, і симфонічний напрям на певний час зник з композиторської практики. А втім, настали нові часи – відлига 1960-х, і щось свіже, нове замайоріло за небокраєм. Відбулася прем'єра Четвертої симфонії Б. Лятошинського, побудованої за принципами психологічної драми, напруженої і відкритої, яка своїм гостро емоційним висловлюванням глибоко вразила І. Шамо і, власне, стала поштовхом до створення його Першої симфонії. Тільки написана вона не для великого, а для струнного оркестру. І в цьому також виявилася характерна тенденція, дуже поширена у тогочасній творчості радянських композиторів: симфонії 1960-х років Ф. Амірова, К. Караєва, Е. Мірзояна, Е. Денисова (дуже цікавий різновид – симфонія для двох струнних оркестрів), А. Штогаренка, Г. Таранова, В. Сильвестрова та ін. І Шамо був одним із перших, хто почав утілювати свої симфонічні задуми у форматі струнного чи камерного оркестру – усі його симфонії написані саме для такого складу. У цій тенденції, крім інших чинників, виявилось бажання відійти від зовнішніх проявів виразності і зосередитися на поглибленні емоційного змісту. У названих творах, як і в симфоніях І. Шамо, переважає трагедійна образна сфера, і саме струнні, з їх тремтливо-живим і пристрасним тембром, здатні найповніше відтворити силу і глибину страждання. І ще одна мотивація, пов'язана із суто професійним експериментом. На запитання, чому його так приваблює у симфоніях камерний склад, І. Шамо відповідав: «Хочеться розкрити задум за більш складних обставин. Кажуть, у великому оркестрі все звучить. Прагну, щоб це “все” звучало у малому. Тим почесніше й цікавіше мистецьке завдання»¹.

У **Першій симфонії** (перша частина – *Andante sostenuto*, *Allegro molto furioso*, друга – *Adagio lamentoso*, третя – *Vivo, leggiero*) відтворено живий процес людської думки, її різні фази розвитку, складний внутрішній світ сучасника: драматичні, гострі конфлікти, скорботні роздуми, сумно-ліричні одкровення, блискавичні сплески енергії і сили. Перша частина – епіцентр розвитку конфлікту, арена жорстокої боротьби, нелегка і зовсім не остаточна перемога. Тут же зароджуються основні теми, які звучатимуть у другій і третій частинах. Важливу роль у симфонічній концепції цілого відіграє вступ – як начало начал, концентрат усього майбутнього розвитку. Усі теми симфонії «закодовані» у вступі, увібравши цей емоційний імпульс, вони у подальшому, складно взаємодіючи, набувають нової якості. Не заглиблюючись в інтонаційний аналіз першої частини², підсумуємо її художню концепцію: пройдено нелегкий шлях становлення особистості – від важких роздумів і тривожних сумнівів до вольової переконаності й упевненості у власних силах. І хай майбутнє досить грозове, ніщо не зупинить мужньої рішучості героя. У другій частині світло-сумний тон гнучкої ліричної мелодії (*dolce cantando*) переривається трагічним рецидивом у середньому розділі, який сприймається як вибух відчаю, як страшний спогад. А втім, це видіння зникає і поглинається початковою співучою мелодією, яка набуває тут ще більшої соковитості і глибини. Фінал симфонії, написаний у формі рондо-сонати, демонструє ще одне диво складної інтонаційної роботи і карколомних перетворень тематизму симфонії. Уособленням цього процесу є головна партія, у якій знакова квартова інтонація виростає до рівня підсумовуючого інтонаційно-змістового узагальнення. Вона має майже двооктавний діапазон і містить стрімкий ланцюг кварт, які надають їй особливої внутрішньої енергії. Політ цієї теми-рефрену весь час гальму-

¹ Із бесід автора з І. Н. Шамо.

² Див.: Невінчана Т. Ігор Шамо / Тамара Невінчана. – К. : Муз. Україна, 1982. – С. 42–50.

ється епізодами, які сприймаються як нагадування про труднощі боротьби і скорботні втрати (квінтесенція – у центральному епізоді, яким замінено розробку). Однак оптимістичне сприйняття дійсності, загартоване у життєвих колізіях, перемагає – радикально трансформовані теми вступу набувають у фіналі епічного розмаху.

У жодному із творів І. Шамо немає такого відчутного впливу Бориса Лятошинського, як тут: ідеться і про тип симфонізму загалом, і обрану структуру циклу, і, що найважливіше, про монотематичний принцип розвитку. Однак, дотримуючись найбільш загальних законів симфонічної драми, І. Шамо обирає свій шлях – у складному розгортанні симфонічного дійства дуже важливу роль відіграє лірична сфера. Така лірична зорієнтованість симфонії-драми є природною і закономірною для обдарування автора. В інтонаційному розгортанні максимально різноманітно застосовано принцип монотематизму, який надає твору стрункості, логічності й цілісності. Важливим фактором формотворення є застосування арочної драматургії, яка набуває в симфонії креативного трактування. Таку арочність можна назвати «перспективною», вона ніби передбачає, накреслює хід подальших подій (ідеться про появу тем другої частини в першій, фіналу – у другій частині). Тематизм симфонії яскравий, рельєфний, інтонаційно вагомий. Композитор – майстер поліфонічного розвитку і вельми винахідливий у плетенні ритмічної тканини. Його особлива увага до несиметричних метрів активно динамізує розвиток. Синхронним розгортанням поліфонічних і поліладових напашарувань зумовлено ускладнені гармонічні структури. Загалом ладотональну основу симфонії можна визначити як розширену дванадцятиступеневу діатоніку. Композитор блискуче знає струнні. В однорідному за звучанням оркестрі він створив ілюзію використання всіх оркестрових груп – дерев'яної, мідної, ударної, не порушуючи при цьому органіки звуковидобування. Першим виконавцем симфонії став Державний симфонічний оркестр на чолі з легендарним Стефаном Турчаком. Твір так захопив музикантів багатоманітністю завдань, що вони, відпрацьовуючи певний оригінальний прийом, якими так багата партитура твору, забували про час і щиро раділи, коли все вдавалося. Невдовзі симфонію було виконано, а потім і видано у Москві.

Перша симфонія І. Шамо за глибиною змісту, яскравістю образів, переконливістю симфонічної концепції, багатством композиційних прийомів, майстерністю оркестрового втілення належить до найбільш визначних творів в українській симфонічній музиці. У тогочасних музикознавчих розвідках неодноразово відзначалося, що цим твором намічено нові шляхи в українській музиці¹. І з позицій сучасного музикознавства можна впевнено сказати, що цей твір – одне з найперших утілень драматично-конфліктного симфонізму в камерному жанрі, початок нової тенденції, яка протягом наступних 1970–1980-х років вилилася у справжній вибух творчості молодих композиторів України, міцно утвердилася в жанровому тезаурусі національної музики.

У **Симфонієті-концерті** (1967), яку І. Шамо вважав своєю Другою симфонією, він пішов зовсім експериментальним шляхом, давши поштовх такому яскравому жанру як концерт для оркестру – згодом до нього почали звертатися вже не тільки в камерному, а й у великому симфонічному складі (твори М. Скорика, І. Карабиця, Є. Станковича та ін.). В одночастинній композиції, у якій концентровано представлені вільно трактовані частини симфонічного циклу, замість звичного одного соліста постає цілий «вернісаж» солюючих інструментів, які по черзі захоплюють лідерство: різноманітні струнні, ударні, рояль, челеста, орган (або виборний баян). У цьому опусі композитор

¹ Малышев Ю. Игорь Шамо. Симфония ре минор / Ю. Малышев // Советская симфония за 50 лет : сб. ст. / отв. ред. Г. Г. Тигранов. – Л. : Музыка, 1967. – С. 397–404.

надзвичайно захопився екзотикою незвичних тембрових поєднань. Склад оркестру ексклюзивно нетрадиційний: 20 скрипок; перкусія, яка складається з трьох груп – бонго, томтоми; ударна установка; трикутник, барабан із сурдиною, тарілки, тамтам; а також челеста, арфа, фортепіано, орган і два контрабаси. Такий вишуканий тембровий конгломерат допоміг креативно вирішити творче завдання – побудувати конфліктно-контрастну симфонічну концепцію з наскрізним розвитком образів і завдяки нетрадиційному застосуванню монотематичного принципу досягти цілісності форми і органічності звучання. Особливістю твору є певний стилістичний зсув у сферу естрадно-симфонічної музики, і це зерно у подальшому проросло у Сюїті-варіаціях, «Театральному калейдоскопі», «Ранковій музиці», «Вечірній музиці», які й досі не мають аналогів у творчості українських композиторів. Зберігся раритетний запис Симфонієти-концерту, здійснений Камерним оркестром під орудою З. Кожарського, у якому партію фортепіано виконує сам І. Шамо (як відомо, він був блискучим піаністом).

Якщо Симфонієту-концерт можна сприймати як дотепно вибагливу інтермедію у симфонічних пошуках І. Шамо, то **Третя симфонія «Пам'яті героїв»** (1975) – це справжня кульмінація його творчості. Адже в ній сконцентровані найкращі риси митця-професіонала і Людини з великої літери. Композитор присвятив свій твір фронтним друзям, які пройшли пекло війни. Більшість загинуло, комусь пощастило вижити. За словами композитора, коли через 30 років після війни він писав цю музику, кожен із них пройшов перед його очима. Трагедія війни, скорботні роздуми про хиткість життя і його неповторність, про місію, з якою кожен народжується на світ, – усе це становить образно-філософський зміст твору, відображений у чотирьох частинах нетрадиційно трактованого симфонічного циклу (перша частина – Прелюдія, друга – Інтерлюдія, третя – Фуга-токата, четверта – Постлюдія). Емоційна амплітуда симфонії – від трагедійності до світлих спогадів, від різних нюансів драматичного висловлювання до втілення примарної надії. При полярному характері інтонаційних перетворень монотематична тенденція до монолітності концепції набула тут найвищого вираження у творчості І. Шамо. Надзвичайно важливу роль відіграє емоційно насичений, але внутрішньо стриманий речитатив альта – своєрідний коментар «від автора», яким поєднано лінії драматичної розповіді.

Перша частина (Прелюдія) – це нелегкі роздуми про війну, про важкі роки, зафіксовані у пам'яті назавжди. «Прелюдію» (знову визначна роль Прелюдії в циклі) можна назвати мініатюрною моделлю симфонії, тут закладені її образно-змістові, тематично-інтонаційні і стилістичні підвалини. Дві інтонаційно-образні сфери (сувора, стримана тема *pizzicato* в низькому регістрі і журливий, внутрішньо напружений монолог альта) мають спільне мелодичне зерно і, незважаючи на контрастність, глибоко пов'язані між собою як причина і наслідок. У «Прелюдії» визначений і тип власне музичного розвитку матеріалу – поліфонічний з ускладненням від частини до частини. Тут же контурно проявляються драматургічні шляхи розгортання симфонічного конфлікту, зокрема кристалізація у процесі розвитку інтонацій другої і третьої частин циклу. А завершальний розділ «Прелюдії» (щ. 7–9), безумовно, став прямим імпульсом до фіналу симфонії – «Постлюдії». У «Прелюдії» утверджується і зберігається до кінця циклу ладотональність симфонії *сі мінор*, яка мимоволі асоціюється з найтрагічнішими творами світової музики.

Емоційно-образний зміст другої частини (Інтерлюдії) – це спогади про нездійсненне. Музика її щемливо-світла, дихає чистотою юності, що підкреслено у мелодичній красі й особливій пластиці основної теми. Драматичні нагнітання, втручаючись в її елегантний спокій, ніби втілюють біль за тими, хто не дожив, не долюбив.

Дуже важливий тут монолог скрипки безпосередньо продовжує альтовий речитатив Прелюдії. Очевидна руйнівна роль суворої, жорсткої вступної теми Прелюдії, яка в другому розділі Інтерлюдії вносить тривогу і сум'яття у спокійний плин ліричної мелодії, позбавляючи її незатьмареної впевненості.

У третій частині (Фуга-Токата) та сама жорстка тема з Прелюдії постає як образ могутньої експресивної сили, картина боротьби і страшних випробувань, які випали на долю країни і кожної людини. Своєрідність музичної форми фуги надає можливість досягти надзвичайної виразності у побудові динамічних хвиль-наростань і сягає апогею у третьому розділі, у якому центральна тема з Прелюдії внаслідок ритмічної трансформації набуває виключного емоційного напруження. Тут же зазнає складних перетворень ліричний образ Інтерлюдії – ясна, світла тема ускладнюється контрапунктами, які переплітаються і, врешті, поглинаються головною темою фуги. Очевидним є драматичне завершення цього боріння.

Четверта частина (Постлюдія) виразно завершує трагедійну концепцію симфонії. Основна тема частини, охоплюючи поліфонічно трансформовані і хроматично загострені фрагменти інтонацій усіх тем симфонічного циклу, уособлює скорботу і страждання. Рани, нанесені війною, ніколи не загояться в людських душах. Найвища емоційна вершина – болісна тема з Прелюдії, яка в кінці проходить у збільшенні, у ритмі траурної ходи. Насамкінець залишається лише мелодія альту як вимогливий голос совісті і скорботний голос пам'яті. У фіналі рельєфно постає основна ідея симфонічного циклу: герої не вмирають, пам'ять про них вічно жива.

Третя симфонія І. Шамо – творчий акт високого гуманізму, який не підлягає часовим і просторовим обмеженням. Її значення виключно актуалізується в нинішній драматичний час, коли схід України охоплений війною. Композитор дуже добре знав, що таке війна, для нього цей твір максимально особистісний. Це був його «меседж» наступним поколінням. Справжнє мистецтво завжди перебуває на вістрі епохи, бо не залежить від політичного моменту, а звернене до людського серця й розуму.

Неторованими шляхами. Хорова опера «Ятранські ігри».

У 60–70-ті роки ХХ ст. «нова фольклорна хвиля» поширювалися переважно на симфонічний жанр (досить згадати еталон того часу – «Карпатський концерт» М. Скорика). І лише наприкінці 1970-х вона торкнулася української опери, найменш мобільної щодо засвоєння нової, експериментальної, естетики. Здійснити це 1979 року змогли два композитори – Євген Станкович та Ігор Шамо. Є. Станкович тоді тріумфально розпочинав свій творчий шлях (у межах першого його десятиліття), а І. Шамо досяг кульмінаційного піднесення, опанувавши всі жанри, крім музично-театрального. Вони дуже тепло ставилися один до одного: Ігор Наумович вважав Євгена найталановитішим композитором молодшої генерації, про що неодноразово говорив публічно, а його молодий колега і тоді, і сьогодні називає І. Шамо справжнім майстром, високим професіоналом. Незалежно один від одного вони вийшли на близькі жанрові моделі: у Є. Станковича – це фольк-опера «Коли цвіте папороть», у І. Шамо – хор-опера «Ятранські ігри». За основу в кожному із цих творів узяті пісні календарного циклу, обрядове народне дійство. І ще одна, на жаль, сумна спільна ознака: у повному варіанті ці твори прозвучали лише в концертному виконанні. Досі, через 35 років після їх написання, у повному оригінальному вигляді вони не були поставлені на оперній сцені, для якої створювалися¹. На тому спільне між ними закінчується, бо композитори прямували

¹ Єдина сценічна версія твору Є. Станковича з'явилася у Дніпропетровському театрі опери і балету 2011 року. Для цього спектаклю було створено нове лібрето (автор лібрето і постановник –

до своєї мети різними шляхами. Докорінна відмінність полягає в тому, що Є. Станкович використовує аутентику, народну пісню, якій силою свого генія надає особливих глибин і нового життя, а І. Шамо ставить перед собою надскладне завдання – написати народну оперу, не звертаючись до оригінальних фольклорних мелодій, але відтворюючи їх духовну, образну і музичну сутність. Крім того, на відміну від Є. Станковича, чий задум неможливий без оркестру, І. Шамо обмежується виключно хоровою партитурою. Докладніше про те, як і чому І. Шамо обрав саме цей шлях.

Композитор розповідав: «Ідея твору народилась ще в студентські роки, коли їздили збирати зразки українського фольклору. На Ятрані пощастило побачити справжній купальський обряд, який надовго залишився в пам'яті. Краса мелодій, пластичність і магічна привабливість рухів танцівників буквально вразили мою уяву. Ось тоді й задумав створити цілісне образне дійство для сценічного втілення. Переглянув масу літератури, прочитав багато прекрасних віршів, але вони були самі по собі і не вибудовувалися в єдину, задуману мною лінію драматичної дії. Тоді я звернувся до поета Василя Юхимовича, чию пристрасть до фольклору добре знав. Він і написав лібрето і тексти хорів відповідно до розробленого мною драматичного плану»¹.

В опері немає сюжету, у звичайному розумінні цього слова. Стрижень драматургії – обрядове народне дійство. В опері 30 хорових номерів: різноманітні пісні, які представляють три пори року з відповідними обрядами, – веснянки, русальні, купальські, обжинкові. Цікаво, що композитор оминає пісні зимового календаря. Відтворюючи красу пробудження землі, пору її буйного розквіту, а далі – багату врожайну осінь, п'янке кипіння життя, композитор свідомо не звертається до холодних, затемнених, «мертвих» барв зими. Можливо, уже тоді це було якесь передчуття недовгого життя. Навколо обрядового стрижня групуються ліричні, танцювальні, весільні, славільні пісні, якими створюються різноманітні барвисто-образні плани. Усе разом поєднується у дивовижний музично-сценічний моноліт, драматургічна цілісність якого значною мірою досягається завдяки образно-тематичним та інтонаційним аркам, які діють як у структурі окремих розділів, так і на рівні двоактного твору загалом. Це дає підстави говорити про симфонічне мислення, яке набуває своєї модифікації в умовах незвичного жанру: продуманість образно-емоційних ліній дії, вивіреність кульмінацій і підходів до них, строго витримана система ладових зв'язків.

Загальновідомо, що багато пісень І. Шамо, написаних до «Ятранських ігор», сприймалися і співалися як народні (досить згадати хрестоматійні «Не шуми, калинонько», «Вербиченька»). Відчуття народної мелодики, унікальна «вмонтованість» у глибинну сутність української пісенності – це Божий дар, який не потребує пояснень. «Там, де Ятрань круто в'ється» – єдина фольклорна мелодична фраза в «Ятранських іграх», усі інші – плід того дару, завдяки якому пересічний слухач не відрізнитиме численних номерів опери від фольклорної аутентики. Слухаючи такі пісні, як «Маринонька», «Перепілонька», «Русальна», «Грушечка», обидві «Веснянки» та ін., переконаємося, що їх стилістичні ознаки – тип мелодики, особливості її поліфонічного розвитку, плагальність і мелодична своєрідність кадансів, постійна опора на ладову змінність, звернення до народних ладів (лідійського, міксолідійського, фрігійського, гуцульського), ритмічна імпровізаційність, неквадратність, нерегламентованість – вказують на національну належність цієї музики.

балетмейстер Олег Ніколаєв). Нове прочитання здійснено під назвою «Колискова життя» – фольклорне дійство у двох актах за участю балету, хору, солістів і оркестру.

¹ Із бесід автора з І. Н. Шамо.

Вельми багата хорова партитура опери. Свідомо обмеживши себе хором *a cappella* (тобто максимально наближаючись до природного побутування обряду), І. Шамо намагався втілити в музиці різноманітні форми народного багатоголосся – і камерні дво-, триголосні пісні, і органіку народної хорової поліфонії, і масивне звучання масових сцен. Композитор зміг відтворити у хоровій партитурі прийоми гри на народних інструментах («Троїсті музики», «Обжинкова». «Прославно-величальна»), вжив багато елементів звуконаслідування, шумових і фонічних ефектів.

Хорова опера «Ятранські ігри» чекає на повноцінне сценічне втілення, без цього не можна остаточно осягнути задум композитора. Але й концертне виконання фрагментів цієї хорової антології, які постійно перебувають в репертуарі багатьох хорових колективів України, переконують, що опера продовжує своє життя і впливає на розвиток хорової культури в Україні. За Є. Станковичем і І. Шамо до цього незвичного, але художньо перспективного жанру звернулися Леся Дичко (хорова опера «Золотослов»), Ганна Гаврилець («Золотий камінь посіємо», «Барбівська коляда»), запропонувавши нові, ексклюзивні версії відтворення національного фольклору в масштабних формах професійної творчості. Це виявляє глибинні можливості нового жанру, до народження якого був причетний невтомний у своїх пошуках Ігор Шамо.

ЛЕБЕДИНА ПІСНЯ. Є у музичній спадщині Ігоря Шамо особливий твір – **Концерт для баяна та струнного оркестру** (1981). Сталося так, що він став лебединою піснею композитора, його останнім завершеним твором. Мабуть, тому в цю пронизливу щирю, сповідальну музику свідомо чи підсвідомо він уклав свою внутрішню життєву драму, свої роздуми про швидкоплинність людського життя і вічність краси, яка врятує світ. Саме ця краса і виняткова щирість висловлювання відразу захопили музикантів, і Концерт став найулюбленішим твором у цьому жанрі. Його постійно виконують в Україні та за її межами, викликаючи палку прихильність публіки. З кожним роком збільшується коло виконавців – баяністів-віртуозів і камерних оркестрів у різних країнах, які мають цей твір у своєму репертуарі.

Цікаво, що й виник Концерт для баяна в результаті тісної співпраці композитора і блискучого українського баяніста Володимира Безфамільнова. «Часто ми, композитори, зустрічаємося з виконавцями, які прокладають неторовані шляхи для народження нових творів, нових напрямів, – сказав Ігор Наумович в одному з інтерв'ю. – Для мене ім'я В. Безфамільнова пов'язане саме з такими шляхами. Це – своєрідний, самобутній, дуже яскравий, унікальний виконавець, який може усвідомити і відтворити різні стилі»¹. І. Шамо, чий величезний творчий діапазон охоплював різні жанри – від масштабних симфоній до інструментальних мініатюр, від хорової опери до пісні, – захопився новою ідеєю і написав єдиний у своєму композиторському доробку твір для виборного баяна, присвятивши його першому виконавцю – Володимирі Безфамільнову.

Твір складається з чотирьох частин і в композиційному плані багато в чому відступає від звичних канонів жанру. Так, наприклад, його форма-структура має ознаки сюїтності: перша частина – Прелюдія, друга частина – Фуга, третя частина – Арія, четверта частина – Токата (Остинато). Кожна з них містить відповідне семантичне наповнення і продиктовані змістом і жанром особливості музичного розвитку. Водночас, головною ознакою Концерту є наскрізний симфонічний розвиток, уособлений у монотематичному принципі розгортання музичного матеріалу, його багатоліких інтонаційних перетвореннях.

¹ Цит. за: Гаращенко В. Тиха музика слів / В. Гаращенко // Я з вами був і буду кожному мить... Спогади, статті, матеріали про композитора Ігоря Шамо / упоряд. та заг. ред. Т. І. Шамо. – К. : Гроно, 2006. – С. 97.

Безперечно, у такій будові і принципах розвитку є ознаки, спільні із симфоніями І. Шамо, а найбільше – з Третьою. Зокрема, у суворо-драматичній Прелюдії (перша частина) закладено інтонаційні імпульси всього Концерту: від жорсткої афористичної теми-заклику до лінійно-акордового плетива емоційно напруженого мелодизму, у якому звучить відлуння суворих життєвих випробувань. Проте зовсім по-новому, незвично для жанру концерту трактована друга частина – Фуга, яка є практично сольною. Тут багатотембровий виборний баян, з його фактурним багатством і великими поліфонічними можливостями, перебирає на себе центральну роль, залишаючи струнним лише функцію оркестрового обрамлення. Власне, фуга – це велика сольна промова, мужня, могутня, у чомусь імперативна і, водночас, болісна. Наприкінці частини вона ніби розчиняється у *Quasi cadenza*, яку підхоплює завершальними акордами оркестр.

Змістовою вершиною циклу, безперечно, є третя частина – Арія. Це також нетрадиційне художнє вирішення – «тиха» кульмінація усього циклу, але така пронизлива. Мелодія, сповнена невимовної краси, шляхетності й прихованого суму, виростає в щемливий образ прекрасного світу, згадки про щастя, яке, на жаль, не вічне. Ця музика – еталон неповторної мелодійної лірики, одна з найпроникливіших сторінок української музики.

Остаточну крапку поставлено у четвертій частині – Токаті (Остинато). Цей контрастуючий з Арією фінал проноситься стрімким вихором, інтегруючи попередні теми, які накладаються на енергійну остинатну формулу (далекій відгомін до-мінорної Прелюдії Й. С. Баха). Тут не зайве ще раз згадати, що саме Й. С. Бах завжди був улюбленим композитором І. Шамо, а любов до поліфонії набула яскравого відображення у багатьох його композиціях, зокрема в Концерті, який можна вважати останнім зашифрованим посланням, прощальним привітом великому класику. «IV частина – швидка, скороминуча, коротка, як саме життя»¹, – до цих слів автора важко щось додати.

У Концерті для баяна І. Шамо з особливим пієтетом поставився до сольного інструмента, максимально виділив і підкреслив його багаті можливості, глибину і емоційну насиченість звука. Справжній майстер оркестру, здатний відтворити одними струнними звучання великого симфонічного оркестру, він так мудро і зважено побудував темброву драматургію твору, що співвідношення оркестру і солюючого інструмента, практично, ідеальне. Не випадково, незважаючи на неабияку складність, віртуозність твору, його так люблять баяністи світу, а з ними – і слухачі.

І на завершення: у цій статті висвітлено лише деякі, але надзвичайно важливі сторінки творчості Ігоря Шамо – симфонічної й оперної. Митець за життя з легким сумом говорив, що його сприймають переважно як пісенного композитора, хоча він відчуває себе композитором універсального плану, для якого цікаві всі жанри. Він був майстром надзвичайно широких можливостей, у цьому переконує кожен твір, кожна нота, які вийшли з під його пера: пісня, симфонія, фортепіанний цикл, романс, квартет, кантата, кіномузика і ще багато-багато чого... Ми знаємо безліч випадків, приміром, в акторському середовищі, коли комедійний актор усе життя мріє зіграти в трагедії, і навпаки – трагик відчуває себе в душі генієм комізму. Ігор Наумович Шамо блискуче зіграв протягом свого недовгого композиторського життя майже всі можливі ролі – не зіграв, а геніально прожив. Наше завдання – привернути увагу до багатогранності його творчості, щоб нічого не втратити з могутнього мистецького материка творчості Ігоря Шамо.

¹ Цит. за: Гаращенко В. Тиха музика слів / В. Гаращенко // Я з вами був і буду кожному мить... Спогади, статті, матеріали про композитора Ігоря Шамо / упоряд. та заг. ред. Т. І. Шамо. – К. : Гроно, 2006. – С. 98.



Ігор Шамо. На відпочинку. 1958 р.

Ігор Шамо. Відень, 1946 р.



Б. М. Лятошинський та його учні: В. Годзяцький, В. Сильвестров,
Л. Грабовський, І. Шамо, М. Полоз, О. Канерштейн. Початок 1960-х років.



Игорь Шамо. 1965 г.



Игорь Шамо. 1978 г.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гаращенко В. Тиха музика слів / В. Гаращенко // Я з вами був і буду кожному мить. Спогади, статті, матеріали про композитора Ігоря Шамо / упоряд. та заг. ред. Т. І. Шамо. – К. : Гроно, 2006. – С. 77–118.
2. Гордійчук М. М. Українська радянська симфонічна музика / М. М. Гордійчук. – К. : Муз. Україна, 1969. – 426 с.
3. Малышев Ю. Был у меня хороший друг / Юл. Малышев // Я з вами був і буду кожному мить. Спогади, статті, матеріали про композитора Ігоря Шамо. – К. : Гроно, 2006. – С. 63–72.
4. Малышев Ю. Игорь Шамо. Симфония ре минор / Ю. Малышев // Советская симфония за 50 лет : сб. ст. / отв. ред. Г. Г. Тигранов. – Л. : Музыка, 1967. – С. 397–404.
5. Муха А. Шамо Ігор Наумович // Муха А. Композитори України та української діаспори : довідник / Антон Муха. – К. : Муз. Україна, 2004. – С. 322–323.
6. Невінчана Т. Ігор Шамо / Тамара Невінчана. – К. : Муз. Україна, 1982. – 88 с.
7. Нестьев И. Достижения и трудности украинской музыки / И. Нестьев // Советская музыка. – 1951. – № 12. – С. 23–31.
8. Царевич И. Жизни не хватило / Ия Царевич // Я з вами був і буду кожному мить. Спогади, статті, матеріали про композитора Ігоря Шамо. – К. : Гроно, 2006. – С. 125–128.
9. Я з вами був і буду кожному мить. Спогади, статті, матеріали про композитора Ігоря Шамо. – К. : Гроно, 2006. – 248 с.
10. Nevinchana T. Symfonischer Werdegang // Nevinchana T. Der Komponist Igor Shamo. Stil und Werkanalyse anhand ausgewählter Beispiele im Hinblick auf seinen Beitrag zur ukrainischen Musik der Gegenwart / Tamara Nevinchana. – Fulda, 2010. – 88 S.

Невінчана Т. С. Невтомний у пошуку. Зосереджено увагу на мало дослідженій симфонічній і оперній творчості І. Н. Шамо, який здебільшого позиціонується як автор багатьох популярних пісень. Розглянуто три симфонії, інструментальні концерти, хорову оперу «Ятранські ігри», у яких зосереджені нові жанрово-стильові тенденції в розвитку української музики 60–70-х років ХХ століття. Висвітлено невідомі факти біографії композитора.

Ключові слова: симфонія, симфонізм, монотематизм, драматичний конфлікт, трагедійність, пам'ять, пошук, фольклорна хвиля, новий жанр, хорова опера.

Невінчана Т. С. Неутомимый в поиске. Сосредоточено внимание на мало исследованном симфоническом и оперном творчестве И. Н. Шамо, который преимущественно позиционируется как автор многих популярных песен. Рассмотрены три симфонии, инструментальные концерты, хоровая опера «Ятранские игры», которые демонстрируют новые жанрово-стилистические тенденции в развитии украинской музыки 60–70-х годов ХХ столетия. Освещены неизвестные факты биографии композитора.

Ключевые слова: симфония, симфонизм, монотематизм, драматический конфликт, трагедийность, память, поиск, фольклорная волна, новый жанр, хоровая опера.

Nevinchana T. S. Tireless in Quest. Attention is focused on the hardly ever researched symphony and opera works of I. N. Shamo, since this composer is predominantly viewed as the author of a great number of popular songs. Three symphonies, orchestra concertos, and choral opera “Yatran Games” are studied in depth as the examples demonstrating the new genre-stylistic tendencies in Ukrainian music development of 1960^s–1970^s. New facts of the composer’s biography are brought to light.

Keywords: symphony, symphonism, monotheme, drama conflict, tragedy traits, memory, quest, folklore wave, new genre, choral opera.