

■ УДК 78.071.1(477)«19»

А. І. Калашникова, концертмейстер кафедри народних інструментів, Харківська державна академія культури, м. Харків

ТВОРЧИСТЬ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ 20-Х РР. ХХ СТ.

Висвітлено творчі пошуки композиторів-послідовників М. Лисенка, його учнів та їхніх сучасників. Проаналізовано твори Я. Степового та П. Сениці, фортепіанну спадщину Б. Лятошинського, європейські тенденції розвитку композиторського й виконавського напрямів того часу. Розглянуто історичний контекст життя та творчості композиторів.

Ключові слова: інструментальна мініатюра, фольклор, мелодика, фактура, модерн, стильовий синтез.

А. И. Калашникова, концертмейстер кафедры народных инструментов, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ТВОРЧЕСТВО УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ 20-Х ГГ. ХХ В.

Освещены творческие поиски композиторов последователей Н. Лысенка, его учеников и их современников. Проанализированы произведения Я. Степового и П. Сеницы, фортепианное наследие Б. Лятошинского, европейские тенденции развития композиторского и исполнительского направлений того времени. Рассмотрен исторический контекст жизни и творчества композиторов.

Ключевые слова: инструментальная миниатюра, фольклор, мелодика, фактура, модерн, стилевой синтез.

A. I. Kalashnykova, Accompanist of Department Folk Instruments, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

CREATIVE WORK OF THE UKRAINIAN COMPOSERS OF THE 1920S

The article deals with the creative endeavours of the composers-followers of M. Lysenko, his students and their contemporaries. The author analyses the works of Y. Stepovyi and P. Senitsa, the piano heritage of B. Liatoshynskiyi, European development tendencies of composing and performance styles of the time. The historical context of the life and creative work of the composers is considered.

Key words: instrumental miniatures, folklore, melodic, texture, modern, stylistic synthesis.

Постановка проблеми. Розвиток музичної культури в Україні при сталінізмі зазнав штучного гальмування та викривлення, був підпорядкований новим «соцреалістичним настановам», з якими не узгоджувалися відверті пасивність та «бездієвність» нових стильових напрямів, таких як, наприклад, імпресіонізм, символізм, модерн тощо.

Перші десятиліття ХХ ст. були надзвичайно складними для української культури загалом і розвитку музичної сфери зокрема. Але попри всі обставини, культурне та музичне життя не припинялося, більше того — композитори неймовірно плідно працювали, збільшуючи музичне надбання України.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Життєвий шлях і творчість композиторів-послідовників Миколи Лисенка, а також їх сучасників вивчали та висвітлювали такі дослідники: І. Белза, Н. Запорожець, В. Самохвалов (учні Б. Лятошинського); Л. Кияновська, яка ґрунтовно розглядала галицьку музичну культуру на межі століть; Л. Архимович та ін.

Мета статті — визначити специфіку творчого доробку в жанрі інструментальної мініатюри на прикладі творчості композиторів східного регіону України на початку ХХ ст.

Виклад основного матеріалу дослідження. На Східній Україні безпосередньо учні та послідовники М. В. Лисенка не виходили за межі провінціалізму вокальної музики. Але деякі українські композитори бажали позбавитися цього обмеження. Коли учні Лисенка ще працювали у сфері вокальної хорової музики, то їхні сучасники, але представники інших композиторських шкіл, вважали за необхідне подолати ці межі вокальності.

Сучасники учнів Лисенка здійснили зміни в цьому напрямі. Серед них найталановитішими були: Я. Степовий і П. Сениця. Я. Степовий родом із Харкова (справжнє прізвище — Якименко), учень придворної капели, до якої потрапив змалку, а потім до Петербурзької консерваторії, яку закінчив по класу теорії музики та композиції в М. Римського-Корсакова. Хоча у своїй творчості Я. Степовий головним чином дотримував вокальної музики малих форм із переважанням мінору та використанням витончених моментів у гармонії. Не обмежуючись лише вокальною музикою, у якій його таланти все ж повніше розкрився, Я. Степовий створив серію камерних фортепіанних творів: невеликі п'єси «Prelude», «Impromptu», «Valse», «Menuette». Щоправда, у цих творах були відчутні впливи П. Чайковського, Е. Гріга, але важливо, що Я. Степовий не залишився тільки вокальним композитором, хоча і мав до того хист.

Ще активніше, ніж Я. Степовий, набував навичок інструменталіста П. Сениця, учень Московської консерваторії, де він вивчав композицію під керівництвом Б. Яворського. П. Сениця немало практикувався у вокальній музиці, написавши більше півсотні романсів та дуетів, тріо, квартетів на слова різних поетів. У Я. Степового головні твори — вокальні, у П. Сениці — переважно інструментальні, іноді навіть у великих формах, таких як, наприклад, «Українська симфонія»

для оркестру, оркестрова увертюра, струнний квартет для фортепіано, віолончелі та скрипки тощо.

У Я. Степового у фортепіанних творах дослідниця Л. Кияновська відзначає певний еkleктизм, на її думку, П. Сениця у своїх інструментальних творах виявляє власну індивідуальність у рисунку мелодій і тематиці твору, мистецьку умілість — у поєднанні тем. П. Сеницю, згідно з Л. Кияновською, вважають талановитішим композитором «післялисенківського періоду» [4].

Музика Східного регіону України після Жовтневої революції в 1920–1930-х рр. позначена інтенсивними новаторськими пошуками. У 1923–1928 рр. діяло республіканське музичне товариство імені М. Леонтовича, яке певний час зберігало своєрідну автономію. Навколо товариства гуртувалися композитори-новатори, котрі орієнтувалися на поєднання національних традицій і досягнень європейської музичної культури.

Традиції українського авангарду започаткував Б. Лятошинський, саме він репрезентував напрям модернізму в українській музиці. Б. Лятошинський — один із найвидатніших українських композиторів минулого століття, цікавий і як симфоніст масштабного мислення та автор камерних мініатюр. Спадковий інтелігент, він у 1918 р. закінчив юридичний факультет Київського університету, через рік — Київську консерваторію по класу композиції Р. Глієра, у якій потім і працював.

У творчій спадщині Б. Лятошинського фортепіанна музика посідає важливе місце. Вона доволі популярна, її часто виконують на концертній естраді. Фортепіанну музику Б. Лятошинський писав упродовж майже всього життя. У ранній період творчості тяжів до символізму й експресіонізму, згодом — більше до неокласичних ідеалів, дотримуючи в кожній зі стилістичних площин ознаки своєї неповторної музичної мови, певні образи, теми, авторів поезій.

Композитор створив двадцять чотири твори, з яких шістнадцять — маловідомі. Фортепіанні твори набули опусних позначень лише в 1920-ті рр., коли художній стиль Б. Лятошинського сформувався, ставши самобутнім, неповторним явищем, характерним нерозривним поєднанням психологічної глибини й експресивної насиченості у втіленні життєвих реалій. Фортепіанна творчість Б. Лятошинського цього періоду демонструє тяжіння композитора до філософсько-узагальненої образності, експресивно-динамічного подання, які засвідчують образно-значеннєві пошуки символізму. Саме в цьому аспекті розглядається фортепіанна спадщина композитора в дисертації О. Рижової [9]. Але джерела фортепіанного стилю композитора не обмежуються символізмом.

Б. Лятошинський як музикант формувався в контексті московської виконавської традиції, яка культивувалася на київському ґрунті. Деякий час, а саме в 1935–1938 рр. і 1941–1944 рр. викладав курс інструментування в Московській консерваторії. Серед його студентів було немало відомих радянських музикантів: Ю. Александров, І. Белза, Л. Грабовський, В. Денбський, К. Караєв. Багато з них, зокрема І. Белза, Н. Запорожець, В. Самохвалов, В. Клін та ін., згодом писали про свого вчителя та вивчали його творчість [див., наприклад: 3; 5; 7; 8; 10]. На першому етапі формування творчої особистості домінувала естетика пізнього романтизму в її протилежних формах скрябінівського та рахманіновського піанізму. Але в 1910-ті рр. відбувалося активне становлення піанізму нового альтернативного типу. Це був токатний піанізм С. Прокоф'єва, Б. Бартока та Д. Шостаковича. Крім того, набував популярності неокласичний напрям, започаткований на межі XIX–XX ст. В. Ландовською та Ф. Бузоні. Пафос їх творчості полягав у протиставленні класичного стилю романтичним та експресіоністичним надмірностям. Також у Європі зросла популярність джазового піанізму, продовжував існувати імпресіоністичний напрям у творчості К. Дебюссі та М. Равеля.

Очевидно, Б. Лятошинський міг бути добре ознайомленим із цими актуальними для того часу течіями та мав можливість обирати. Значно вплинув на формування музичного мислення Б. Лятошинського Р. Глієр, навчатися в класі композиції котрого вважалося великою честю. «Учитель не заставляв всіх рівнятися в одну лінію, не мешав розвиватися ученикам соответственно их склонностям», «он был не только прекрасным учителем музыки, но также прекрасным учителем жизни» [2, с. 25], — так висловлювався Лятошинський про Р. Глієра, завжди підтримуючи з ним теплі стосунки й активно співпрацюючи. Особлива увага під час навчання в Р. Глієра приділялася вивченню гармонії на прикладах творів видатних композиторів: А. Скрябіна, Н. Римського-Корсакова, П. Чайковського, Р. Вагнера, Р. Штрауса, К. Дебюссі та ін.

Переломні роки початку XX ст. відобразилися й на перших творах молодого композитора, у яких чітко помітні його прихильності. Перший та Другий струнні квартети, Перша симфонія сповнені емоційно-романтичними поривами, вишукано рафіновані музичні теми нагадують пізнього Скрябіна.

Значна увага до слова — поезія М. Метерлінка, І. Буніна, І. Северяніна, П. Шеллі, К. Бальмонта, П. Верлена, О. Уайльда, давніх китайських поетів — утілилася у витончених романсах з ускладненою мелодикою, надзвичайною різноманітністю гармонічних і ритмічних

засобів. Те саме можна сказати й про фортепіанні твори цього періоду. Одним із найяскравіших є цикл «Відображення».

Новаторські тенденції виявилися й у творчості композиторів В. Косенка та М. Вериківського — автора першого українського балету «Пан Каньовський».

Не так радикально налаштованим композитором був Л. Ревуцький (учень М. Лисенка і Р. Глієра). Період активної творчості Л. Ревуцького — саме перша третина ХХ ст. Незважаючи на деякі впливи С. Рахманінова, подекуди окремих прийомів Ф. Шопена та О. Скрябіна, навіть П. Чайковського, Л. Ревуцький був надзвичайно яскравою індивідуальністю. Твори, що базувалися на народній музиці, надали надзвичайно цінні зразки українського стилю модерн. Із творів Ревуцького слід насамперед виокремити фортепіанні прелюдії та Концерт для фортепіано з оркестром.

Його творчий шлях розпочався ще в дожовтневі роки, хоча остаточне становлення його як митця відбулося значно пізніше, у 1920-ті рр. З 1924 р. починається його багатолітня педагогічна та наукова праця. Перші його спроби з композиції здійснені в 1907–1908 рр. За цей період він створив кілька романсів і фортепіанних п'єс («Із сліз моїх» на вірші Г. Гейне, «Дзвін» на вірші Скитальця, прелюдії *cis-moll* і *d-moll* та ін.). Більшість написаних тоді творів не збереглася (вальс *B-dur* суто салонного плану згодом надруковано в новій редакції).

Крім того, талановитими були великі композиції — Сонатне алєгро для фортепіано (яке згодом стало відомим під ор. 1) і Концерт *es-moll* для фортепіано з оркестром, Прелюдії ор. 4 для фортепіано, написані в студентські роки, відзначаються високим професіоналізмом. У 1915р. композитор написав дві прелюдії для фортепіано ор. 7 — *Es-dur* і *b-moll*. Саме в 1920-ті рр. остаточно сформувався музичний стиль Ревуцького. Важливу роль у цьому відіграло його спілкування з Г. Беклемішевим, В. Косенком, В. Золотарьовим, Б. Лятошинським та іншими відомими музикантами.

Творча робота Л. Ревуцького відбувалася в кількох напрямках: опрацювання фольклору, ознайомлення із досягненнями світової музичної культури, засвоєння творчого досвіду С. Рахманінова, О. Скрябіна та М. Лисенка. Під впливом праці над фольклором формувалася творча індивідуальність композитора. Для композитора головною була виразна мелодична лінія. Показовою для його фортепіанного письма є «Пісня» для фортепіано. Назвавши фортепіанну п'єсу «Піснею», Ревуцький особливо підкреслив її мелодичну, пісенну природу. У цьому творі виразно простежуються ознаки нового жанру у фортепіанній музиці, який можна назвати піснею-думою. Фортепіанна фактура твору розширюється на верхній співучий голос, арпеджіоподібний

м'який супровід і середній голос. У «Пісні» втілено ліричні почуття людини. Твір складається з двох «куплетів», які завершуються інструментальною фігурацією, що імітує звучання бандури. Цей твір виконується з незмінним успіхом понині та набув статусу української фортепіанної класики.

Фортепіанні мініатюри Л. Ревуцького — це невеликі за обсягом фортепіанні п'єси, у яких композитор утілює свою концепцію психології людської особистості через стани душі ліричного героя. Композитор написав для фортепіано більше двадцяти п'єс.

Прелюдії ор. 4 належать до раннього періоду творчості Л. Ревуцького й пов'язані з пошуками молодим композитором індивідуального стилю. Характерними для зрілого стилю Л. Ревуцького є ладова різноманітність і повнозвучність гармонії, поліфонічність фактури, поєднання мелодії та гармонії й загалом значна емоційно-виразна роль гармонії. П'єси Л. Ревуцького стали зразком романтичної моделі жанру в розвитку фортепіанної мініатюри.

Акцентування на особистому, психологічному у світосприйнятті людини відповідає естетичним принципам романтизму. У музичній мові композитор прагне до синтезування ознак національного (фольклорного) мислення з індивідуальним засвоєнням сучасних надбань у сфері гармонії, ладотональних, фактурних та метроритмічних засобів музичної мови. У художньому просторі малого жанру композиторові вдалося втілити різноманітні нюанси інтимних почуттів.

Творча складова індивідуального стилю Л. Ревуцького виявилася в майстерному використанні засобів метроритмічної виразності. В основі цієї групи композиційних прийомів — розробка двох протилежних ідей: ритмічної варіантності й метрично незмінної ритмічної формули. Значна роль у становленні стилю композитора у фортепіанній музиці належить саме останньому. Загалом організація метроритму у фортепіанних творах Л. Ревуцького характеризується винятковим розмаїттям і трансформувалася від традиційних засобів утілення поліритмії та поліметрії до специфічної політактової асиметрії.

Особливістю фортепіанного стилю Л. Ревуцького у сфері гармонії є єдність і зворотньо-причинний зв'язок вертикального й горизонтального компонентів. Головною рушійною силою розвитку у фортепіанних творах Л. Ревуцького є акорд варіантної терцової структури з альтерацією або без неї — септакорд, нонакорд, ундецимакорд. Особливістю гармонійного мислення Л. Ревуцького слід уважати багатобарвність ладу, що виявляється в численних розсипах поліладової будови, структури яких створюються самобутніми модифікаціями.

Останні містять функціональні ознаки старовинних ладів і звичайної для професійної європейської музики системи мажору-мінору.

Означені чинники зумовлюють важливість хроматичного руху мелодії у фортепіанних творах Л. Ревуцького. Мелодійну горизонталь композитор розглядає в традиційному розумінні як сферу вираження визначальних ознак художнього образу, втілених у тематизмі.

Образна сфера фортепіанних творів Л. Ревуцького нерозривно пов'язана з ліро-епічністю його музичного дарування, що визначило індивідуальність художника. У його мелодії немає сарказму, гротеску, і при всій своїй витонченості мелодії Л. Ревуцького позбавлені байдужості. Фактура фортепіанних творів композитора характеризується різноманітністю й постійним синтезом гомофонної та поліфонічної систем музичної організації. Використовуючи традиційні технічні прийоми, композитор створює їх різні комбіновані поєднання, що додають самобутності, здавалося б, відомим фактурним формулам.

Процес становлення української фортепіанної музики був складним, і Л. Ревуцький став одним із першовідкривачів і завершувачів пізньоромантичного напрямку в українській фортепіанній літературі. Фортепіанна творчість Л. Ревуцького — невід'ємна складова вітчизняної культури, неповторний зразок і характерна віха в історії українського музичного мистецтва.

Групу композиторів «другого ешелону» очолювали П. Козицький і М. Вериківський — учні Б. Яворського. Хоча вони культивували більші форми, значення їхньої праці полягає в досвіді створення інструментальних та вокальних мініатюр. Крім того, варто також пригадати Ф. Надененка із впливом французького імпресіонізму в його піснях, М. Радзівєвського, І. Белзи, О. Чишка, М. Фоменка та К. Богуславського, котрі активно працювали як композитори і їхній доробок має важливе історичне значення в історії української музики ХХ ст.

Особливе місце в розвитку української фортепіанної мініатюри посів талановитий композитор, блискучий піаніст і педагог Віктор Степанович Косенко, котрий вирізнявся серед колег ліричним та гармонійним характером. Його твори давно увійшли в музичне життя і стали невід'ємною частиною концертного та педагогічного репертуару. Зазначимо, що музика В. С. Косенка зацікавлює як виконавців-професіоналів, так і аматорів, оскільки сповнена ніжного ліризму, доброти й мужності. Дітям вона відкриває багатий та чарівний світ звуків, саме тому нею захоплюються юні музиканти.

Сам композитор був концертуючим піаністом, тому й у цьому жанрі створив самобутні твори, у яких простежується вплив музики

С. Рахманінова, П. Чайковського, О. Скрябіна, певною мірою — М. Лисенка. Своє завдання Віктор Степанович розумів як пропаганду класичного мистецтва і створення загальнодоступної, порівняно не складної для сприйняття музики. Фортепіанне надбання В. Косенка — три сонати, сім поем, два цикли етюдів, вальси, прелюдії, мазурки і декілька дитячих п'єс. У дитячі та юнацькі роки він написав прелюдії, вальси, баркаролу (перші з них датовані 1905 р.), у студентські роки — три поеми (ор. 5), три мазурки (ор. 2), вальс на теми Ф. Ліста. Але найвиразніші творчі здобутки В. Косенка в галузі фортепіанної музики пов'язані з 1920 рр., коли створено три сонати, два цикли етюдів, дві поеми-легенди тощо. Пізніше, у 1930 рр., композитор створював дитячі п'єси.

Інтерес до старовинних жанрів є типовим для композиторів початку ХХ ст., зорієнтованих на неокласичний напрям. Відомий цикл «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців» (ор. 19) написано протягом 1928–1930 рр.: концертні етюди, у яких технічний аспект підпорядковано художньому. В. Косенко не прагне їх модернізувати, навпаки, акцентує на використанні жанрових особливостей старовинних танців і наповненні їх елементами українського фольклору. Кожний з одинадцяти етюдів передбачає засвоєння певного виконавського прийому.

Резюмуючи вищевикладене, можна сформулювати деякі висновки:

1. Композитори-послідовники М. Лисенка, котрі працювали на початку століття, вдало та вправно поєднували національний колорит з актуальними світовими стильовими течіями того часу, незважаючи на несприятливі умови.

2. Серед розмаїття жанрів, з якими експериментували митці, перевага була надана мініатюрі. У результаті цього сформувався жанр мініатюри, що позначився особливим поєднанням стильових ознак світових музичних течій та національної музичної культури першої третини ХХ ст.

3. Саме в жанрі мініатюри розкрився стильовий синтез, який використовували Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, В. Косенко й інші талановиті композитори. Поєднання романтичних, імпресіоністичних, символічних, неокласичних, експресіоністичних та інших стильових ознак надало безліч можливостей для створення нового й самобутнього в українському музичному мистецтві.

Дослідження цієї теми є актуальним щодо виявлення основних стильових тенденцій, які простежуються саме в жанрі мініатюри того періоду. Таким чином, можна охарактеризувати долученість українського музичного мистецтва до загальноєвропейського процесу чи відірваність від нього.

Список використаних джерел

1. Архимович Л., Гордійчук М. М. Лисенко: Життя і творчість / Л. Архимович, М. Гордійчук. — Київ : Муз.Україна, 1992. — 256 с.
2. Борис Лятошинский. Письма. Материалы / Борис Лятошинский. — Киев : Муз. Україна, 1986. — 243 с.
3. Белза І. Лятошинський Б. / І. Белза. — Київ : Мистецтво, 1947. — 61 с.
4. Епохи історії музики в окремих викладах. В 2 ч. Ч. 2. — Одеса : Будівельник, 2004 . — 240 с.
5. Запорожец Н. Б. Н. Лятошинский / Н. Запорожец. — М. : Сов. композитор, 1969. — 174 с.
6. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX століття / Л. Кияновська. — Чернівці : Книги — XXI, 2007. — 420 с.
7. Кли́н В. Р. Глиэр — учитель Л. Ревуцкого и Б. Лятошинского / В. Кли́н // О музыке. — Киев : Муз. Україна, 1985. — С. 23–27.
8. Кли́н В. Фортепианное творчество и художественный стиль Б. Н. Лятошинского / В. Кли́н // Борис Николаевич Лятошинский. — Киев : Муз. Україна, 1987. — С. 42–63.
9. Рижова О. Український символізм та фортепіанна спадщина Б. Лятошинського : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / О. Рижова; ОДМА ім. А. В. Нежданової. — Одеса, 2006. — 18 с.
10. Самохвалов В. Я. Борис Лятошинский [пер. с укр.] / В. Самохвалов. — Киев : Муз. Україна, 1981. — 52 с. с ил.

References

1. Arkhymovych L., Hordiychuk M. M. Lysenko: Zhyttya i tvorchist / L. Arkhymovych, M. Hordiychuk. — K. : Muz.Ukrayina, 1992. — 256 s.
2. Borys Lyatoshynskyy. Pysma. Materyali. — K. : Muz. Ukrayina, 1986. — 243 s.
3. Belza I. Lyatoshynskiy B. / I. Belza. — K.: Mystetstvo, 1947. — 61 s.
4. Epokhy istoriyi muzyky v okremykh vykladakh : V 2 ch. — Ch.2. — Odesa. : Budivelnik, 2004 . — 240 s.
5. Zaporozhets' N. B. N. Lyatoshynskiy / N. Zaporozhets. — M. : Sov. Kompozytor, 1969. — 174 s.
6. Kyuanovska L. Halytska muzychna kultura XXI — XX stolittya / L. Kyuanovska. — Chernivtsi : Knyhy — XXI, 2007. — 420 s.
7. Klyn V. R. Hlyer — uchytel L. Revutskoho y B. Lyatoshynskoho / V. Klyn // O muzike. — K. : Muzychna Ukrayina, 1985. — S. 23-27.
8. Klin V. Fortepiannoye tvorchestvo i khudozhestvennyy stil B. N. Lyatoshinskoho / V. Klin // Boris Nikolayevich Lyatoshynskiy. — Kyiv : Muzychna Ukraina. 1987. — S. 42–63.
9. Ryzhova O. Ukrayinskyy symbolizm ta fortepianna spadshchyna B. Lyatoshynskoho: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 / O. Ryzhova; ODMA im. A.V. Nezhdanovoyi. — O., 2006. — 18 s.
10. Samokhvalov V. Borys Lyatoshynskiy / V. Samokhvalov. — K. : Muz. Ukrayina, 1981. — 52 s.

■ UDC 78.071.1(477)«19»

Kalashnykova A. I., Accompanist of the Department of Folk Instruments of the Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv
alip83@mail.ru
orcid.org/0000-0003-3423-8933

CREATIVE WORK OF THE UKRAINIAN COMPOSERS OF THE 1920S

The aim of this paper is to identify the specific nature of creative work in the genre of instrumental miniatures using as an example the works of the composers of the Eastern region of Ukraine in the early 20th century.

Research methodology. Such researchers as I. Belza, N. Zaporozhets, V. Samokhvalov (the students of B. Lyatoshynskyi) examined and described the life experience and works of the composers — followers of M. Lysenko and their contemporaries; L. Kyianovska thoroughly studied the Galician music culture at the turn of centuries.

Results. The composers, who were the followers of Mykola Lysenko and worked in the early 20th century, successfully combined national character with the relevant international stylistic trends of the time despite unfavorable conditions. They experimented with a variety of genres and gave preference to the genre of a miniature. As a result, a genre was formed and became remarkable by a special blend of stylistic features of world music trends and national music culture of the first third of the 20th century. It is in the genre of a miniature that the stylistic synthesis was interpreted by B. Lyatoshynskyi, L. Revutskyi, V. Kosenko and other talented composers. The combination of romantic, impressionistic, symbolic, neoclassical, expressionistic and other style features provided a lot of opportunities to develop the new and original in Ukrainian music art.

Novelty. The development of music culture in Ukraine under Stalinism, which had undergone artificial braking and falsification, was subordinated to new "socialist realism guidelines" which did not correspond to frank passivity and "the lack of principles" of new stylistic genres, such as, for example, impressionism, symbolism, modernism, etc.

The practical significance. Updating the repertoire in the genre of instrumental miniatures is of great importance for performers.

Key words: instrumental miniatures, folklore, melodics, texture, modern, stylistic synthesis.

Надійшла до редколегії 24.04.2017 р.