

- Сучасна українська музика (Коханик І.М.);
- Українська музика другої половини ХХ століття (Сюта Б.О., Тукова І.Г.);
- Українські радянські композитори (Кулевська З.М.);
- Штогаренко А.Я. (Виноградов Г.С., Грисенко Л.Н., Пяковський І.Б., Хіврич Л.М.).

Перелік досліджень представників кафедри теорії музики НМАУ ім. П.І. Чайковського може бути доповнений аналогічними працями інших кафедр музичних вузів та дослідженнями мистецтвознавчих відділів академічних інститутів України.

Завершуючи короткий огляд дослідницької літератури в цій галузі, назвемо ще одну культурологічну роботу Олександра Козаренка «Феномен української національної музичної мови» [3]. Своєрідність цього дослідження виражена у проведенні певних аналогій і паралелей з відповідними процесами в розвитку української вербальної мови. Ця паралель простежується у порівнянні ролі Т.Г. Шевченка та М.В. Лисенка в плані типологічності умов формування національного феномену відповідно у вербальній і музичній мовах. Так само, як розвиток вербальної мови обминав розбіжності діалектів (і, скоріш, не витісняв, але консолідував їх в нових літературних текстах), так і музичне мистецтво України, розвиваючись на значній території в умовах розмежування кордонами, знаходило шляхи до консолідації Заходу і Сходу України. Це дослідження безпосередньо побудоване на конкретиті музичного матеріалу, на інтонаційно-сміслових засадах, вирішених в новітньому ключі мистецтвознавчих та музикознавчих досліджень теоретичного спрямування. Мабуть саме така модель української музичної культури в умовах інтеграційних процесів формування української державності у ХХ столітті знімає ті протиріччя, якими я розпочав у розгляді дослідження А.Д.Кастальського. Це ні в якому разі не означає формування мовностильової єдності української музики, але позначає певні метамовні ознаки, освячені багатовіковою традицією.

-
1. Барабашов В.А. Практичний курс гармонії, ч.І. – Київ: Музична Україна, 1967. – 269 с.
 2. Кастальский А.Д. Основы народного многоголосия. М.: Музгиз, 1948 – 362.
 3. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів: Наукове товариство ім. Т.Г. Шевченка, 2000 – 285 с.
 4. Правдюк О.А. Ладові основи української народної музики. – Київ: Видавництво Академії наук УРСР, 1961. – 196 с.
 5. Сокальський П.П. Руська народна музика, великоруська й малоруська, в її будові мелодичній та ритмічній і відмінності її від основ сучасної гармонічної музики. – Київ, 1959.
 6. Яценко Л.І. Українське народне багатоголосся. – Київ: Видавництво Академії наук УРСР, 1962. – 236 с.

Марина ЧЕРКАШИНА-ГУБАРЕНКО,
член-кореспондент АМУ, доктор мистецтвознавства,
професор

УКРАЇНЬСЬКА МУЗИКА У СУЧАСНОМУ МЕДІА-ПРОСТОРІ: ФРАГМЕНТИ І КОМЕНТАРІ

У радянські часи музична культура була чітко структурована. Всі її галузі підлягали контролю і плануванню. Функціонування каналів зв'язку «композитор – виконавці – публіка» було відрегульованим і знаходилося під контролем державних структур. Плановий характер мала підготовка композиторських кадрів, а також весь процес входження у життя нових творів. Спілка композиторів була створена як інструмент ідеологічного контролю і виконувала роль первинної ланки, на рівні якої визначалася ціннісна ієрархія написаних творів, а також будувалася жорстка ієрархічна структура самого композиторського середовища. Замовляла музику і її оплачувала держава. Однак державні керівні органи формувалися для обслуговування партійних інтересів. Їх працівники не мали

належної освіти і культурного багажу, тому були не в змозі кваліфіковано оцінити якість і суспільну цінність нової музичної продукції. Вони розраховували на допомогу професійного композиторського середовища, вихованого в душі ідеологічних настанов партії. Існував цілий ряд бар'єрів, які належало подолати молодому композитору, щоб увійти у елітний клас членів спілки і зайняти там певне місце¹.

Вади цієї продуманої у всіх деталях системи полягали в тому, що вона використовувалася як інструмент тиску на митців і засіб регуляції всього творчого процесу. Однак протягом довгого часу вона чітко визначала стосунки між державою, творцями музики, виконавцями і слухачами. Поряд з пленумами і з'їздами партії проводилися за їх образом і подібністю пленуми і з'їзди композиторських спілок. Існувала така сама підпорядкованість нижчих ланок найвищій. Роль свого ЦК КПСС виконували керівники і працівники Спілки композиторів СРСР, незмінним відповідальним головою якої протягом багатьох років залишався Тихон Хренніков. В межах означеної системи формувалися, від її правил залежали всі радянські композитори, сценарії їх творчого життя і особисті долі – для одних благополучні і навіть ура-мажорні, для інших ускладнені численними перепонами і зривами, а для деяких відзначені трагічними колізіями.

З падінням тоталітарного режиму і розвалом Радянського Союзу система перестала функціонувати. Однак інерцією продовжували і досі продовжують діяти її залишки. Так само, і навіть у збільшеному обсязі одержують спеціальну освіту і поповнюють ряди Спілки молоді композитори, так само пишуться нові твори, а їх автори прагнуть до того, щоб ці твори прозвучали. Однак був ліквідованим Музичний фонд, фактично нівелювалася діяльність державного видавництва «Музична Україна», були зруйновані структури, які забезпечували включення нових творів у репертуар музичних колективів. Разом з тим не сформувалися принципово нові стосунки між тими ланками, які на Заході стимулюють музичну творчість і прокладають їй дорогу у життя².

Разом з тим у кризові періоди різких змін культурних парадигм, як ніколи, проявляється здатність культури до саморегуляції. У цікавій новій монографії Неллі Корнієнко, яка має симптоматичну назву «Запрошення до хаосу»[1], йдеться про особливі ознаки культурної ситуації доби переходу, коли у художній творчості зростає непередбачуваність, нестабільність, невпорядкованість. У такі часи на межі між порядком і хаосом утворюються так звані фрактальні структури. Завдяки їх принципово нелінійному характеру створюються умови для подолання усталених стереотипів художнього мислення, для відкриття нових художніх світів. Можна спостерігати симптоми таких нелінійних процесів на прикладі новітньої творчості українських композиторів. При цьому поступальний рух вперед, який визначав творчі надбання останніх десятиліть ХХ століття, змінився хаотичними симптомами змін, які свідчать про спроби шукати нові джерела творчого натхнення у самих різних напрямках. Спільну їх ознаку я би охарактеризувала словом фрагментарність. Фрагментарною і

¹ У самій спілці існували свої методи регуляції творчого життя. Різні групи одержували різну вагу в очах партійного керівництва всіх рівнів, від секретарів з ідеологічних питань райкомів, обкомів до Центрального комітету партії. Розподіл по групах мав кілька окремих рівнів. Вся спілчанська маса поділялася на керівників і рядових членів. Хто попадав до складу правління, тим більше – ставав секретарем або головою спілки, перетворювався в очах партійних ідеологів на передовий спілчанський загін, який повинен був втілювати офіційну політику і здійснювати ідеологічне спрямування всієї роботи спілки. У сферу впливу керівної верхівки попадали серед іншого такі функції, як розподіл матеріальних благ, рекомендації нових творів до виконання і подальшої пропаганди. Ясно, що творам секретарів надавалася перевага при оформленні державних замовлень, при формуванні концертних програм. Вони першими одержували почесні звання, премії і нагороди, входили до складу різних рад, комітетів, колегій, тобто мали змогу активно впливати на загальну картину і державну культурну політику, формувати громадську думку.

² Спостерігаючи наростання руйнівних процесів у власній країні, ряд відомих російських митців, а також і деякі представники молодших генерацій перебазувалися на Захід. В Україні не було такого помітного відтоку композиторів у зарубіжні країни, як це спостерігалось у Росії. Леонід Грабовський та Валентин Бібік виїхали з України ще до набуття незалежності. Виїхали за кордон Борис Бувєвський, Олександр Яковчук і ще кілька митців. Однак головні авторитетні постаті українського музичного середовища залишилися вдома і зуміли кожен по-своєму пристосуватися до нової культурної ситуації, а деякі навіть змогли використати її переваги. Що ж до всього різнобарвного композиторського середовища, то умови його існування без сумніву значно ускладнилися.

мозаїчною бачиться і картина новітнього музичного життя країни, у межах якої окремими фрагментами виділяються дільниці, де знаходять місце нові твори і стихійно формуються нові контексти їх сприйняття.

Отже, фрагмент перший. Фестивалі. Функції, які раніше виконували пленуми, з'їзди, декади і огляди творчості композиторів, тепер частково перейшли на фестивалі і окремі проекти. Можна спостерігати, як всі вони постійно пробуксовують у спробах чіткої визначеності і стабілізації. Ситуація хаосу створюється різними чинниками. Закладений їх засновниками пафос зіставлення досягнень української музики зі світовим музичним контекстом залишається на рівні прекрасного наміру. Неможливо здійснити належний якісний відбір нових українських творів, бо критерії такого відбору самі по собі нестабільні і хаотичні. Це і залежність від не передбачуваних інтриг з фінансуванням, і від участі у програмах тих чи інших творчих колективів, і суттєвий вплив суб'єктивних людських факторів, і багато чого іншого. Ще більш випадковим і фрагментарним є представлений у існуючих фестивальних проектах світовий контекст. Фактично це навіть не контекст, а швидше випадкові уламки, які можуть викликати зацікавлення, здивування, справляти одиначне ізольоване враження, однак являють собою, так би мовити, лише чернетку певного сюжету без продовження.

Знайомство зі світовою фестивальною практикою говорить про те, що кожен фестиваль тримається на тісній взаємодії трьох чинників: творчого, організаційного і фінансово-економічного, до яких додається і певний часо-простір, розрахований на розвинутий туристичний бізнес. Творче обличчя фестивалю формує яскрава особистість і суб'єктивні смаки лідера, який є авторитетом і у професійних колах, і серед можновладців, від яких залежить фінансова і громадська підтримка проекту. Однак так само важливою є і постать адміністративного керівника, – директора, інтенданта, менеджера, який несе відповідальність за всю організаційну частину і забезпечує творчому лідеру можливості здійснення його художньої програми³. Ще один важливий момент. Для творчого руху і утримання художнього рівня, для підтримки зацікавленості публіки керівництво престижних світових фестивалів обирається на певний термін, після чого повинно оновлюватися⁴. Такою є практика світових фестивалів і світової оперної сцени. Її закон – зміна і постійне оновлення як складу виконавців, так і керівництва.

Що стосується наших музичних фестивалів: Київ музик Фесту, Контрастів, Прем'єр сезону, вони зможуть вийти із зони хаосу, чітко визначити свою творчу програму і організаційні форми, коли набудуть фінансово-організаційної самостійності і одержать змогу працювати незалежно від попередньої практики, яка перетворила їх на структурну ланку загальної діяльності Спілки композиторів.

Фрагмент другий. Український фортепіанний авангард. Грає Борис Демченко.

На двох дисках, які носять таку назву, записані твори тринадцяти авторів. Найстаршим з них вже перевалило за сімдесят, двох вже нема в живих, а наймолодшому теж вже виповнилося шість-

³ Згадаємо, яке значення для успіху і зростання авторитету Міжнародного конкурсу піаністів пам'яті Володимира Горовиця мав злагоджений дует Івана Карабиця і Юрія Зільбермана. При цьому склад журі також був сформований як певна команда, здатна забезпечити якість і постійне якісне оновлення конкурсу, а дирекція фестивалю працювала і працює стабільно і безперервно.

⁴ На прикладі оперного фестивалю у Мюнхені я мала змогу впевнитися у тому, який вирішальний вплив на всі сторони діяльності і на саме обличчя фестивалю має зміна керівництва. Тринадцять років пост генерального директора Мюнхенського фестивалю займав досвідчений організатор з великим досвідом англієць сер Пітер Джонас. Він став ініціатором оновлення звичного репертуару, започаткував запрошення для постановок опер бароко кращих спеціалістів по автентичному виконанню старовинної музики. За його ініціативою поряд з основною фестивальною програмою, орієнтованою на широкі кола любителів оперного мистецтва, стали паралельно проводитися експериментальні концерти і театральні акції під назвою Фестиваль-плюс. Однак під час фестивалю 2006 року з мюнхенським театром прощався не лише Пітер Джонас, але й генеральний музичний директор, відомий у всьому світі диригент Зубін Мета. У Мюнхені зміни стали одразу відчутними, коли у сезоні 2006-2007 року театр і фестиваль очолив відомий диригент Кент Нагано. Талановитий інтерпретатор сучасної музики, знавець музичного авангарду, він вже у перший свій сезон включив у репертуар театру і у фестивальну програму прем'єри нових оперних творів і звернувся до музики сучасних композиторів. Разом з тим новий курс, намічений Кентом Нагано, мав на увазі спадкоємність з фестивальними традиціями, які формувалися і стверджувалися протягом багатьох років.

десять п'ять. Дати написання представлених творів починаються з 1961 року. Всі вони були створені протягом шістдесятих, на початку сімдесятих років, лише п'єса Віталія Пацери «Нам посміхаються троянди» написана у 1998 році, тобто також десять років тому. Можна вбачати у цьому аудіоальбомі звуковий автопортрет певного покоління на етапі його самоствердження і входження у творче життя. До того ж це портрет представників київської композиторської школи, за винятком одного автора – випускника Харківської консерваторії Бориса Буєвського. Показово, що в альбомі відсутні зразки фортепіанної творчості харків'янина Валентина Бібка, львів'янина Мирослава Скорика.

Якщо звернутися до самої музики, то не зважаючи на те, що її автори сприймаються у подальшій часовій перспективі як різні індивідуальності, стильові ознаки їх групового портрету пори становлення тут безумовно відчутні. Показовий і вибір жанрів. Під різними назвами тут фігурують цикли мініатюр. Їх об'єднує тенденція будувати кожну невеличку п'єску на примхливості ритмічної будови, на загостреній виразності окремої деталі, і створювати низку химеричних образів-афоризмів. Цьому відповідають назви циклів: «Ритми» у В. Загорцева, «П'ять характерних п'єс» у Л. Грабовського, «Автографи» у В. Годзяцького, «Знаки» у В. Сільвестрова. Є вказівки на певні жанрові прототипи і у визначеннях окремих п'єс: капричіо, романс, скерціно, екстатичний танок, прелюдія, токати, мелодія, хорал, перервана сонатина. Однак це лише натяки на певний тип руху і фактурний виклад. Такі цикли викликають асоціації не з сюїтами або партитами, а з багателями, бірюльками, з прокоф'євськими швидкоплинностями.

Символічно звучать назви автографів В. Годзяцького: Ніжний, Норовистий, Гра. Саме такі три образні сфери присутні у всіх циклах. Лірика в них далека від романтичної експресії і емоційної відкритості. Вона завжди або дещо охолоджена, відсторонено споглядальна, або пов'язана з відтворенням особливості звукової аури, що проявляється у миттєвому уповільненні руху, у розрідженні фактури, увазі до колористичних нюансів. Норовистість – спільна ознака низки химеричних образів. Здається, що авторським альтер-его виступає у таких п'єсах персонаж, схожий на Полішинеля, який демонструє екстравагантні кульбіти, стрибки, переверти. Однак показово, що вибуховість, вітальна енергія, стихійна радість буття тут не стають визначальними, як, скажімо, у творах молодого Прокоф'єва або у поезії футуристів. Досвід радянської доби не міг не вплинути на засіб демонстрації молодого завзяття. У «Марші дурнів» Віталій Годзяцький явно пародійно посилається на відомий марш Прокоф'єва з «Любові до трьох помаранчів». Відчутно, що безпосередня радість буття вже не може мати місця, бо представники музичного авангарду шістдесятих років з підозрою ставляться до радянського ентузіазму і ура-мажорного пафосу життєствердження.

Нарешті, є ще одна спільна сфера образів, яка зустрічається і у мініатюрах, і у двочастинних контрастних циклах, і у представлених в альбомі фортепіанних сонатах. Це численні токати і скерцотокати, ігрові п'єси у швидкому темпі етюдно-токатної фактури, що відтворюють інерцію безперервного руху. Джерела натхнення досить відверто пізнаються у двох таких творах. Ефектна Токата Віталія Філіпенка заснована на ритмо-формулах гуцульських танців і належить до неофольклорного напрямку. А «Поголос» Володимира Губи сприймається як парафраз «Петрушки» І. Стравинського. Більш цікаві асоціації викликає п'єса Б. Буєвського, яка є першою частиною циклу «Токата і Мелодія» і знову повторюється у його завершенні. Композитор вдало імітує безперервний рух якогось заводного механізму. Здається, ми опиняємося або у майстерні з великими і малими годинниками, або у царині механічних іграшок. Однак цей механічний світ зовсім не виглядає зловісним. Взагалі молоді українські композитори виявилися не схильними трактувати токатно-скерцозні образи як втілення загрозливої навали злого начала. Їм більше притаманна схильність до свавільного самоствердження, коли вир безперервного руху авторською волею спрямовується у нові річища, трансформується у бік тієї самої нововісності і химеричності, яка виконує функцію символічного вияву авторського «я».

Звернемо увагу на дату випуску цього звукового портрету – 2006 рік. Симптоматичним є і його визначення як українського фортепіанного авангарду. Така назва повинна засвідчити, що слухачам пропонується ознайомлення з певним явищем, яке досі залишається актуальним і є невід'ємною частиною сучасних музичних процесів, при чому явно зі знаком плюс. І в цьому бачиться не лише свавілля індивідуального вибору піаніста, але один із парадоксів всієї нинішньої ситуації.

Фрагмент третій. Дещо про музику майбутнього.

У двадцятому столітті органічний саморозвиток культурних процесів був порушений штучним втручанням двох тоталітарних режимів. Обриви, затримки розвитку, гальмування новаційних художніх ідей привели до того, що у післявоєнній Західній Європі, а дещо пізніше і у східноєвропейських країнах соціалістичного табору виникла ситуація так званої нульової позначки. Рухаючись вперед, доводилося одночасно переглядати і тримати в активному стані викривлений і спалпжований минулий досвід. Однак такий перегляд був плідним до того часу, поки були живі свідки трагічних подій періоду Третього рейху і сталінської доби.

Для нового композиторського покоління, яке зараз вступає і вже вступило у життя, навіть Радянський Союз, в якому жили їх батьки і вчителі, став мало знайомою історією. Філософи і знавці людських душ, які розкривають сенс сократівської формули «пізнай себе», радять на кожному життєвому повороті задаватися питанням, хто ми є насправді? Для відповіді на нього перш за все треба вирішити, ким ми вже не є. Одразу хочеться відповісти, що ми безумовно вже не є радянськими людьми, не живемо у добу хрущовської відлиги і горбачовської перебудови, і навіть помаранчева революція вже залишилася позаду. Минулому, яким би воно не було, завжди треба віддавати належне, бо це той неповторний досвід, який складає зміст людського життя. Однак його обов'язково треба відпускати, щоб рухатися далі. Цей основоположний закон відомий всім митцям. Слідували йому також українські композитори, твори яких записані у звуковому альбомі Бориса Деменка. Ніхто з тих, хто вже закінчив свій шлях, і з тих, хто плідно працює сьогодні, не повторював і не повторює себе самого, тобто не повертається до власного минулого.

Хтось може зізнаватися, що сьогоднішня музика Сільвестрова їм подобається менше, ніж Сільвестров часів його молодості. Однак на мою думку те, що пише тепер Сільвестров, відповідає формулі, яку свого часу виголосив Ріхард Вагнер. Це є дійсно музика майбутнього, яка відкриває для нас таїну простоти і секрет абсолютної творчої свободи.

У кривавому ХХ сторіччі людям здавалося, що наш цивілізований світ, у якому стільки безглуздя, негараздів і протиріч, стрімко несеться у прірву безвиході. Щоб спасти його від загибелі, у ХХІ столітті повинно сформуватися нове сприйняття Бога, Всесвіту, Людини, сенсу людського існування. Людство має потребу в універсальних світоглядних концепціях позитивного характеру, побудованих на довірі до життя і до його благодатної основи. Треба повернути слову гармонія його прямий сенс. І дуже ймовірно, що на відміну від руйнації тональності і емансипації дисонансу, якою позначилися революційні зрушення у музиці минулого століття, ми вже стаємо свідками протилежного процесу: емансипації консонансу. У всякому разі варто довіритися тим новим істинам, закодованим у музичних посланнях, з якими до нас звертається сьогоднішній Валентин Сільвестров.

1. Неллі Корнієнко. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності / Національний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса. – Київ 2008. – 246 с.

Володимир АПАТСЬКИЙ,
член-кореспондент АМУ
доктор мистецтвознавства, професор

БАГАТОЗВУЧЧЯ В СУЧАСНОМУ ДУХОВОМУ ВИКОНАВСТВІ

Найзначнішим відкриттям у галузі виразових можливостей духових інструментів є духове багатозвуччя. Звичайно його пов'язують з ім'ям Бруно Бартолоцці, який у 1967 році опублікував книгу «Нове звучання дерев'яних духових музичних інструментах» [1]. Проте цей виконавський прийом