

ГРИЦУН ЮЛІЯ. ЧАРІВНИЙ СВІТ БАЛЕТУ «ПІВНІЧНА КАЗКА» ІГОРЯ КОВАЧА У МУЗИЧНОМУ ВИЯВЛЕННІ. Статтю посвячено виявленню музично-тематичних, темброво-фактурних, жанрово-стилістичних особливостей, за допомогою яких втілюється багатогранний образний світ балету «Північна казка» українського харківського композитора ХХ століття Ігоря Ковача (1924–2003).

Ключові слова: балет, казка, драматургія, театральність, «наочний лейтмотивізм», звуковідображення, музичне мислення, оркестр.

GRITSUN YULIA. MAGICAL WORLD BALLET “NORTH TALE” IHOR KOVACH IN MUSICAL EMBODIMENT. The article discovers the musical-theme, timbre-texture, genre-stylistic features with which embodies the multifaceted world of imagery of the ballet “North tale” by XX century Ukrainian Kharkiv composer Ihor Kovach (1924–2003).

Key words: ballet, tale, dramaturgy, theatricality, «obvious leitmotivizm», sound image, musical thinking, orchestra.

УДК 78. 071.1 (477) Бибик

Оксана Данилова

ВАЛЕНТИН БИБИК: ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО

Рубеж II–III тысячелетий ознаменован поиском ответов на вопросы: что такое украинская национальная культура? Каковы дальнейшие пути ее развития – путь традиций или путь инноваций? И возможно ли одновременно сохранять свою национальную сущность и активно развиваться? Насколько украинская национальная культура самобытна и самодостаточна в мировом культурном пространстве? Творчество Валентина Библика, одного из лидеров украинской композиторской школы последней трети ХХ ст., представляет собой знаковое явление своего времени, а значит – дает ключ к познанию обозначенной проблемы.

Композитор Валентин Библик... Что говорит это имя тем, кто сегодня еще молод и только входит в музыкальный круг общения с классикой ХХ ст., кто не знал этого человека лично и не слышал премьер его сочинений? Сразу скажу в защиту моего поколения, что это незнание связано не с пассивностью или нежеланием открыть для себя мир музыки Библика, а с катастрофической скудностью нотного материала, которого практически не осталось после отъезда Валентина Саввича из Харькова. Из его наследия напечатано очень немного.

Сегодня появилась надежда, что усилиями Александра Щетинского в скором времени будут изданы все сочинения В. Бибика. Для возвращения творчества композитора на родину многое делает и его младшая дочь Виктория, концертирующая пианистка: «После папиного ухода в 2003 году, занимаясь организацией исполнений музыки отца по всему миру, я очень переживала, что в родной Украине, начиная с 90-х годов его ранние сочинения хорошо известны лишь музыкантам и слушателям его поколения. Но более молодые музыканты, новое поколение слушателей знали хорошо только имя композитора: музыка была им почти неизвестна, так как за последние 10–15 лет на Украине случались лишь редкие исполнения, а большинство папиных сочинений, самые крупные, значимые из них в течение долгого времени не звучали... Задача, которую я для себя поставила, чтобы музыка отца звучала – а дальше, она все скажет сама за себя» [1, с. 3].

Земной путь Мастера огранен тремя географическими точками: Украина (Харьков), Россия (Санкт-Петербург), Израиль (Тель-Авив). В жанровом отношении это был универсальный композитор: за исключением песенного жанра им охвачены основные концептуальные жанры академической музыки. В числе лучших образцов его творчества специалисты называют оперу «Бег» (1981, вторая редакция), симфонию № 4 («Памяти Д. Шостаковича», 1976), симфонию № 6 («Думи мої, думи...», 1979), «Плач и молитва» (1992) для симфонического оркестра. Множество сочинений камерно-инструментального и вокального жанров ждут своего слушателя.

Цель статьи – анализ источниковедческих материалов о В. Бибике и обоснование ценностных ориентиров его творчества в контексте развития украинской музыкальной культуры последней трети XX ст.

Изучив немногочисленные источники, почерпнутые из журналов и газет советского и постсоветского периода, попробуем вначале рассмотреть различные точки зрения участников дискуссии проходившей в Харькове в 1992 г. в рамках выездной «Редакционной беседы» журнала «Музыкальная академия» [7], чтобы затем на их основе обобщить основные тенденции развития украинской музыки последней трети XX ст.

Конференция проходила в стенах Харьковского отделения Союза композиторов Украины, председателем которого на тот момент был Валентин Саввич Бибик (1990–1994 гг.). Ей предшествовали три дня прослушивания произведений современных харьковских авторов. В программе были мало представлены концепционные жанры (сонаты и симфонии); преимущество отдавалось камерным жанрам.

Прозвучавшая музыка затрагивала самые разные стилистические направления: кто-то демонстрировал путь к индивидуализации, поиску новых способов выражения и обновлению музыкального языка; чьи-то произведения, наоборот, стали ярким образцом традиционализма.

Главной темой конференции, пронизывающей ее красной нитью, стала тема сохранения национальных традиций. В связи с распадом СССР остро стал вопрос децентрализации культуры, дальнейшего существования Союза композиторов. Многие из композиторов старшего поколения утверждали, что в основу развития национальной музыки должно быть заложено сохранение фольклорных традиций, которые подразумевают активное использование цитат, отдельных интонаций, ритмов, ладо-гармонии, а также жанров и инструментария той страны, в которой художник родился и вырос. «Те европейские страны, которые ушли от фольклора, растеряли его безнадежно и очень об этом сожалеют. Мне лично приходится встречаться с композиторами из таких регионов, и они завидуют тому, что у нас еще теплится жизнь фольклора» – так сформулировал своё кредо композитор Анатолий Гайдено [7, с. 51].

Однако существовала и противоположная точка зрения. Александр Щетинский, представитель молодого поколения 80-х, отразил собственную точку зрения: «Все те, кто ориентируют музыкантов только на фольклорное направление, так или иначе толкают нас в прошлое, а значит – в провинциализм. Мы же должны смотреть в будущее. Мне думается, что культура Украины, та подлинная национальная культура, которую мы призваны возродить, должна быть культурой на европейском уровне» [там же, с. 51]. Иначе говоря, понятие «национальное», являясь отражением ментальных особенностей нации, – более емкое и глубокое, шире, чем индивидуальный стиль художника. Видимо, прав был В. Золотухин, утверждавший, что в основу понятия «национальное в творчестве» положены ментальные принципы жизнедеятельности – родной язык и особенности мышления людей, живущих в данной местности: «Я давно замечал, что у нас – и не только у нас – понятие национального понималось очень однобоко, плоско и декларативно. Все сводилось к тому, используете вы народную мелодию или не используете. Мало кто замечал, что национальное может проявляться в принципах мышления человека...» [7, с. 52]. Почему же, когда речь идет о сохранении и развитии национальных традиций в искусстве, вспоминают в первую очередь о фольклоре, совершенно забывая о профессиональном творчестве?

Представленные точки зрения полярны, но каждая из них, отражая мнение своего поколения, характеризует в целом свою эпоху, время, мировоззрение. Их совмещение сделает наше понимание культурологического контекста ушедшей эпохи более объемным, не столь плоским, как может показаться на первый взгляд. Безусловно, противопоставлять точки зрения – не совсем корректно, ведь оба направления составляют понятие «традиции национальной культуры». Согласно Н. Шахназаровой, «...традиция – концентрат позитивного опыта в области художественного освоения мира, который (опыт) передается от поколения к поколению, подвержен развитию и обогащению и обладает потенцией осмысления его в соответствии с эстетическими потребностями эпохи» [12, с. 3].

Можно констатировать, что смысловое поле понятия «национальное» к концу XX в. расширилось: от фольклорных истоков, через личность – к общечеловеческим духовным ценностям. Показательна точка зрения Юрия Корева, главного редактора журнала, в которой он обобщил тип личности В. Бибика: «...какое удовлетворение испытываешь, когда встречаешься с художником, чей взгляд на мир в известном смысле *стремится к универсальности*, кто, опираясь на давнее и недавнее прошлое, создает законченный *образ своего мироощущения!*... На протяжении уже многих лет искусство Валентина Бибика растет как бы спонтанно, с полной естественностью, из “своего корня”» (курсив мой. – О. Д.) [7, с. 65].

Известно, что на формирование Бибика-композитора, имеющего ярко выраженный индивидуальный почерк, оказали влияние его педагог по классу композиции профессор Дмитрий Клебанов и в целом особая атмосфера творчества и познавательной пытливости, которая царила на кафедре композиции и инструментовки со времен ее основателя профессора С. С. Богатырева. Он заложил фундамент академического образования. Будущий композитор должен был изучать культурное наследие всех исторических стилей: от классики до новых мировых музыкальных веяний (насколько позволял в то время «железный занавес»). Самое главное, к чему стремился С. Богатырев как педагог и к чему призывал своих коллег – это уметь воспитать из студента не только высококвалифицированного профессионала, но раскрыть его личность.

Заложенные С. Богатыревым традиции дали свои плоды. По словам доктора искусствоведения Е. Рощенко, «...композитори харківської школи як носії “генетичної пам’яті”, разом з тим не є “виліпленими” за одним трафаретом – можливо, і досить непоганим, однак

покликаним стерти своєрідність <...> Навпаки, безперечною цінністю на всіх етапах історії харківської школи є вияв самотності музичного мислення її представників, що призводить до затвердження індивідуальних композиторських стилів» [10, с. 151].

Влияние Дмитрия Львовича Клебанова на становление Библика как композитора, музыканта, заключалось, прежде всего, в том, что он всячески поддерживал творческие поиски молодого композитора, расширял его музыкальный кругозор. В своё время на формирование самого Клебанова повлияло его двухлетнее пребывание в Ленинграде и работа в качестве альтиста в оркестре Государственного академического театра и балета. Он имел возможность лично соприкоснуться с музыкой, которая на тот момент в Харькове не исполнялась. На время его работы в театре пришлись постановки «Пульчинеллы» и «Байки про Лису» И. Стравинского, «Воццека» А. Берга и работа с такими дирижерами, как Эмиль Купер и Владимир Дранишников. Потребность к расширению горизонтов в познании новой музыки осталась у него на всю жизнь. И эту черту он прививал своим ученикам¹.

Помимо влияния личности Д. Клебанова не менее важную роль на развитие молодого музыканта оказали политические события, происходившие в то время в стране, задавшие «окраску» целой эпохе. «Шестидесятники» – новое поколение интеллигенции возникло в результате «хрущевской оттепели», как противостояние жесткому идеологическому контролю. По словам Е. Евтушенко,

*«Кто были мы, шестидесятники? / На гребне вала пенного
в двадцатом веке, / как десантники из двадцать первого...».*

«Шестидесятники» были бунтарями, которые вдохнули в украинскую культуру живые образы, ценность многогранности человеческой души, возможность творческого самовыражения. Для советского слушателя это было время утоления информационного голода в связи с открытием «железного занавеса», время знакомства с творчеством композиторов XX в.: А. Веберна, А. Берга, И. Стравинского, П. Булеза, К. Штокгаузена. Благодаря соприкосновению с музыкальным духом современной Европы, композиторы Украины осваивали новые

¹ «Дмитрий Львович был человеком высочайшей эрудиции, живо откликался на все новое, знал множество “запрещенных” тогда партитур, с которыми, благодаря Клебанову, отец познакомился еще будучи совсем юным. Отсюда же и папин интерес, потребность в узнавании всего нового. Он не был воспитан по традиционному советскому “лекалу”, в его музыке нет тех границ, которые пытались не переступать многие его коллеги» [1, с. 3].

техники письма, имели возможность хоть изредка услышать свои авангардные опусы в филармонических и консерваторских залах.

В процессе кристаллизации индивидуального стиля В. Бибик занимался поиском собственной интонации, расширял круг технических и выразительных средств, направленных на увеличение роли звуковой колористики как стиливого фактора. В своем творчестве он всегда стремился не только использовать достижения предшественников, но привнести свой личный опыт и стиль мироощущения в понимание базовой категории советской эстетики – «современная национальная культура».

В. Бибик считал, что 60–70 годы XX в. стали **периодом стиливого обновления украинской музыки**: «Шестидесятые – важный этап в украинской музыке. И если бы композиторы не “переболели” им, не было бы тех ярких индивидуальностей, какие мы сейчас имеем. Рушились стереотипы, и один из них – устаревшее понимание национального. Сильная тройка киевских музыкантов – Л. Грабовский, В. Сильвестров, И. Блажков – своим профессиональным масштабом, широтой познания в области современной музыки принесла огромную пользу, реально способствовала эволюции украинского композиторского творчества. 60-е – 70-е годы характеризовались бурным процессом освоения музыкальной информации. И, как результат, сегодня мы можем говорить *о новой школе мастеров, с оригинальным, только им присущим видением мира*» [6, с. 72] (курсив мой. – О. Д.). Спустя полвека приходится констатировать правоту слов Мастера. И музыка Валентина Бибика является лучшим тому свидетельством.

Нельзя не упомянуть о влиянии Д. Шостаковича на творческий метод В. Бибика. Речь идет не о формальном копировании приемов великого симфониста: «В симфониях В. Бибика сама личность Шостаковича становится воплощением высшей духовности, и посвящение сочинений его памяти служит поводом для выражения глубоких философских концепций, для выявления индивидуальности самого автора», – написала в своей дипломной работе Елена Зильберман² [4, с. 32].

В музыке Валентина Саввича можно услышать цитаты из произведений Д. Шостаковича (в 33-й Фуге из цикла «34 прелюдии

² Елена Зильберман (1959-1989) – студентка класса композиции В. Бибика, которой он посвятил Девятую сонату для фортепиано. Как музыковед закончила Харьковский институт искусства им. И. П. Котляревского (научный руководитель дипломной работы – Л. С. Салманова).

и фуги», Симфонии № 4), как выражение «авторской симпатии и стилового склонения» [3, с. 6] к творчеству этого композитора. В. Бирик подчеркивает эту «симпатию» посвящением ряда произведений памяти Д. Шостаковича (Партита на тему DSCN для фортепиано, скрипки и виолончели, Симфония № 4, Прелюдия № 8 Д. Шостакович – В. Бирик для 12 исполнителей). Философское осмысление музыки как Бытия, тяга к монологичности, медитативности, союз полифонии и симфонизма – все эти принципы в равной мере присущи творческому методу позднего Д. Шостаковича и молодого В. Бирика. Другими словами, «тяга к рефлексии стала принадлежностью уже не одного художника... но всей культуры и музыкально-исторической эпохи, ее породившей» [11, с. 166].

Существует еще один, очень важный источник изучения творчества композитора – это исполнители музыки Валентина Бирика, первые интерпретаторы произведений этого мастера, которые хранят не только ноты, но память, что еще более ценно! Хранят дорогие сердцу замечания, высказывания, уточнения автора о замысле произведения и особенностях его исполнения. Трудно переоценить важность общения молодых поколений музыкантов, изучающих произведения В. Бирика сегодня, с живыми хранителями *исполнительских принципов его музыки*.

Фортепианный стиль в творчестве В. Бирика – это феномен, пока не ставший предметом специального интереса у музыковедов, требующий дальнейшего изучения. Каковы же основные принципы музыкального мышления В. Бирика, составившие его художественную поэтику? Основываясь на своем интересе к фортепианному творчеству композитора – это 10 сонат, 2 концерта, цикл «34 прелюдии и фуги», 39 вариаций «Dies irae», цикл пьес «Музыка для детей», 6 интермеццо, можно сделать ряд выводов относительно творческого метода В. Бирика:

- это тяга к симфонизму, философскому мировоззрению;
- опора на полифоническую технику письма в сочетании с сонористикой;
- медитативность, вызревание конфликта не из внешнего столкновения противоположных образных сфер, а из внутреннего саморазвития темы – монологизм высказывания.

Одним из самых чутких и одухотворенных интерпретаторов произведений В. Бирика является пианистка, народная артистка Украины **Татьяна Веркина**. Ей он посвятил Пятую фортепианную сонату. Во-

кальный цикл «Заветнейшее» на слова А. Ахматовой был специально написан для ее голоса³.

Т. Веркина открыла для многих музыкантов творчество Валентина Саввича не только как исполнитель, но и как педагог. В её методических рекомендациях, посвященных исполнению современной музыки (на примере сонат В. Бибика), обобщены интерпретаторские принципы, откристиаллизовавшиеся при творческом общении с автором. Автор точно формулирует основные принципы художественного метода сочинений В. Бибика: «В своих произведениях В. Бибик предстает прежде всего тонким художником-лириком. Субъективность его творчества не означает замкнутость автора на собственных переживаниях <...> Субъективный мир словно вбирает в себя громаду мира реального, освещенную проникающим светом личного переживания. Музыкальная ткань разворачивается как своего рода внутренний монолог, отражающий движение мысли, но мысли, эмоционально окрашенной» [2, с. 14].

Исполнение фортепианных произведений В. Бибика – это, прежде всего звукотворчество. Т. Веркина подчеркивает ведущую роль внутреннего слуха, искусства педализации и фразировки, воспроизведения всех нюансов тембро-динамической шкалы, присущей сонорной технике композиторского письма Валентина Саввича. «Его сонаты заставляют искать иное отношение к роялю, добиваться того, чтобы сам инструмент зазвучал; чтобы струны звучали, но стука, ударности не ощущалось. <...> Активная “классическая” атака звука разрушит весь замысел композитора, оставит слушателя в лучшем случае равнодушным, в худшем – породит убеждение, что все ухищрения автора ведут к обеднению музыки и неоправданному отказу от ее классических завоеваний» [2, с. 18].

При всей точности выполнения авторского текста, интерпретация фортепианных произведений В. Бибика оставляет исполнителю большое пространство для самовыражения и фантазии. Глубоко искренняя музыка В.С. Бибика, интеллектуальная и эмоциональная одновременно, «... тем и интересна исполнителю и педагогу, что она требует не выполнения, а *воссоздания* ее. Она обогащает наш художественный интеллект, преображает игру» [2, с. 16].

³ Л. Катохин, один из последних студентов класса Бибика по композиции вспоминал, что он вместе со своим учителем был на концерте, где этот цикл исполнялся приезжей исполнительницей: «Валентин Саввич с трудом дождался конца исполнения и сказал: Я совсем не это имел ввиду...».

Одним из первых интерпретаторов ряда произведений Валентина Бибика была **Виктория Лозовая** (1933–2000)⁴. По определению пианистки, В. Бибик был «философ по стилю мышления и лирик по способу самовыражения» [9, с. 34]. Её опыт постижения художественной природы таланта автора близок романтическому методу. В процессе изучения новой современной музыки возникает проблема понимания личности композитора. Задача формулируется так: «через прочтение авторского текста стать соавтором звуковой партитуры, режиссером психологической драмы» [8, с. 164].

Их творческий союз был скреплён особо трепетным отношением к фортепиано, к звуку и звукоизвлечению. После премьеры Сонаты № 9 для фортепиано В. Лозовая написала: «Исполнение сонаты требует звукового мастерства, особой стилистики, тембро-динамического слухового воображения, тончайшего слухового внимания к качеству звука (которому композитор уделяет исключительно большое внимание), от нейгаузского "еще не звук" до грандиозных стихийных кульминаций...» [8, с. 164]. Благодаря открытиям рождения звука из тишины в сочинениях В. Бибика была явлена *поэзия жизни человеческого духа* – сила не менее мощная, чем сопричастность чуду. . .

х х х

Вместо выводов. Завершая обзор научной публицистики о композиторе В. Бибике, отметим, что тема сохранения национальных традиций как **проблема украинского Возрождения** 70-х годов и сегодня не утратила своей актуальности. Истинный художник понимает традицию по-своему; Ясно одно, что традиция жива тогда, когда интонационная аура, стиль мышления нации, ее музыкальный язык становятся фундаментом жизнотворчества композитора как духовной личности. Желание не просто уйти от расхожих стереотипов, но послужить Традиции как правде искусства с целью её соответствия духу времени и личности художника приводит к поиску индивидуального стиля. Его творчество переходит в разряд достояния национальной культуры.

«С позиции сегодняшнего дня, когда ценностная шкала стабилизировалась, а споры вокруг правомерности новаций XX ст. стали до-

⁴ Тонкий музыкант, она была проводником замысла композитора на сцене, вдохновенно интерпретирующим его сочинения – первым исполнителем 9 (ор. 79, 1990) и 10 (ор. 98, 1993) фортепианных сонат (последняя посвящена ей), Второй сонаты для виолончели и фортепиано «Памяти Г. Аверьянова» (ор. 85, 1991), трио № 2 для фортепиано, скрипки и виолончели (ор. 76, 1989).

стоянием истории, становится очевидным *единство художественных идеалов Бибика*; “экспериментаторские” тенденции оборачиваются лишь языком общения, адекватным средством самовыражения», – такую оценку дают И. Иванова и А. Мизитова, авторы монографической работы о творчестве В. Бибика (курсив мой. – О. Д.) [5, с. 7]. Будучи одним из апологетов медитативной драматургии, Бибик в своем симфоническом и камерно-инструментальном творчестве утверждает идеал духовного преображения личности, подтверждая свою принадлежность к когорте духовных лидеров музыкальной культуры последней трети XX ст. (Е. Станкович, В. Сильвестров – в Украине, А. Шнитке и Б. Тищенко – в России, Г. Канчели – в Грузии).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Бентя Ю. *Беседа с Викторией Бибик: Музыка скажет сама за себя* / Ю. Бентя // *День*. – Киев. – 2010. – № 215. – С. 3.
2. Веркина Т. *Современная советская музыка в учебном репертуаре вуза: методические рекомендации*. – Ч. I. / Т. Веркина. – Харьков, ХИИ им. И. П. Котляревского, 1984. – 23 с.
3. Задерацкий В. *Предисловие к фортепианному циклу В. Бибика «34 прелюдии и фуги»* / В. Задерацкий. – К. : Музична Україна, 1981. – С. 5–6.
4. Зильберман Е. *Симфонии В. Бибика в контексте отечественного симфонизма 70-х – начала 80-х годов XX века. Дипломная работа* / Е. Зильберман. – Харьков, 1985. – 85 с.
5. Иванова И., Мизитова А. *Фрагменты творчества Валентина Бибика. Монографические очерки* / И. Иванова, А. Мизитова. – Харьков, 2006. – 126 с.
6. Копица М. *Мы из 60-х* / М. Копица // *Муз. академия*. – 1992. – № 2. – С. 71–73.
7. *Личность. Нация. Общине*. – *Муз. академия*. – 1992. – № 2. – С. 49–67.
8. Лозовая В. *О романтическом мироощущении в Девятой сонате для фортепиано В. С. Бибика*. / В. Лозовая // *Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма* : сб. науч. тр. – Х, 1995. – С. 161–164.
9. Лозовая В. *Право на интерпретацию, о музыке виолончельной сонаты № 2 Валентина Бибика* / В. Лозовая // *Проблемы взаимодействия музыкальной науки и учебного процесса* : сборник науч. материалов для муз. вузов. – Харьков : ХИИ, 1994. – С. 34–37.
10. *Роценко-Аверьянова О. Кафедра композиції та інструментовки крізь призму історії харківської композиторської школи* / О. Роценко-Аверьянова // *Pro Domo Mea. Нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського*. – Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2007. – С. 48–170.

11. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве / Л. Шаповалова. – Харьков : Скорпион, 2007. – 292 с.

12. Шахназарова Н. Современность как традиция / Н. Шахназарова // Муз. академия. – 1997. – № 2. – С. 3–14.

ДАНИЛОВА О. ВАЛЕНТИН БИБИК: ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО. С позиции феномена личности композитора В. Бибика анализується способ вираження його творчого методу в контексті розвитку української композиторської школи останньої третини ХХ ст.

Ключевые слова: творчество, фортепианный стиль, исполнительские принципы.

ДАНИЛОВА О. ВАЛЕНТИН БІБІК: ОСОБИСТІСТЬ ТА ТВОРЧИСТЬ. З позиції феномену особистості композитора В. Бібіка аналізується засіб вираження його творчого методу в контексті розвитку української композиторської школи останньої третини ХХ ст.

Ключові слова: творчість, фортепіанний стиль, виконавські принципи.

DANILOVA O. VALENTIN BIBIK: PERSONALITY AND CREATION. The article is devoted to the study of V. Bibik's creative method in the context of Ukrainian composer school in the last third of XX century from the point of view of the phenomenon of his personality.

Keywords: creation, piano style, foundations of performing.

УДК 78.083.1 (477) «19»

Антон Олендарьов

УКРАЇНСЬКА СЮЇТА З МУЗИКИ ДО ДРАМАТИЧНИХ ВИСТАВ ТА ЇЇ ЕВОЛЮЦІЯ ПРОТЯГОМ ХХСТ.

Протягом всього існування української професійної культури, одне з найвагоміших місць займав драматичний театр. Останній відрізняється від своїх аналогів в інших країнах помітною роллю музичної складової. Яскравою ілюстрацією тому слугують численні варіанти «Наталки Полтавки» І. Котляревського у ХІХ ст., здійснені А. Єдлічкою, А. Ляндвером, А. Барсицьким, М. Лисенком, і продовжені в наступних сторіччях, що засвідчила версія О. Скрипки на базі театру української драми ім. Івана Франка.

В ХХ ст. яскраво постала специфічність українського театру в існуванні музики не тільки безпосередньо в виставі, а й в її виході за