

Каменська Вероніка Юрївна,
старший викладач
кафедри естрадного виконавства
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
здобувач Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID 0000-0003-0118-7455

УКРАЇНЬСЬКА ФОРТЕП'ЯННА МУЗИКА 60–70-Х РР. ХХ СТОЛІТТЯ ЯК ВАЖЛИВИЙ ЕТАП ЇЇ ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ

Мета роботи. Стаття присвячена аналізу переважної більшості написаних молодими українськими композиторами 1960-1970-х років фортеп'яних творів та виявленню в них новаторських стилістичних тенденцій, що вплинули на подальший розвиток цього жанру в українській музиці. **Методологія.** дослідження полягає в застосуванні аналітичного, порівняльно-історичного, індукційного та мистецтвознавчого методів. Зазначений комплексний методологічний підхід до поставленої мети надає можливості повного та системного розгляду поставленої проблеми. **Наукова новизна** роботи заключається в стилістично-порівняльному підході до аналізу обраних музичних творів і у виявленні в них окремих особливих виразових рис, присутніх стилістичним тенденціям експресіонізму, імпресіонізму, неокласицизму, а також полістилістичних тенденцій. **Висновки.** У творчості молодих українських композиторів 1960-1970-х рр. відбувся важливий стилістичний злам: опанувавши композиторські техніки провідних композиторів Західної Європи та США, а також видатних композиторів тодішнього СРСР, творча молодь стала активно впроваджувати новітні виразові та технічні засоби у свою власну музичну мову, рухаючи українське музичне мистецтво по шляху новаторства. Фортеп'янна музика, як і інші музичні жанри тих років, стала новим фундаментом для української музики, зокрема фортеп'яної, наступних десятиліть.

Ключові слова: українська музика, українська фортеп'янна музика, фортеп'яний цикл, експресіонізм, імпресіонізм, неокласицизм, полістилістика.

Каменская Вероника Юрьевна, старший преподаватель кафедры эстрадного исполнительства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, соискатель НАРККиИ

Украинская фортепианная музыка 60-70-х гг. XX века как важный этап ее исторического развития

Цель работы. Статья посвящена анализу подавляющего большинства написанных молодыми украинскими композиторами 1960-1970-х годов фортепианных произведений и выявлению в них новаторских стилистических тенденций, повлиявших на дальнейшее развитие этого жанра в украинской музыке. **Методология** historical-stylistic исследования заключается в применении аналитического, сравнительно-исторического, индукционного и искусствоведческого методов. Указанный комплексный методологический подход к поставленной цели предоставляет возможности полного и системного рассмотрения поставленной проблемы. **Научная новизна** работы заключается в стилистически сравнительном подходе к анализу избранных музыкальных произведений и в выявлении в них отдельных особых выразительных черт, присутствующих стилистическим тенденциям экспрессионизма, импрессионизма, неоклассицизма, а также полистилистических тенденций. **Выводы.** В творчестве молодых украинских композиторов 1960-1970-х гг. состоялся важный стилистический слом: овладев композиторские техники ведущих композиторов Западной Европы и США, а также выдающихся композиторов тогдашнего СССР, творческая молодежь стала активно внедрять новейшие выражению и технические средства в свою собственную музыкальный язык, двигая украинское музыкальное искусство по пути новаторства. Фортепианная музыка, как и другие музыкальные жанры тех лет, стала новым фундаментом для украинской музыки, в частности фортепианной, следующих десятилетий.

Ключевые слова: украинская музыка, украинская фортепианная музыка, фортепианный цикл, экспрессионизм, импрессионизм, неоклассицизм, полистилистика.

Kamenska Veronika, lecturer of the National Academy of Managerial, Postgraduate student National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Ukrainian piano music of the 60's and 70's of the twentieth century as an important stage in its historical development

The purpose of the article. This article analyzes the vast majority of young Ukrainian composers written 1960-1970 years of piano works and identify them innovative stylistic trends that have influenced the further development of this genre in Ukrainian music. **Methodology.** The research applies analytical, comparative-historical, induction and art-study methods. Said comprehensive methodological approach to this goal provides the possibility of complete and systematic review of the problem. **The scientific novelty** lies in the stylistic approach to comparative analysis of selected music and revealing them some special visual features present stylistic trends of expressionism, impressionism, neoclassicism and polystylistic trends.

Conclusions. In the work of young Ukrainian composers 1960-1970s. Held an important stylistic turning point: mastering songwriting techniques leading composers of Western Europe and the USA, as well as prominent composers of the USSR, creative young people began to actively introduce new expressions and hardware in the own musical language, moving the Ukrainian musical art on the path of innovation. Piano music, as well as other musical genres of the years, has become a new foundation for Ukrainian music, including piano, following decades.

Key words: Ukrainian music, Ukrainian piano music, piano cycle, expressionism, impressionism, neoclassicism, polystylistic.

Українське мистецьке суспільство на початку 1960-х рр. переживало кризу суспільної свідомості, пов'язану із бурхливими соціально-політичними змінами, що призвели до кардинальних змін у культурі та мистецтві. У 1958 р. уряд СРСР під тиском прогресивної громадськості, авторитетних письменників, артистів та митців відмінили ганебну Постанову ЦК КПРС 1948 р. про «Оперу “Велика дружба” В. Мураделі та ін.» [6], у якій були піддані критиці кращі надбання радянської музики, зокрема творчість Б. Лятошинського, С. Прокоф'єва, М. Мясковського, М. Веріківського, Д. Шостаковича і багатьох інших визнаних композиторів, а також поетів, театральних діячів. Зміна ідеологічного курсу в Радянському Союзі була викликана новою культурною політикою в СРСР. Відмовившись від Постанови 1948 р., керівництво країни визнало, що політика попередніх десятиліть була неправильною. І дійсно, в управлінні художньою культурою і мистецтвом в 1950-х панували, як правило, дилетантизм та повна відсутність професійних підходів.

Важливо зазначити, що у 1958 р. була прийнята також Постанова про творчу молодь, завдяки якій молоді митці отримали право заявляти про себе, звертатися до виконавських колективів, до видавництв, газет і журналів про виконання та видання їхніх творів. Це в результаті мало звернути увагу до творчості молодих авторів, і разом з тим, до творчого доробку митців старшого покоління. Композитори, музиканти та письменники отримали певну свободу творчості, більш широкий вибір як в темах, образах, так і засобах музичної виразності. Почався період новаторських пошуків: композиторська молодь кинулася до опанування нових композиторських технік і до вивчення нових стилістичних моделей і форм. Актуальність теми дослідження полягає саме в практичному аналізі впливів нових стилістичних тенденцій на фортепіанну музику молоді генерації композиторів, що в ті роки тільки-но закінчили музичний вуз або ще в ньому навчалися.

Переходячи до аналізу досліджень і публікацій, дотичних до обраної теми, ми хочемо показати, як саме різні дослідники, що вивчали різножанрову музику 1960-х, представляли це десятиріччя. М. Гордійчук представляв цю епоху рядом кращих симфонічних творів, зокрема симфонічними творами Б. Лятошинського. Науковець ставить музику видатного майстра на перший план. «В музиці це позначилося на розширенні тематики, образної та емоційної сфер, на збагаченні жанрів і форм, у сміливому переосмисленні класичних традицій і критичному засвоєнні видатних досягнень сучасної радянської та зарубіжної музики» [1, 300]. Інший дослідник музично-творчих процесів в музиці 1960-х, В. Задерацький, який писав про українську камерно-інструментальну музику, зокрема фортепіанну, також багато уваги приділяв музиці тодішніх молодих композиторів у цих жанрах. Для нас важливо, що цей вчений обрав тему своєї об'ємної статті: «Про деякі нові стильові тенденції в композиторській творчості 60-70-х років», що була опублікована у 1979 р. Автор тоді писав: «Українська музика останніх років, що стала навіть у порівнянні з початком 60-х років, більш різноманітною у стильових виявленнях, переживає бурхливий час оновлення, відкриття нових перспектив і одночасної стабілізації нової творчості молодого покоління» [2, 417]. Окрім зазначених, цей період української культури висвітлений в працях О. Зінкевич, В.Клина, Н. Ревенко та інші.

В даному дослідженні ми хочемо уважно проаналізувати фортепіанну музику цих років, перш за все, твори молодих композиторів, які вели пошуки новаторства у сфері образного змісту, жанрових і стильових форм та засобів музичної виразності. Вважаємо, що не вся музика молодих композиторів була справедливо оцінена, дещо було замовчено, а взагалі є потреба зробити більш широкий стилістичний аналіз створеного протягом цих двох революційних десятиліть. Для того, щоб досягти поставленої мети дослідження – із півстолітньої дистанції подивитися на творчість молодих композиторів 1960-1970 рр. та переоцінити її, – ми зробимо аналіз переважної більшості написаних молодими українськими композиторами в цей період фортепіанних творів, в яких виявилися новаторські стилістичні тенденції.

Композиторська молодь Києва, Львова та Харкова на межі 1950–1960-х рр. починає посилено вивчати творчість найвидатніших композиторів Західної Європи та США (К. Дебюссі, М. Равеля, А. Шенберга, А. Веберна, П. Гіндемита, К. Пендерецького, Б. Бартока, Ч. Айвза), а також видатних радянських композиторів – Б. Лятошинського, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, І. Стравинського. Інтереси молодих поступово стали розширюватися. Наприклад, учні Б. Лятошинського, крім музики свого вчителя, вивчали творчість композиторів імпресіоністів та експресіоністів. В залежності від орієнтації на той чи

інший художній чи стилістичний напрямок, уподобання українських митців стали у ці роки подекуди кардинально різними.

Розпочнемо із експресіоністичної тенденції, яка найповніше виявилась в циклі «П'ять характерних п'єс» (1962) для фортепіано Л. Грабовського. На час написання твору композитору, учню Б. Лятошинського, виповнилося 27 років, він вже був автором ряду виконуваних у Києві та в Москві музичних творів. Цикл «П'ять характерних п'єс» цікавий тим, що твори у ньому гранично контрастні між собою за жанрами, образами і виразовими засобами та кардинально малі за часом звучання (від півхвилини до трохи більше хвилини). Активне «Капричіо» побудоване на двох мотивах: пульсуючому акордовому та ритмічно прискореному мелодичному, що кілька разів повторюються. «Романс» вносить фактурний контраст: тут провідним виразовим засобом є мелодія. Це – монолог, стримана й поважна оповідь. Фактуру «Скерцино» витримано в тривожній пульсації, у дещо суєтному характері. Швидкий темп вносить яскравий контраст і до попередньої і до наступної п'єси – колоритної, місцями навіть казкової, притишеної лірико-оповідальної «Інтермедії». Завершує цикл «Екстатичний танець» – галоп, за характером жартівливо-саркастичний, метушливий. «П'ять характерних п'єс» Грабовського продовжують в цілому лінію експресіонізму, особливо фортепіанної творчості А. Шенберга, зокрема його циклів «Шість маленьких п'єс», ор. 19 та «П'ять п'єс», ор. 23. Якщо у Шенберга твори витримані в атональній музичній техніці, то у Грабовського помітними є певні зв'язки з жанрами капричіо, скерцо, екстатичним танцем і навіть з романсом. У Шенберга немає зв'язків з тими чи іншими жанрами, натомість тематизм у п'єсах Грабовського жанрово-характерний, у межах твору маємо також жанровий контраст. І це є запорукою кращого сприйняття твору слухачами. До речі, в «Романсі» відчутній зв'язок з романтизмом. Втім спільність фортепіанних циклів Грабовського і Шенберга полягає в їх граничній концентрації музичного матеріалу в часі.

У 1962 р. В. Годзяцький написав цикл фортепіанних мініатюр «Автографи», куди увійшли три п'єси: «Ніжна», «Норовистий», «Гра». Перша п'єса лірико-споглядальна, через красиву мелодію-серію композитор творить образ задумливої дівчини. Друга п'єса витримана в гостро-драматичних тонах; вона асоціюється з п'єсою № 3 із циклу «Шість маленьких п'єс» Шенберга. Третя п'єса має грайливо-жартівливий характер, втім вона дещо монотонна й однопланова. Якщо перші дві п'єси короткі (приблизно півхвилини перша, та 45 секунд – друга) то третя звучить біля півтори хвилин. П'єси різнохарактерні, і сама назва циклу – «Автографи» – дозволяє композитору трактувати їх різнопланово, адже кожний автограф-підпис створює психологічний міні-портрет рис особистості, хто його залишає (кожна з п'єс присвячена конкретній людині, що зазначено у програмних підзаголовках).

Як і в «Автографах», Годзяцький показав свій інтерес до експресіонізму також у п'єсі «Марш дурнів», де він відтворив нарочиту, прискорену маршовість, близьку до «Маршу дерев'яних солдатиків» із дитячого альбому П. Чайковського, та до Маршу з «Дитячої музики» С. Прокоф'єва. Митець застосував шаржування радянських маршів на вуличних святах, тобто маємо сатиру, іронію над тогочасною дійсністю.

Традиції експресіонізму Нововіденської школи також були розвинуті у фортепіанних циклах В. Сильвестрова «П'ять п'єс» (1961) і «Тріада» (1962). Цикл «П'ять п'єс» цікавий в першу чергу тим, що тут закладений композитором образний, фактурний, жанровий і темповий контрасти у невеликих мініатюрах, кожна з яких звучить приблизно по хвилині (весь цикл триває біля шести хвилин). «Прелюдія» написана в контрастній тричастинній формі, де активна середня частина контрастує ліричним крайнім. Характер інших п'єс також контрастний: № 2, «Токатіна» – лірична, просвітлена, № 3, «Мелодія» – споглядальна, таємниче-космічна, № 4, «Хорал» – акордовий, грузний. Цікава остання п'єса № 5, «Перервана сонатина», яка будується на контрастах-перепадах, як щось недомовлене, незакінчене.

«Тріада» – це три цикли в одному. Ми виділимо другий цикл («Серенада»), в якому є три мініатюри, що звучать менше однієї хвилини кожна. Allegro – каприз молодої жінки, Andantino – спокійна, тиха лірика, Vivace – пульсуюче скерцо. Третій цикл із «Тріади» композитор назвав «Музика сріблястих тонів». Три п'єси, які сюди входять, контрастні між собою: Allegro – скерцо, звучить біля шістнадцяти секунд, Vivace – триває півхвилини, воно звучить тихо, лірично, Allegro – звучить одну хвилину, це – підсумовуюча, завершальна п'єса. Сильвестров у цих циклах також близький до фортепіанних мініатюр Шенберга. Український композитор прагнув до мінімалізації фактурного викладу, до зашифрованості інтонацій, він не вживає знайомих мотивів чи мелодичних зворотів. Тут використана серіальна техніка і елементи пуантілізму.

Стилістичну «точку опори» молоді композитори також шукали і в імпресіоністичній стильовій тенденції. До цього спрямування віднесемо сонату для фортепіано Є. Станковича, сонату № 1

В. Клина, сонату П. Соловкіна, «Прелюдію і токату» для фортепіано І. Карабиця, ряд фортепіанних композицій О. Киви, Я. Верещагіна, Г. Саська, Б. Буєвського та інших.

Вже у головній партії одночастинної Сонати № 1 (1970) В. Клина імпресіоністична ця тенденція є дуже помітною: фактура нагадує «Гру води» М. Равеля. Побічна партія – контрастна, має наспівний характер, в цілому вона близька до музики романтиків. В імпресіоністичному ключі написана тема заключної партії, вона досить активна, токатна за своєю моторикою. Темі в експозиції даються у досить розгорнутому вигляді, в репрізі їх звучання помітно скорочено. У розробці використана нова, активна та героїчна за характером, тема, саме на ній побудована розробка. Після скороченої репрізи звучить імпресіоністична кода, що завершується просвітлено-гімнічно. Між репрізою і кодою композитор дає паузу, просвітлення настає ближче до кінця коди.

У три частинній Сонаті для фортепіано (1972) Є. Станковича теж є ряд тем, що написані в імпресіоністичному ключі: сполучна і побічна партії у першій частині, серединний розділ другої, та початкова тема третьої частини. В розгортанні кожної із частин імпресіоністичним темам контрастують острівці активно-токатного (головна партія I ч.) та акордово-дисонантного характеру (крайні побудови II ч.).

Соната для фортепіано (1967) П. Соловкіна близька до стилістики імпресіоністів. Її друга частина – вальс, за стилістикою дуже близький до вальсової музики М. Равеля. Рефрен рондо третьої частини та «східний» перший епізод теж відсилають до звукових образів імпресіонізму. Твір може здаватися далеко незрілим, очевидно раннім, але вже з чітко виявленою імпресіоністичною стилістичною тенденцією.

В «Прелюдії і токаті» для фортепіано (1966) І. Карабиця відчутний вплив імпресіонізму К. Дебюссі. Прелюдія лірична, задумлива, ніжна; це образне начало нічим не порушується, витримується від початку до кінця. Токата – друга частина малого циклу – вносить інший образний зміст: тут композитор не дає різкого контрасту, він вводить добродушну тему у крайніх частинах токати, лише легкий контраст вносить середина.

Виходячи з вищенаведеного, можна сміливо стверджувати, що і експресіонізм, і музичний імпресіонізм значно вплинули на стильові пошуки нової генерації покоління шестидесятників і визначили їх подальші творчі пріоритети. Деякі композитори сміливо поєднували кілька стильових тенденцій в одному, відкриваючи шлях полістилістиці, що тільки зароджувалась у лоні композиторських шкіл на теренах колишнього СРСР.

Такою полістилістичною є Соната № 3 (1972) Ю. Іщенка. Тут є три частини, що витримані у контрастних темпах: *Allegro patetico*, *Sostenuto sognando*, *Vivace impetuoso*. I ч. написана в контрастній три частинній формі: тема першої частини гостро драматична, середина – стримано лірична. Завершується частина тихою, колористичною кодою. II ч. – повільна, її дві теми різні: перша – спокійна, оповідна, друга контрастує до неї, але досить швидко заспокоюється й затихає. III ч. – фінальна, сповнена токатності й динамізму. Тут носієм цієї образності є початкова тема, яка звучить більше двох хвилин. Завершується фінал другою темою – акордово-епічною. Соната № 3 Іщенка представляє дві стильові тенденції: експресіоністичну (тема крайніх розділів з першої частини і початкова тема фіналу) та імпресіоністичну (тема середини з першої частини, тематизм другої частини і друга тема фіналу).

Полістилістичним є також «Поголос» В. Губи. Композитор поєднує імпресіоністичний соноризм із експресіонізмом та архаїчно-диким втіленням у музиці фовізмом. За характером це іронічний галоп. В «Поголосі» новими є регістрово-темброві барви. Одноманітна моторика, що тут застосована, відповідає задуму – передати в музиці поширення неправди, пліток. Серединний епізод спирається на тему давньоукраїнського пасхального наспіву, що вносить деякий жанрово-стилістичний контраст. Кода п'єси – цікава: коли поголос вичерпав себе, все заспокоїлось.

Твір «Токата і мелодія» для фортепіано Б. Буєвського – це варіації на дві теми. Він за характером музики і технікою тяжіє до стильового напрямку неоромантизму. Тема токати досить близька до «Музичної табакерки» А. Лядова. Друга тема, мелодична за своєю романсовою природою, вона на початку звучить самотньо. Композиція твору – складна контрастна тричастинна. Втім розвиток відбувається в середині кожної з частин, тут є по кілька гармонічно-фактурних варіацій.

Окрім імпресіоністської, експресіоністської та неоромантичної, яскраво помітною є неокласична стильова тенденція. У Музичній енциклопедії неокласицизм у музиці визначається як «художній напрям, який передбачає використання досвіду минулих епох – класицизму, бароко, відродження і навіть романтизму – в системі із сучасними стильовими особливостями». Підкреслюється також важливість у композиції порядку, рівноваги усіх елементів художнього цілого

як даність, а також – тяжіння до загальних форм руху, до рівномірної ритмічної моторики, до подолання чітко оформленого, рельєфного тематизму. [5, 959-963].

М. Скорик почав писати в неокласичному стильовому напрямку вже з середини 1960-х рр. Неокласицизм відчувається у таких творах, як «Бурлеска» (1964) для фортепіано, Партити № 1 (1966) і № 2 (1970) для камерного оркестру, Партита № 3 для струнного квартету, Партита № 4 для симфонічного оркестру й Партита № 5 для фортепіано (1975). Крім того, назвемо ще токату (1978), Прелюдії і фуги та Фортепіанний концерт № 1 (1977) тощо.

Цикл Партити № 5 складається з п'яти частин: «Прелюдія», «Вальс», «Хор», «Арія», «Фінал». Із самих назв частин тільки «Прелюдія» взята з барочних часів, отже композитор не витримує чистоту жанру. «Прелюдія» має кілька музичних тем, на відміну від своєї барокової попередниці, і має ряд фактурних рисунків. Початок витримано в одному фактурному плані, викладеному шістьнадцятими тривалостями, на який потім композитор нашаровує ладово-загострену гармонію (тобто маємо синтез елементів бароко з сучасною музичною мовою). «Вальс» витриманий у неоромантичному плані, він певною мірою перегукується із «Шляхетними та сентиментальними вальсами» М. Равеля. Тут є ряд музичних тем, з яких Скорик формує досить об'ємну п'єсу. Вона різнохарактерна, внутрішньо контрастна. «Хор» знову повертає слухача в далекі від нашого часу епохи Середньовіччя та Відродження. Тут підкреслюється глибокий суттєвий образно-емоційний контраст: перша тема, що насичена малосекундовими звучаннями, вносить аллюзію на архаїку середніх віків, друга музична тема – тризвучно-акордова, вона нагадує епоху Відродження; в ній також є щось багатирське, билінне. Ці теми розмежовані глісандуючими пасажами, якими композитор хоче згладити гостроту звучання першої теми. Четвертий номер Партити знову повертає слухача у сферу романтичних образів; композитор назвав його «Арією» і також витримав в характері неоромантизму (до речі, «Арія» нагадує нам «Андантіно» А. Хачатуряна, що було досить популярним у середині ХХ ст.). «Фінал» переводить увагу слухача знову в сферу музики ХХ ст., але тепер композитор обирає теми, пов'язані із легкою музикою. Перша тема фіналу витримана в галопоподібному плані, вона повторюється кілька разів і стає основою форми рондо фіналу. Їй протиставлені тривалі звуки та тризвучні гармонії; на цьому контрасті сформована перша складова фіналу. На новій, танцювальній темі побудовано середину фіналу. Далі автор дає дещо скорочену репризу із затухаючою кодою. Зміст останньої частини партити нагадує слухачам фрагмент з оперети чи мюзиклу, де часто змінюються музичні теми: вони то появляються, то зникають. Отже, в партиті № 5 М. Скорика маємо не ряд танцювальних номерів, як це було в бароковій партиті чи сюїті (алеманда, куранта, сарабанда і жига), а образно нову, цікаву послідовність різнохарактерних частин: кількатемну прелюдію, різнохарактерний вальс, «Хор», що поданий як застигла звукова маса, «Арія», яка вносить тонкий ліризм та мелодичну щедрість, а також Фінал, що дається, як молодіжна сцена на багатолюдному святі. Із барокових залишається тільки риси контрасту. Частини контрастні між собою, але й різні за жанрами та стильовими спрямуваннями. Звичайно, це цікавий синтез формування нової партити з різностильових та різножанрових частин.

«Бурлеску» (1964) і «Токату» (1979) Скорик витримав в одному динамічному пульсі. У «Бурлесці» навіть у середній частині відсутній контраст, музика витримується в одному, жартівливо-комічному характері, в одному пульсуючому ритмі. Адже, термін «Бурлеска» – жарт, п'єса з такою назвою має грубувато-жартівливий характер. Досить масштабні розміри твору звучать ніби одним планом, у одному образно-емоційному ключі. «Токата» М. Скорика – це віртуозна музична п'єса, що витримується у швидкому темпі з переважанням ударної, акордової техніки. Важливим тут є постійний рух дрібними тривалостями (восьмі, шістьнадцяті), який надає творові особливої динаміки. Спочатку композитор виклав дев'ятитактну тему, яку вже у межах першої частини (1-95 т.) повторить з варіативними змінами кілька разів. Емоційне забарвлення музики в рамках першої частини напористе, активне, напружене. Середина токати (з 96 т.) вносить контраст: характер музики насторожено-приглушений, ритм витриманого звука синкоповано-пунктирний, тріольний, він вносять елементи тривоги. Нагнітання наростає до кінця середини, там композитор досягає кульмінаційної зони (т. 139-148). Реприза (із 166 т.) дещо змінена, вона тільки частково нагадує початок твору, тут підтримано пульсуючий рух, що був закладений у першій частині Токати. Жанр токати чи не найповніше відродився у ХХ ст., й набув у цьому столітті нового стилістично-образного змісту.

У циклі Скорика «Шість прелюдій і фуг» (1987—1988) цікавою в плані стилістики є «Прелюдія і fuga фа мажор». Почнемо з порівнянь: барокова прелюдія, як жанрова норма, витримувалася в одному фактурному рисунку. Тут, замість традиційної прелюдії, маємо досить вільну, світлу імпровізацію, що несе в собі спокійно-грайливий настрій. Початкові тематичні зерна повторюються протягом твору кілька разів, вони надають їй легкість і м'який ліризм. Fuga відрізняється своїм

дитячо-маршовим характером. Якщо у прелюдії переважали грайливо-легкі, ліричні тони, то у фузі маємо рухливо-маршові, весело-радісні настрої. Скорик хоче тут передати життєрадісний характер музики. Тема фуги складається з двох побудов: перша – кроки маршу (чвертні тривалості), друга – витримана в пунктирному ритмі. Таке поєднання у темі фуги двох різноритмічних начал сприяє логічному розгортанні форми. Три проведення теми в експозиції фуги даються компактно, один за одним. Маршово-напружений ритм першої інтермедії сприяє ще двом проведенням теми в тональності третього ступеня (ля мінорі). Динаміка розгортання, що в цій фузі базується на розробково-інтермедійні основі, приводить до динамізованої репризи фуги (13 тактів від кінця). Звучання твору в репризи справді святково-маршове, радісне.

Зосередження уваги молодих українських композиторів до стильового спрямування неокласицизму є досить вагомою тенденцією в музично-творчих процесах. Кожна європейська музична культура, яка має стосунок до неокласицизму, прагне внести свої національні штрихи. Неокласицизм М. Скорика полягає в тому, що тоді, в 1960-70-х роках, молодий митець знайшов для себе ключ, який дозволив йому вести пошуки нового образного змісту. Й тим новим було написання «Бурлески», «Токати», «оновленої» прелюдії, «осучасненої» фуги. Творчість М. Скорика найяскравіше представила напрямок неокласицизму в музиці 1960-1970-х рр. Окрім нього до неокласицизму звертались також Л. Колодуб, Ю. Іщенко та В. Бібік.

Наукова новизна роботи заключається перш за все в стилістично-порівняльному підході до аналізу обраних музичних творів і у виявленні в них окремих особливих виразових рис, присутніх стилістичним тенденціям експресіонізму, імпресіонізму, неокласицизму, а також полістилістичних тенденцій. На основі зробленого аналізу зробимо висновки про важливе явище в історії української фортепіанної музики 1960-1970-х рр. – стилістичний злам, який відбувся у творчому доробку молодих композиторів-шістдесятників. Молодь, опанувавши композиторські техніки провідних композиторів Західної Європи та США, а також видатних композиторів тодішнього СРСР, стала активно впроваджувати новітні виразові та технічні засоби у свою власну музичну мову, рухаючи українське музичне мистецтво по шляху новаторства. Важливо відзначити, що фортепіанна музика, як і камерно-інструментальна в цілому, зайняла чільне місце. Доробок 1960-1970-х рр. увійшов в історію української музичної культури, як нове слово, як нова віха нашої музики. Фортепіанна музика, як і інші музичні жанри тих років, стала новим фундаментом для української музики, зокрема фортепіанної, наступних десятиліть.

Література

1. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика. Київ: Музична Україна, 1969. 426 с.
2. Задерацкий В. О некоторых новых стилевых тенденциях в композиторском творчестве 60-70-х годов. Музыкальная культура Украинской ССР. Москва: Музыка, 1979 С. 416-451.
3. Зінкевич О. Український авангард. Музика. 1992. №4. С. 1–5, 26.
4. Клиn В. Л. Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977). Київ : Наукова думка, 1980. 313 с.
5. Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] редкол.: Ю. Келдыш (гл. ред.) и др. - Москва: Советская энциклопедия, 1976. Т.3. С.959-963
6. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП (б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917-1953. / под ред. А.Н.Яковлева. - Москва: Международный фонд "Демократия", 1999. С.630-634
7. Валентин Сильвестров. Дождаться музики. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных Сергеем Пилутиковым. Київ: Дух і літера, 2010. 368 с.

References

1. Gordiychuk M. (1993). Ukrainian Soviet Symphony Music. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
2. Zaderatsky V. (1979). About some new stylistic tendencies in the composer's work of the 60's and 70's. Muzykalnaia kultura Ukrainskoi SSR, 416-451, Moscow: Muzyka [in Russian].
3. Zinkevich O. (1992). Ukrainian avant-garde. Muzyka, 4, pp. 4-5,26. [in Ukrainian].
4. Klin V. L. (1980). Ukrainian Soviet Piano Music (1917–1977). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
5. Keldysh Yu. (Eds.). (1976). Music Encyclopedia (Vol. 3). Moscow, Sovietskaia entsyklopediia, pp. 959-963 [in Russian].
6. Yakovliev A. N. (Eds.). (1999). Power and the artistic intelligentsia. Documents of the Central Committee of the RCP (B.) - VKP (b), VChK - OGPU - NKVD on cultural policy. 1917-1953. Moscow, Miezhdunarodnyi fond "Diemokratiia" pp. 630-634 [in Russian].
7. Valentin Sylvestrov. (n.d.). Wait for music. Lectures-conversations. Based on the materials of the meetings organized by Sergei Pilyutikov. (2010). Kyiv: Dukh i litera [in Ukrainian]