

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДЕРЖАВНИЙ ВИЩИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ЗАКЛАД
«КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ»**

Факультет мистецтв

**Кафедра музикознавства, інструментальної та хореографічної
підготовки**

«Допущено до захисту»

Завідувач кафедри

_____ Міщанчук В.М.
(підпис) (прізвище, ініціали)

Реєстраційний № _____

«__» _____ 20__ р.

«__» _____ 20__ р.

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ НОВАЦІЇ У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Кваліфікаційна робота студентки
групи ЗММм-13
ступінь вищої освіти «магістр»
спеціальності
014 Середня освіта (Музичне мистецтво)
Верхогляд-Канібор Ангеліни Олександрівни

Керівник:

кандидат мистецтвознавства, доцент
Чеботаренко О. В.

Оцінка:

Національна шкала _____

Шкала ECTS _____ Кількість балів _____

Голова ЕК _____

(підпис) (прізвище, ініціали)

Члени ЕК _____

(підпис) (прізвище, ініціали)

(підпис) (прізвище, ініціали)

(підпис) (прізвище, ініціали)

(підпис) (прізвище, ініціали)

Кривий Ріг – 2018

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ.....	7
1.1. Поняття жанру і стилю як фундаментальні категорії музики і науки про неї.....	7
1.2. Особливості жанрової структури творів сучасних українських композиторів.....	15
1.3. Сильова різноманітність творчих пошуків українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття.....	25
Висновки до розділу 1.....	32
РОЗДІЛ 2. РОЗВИТОК КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ЖАНРІВ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ СУЧАСНОЇ ДОБИ.....	35
2.1. Камерно-вокальна музика як втілення композиторського та виконавського мислення.....	35
2.2. Основні напрями жанрово-стильового розвитку сучасної української камерно-вокальної музики.....	41
2.3. Авторсько-стильові пошуки Б. Фільц та її внесок у розвиток львівської композиторської школи.....	49
Висновки до розділу 2.....	60
РОЗДІЛ 3. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ НОВАЦІЇ У ТВОРЧОСТІ ВІТЧИЗНЯНИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ.....	63
3.1. Новаційність художнього і світоглядного самовираження І. Карабиця.....	63
3.2. Розвиток неофольклористичних тенденцій у композиторській творчості Л. Дичко.....	75
3.3. Сильові новації української композиторської школи останньої третини ХХ – початку ХХІ століть (О. Козаренко, В. Рунчак, В. Польова)...	82

Висновки до розділу 3.....	90
ВИСНОВКИ.....	93
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	96

ВСТУП

Актуальність теми. Невід’ємною складовою культури України є величезний пласт музичного мистецтва, унікальність, самобутність та безмежність якого привертають увагу широкого кола дослідників як з боку критиків, музикознавців, так і пересічного слухача.

Науково-технічний прогрес, індустріалізація та урбанізація суспільства, виникнення електронних технічних засобів збереження і передачі музичної інформації привели до суттєвого оновлення композиторської мови, її жанрово-стильових аспектів. Розвиток творчості вітчизняних композиторів відзначається інтеграційними процесами, освоєнням новітніх досягнень світового музичного мистецтва, перейняттям інновацій у національну музику, що дає змогу збагатити існуючі в ній жанри і стилі. Творчий процес сучасних українських композиторів сповнений експериментами та інноваційними пошуками щодо стилю, жанру, формоутворення, засобів музичної виразності.

Різноманітні аспекти взаємодії жанру та стилю досліджувались такими науковцями як: Н. Василенко-Несіна [18], В. Іонов [39; 40], О. Козаренко [45; 46; 47], С. Коробецька [52], І. Коханик [53], В. Лігус [58], О. Лігус [58; 59], М. Михайлов [70], Є. Назайкинський [76; 77], Л. Паньків [18], О. Самойленко [96], А. Сохор [104; 105], І. Тукова [113; 114; 115; 116], Є. Шевляков [129], та ін.; інноваційні процеси висвітлені у роботах О. Берегової [10; 11], Т. Пістунової [91], Г. Постой [91], І. Савчука [94], А. Сташевського [106; 107], О. Філатової [119], О. Цехмістро [125] та ін. Дослідженню композиторської поетики окремих вітчизняних композиторів присвячені дослідження В. Антонюк [2], В. Белікової [14], М. Гордійчука [25], О. Гуркової [31], А. Карпенко [42], Т. Кривицької [55], О. Литвинової [57], Л. Макаренко [65], М. Мимрика [69], О. Німилевич [80], Л. Пархоменко [86], О. Письменної [88; 89], Ю. Северинової [98], Б. Сюті [111] та ін.

Особливості фортепіанних творів українських композиторів висвітлені у роботах Н. Василенко-Несіної [18], О. Копелюка [51], Л. Паньків [18], Т. Омельченко [82], І. Савчука [94], Л. Свірідовської [97] та ін. Аналіз симфонічної та камерно-вокальної музики представлені у роботах А. Асатурян [4], Н. Бабінець [7], О. Баланко [8], Л. Горелік [26], А. Карпенко [42], К. Майбурової [64], Н. Харандюк [121], О. Цехмістро [125] та ін.

Але, не дивлячись на те, що багато аспектів щодо жанрово-стильових особливостей композиторської творчості досить ґрунтовно розглянуто, постійно зростаюча ускладненість композиторської мови, яка вимагає пошуки жанрових модифікацій, що продиктовані поглибленням та ускладненням у сфері смислової змістовності творів, потребує подальшого дослідження жанрово-стильових новацій, що й обумовило вибір теми дослідження: «Жанрово-стильові новації у творчості сучасних українських композиторів».

Мета дослідження полягає у визначенні жанрово-стильових новацій на прикладі творчості сучасних українських композиторів.

Об'єктом дослідження виступає музика українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Предмет дослідження – жанрово-стильові новації в творчості вітчизняних композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Відповідно до поставленої мети у роботі вирішуються наступні **завдання**:

- дослідити поняття жанру і стилю як фундаментальних категорій;
- виявити особливості жанрової структури творів сучасних українських композиторів;
- розглянути особливості розвитку камерно-вокальних жанрів в українській музиці сучасної доби;
- вивчити особливості стилю на прикладі творчості Б. Фільц, І. Карабиця, Л. Дичко;

- проаналізувати стильові новації у творчості вітчизняних композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століть (О. Козаренка, В. Рунчака, В. Польової).

Методи дослідження. У магістерській роботі використаний комплексний підхід, що реалізується у поєднанні методів:

- музикознавчого аналізу;
- компаративного аналізу;
- жанрово-стильового аналізу;
- культурологічного аналізу;
- виконавського аналізу.

Матеріалом дослідження слугують вокальний цикл Б. Фільц на слова Ліни Костенко «Калина міряє коралі»; твори І. Карабиця: вокальний цикл «Три пісні на народні тексти»; «Музика» для скрипки соло; концертний дивертисмент для 6 виконавців; концерт для оркестру №2; концерт для фортепіано з оркестром №3 «Голосіння»; твори Л. Дичко: вокальні цикли на слова П. Тичини «Пастелі» та «Енгармонійне» («Туман», «Сонце», «Вітер», «Дощ»); акапельна хорова опера «Золотослов»; твори О. Козаренка: камерна симфонія «Sinfonia Estravaganza»; музично-драматична вистава «Орестея»; музика В. Рунчака: камерно-інструментальний твір «Hosi'anna - музикантам, яких немає з нами..., вже і ще» для двох саксофонів, ударних та фортепіано; «Нагірна проповідь»; вокальний цикл В. Польової «Світлі піснеспіви».

Структура та обсяг роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів (в кожному по три підрозділи), висновків та списку використаних джерел (132 найменування). Загальний обсяг роботи складає 95 сторінок друкованого тексту.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

1.1. Поняття жанру і стилю як фундаментальні категорії музики і науки про неї

Проблема взаємодії жанру та стилю є однією з складних та актуальних, що підтверджується наявністю у різні історичні епохи чисельних досліджень, пошуків нових підходів до її вивчення, переосмисленням традицій минулих поколінь, синтезом національно-культурних надбань. Вивченню проблем жанру та стилю присвячено фундаментальні праці Б. Асаф'єва [6], О. Литвинової [57], І. Ляшенко [62], К. Майбурової [64], М. Михайлова [70], О. Соколова [103], А. Сохора [104], В. Сирова [110], Є. Шевлякова [129], С. Шипа [131] та інших.

В. Холопова визначає, що стиль є достатньо самостійною категорією, і це суттєво відрізняє його від жанру, як категорії, яка «зазнає впливу ззовні» [122, с. 222]. Категорії жанру та стилю слугують для вивчення художніх явищ та процесів. Вчені відмічають, що категорії жанру та стилю знаходяться у постійній взаємодії. На думку О. Лігус, музичний твір в наш час є, передусім, виявом «індивідуалізації художнього мислення композитора», розчиняючись в якому жанр і стиль поступово втрачають свою автономність, чітку окресленість меж, але в той же час посилюючи ступінь взаємодії цих категорій [58, с. 673].

На думку дослідників, теоретико-методологічне вивчення музичного стилю й жанру еволюціонували впродовж ХХ ст. у двох паралельних аспектах: теоретичному та історичному. Так, на ранньому етапі (кінець ХІХ – перша половина ХХ ст.) має місце зародження історичного музикознавства, визначаючи пріоритет саме історичного напрямку дослідження в цей період [58, с. 673]. З 1950-х років музикознавці починають активно розробляти концепції стилю і жанру. Серед них виділимо роботи М. Арановського [3], М. Михайлова

[70], Є. Назайкинського [77], О. Соколова [103], А. Сохора [104]. Теоретичні погляди зазначених науковців продовжені сучасними дослідниками І. Коханик [53], В. Москаленком [72], В. Сировим [110], Є. Шевляковим [129]. Будь-яка теорія в напрямку розробки жанру і стилю передбачає аналіз їх різноманітних властивостей, ознак та функцій, та є по суті «авторською концепцією будови музики» [58, с. 673].

О. Філатова зазначає, що необхідність постійних повторень і новацій вмотивовані довготривалим існуванням жанру, як культурного феномену, який має «історичне походження та визначені умови існування, постійно взаємодіє на традиційному, канонічному, інваріантному, новаторському, евристичному, мобільному рівнях» [119, с. 7]. В. Іонов, вивчаючи категорії жанру і стилю в історіографічному розрізі музично-творчого процесу, вказує на те, що в процесі вивчення композиторської та музично-виконавської проблематики сьогодення, проблему жанру можна назвати однією з найбільш актуальних [39, с. 88].

Основними функціями музичного жанру виступають: структуроутворююча (тектонічна), що визначає побудову твору, комунікативна (пов'язана з організацією художньої комунікації), семантична, що визначає зміст музичного твору. За О. Соколовим, жанр в музиці розуміється як вид музичного твору, який виникає відповідно до певної життєвої або художньої функції [103, с. 23]. В іншому визначенні, що належить українському теоретику музики С. Шипу, музичні жанри прямо пов'язуються з їх стильовим узагальненням: *«Музичні жанри – це такі класи (або сукупність) музичних творів і форм музикування, які визначаються функціями музичних творів у культурі суспільства, умовами їх генезису і художньої екзистенції, а також характеризуються своїми стилями (системами смислових і формально-виразних особливостей)»* [131, с. 347]. У цьому визначенні зафіксовано співвідношення жанру і стилю, оскільки обидві категорії є головними семантикоутворюючими факторами в музиці, ключами до читання та розшифровки смислових структур музичного тексту.

Таким чином, термін «музичний жанр» визначає типологію композиторської творчості за родами і видами, з врахуванням таких важливих питань, як їх походження, умови виконання, сприймання тощо. Цей термін характеризує сукупність засобів та прийомів художньої виразності, що склалася історично, і віддзеркалює естетичні смаки різних груп суспільства певної епохи або мистецького напрямку [74, с. 306].

В низці досліджень, присвячених проблемі загального стану жанру і його синтезу, що має методологічне значення, доцільно назвати дослідження Б. Асаф'єва. У своїх працях науковець висуває положення, які вплинули на розробку проблеми жанрової взаємодії, що провідним утворенням у жанрі виступають його змістовні особливості.

У музичному мистецтві жанрова типізація виступає ключовим засобом перетворення музичного звучання в мову, бо породжує важливі зразки зв'язку інтонування і соціально важливої для композитора події, ціннісного відношення. На думку М. Арановського, мова музики – на відміну від вербальної – є «незнаковою семіотичною системою, оскільки вона є жанрово-обумовлена, а тому залежить від контекстуальних зв'язків внутрішньомузичного змісту, історично і текстуально змінюється» [3, с. 78].

На відміну від стилів, жанри є більш сталими, виконують роль семантичних визначників музики. Вони створюють межі контекстуальних змін музичного смислу, а тому вони є «готовим набором значущих одиниць у музиці» [3, с. 80], включаючи в цей набір, всі логічні прийоми, зокрема й такі, як спосіб звуковидобування (артикуляцію), вертикальні й горизонтальні співвіднесення звуків (типи фактури), розподіл музичного матеріалу в часі (періодичність метроритму), співвіднесення повторюваного і нового, що не є таким очевидним для інших видів мистецтва.

На думку В. Іонова, жанр забезпечує рух музичної ідеї у напрямку від форми до смислу і до стилю, даючи змогу останньому набути більшої «духовності» й «широти», ніж володіє жанр, що є однією з причин того, що у музиці стиль є значнішим та яскравішим за жанр, перешкоджає побачити в

смісловій множинності музичного образу композиторську роль жанру, а семантичну типологію музики трактувати як стильову за перевагою [39, с. 90].

Жанр відкриває перед композитором широкий стильовий потенціал культури, змушує вибирати і розширювати її духовний ресурс, вдосконалює механізм музичної інтерпретації, і так як жанр музики підпорядковується правилам, структурно-мовним (граматичним) нормам, то саме він регламентує стиль, надихає і зобов'язує композитора розробляти і впроваджувати нові стильові способи сприйняття музичної форми [39, с. 91].

Слово «стиль» запозичене з давньогрецької мови. У грецько-латинській термінології паличку для письма на воскових дощечках позначали словом «stylus», яке неважко асоціювати з почерком. Почерк став прототипом для понять більш високих рівнів – творчої манери, індивідуальності авторського слова [122, с. 67].

Стиль як науковий термін музикознавства зустрічається, зокрема, в теоретичних трактатах про музику епохи Ренесансу. Відомі вказівки на стильові ознаки в операх італійського композитора Монтеверді, стильове розмежування в сакральних піснеспівах. Поняття «стиль» можна знайти в німецьких трактатах, в яких розкривається музична тематика. Так, Вальтер, Кванц, Маттезон, Шайбі, Шуберт та інші музикознавці ХІХ століття вживають цей термін не тільки на позначення почерку, манери письма, а також як вказівку на національний колорит [74, с. 188].

Інше значення терміна «стиль» узгоджене з тривалими етапами розвитку музичного мистецтва. У цьому сенсі під стилем розуміють національну чи будь-яку іншу стильову єдність [77, с. 19]. Також слід зазначити, що термін «стиль» вживають на позначення музики різних жанрів, музично-виконавського мистецтва. Цей термін нерідко відносять до творчості композитора в цілому, або до окремих періодів його творчості.

Стиль, за визначенням Є. Назайкинського, – це особлива властивість або, іншими словами, якість музичних явищ. Ним володіє твір або його виконання, редакція, звукове рішення або навіть опис твору, але лише тоді, коли в них

безпосередньо відчувається, сприймається, стоїть за музикою індивідуальність композитора, виконавця, інтерпретатора [77, с. 20].

Наведене уявлення про музичний стиль, типове і поширене в ХХ ст., склалося в епоху розквіту професійної індивідуальної творчості, яка в центр уваги поставила людську індивідуальність. Воно не є єдиним, але важливе для цілісної теорії стилю. У своєму дослідженні будемо спиратися на бачення О. Лігус, що музичний *стиль* – це «відмінна якість музичних творінь, що входять в ту чи іншу конкретну генетичну спільність (спадщина композитора, школи, напрямки, епохи і т.д.), яка дозволяє безпосередньо відчувати, пізнавати, визначати їх еволюцію і проявляється в сукупності всіх властивостей музики, що сприймається, об'єднаних в цілісну систему навколо відмінних ознак» [59, с. 130]. У даному визначенні відзначимо три важливі для теорії стилю моменти: зазначення єдиного генезису; вимога музичної його вираженості (вловлюється безпосередньо на слух); залучення в цей процес всієї сукупності властивостей музики, що утворює органічно цілісну систему.

Одним з центральних і специфічних для категорії стилю, на думку Є. Назайкинського, є поняття генетичного цілого. Переважно мають на увазі творчість композитора. Генетичним цілим можна назвати і творчість авторів, що належать до певної школи чи цілої епохи, нації, або загалом музичні явища, що мають спільне джерело. Таким чином, дефініція стилю передбачає різноманітність видів генетичної спільності [77, с. 21]. Відповідно до стилю відносяться такі різновиди, як авторський, історичний, національний, жанровий стилі, тобто різновиди, вже виділені в практиці і в теоретичних дослідженнях музикознавців.

За критеріями генетичного споріднення до різновидів стилю можна додати й інші, такі що рідше згадуються в музикознавчій практиці, наприклад – ранній стиль, зрілий стиль, пізній стиль, фортепіанний стиль, оркестровий, вокальний, оперний, хоровий стиль і т.п.

Деякі з дослідників (О. Лігус, В. Москаленко) шлях до уточнення і досягнення однозначності терміна бачать у звуженні обсягу поняття, яке за ним

стойть. При цьому часто вважають за краще називати стилем лише один з типів стильових об'єктів. Зазвичай в якості таких об'єктів називають історичні стилі. Для інших же стильових рівнів в цьому випадку пропонуються такі терміни, як індивідуальна манера, стиль.

У всіх різновидах стилю (авторський стиль, виконавський стиль, фортепіанний стиль, жанровий стиль, стиль епохи, національний стиль і т.п.) обов'язково передбачається єдине походження. Сукупність музичних явищ – інструментальних творів, виконавських інтерпретацій і т.п. – необхідним чином співвідноситься з одним джерелом, яке породило ці явища, – творчістю конкретного композитора, певної епохи, культури, нації, жанрового визначення і т.д. Якщо в двох музично-звукових текстах сприйняття відзначає єдність стилю, то це говорить про їх єдине творче, історико-культурне походження.

Стиль обов'язково включає до себе відмінні характерні риси, які проявляються в самому тексті твору, в його організації, у відборі засобів музичної мови. Ще одним важливим моментом, який відображений в понятті «стиль», є вказівка на сукупність безлічі властивостей, що дозволяють розпізнати стиль. Під сукупністю властивостей і засобів мається на увазі повне охоплення стилем всіх без виключення боків музично-звукового тексту.

Є. Назайкинський відмічає, що, в музиці завжди поруч знаходяться і взаємодіють, як абсолютно нейтральні, традиційні, загальні засоби, обороти та прийоми, так і оригінальні, напрочуд конкретно визначені за своїм стильовим відношенням, безпосередньо вказуючі на авторську приналежність творчості, яскраво асоціюючись з почерком певного композитора [77, с. 89].

Конкретизація поняття «музичний стиль» здійснена С. Тишко в монографії про національні стилі російської опери [117]. Музикознавець запропонував наступні критерії до вивчення музичного стилю: в основі будь-якого стилю лежать стійкі, повторювані ознаки, без чого неможливе існування стилю як явища музичної практики (стиль як «система стійких ознак музичних явищ»); стиль представляє собою систему змістовно-формальних ознак, що існують на перетині змісту і форми твору; стиль є фактором об'єднання або

розмежування музичних явищ, їх своєрідним «розпізнавальним знаком»; в теорії стилю відбувається інтеграція і диференціація функцій, які знаходяться у відносній рівновазі, що визначає суть аналітичного підходу до стилеутворення на сучасному етапі наукових уявлень про музичні стилі; стиль – багаторівневе явище, якому властива внутрішня ієрархія (від індивідуального стилю до історичного) [117, с. 3 – 4].

За С. Тишко, «Стиль в музиці – це система стійких ознак музичних явищ, спосіб їх диференціації та інтеграції на різних рівнях (авторська індивідуальність, напрямок і школа, історична епоха, національна специфіка і т. п.), перехід їх смислових полів в конкретні системи музично-виразних засобів» [117, с. 5].

Т. Зайдель [22] акцентує увагу на існуванні відмінності між поняттями жанру і стилю. Так, музичний жанр визначає поділ музичної творчості за родами та видами, беручи до уваги їх генезис, умови виконання, сприймання, а музичний стиль виступає сукупністю історично складених засобів та прийомів художньої виразності і відображає смаки і вподобання різних соціальних груп певної історичної епохи чи творчого напрямку. За Т. В. Зайдель, об'єктивною передумовою для диференціації жанрів і стилів у музиці є сукупність суто музичних характеристик. При визначенні стилю звертають увагу на особливі ознаки, притаманні певному композитору чи групі композиторів, світорозуміння яких формувалося в схожих соціокультурних умовах, а при визначенні жанру увага зосереджується на умовах їх творчості, виконання, а також «змістовну або конструктивну націленість певного музичного твору» [22, с. 10].

Є. Шевляков розглядає явище музичного стилю як зміну в процесі еволюціонування, динамічну систему відношень елементів музичної мови, її соціокультурних чинників та їх впливів [129, с. 29]. Науковець визначає стиль як «динамічну систему взаємозв'язків» [129, с. 5].

У своїй роботі ми спираємось на позицію О. Лігус, яка стверджує, що взаємодія жанру і стилю залежить від законів музично-історичного процесу.

Виділяючи основні теоретичні аспекти проблеми співвідношення досліджуваних категорій, вчена наголошує на ієрархічній підпорядкованості жанру стилеві, діалогічному характері співіснування жанру і стилю, феномені «жанрового стилю» [59, с. 130].

Одним із перших, хто доводив факт співвідношення музичного жанру і стилю, був М. Михайлов, який стверджував, що «стиль не може існувати без тих жанрів, через які він знаходить вираження. Аналогічно жанри неможливо уявити поза їхньою конкретною реалізацією» [70, с. 80]. Одночасно дослідник вказує на домінування категорії стилю по відношенню до жанру, він вважає, що функція жанру є обмеженою та підпорядкованою провідним, більш загальним законам розвитку мистецтва.

Тісний зв'язок між стилем і жанром досліджувався такими музикознавцями, як Є. Назайкинським [77], О.Самойленко [96], В. Суханцевою [108]. Так, Є. Назайкинський зауважував, що до проблем стилю треба відносити все те, що стосується музичних жанрів [77, с.79].

Взаємозв'язок між жанровим і стильовим початками демонструє явище «жанрового стилю» (А. Сохор). Науковець тлумачить жанровий стиль з позиції первинних жанрів, під якими розуміє комплекс засобів виразності, що вирізняється зумовленими своєрідністю та цілісністю змісту, своєрідністю та внутрішньою цілісністю. До ключових критеріїв жанрового стилю А. Сохор відносить властивий для певного жанру ритм, тип мелодики і специфіку фактури, які є змістовним наповненням жанру, а також його безпосереднім життєвим призначенням [104, с. 297].

Термін «жанровий стиль» вживається в працях інших музикознавців, які по-різному його трактують: від розгляду його як типізацію жанрового змісту, жанрової ситуації та семантичних ознак до рівня індивідуалізації жанру. Зокрема М. Михайлов говорить про тотожність понять «жанровий стиль» і «жанровий зміст». Науковець жанровий стиль відносить до окремої стилістичної сфери, яка поєднує особливі жанрові риси з ознаками інших, більш об'ємних стильових систем, від яких вона залежить [70, с. 97].

У наукових дослідженнях останнього десятиліття, на думку вчених, намітилася тенденція тлумачення жанрового стилю на рівні його індивідуалізації. Так, досліджуючи питання інтерпретації у стильовому та жанровому контексті, В. Москаленко вводить в науковий обіг термін «жанрово-творчої ситуації», яка, на його погляд, виникає в результаті осмислення композитором чи інтерпретатором «надособистісного» інтонаційного внутрішнього резерву певного музичного жанру [72, с. 81].

І. Тукова розглядала явище жанрового стилю в рамках жанрово-творчої ситуації і визначила, що на останньому етапі, коли «установка на типізацію змінюється установкою на індивідуалізацію» [115, с. 29], проходить формування жанрового стилю. Також дослідниця обґрунтувала основну підставу для появи жанрового стилю, який полягає у наступному: наявність у творчості митця «монографічного» жанру, до якого систематично звертається композитор, і в якому визначені жанровий зміст та характерна жанрова семантика; наявність у жанрі «авторського пласту», що вказує на його важливість в рамках жанрової еволюції як кінцевої мети індивідуальної творчості митця [115, с. 29].

Таким чином, на основі аналізу літератури, можна визначити, що поняття жанру і стилю є одними із складних фундаментальних категорій, які знаходяться у постійному взаємозв'язку. Жанр і стиль утворюють єдність і втілюються у композиторському творі. Якщо жанр зберігає стійкі риси протягом століть, то стиль намагається подолати ці обмеження та внести суттєві оновлення, які втілюються у композиторській мові.

1.2. Особливості жанрової структури творів сучасних українських композиторів

З другої половини ХХ століття в українському музичному мистецтві відбувається значний розвиток: збагачення засобів виразності, розширення жанрової системи, застосування композиторами новітніх засобів виразності

(акустичних ефектів, шумів, звуків природи). На думку Н. Герасимової-Персидської, намагання відповідати запитам суспільства сьогодення, запроваджувати всі можливості новітньої музичної техніки і технологій, зберігати українську неповторність – це основні чинники, що характеризують особливі прикмети почерку більшості сучасних композиторів [24, с. 32].

Аналіз літератури дозволяє визначити, що в жанровій площині активно починають використовуватись нові жанри, а також модифікуються, відповідно до нової образності, традиційні. На розвиток жанрової палітри мали вплив як техніка подання музичного матеріалу, так і естетичні вимоги новітньої світової стилістики, що породило передумови виникнення неокласичної основи композиторського мислення.

1960 – 1980-ті роки в українському мистецтві є періодом оновлення системи цінностей, перегляду основоположних засад композиторської творчості. За словами Б. Сюті, цей період ознаменувався оновленням музичної мови, індивідуалізацією творчих втілень у жанрово-стильовому вираженні [111]. Широкого поширення набув рух шістдесятників, нонконформістське мистецтво. Нонконформізм як андеграундне, підпільне мистецтво радянського періоду став іншою реальністю, яка була пов'язана з намаганнями відходити від усталених рамок і запереченням творчості «на замовлення». І. Легенький зазначає: «Творчість нонконформістів в музиці України поєднує в собі пафос художнього, живописного, навіть архітектурного мислення і суто музичну стихію, що відтворюється як своєрідні музичні інсталяції, конфігурації симбіотичного змісту, спонукає до створення нових жанрових форматів та стильових інтроверсій» [56, с. 3].

В. Козаренко, даючи оцінку українській культурі першої половини ХХ століття, говорить, що впродовж тридцяти років вона була невідворотньо, вимушено зосереджена на самій собі, будучи фактично «заблокована» на шляху розвитку методом соціалістичного реалізму [47, с. 16]. Музику даного періоду можна характеризувати як застійну, бо вона розвивалася в чітких обмежених методом соцреалізму рамках.

А на думку О. Гуркової, очевидним є бажання багатьох митців відступити від остогидлих канонів соцреалізму, які безперечно обмежували творчу ініціативу [31, с. 23]. Однією з провідних тенденцій музичного мистецтва досліджуваного періоду, дослідниця визначає: гуманістичність, інтелектуалізацію, символічність. Спостерігається тенденція руху до більшої складності композиторських технік «як ілюстрації художніх образів або основи творів, комп'ютеризації всього творчого процесу, використання музичних цитат і стилізацій музичних епох, явищ інструментального театру (виконавець – актор – глядач) і комунікації, поліфонії пластів у партитурах, звернення до літературних паралелей у сюжетних фабулах музично-сценічних творах тощо» [31, с. 25].

Не менш прогресивним щодо багатства жанрової структури музичних творів стала епоха розвитку музичного мистецтва незалежної України. Н. Герасимова-Персидська вказує на динамічність сучасної композиторської творчості [24, с. 32], постійні пошуки та вдосконалення жанрової структури творів вітчизняних композиторів. З кожним роком музичне мистецтво стає прогресивнішим. Те, що сприймалося раніше як змішання стилів, ідей, гіпотез, нині набуває впорядкованої форми, виявляє властивості «стандарту». Музикознавець трактує сучасне музичне мистецтво як таке, що певним чином у сучасних музичних образах змінивши стереотипи форми розсуває межі самого образного світу, сприйняття власне предметів і явищ, а відтак «значною мірою підготовлює свідомість слухача до сприйняття нових, неосяжних раніше винаходів, до сприйняття нової картини світу» [24, с. 32].

В. Дорофєєва зазначає, що особистість сучасного митця та широта його творчих орієнтирів стає визначальною для композиторів сьогоденної доби, а розмаїття стилів і жанрів, нові тенденції музикотворення є закономірним явищем у ХХІ ст. Попри те що межі виражальних можливостей стають більш широкими, звертання до семіотичних (знакових) систем лишається незамінним [33, с. 70].

Дослідниця виявляє наступні ознаки, що притаманні сучасним композиторським творам: акцентуація фольклорного, етнокультурного

вимірів; трансформація музичних форм і жанрів; тяжіння музичних інтонацій до концентрації символічних, змістоутворювальних структур; джазова імпровізаційність, залучення найновіших засобів музичної виразності тощо; тонкі образні занурення, програмність, інструментальний театр, запозичення фольклорних образів, історизм, фантазійність, міфологізм [33, с. 70 – 71].

Сучасне композиторське мистецтво утворює окремий світ, сповнений багатозначними образами, динамічністю. Цей світ за допомогою залучення емоцій, стилів, втілених у сучасних композиторських техніках, забезпечує гармонію та насолоду сприйняття. Жанри, втілювані композиторами в сучасній музиці, утворюють стабільну і водночас рухому систему, яка постійно оновлюється під впливом життєвих і соціокультурних чинників.

Є. Пахомова наголошує на новаторських пошуках сучасних українських композиторів, бажанні поєднати у своїх творах різні жанрові ознаки, водночас свідоме їх нівелювання у музичному творі і зосередження його образного чи метафорично-асоціативного змісту в назві. Зокрема, дослідниця зазначає, обґрунтовуючи це, як одну з головних тенденцій сучасної музики: «Гра-полілог (захід/схід, традиційне/новаторське, старовинне/сучасне, інтелектуальне/емоційне, візуальне/слухове, музичне/позамузичне тощо) автора з виконавцем і слухачем твору відкриває нові рівні комунікації, коли інформація подається за допомогою позамузичних, інтермедіальних чинників» [85, с. 67].

Новаторство жанрових пошуків композиторів сучасної доби поєднується з одночасною опорою на традиційні канони музичних жанрів. Так, І. Тукова висловлює думку, що творчість сучасних композиторів «не менш рельєфно втілює необарочні ідеї відродження інструментальних традицій жанрової системи XVII» [116, с. 6].

Я. Олексів, звертаючись до досліджень особливостей жанрово-стильової різноманітності інструментального мистецтва кінця XX – початку XXI століть, акцентує увагу на його новаторських рисах, а саме: поєднання формотворчих принципів народного походження («нова фольклорна хвиля» та неофольклоризм), використання принципів джазового музикування,

засобів естрадної ретромузики, полістилістики (стилізації, стильової гри) та колористичних виразових засобів сучасної музики у вигляді різних шумів, вишуканих тембрів, «звукових плям», кластерної техніки, а також елементів мистецтва дії, спрямованого на заміну традиційного художнього твору простим жестом, розіграною виставою, використання шумових ефектів [81, с. 13].

Особливе місце в творчості сучасних композиторів займає жанр сюїти (від французького *suite*). У жанрі сюїти творили такі композитори сучасності як В. Барвінський, М. Колеса, А. Рудницький, Р. Сімович, М. Скорик, Б. Фільц. Жанр сюїти особливо колоритно представлено у творчості А. Штогаренка, Ж. Колодуб, Л. Колодуба, А. Коломійця [18, с. 22]. Сюїтний жанр відзначається відкритістю назустріч інноваційним пошукам.

Жанр сюїти в професійній українській музиці представлено широкою стильовою різноманітністю: неокласична та необарокова сюїта, живописна сюїта-триптих, романтична сюїта-дивертисмент, неофольклорна сюїта-в'язанка і фольклорна сюїта, естрадно-джазова сюїта, сюїта із сюжетного, портретного чи пейзажного програмного циклу, сюїта з рисами концерту, поеми, партити сонати, сюїта-альбом та ін. [18, с. 23]. Популярними є сюїти для великого симфонічного оркестру, камерні сюїти, в яких у лаконічній інструментальній формі композитори передають колорит українських народних пісень.

Особливою популярністю користується сьогодні жанр сонати, оскільки він є одним із основних в інструментальній музиці. Соната походить від італійського слова *sonare* – звучати. У досліджуваний період жанр сонат збагатився доробками багатьох композиторів, серед яких доречно виокремити імена В. Бібика, В. Годзяцького, Л. Грабовського, Ю. Іщенка, І. Карабиця, В. Сильвестрова, М. Скорика, Є. Станковича [18, с. 22].

До традиційних за формою та виражальними засобами дослідники відносять сонати, написані О. Канерштейном, В. Кирейком, А. Коломійцем, В. Сечкіним. У їхніх творах, на думку Т. Омельченко, виявляються запозичення

класичних традицій у побудові сонатного циклу, гармонійність мови, романтично-піднесений образний лад музики [82, с. 9]. Багато серед сонатного жанру творів, в яких прослідковуються сміливі пошуки композиторами нових засобів виразності, оригінальності музичної мови, властивих для новаторських течій музики ХХ століття (сонати В. Бібика, Ю. Іщенка, В. Сильвестрова, М. Скорика, Є. Станковича, О. Щетинського та ін.) [82, с. 9]. Сонати Ю. Іщенка, М. Скорика, О. Щетинського написані з дотриманням вимог новітніх течій сучасної української музики.

В. Заранський, аналізуючи симфонію, яка вважається одним з найскладніших жанрів музичного мистецтва, вважає, що вона дає можливість для розвитку індивідуальності та новацій [37, с. 5]. Основоположні роботи корифеїв українського симфонізму представлені такими іменами, як Б. Лятошинський, С. Людкевич, Л. Ревуцький, Г. Майборода. Не менш яскравою, на думку дослідника, є творчість у симфонічному жанрі митців нового покоління (Л. Грабовський, А. Загайкевич, Л. Колодуб, В. Сильвестров, М. Скорик), які з успіхом опановують основи жанру. Особливу увагу привертають симфонії Н. Самохвалової, В. Рунчака, І. Щербакова. Часто їхні твори межують між сферами симфонічної та камерної музики, спираючись на стилістичні засади обох напрямів. Інтонаційна основа таких творів ґрунтується на співставленні шарів, протилежних за історично-культурною приналежністю [37, с. 5].

В останні роки симфонічний жанр активно розвивається у творчості Л. Колодуба та Є. Станковича. Кожну камерну симфонію Л. Колодуба та Є. Станковича дослідники характеризують як вияв розвитку та становлення думки митців. Одна із симфоній Л. Колодуба присвячена пам'яті жертв голодомору та репресій 1930-х років в Україні. Меморіальний характер симфонії надає їй масштабу реквієму.

Окремо відзначають розвиток такого жанру як інструментальний концерт. Розглядаючи скрипковий, фортепіанний та інші концерти кінця ХХ – початку ХХІ століть, В. Заранський відмічає багатогранність жанрових

різновидів – одночастинних та циклічних, камерних і монументальних [37, с. 4]. Співвідношення солюючого інструменту і оркестру в більшості концертів відбувається на засадах естетики камерно-ансамблевого музикування, з дотриманням принципу «основної скрипки». У досліджуваній період, за словами дослідника, вагоме значення відводиться елементам театральності, поєднанню концертності та симфонізму, яскравій образній асоціативності. Сьогодні український інструментальний концерт завойовує новий семантичний простір, засвоюючи широкий потенціал прийомів алеаторики (неповна фіксація музичного тексту в нотах) та шумових технік тощо [37, с. 5].

В. Заранський зауважив, що багатство різновидів інструментального концерту досліджуваного періоду демонструють різні за змістом, формою, завданнями опуси. Так, скрипкові концерти В. Борисова, Ю. Знатокова В. Подвали, Г. Фінаровського продовжують розвиток вітчизняного класичного репертуару. Жанровому різновиду концерту характерні піднесені оптимістичні настрої, простота інтонаційної та ладогармонійної мови, компактність будови, доступність [37, с. 8].

Окремою групою серед творів жанру інструментального концерту стоять концертино. Вагомий внесок у цьому жанрі зроблено І. Ковачем. Концертино цього композитора вирізняється заміною повнометражного симфонічного складу на невеликий компактний ансамбль солістів, жорсткою дисонантною музичною мовою, графічною фактурою, що є свідченням перейняття певних рис стилю камерно-інструментальних творів А. Берга, П. Гіндеміта А. Шенберга [37, с. 9].

В. Заранський зазначає, що у творчості композиторів кінця ХХ ст. має місце руйнування жанрової стабільності інструментального концерту, яка протидіє класичному романтизму і окреслює розвиток жанру у напрямку до камерного симфонізму за участю солюючого інструменту [37, с. 9]. Ця тенденція простежується в камерних симфоніях В. Губаренка, які за основоположним значенням та формою поєднують ознаки симфонії та

концерту. На думку дослідників, композитор у цих творах прагне показати не лише сутність та значущість свого сучасника, але й його світовідчуття, зображає героя в стані ліричних роздумів. Гармонія поєднання симфонізму та концертності полягає в тому, що жодна з жанрових ознак у творі не переважає. В. Губаренко вдало поєднує дві художні системи, окремі способи мислення [37, с. 9]. Жанр фортепіанного концерту в сучасній українській музиці збагатили також твори Л. Колодуба.

За Н. Василенко-Несіною, у сучасній українській музиці широко представлений жанр варіацій (від латинського *variation* – змінення), породження народної музики, що з розвитком інструменталізму закріпилась у професійній музиці Західної Європи і вийшло на новий рівень досконалості у творчості композиторів-класиків [18, с. 22].

Значний розвиток у творчості сучасних українських композиторів отримали різноманітні фортепіанні жанри (від мініатюри – до великої форми). Так, цикли фортепіанних мініатюр представлені в творчості О. Білаша, М. Гржиборського, Л. Жульєвої, В. Кваснівського, О. Кимлик, А. Коломійця, Ф. Надененко, Б. Севастьянова, М. Скорика, Ю. Щуровського, Л. Шукайло. Жанр партити представлено в творчості В. Рунчака, Ю. Шамо, М. Скорика та А. Нижника.

Особливий розвиток відбувається в області камерно-вокальних жанрів. Широкої популярності набуває романс. Прикладами розгорнутих циклів романсового жанру є вокальний цикл В. Кирейка, який можна представити як своєрідну історію України у романсовому баченні. Романсова циклічність набуває широкого розвитку також у творчості композиторів В. Бібіка, В. Губаренка, Л. Дичко, В. Зубицького, О. Киви, Г. Ляшенка, І. Карабиця, Ю. Іщенка, В. Сильвестрова та інших.

У вітчизняній композиторській творчості другої половини ХХ – початку ХХІ століть значущою тенденцією мистецького процесу є прагнення до оригінальності жанрів. Це стосується і специфіки сучасного розвитку жанру камерної кантати. Нове жанрове спрямування применшує ліричну

естетику пісенності. Заслуговує на увагу камерні кантати для сопрано та камерного оркестру О. Киви, О. Козаренка для контртенора та інструментального ансамблю, О. Костіна та ін.

Композитори незалежної України розвивають національну своєрідність музичної мови через використання стилістики українського фольклору. За словами М. Северинової, митці активізують ефекти переважання звуку над шумом, часто звучать фольклорні інтонації. Творчість у кантатному жанрі таких сучасних композиторів, як Я. Верещагіна, Л. Дичко, В. Зубицький, засвідчує різноаспектне використання фольклорних витоків зі спробою як найточніше передати його автентичне звучання засобами новітньої композиторської техніки [98, с. 7].

О. Василенко, яка досліджує особливості жанру камерної кантати Олега Киви в контексті композиторських пошуків сучасності, говорить про те, що в сучасній музиці спостерігається процес «творення нової нормативності, яка ґрунтується на підпорядкуванні елементів нових технік (неповна фіксація музичного тексту в нотах, свобода виконання, використання звуко-шумових ефектів тощо)» [17, с. 179]. На цьому шляху використовується також не «сліпе наслідування етноматеріалу», а застосування фольклорних текстів і розвивання за їх допомогою недосяжних раніше глибинних рівнів філософії та контексту [17, с. 179].

Однією з прикмет української музичної культури кінця ХХ – початку ХХІ століть є активний розвиток пісенного жанру, що обумовлено змінами в художньо-комунікаційній сфері. Динамізм та пошуки нового характеризують і саму сутність жанру пісні. Центральною концептуальною основою української пісні стає націленість на досягнення та втілення особистісного, унікального у своїй неповторності, ліричності. Пісня, за визначенням О. Сердюка, стає «майстерним, концертним за своєю функціональною характеристикою, твором для професійного співака і, водночас, масової аудиторії» [118, с. 56].

Показовою рисою пісень другої половини ХХ ст. стала лірико-романтична образність, притаманна творчості багатьох українських композиторів [118, с. 57]. Вона представлена у творах І. Шамо, О. Білаша, Б. Буєвського, Є. Козака, К. Мяскова, І. Поклада, Ю. Рожавської, С. Сабадаша, О. Сандлера та ін.

Характерною рисою пісенної української лірики досліджуваної доби, на думку М. Севериної, *стала її поліжанровість, прагнення у межах одного, малого за масштабами пісенного твору поєднувати декілька жанрових джерел*. У цьому синтезі можна виокремити декілька напрямків. По-перше, це синтез рис пісні та романсу в усьому багатстві його ознак. По-друге – поєднання пісенного й танцювального начал, зокрема вальсу (І. Шамо, П. Майборода, К. Мясков). Кульмінаційними зразками злиття пісні та вальсу стали масштабні концертні, чудові та віртуозні солоспіви Є. Зубцова та О. Білаша [98, с. 6].

Окремий напрямок жанрового синтезування у пісні, на думку В. Заранського, стало її насичення ознаками гімну, балади, маршу, філософського та драматичного монологу у творчості Г. Жуковського, П. Майбороди, І. Шамо. Ліричну образність пісні нерідко доповнюють елементи гумору та сатири. Доречно відзначити різноманітні втілення подібної лірично-жартівливої тематики у творчості О. Білаша, В. Верменича, М. Жербіна, Є. Козака, Я. Цегляра та інших композиторів [37, с. 7].

Специфічними рисами пісні досліджуваного періоду є такі: підвищення ролі супроводу, аранжування, яке часто стає справжнім полем для експериментування; намагання глибше розкрити пісенний куплетний потенціал; спроба заміни їх імпровізаційно вільними структурними конструкціями, які вражають масштабністю; емоційна насиченість інтонацій та яскрава індивідуальність композиторської творчості [37, с. 9 – 10].

Аналіз жанрової традиції вітчизняної камерної музики дає підстави стверджувати про наявність особливої історичної глибини цього жанру (зародження у глибинах кантатно-ораторіальних жанрів ХІХ ст.), її

популярність у музиці другої половини XX – початку XXI століть, та своєрідну кульмінацію у творчості Л. Дичко, О. Казаренка, О. Киви, О. Костіна, Б. Фільц та ін.

Таким чином, жанровість в сучасній українській музиці традиційно звернена до фольклорних традицій і в класичних напрямках простирається від жанрово-характеристичної мініатюри (збірки, цикли мініатюр), програмних музичних «сцен» до великих форм інструментального, вокально-інструментального та музично-театрального рівня жанровості – опери, симфонії, ораторії.

1.3. Стильова різноманітність творчих пошуків українських композиторів кінця XX – початку XXI століття

Аналіз стильових особливостей творчості композиторів України другої половини XX – початку XXI століть дає підстави стверджувати, що в українській музичній культурі цього періоду спостерігається співіснування і навіть накладення декількох стильових моделей з використанням в новій формі якісних характеристик музичних стильових надбань попередніх поколінь композиторів. Українські митці звернулись до забутих у попередні роки народних джерел, морально-етичних цінностей, серед яких одне з провідних місць належить свободі творчості, прагненню до експериментування та розширення стильових канонів. Завдяки мистецькому нонконформізму, опорі на традиції та пошукам індивідуального стилю, вільному мисленню в національній культурі спостерігається динамічний розвиток, який, починаючи з 80-х років XX сторіччя, призводить до оновлення філософсько-мистецького сприйняття.

Серед *стильових і стилістичних тенденцій* музикознавці вказують на наявність: відродження на новому рівні фольклорної хвилі; оновлення неокласичної хвилі в складних жанрових синтезуваннях барочних, класичних

і сучасних форм, в методах полістилістики і колажу; експериментаторства в галузі техніки композиторського письма [41, с. 167 – 283].

У жанровій сфері найбільш помітними є тенденції: камернізації жанрів симфонії, опери, кантати; синтезування жанрів симфонії і концерту; злиття жанрів романсу і пісні; циклізації у камерно-вокальній музиці; принципу монодрами в жанрі опери; пісенності як головного музично-драматургічного фактору; розвитку масових жанрів, рок- і поп-музики тощо [41, с. 167 – 283].

О. Берегова звертає увагу на те, що друга половина 80-х – 90-ті роки ХХ ст. – це період історичного зламу, визначних суспільних змін: розпад Радянського Союзу і народження незалежної Української держави. Час заперечення ідеологічних пріоритетів попередньої доби, що вирізнявся сплеском національного відродження, розширенням вектору творчих шукань: «пожвавлюється культурно-громадське життя: оновлюється й збагачується репертуар театральних-концертних організацій, традиційні огляди музичної творчості втрачають номенклатурно-офіційний характер, на зміну їм приходять численні музичні фестивалі» [11, с. 54].

Головним принципом модерного музичного мистецтва є співіснування різноманітних стилів, переважання вишуканих мистецьких смаків та прагнення до новацій. Внаслідок одночасного розвитку різних стилів головною тенденцією стає їх поєднання в рамках сучасної музики.

На думку В. Іонова, «стиль диктує глибину проникнення в духовний зміст твору, розкриває комунікацію як спосіб смислоутворення в культурі» [40, с. 151]. Зрушення в суспільних процесах та культурному житті у другій половині ХХ століття сприяють подальшому розвитку індивідуального стилю композиторів, підвищують увагу до особистісного, індивідуального в їхній творчості.

На стильове новаторство як одну із тенденцій музики останньої третини ХХ – початку ХХІ століть вказує О. Гуркова. За словами дослідниці, у художню свідомість входять ряд стильових напрямків, таких як: постмодернізм,

полістилістика, мінімалізм. Композитори використовують нові тембри, технічні засоби, експериментують з інструментальними складами, звертаються до різноманітних сучасних технік композиції (сонористики, алеаторики та інших) [31, с. 28]. Композитори, створюючи нові музичні стилі, використовують усталені художньо-світоглядні традиції та їх смислові образи, які необхідні для створення нового. Нерідко індивідуальний композиторський стиль перевершує стиль епохи та історичний стиль. У своїй роботі використаємо позицію М. Севериної стосовно існування ситуацій, коли міф особистості композитора переростає саму особистість, «першосмисли оголюються, в такому випадку митець виходить за рамки усталеної стильової матриці і постає один на один із своїми екзистенціональними намірами, що націлені у "позастильовий семантичний космос"» [98, с. 9].

Динамічність та експериментаторство, характерне другій половині ХХ ст., спричинює формування та активний розвиток ряду нових мистецьких напрямів (неокласицизм, необароко, постромантизм та ін.), які з'явилися завдяки творчому запозиченню мистецьких стилів попередніх періодів. М. Михайлов, досліджуючи стильові особливості сучасної музики, відмічає небачену до цих пір строкатість й багатозначність світового музичного процесу, яка, безперечно, наклала свій відбиток і на вітчизняну музику. Постійна зміна сучасного культурного та мистецького розвитку, за словами дослідника, «детермінувала множинність стилів від цілком поміркованих, традиційних до радикальних» [70, с. 43].

М. Михайлов наголошує на розширенні меж тональної системи, наполегливому прагненні компенсувати певну вичерпаність, «стертість» звукових систем, застосовуваних композиторами та музикантами попередніх історичних періодів [70]. Композитори наполегливо шукали різні шляхи подолання творчого застою. Одні митці категорично відмовлялися від надбань попередників, були налаштовані на розрив з багатівіковими традиціями, інші спрямовували свій творчий потенціал і запал на подолання реально пануючої стилістичної кризи у музичному мистецтві, виступали за

необхідність збагачення класичного тонального мислення, обґрунтовували необхідність продовження й оновлення традицій. Водночас, за словами Л. Свіридовської, український модернізм у музиці відрізнявся на тлі тотожних європейських течій, в першу чергу завдячуючи його «національній визначеності та опорі на етнокультуру» [97, с. 146].

Генерація сучасних вітчизняних композиторів сконцентровує свою увагу не лише на формуванні та розвитку нових стилів, а в першу чергу на індивідуальному виборі вже вироблених та перевірених способів музикування, методів композиції та їх взаємодій і взаємозв'язків. Значну увагу композитори надають естетиці музикування, що відповідає «театру показу», який ґрунтується на спогляданні та оцінці, роз'єднанні складових різнорідного цілого. Це свого роду гра цілісними образами – композиціями, різноманітними техніками, системами гармонії, фактурами, жанрами.

М. Северинова зазначає, що можна констатувати опору на традицію на всіх рівнях художніх систем: гра з музичним простором; на стильовому рівні - явище полістилістики; на жанровому – гра з жанровими моделями минулого і сучасного, видозмінення традиційних назв жанрових визначень; в оформленні музичного матеріалу присутні узагальнення через тембральні характеристики, персоніфікація тембрів, а також інструменти двійники персонажів в кантатах та операх. З моменту появи ігрового моменту в сучасній музичній композиторській творчості, «художньо-світоглядні традиції виступають як можливість взаємодії, як “діалог часів” (за М. Бахтінім), що перетворюється в об’єкт “гри”» [98, с. 9].

На потужне джерело тематизму перетворюється пісенно-танцювальний фольклор, який значною мірою визначає стилістику інструментальних концертів кінця ХХ ст. Завдяки такій тенденції, на думку В. Заранського, «концерти вирізняються лаконічністю та довершеністю» [37, с. 10].

Досить активно в композиторській творчості розвивається стильовий напрямок неокласицизм. Розвиваються такі стильові ознаки світового неокласицизму, як об’єктивність вислову, значна роль поліфонічних

прийомів, струнка форма, ансамблева диференціація тембрів в межах невеликих за розмірами складів оркестрів тощо. Рівноцінність солюючого інструменту і оркестру, порушення логічного чергування розвитку, тематизму з імпровізаційними епізодами органічно поєднуються з некантиленним трактуванням солюючого інструменту. В. Заранський вказує на те, що «відчувається заперечення властивої українському інструментальному концерту загальної всепроникаючої вокальності» [37, с. 10].

На думку вчених, в інструментальній музиці популярності набуває неофольклорний напрямок, якому притаманне авторське перевтілення народної музики в поєднанні з власним стилем. Вплив фольклорних витоків у поєднанні з джазовими ритмами породжує виникнення нових художніх напрямків в розвитку жанрових і стильових систем. Такий синтез є один із шляхів появи неофольклоризму як стильового музичного напрямку, що формувався з другої половини ХХ століття, і яскраво представлено в інструментальній творчості українських композиторів: А. Білошицького, В. Власова, А. Гайдено, В. Зубицького, К. Мяскова, В. Підгорного, В. Рунчака, А. Сташевського, Ю. Шамо, Г. Шендерьова та інших. У творчості цих митців знайшли своє відображення провідні тематичні лінії «нової музики».

В. Белікова зазначає, що в їхніх творах неофольклорні риси простежуються в декількох ракурсах: часткового (цитатного) використання фольклорного матеріалу (В. Власов); творчого переосмислення фольклору (А. Тимошенко); поєднання музичних національних діалектів з модерним мистецьким мисленням, зокрема з ритмами джазової музики (В. Зубицький); переосмислення полістильових утворень (А. Сташевський). В інших творах використані традиційні прийоми письма, які поєднуються з модерном, зокрема: кластерною технікою, сонористикою, обмеженою алеаторикою, використанням людського голосу (В. Зубицький, Ю. Шамо) [14, с. 132].

Новаторський підхід до переосмислення історичних жанрових стереотипів можна знайти в творчості В. Рунчака. А. Сташевський, характеризуючи стиль В. Рунчака, вказує на те, що композитор вміло синтезує сучасні технологічно-виконавські та композиторські надбання музики сучасності і переплавляє таким чином традиційні академічні жанри на область експериментального пошуку для реалізації актуальних ідей і думок з максимальним використанням можливостей інструменту [107, с. 105].

Професійна творчість будь-якого композитора, так чи інакше базується на фольклорних джерелах, які і визначають національний (або регіональний) його стиль. Співіснування консервативної і модерністичної тенденцій окреслює поява нового напрямку в мистецтві, який починає впливати на розвиток музики ХХ століття. Таким напрямком, за словами І. Ляшенка, є неофольклоризм, який «представляє сьогодні більш ініціативне і одночасно більш локально-точне “документальне” використання фольклорної та, ширше – стародавньої національної традиції» [62, с. 68].

Фольклорна тематика вплинула на формування індивідуального стилю багатьох композиторів-інструменталістів. Один з перших, хто надав фольклору нових рис виразності, співзвучності із сучасністю, став В. Підгорний. Дослідники відмічають особливість стилю композитора в драматизації першоджерела, відображенні тонких душевних нюансів, використанні нових складних композиційних прийомів, форм, різних за своєю природою засобів виразності. Все це призвело до появи нового жанру «концертної фантазії на народні теми». А. Семешко, характеризуючи основні ознаки музичної мови В. Підгорного, називає найбільш стійкі стилістичні риси творчої манери митця, а отже і нового жанру загалом, а саме: «яскраву національну своєрідність; симфонізм; пульсуючий органний пункт; вільні варіаційні формотворчі схеми – вступ-тема-розвиток-висновок; витончене гармонійне почуття; складні та насичені фактурні утворення» [99, с. 141].

Композитори звертаються до жанру романсу і жартівливої пісні, джерел календарно-обрядового фольклору, лірико-епічної елегії, народного музикування і танцювальних мелодій, а також досягнення культур інших народів, подаючи їх з власних художньо-творчих позицій. Яскравим прикладом зазначених тенденцій є твори В. Власова, А. Гайденко, В. Зубицького, А. Тимошенко, Н. Чайкіна, Ю. Шамо на теми українських народних пісень [37, с. 10].

Різноманітні твори з інструментального репертуару останніх десятиліть наочно демонструють зазначені тенденції, помітним стає оновлення звучання, а ідейно-сміслові концепції сучасних інструментальних творів відповідно відображають специфіку мистецтва другої половини ХХ століття.

В сучасних композиторських творах увагу слухача та критика привертає комплекс авторських ідей, образів та мотивів, що пов'язані у митців з духовно-філософськими пошуками та синтезується із сильним внутрішнім драматизмом та емоційною напругою, яка має нові зовнішні форми викладу музичної тканини. Загалом, на основі аналізу можна зазначити, що національна музична культура другої половини ХХ – початку ХХІ століть характеризується самобутніми творчими особистостями та потужним мистецьким доробком представників вітчизняної композиторської школи.

Творчість сучасних українських композиторів (Б. Фільц, І. Карабиця, О. Козаренко, В. Рунчака, В. Польової, О. Безбородька, А. Загайкевич, С. Зажитька, А. Карнака, Л. Сидоренко, К. Цепколенко, М. Шоренкова), на думку дослідників, дає можливість помітити внутрішньовидовий синтез (полістилістику, поєднання технік – новаторські прийоми гри) в музичному мистецтві у рамках прояву концептуального синтезу сучасної української музичної культури, що сприяє реалізації найсміливіших новаторських ідей, наприклад, сценічності дії, інструментального театру, персоніфікації тембрів тощо.

Таким чином, характерною рисою сучасної української музики є стилізація елементів гармонічного ладоутворення, формування ритму, фактури, тематизму, різних виконавських прийомів, взаємопроникнення напрямків (фольклорного – естрадного і джазового – камерно-академічного) і створенні на цій основі нових стильових напрямів музики. Різноманітні композиторські пошуки нетрадиційних засобів музичного вираження за рахунок впровадження різних постмодерністичних технік композиції підкоряються ідеї нового світогляду, відрізняються глибиною філософського втілення. Це все дає підстави вважати сучасну українську музику художнім феноменом, що є невід’ємною частиною світової музичної культури.

Висновки до розділу 1

Аналіз літератури дає можливість говорити про те, що категорії жанру та стилю є одними із складних та фундаментальних, які потребують постійного пошуку підходів до вивчення. Категорії жанру та стилю не тільки утворюють єдність, але й знаходяться у постійному взаємозв’язку. Музичні жанри – це такі класи (або сукупність) музичних творів і форм музикування, які визначаються функціями музичних творів у культурі суспільства, умовами їх генезису і художньої екзистенції, а також характеризуються своїми стилями (системами смислових і формально-виразних особливостей) (С. Шип).

Музичний жанр як культурний феномен, з одного боку, має історичне походження та визначені умови існування, з іншого – постійно взаємодіє на традиційному, канонічному, інваріантному, новаторському, евристичному, мобільному рівнях, що, в результаті, забезпечує його довготривале існування і породжує необхідність повторень і новацій (О. Філатова). Серед основних функцій музичного жанру назвемо структуроутворюючу (тектонічну), комунікативну та семантичну. Утворюючи єдність, жанр і стиль втілюються у композиторському творі.

Під поняттям стилю – ми розуміємо особливу властивість (якість) музичних явищ; сукупність засобів та прийомів художньої виразності, що історично склалась і відображає естетичні погляди різних суспільних груп певної епохи або творчого напрямку. Музичний стиль – це відмінна якість музичних творінь, що входять в ту чи іншу конкретну генетичну спільність (спадщина композитора, школи, напрямки, епохи і т. і.), яка дозволяє безпосередньо відчувати, пізнавати, визначати їх еволюцію і проявляється в сукупності всіх властивостей музики, що сприймається, об'єднаних в цілісну систему навколо відмінних ознак (О. Лігус).

Взаємодія жанру і стилю залежить з одного боку, від законів музично-історичного процесу, з іншого – від ієрархічної підпорядкованості жанру стилеві, що обумовило введення категорії «жанрового стилю» (О. Лігус). Серед характерних стильових рис сучасного музичного мистецтва дослідники визначають: акцентуацію фольклорного та етнокультурного вимірів; трансформацію музичних форм і жанрів; тяжіння музичних інтонацій до концентрації символічних, змістоутворювальних структур; джазову імпровізаційність, залучення найновіших засобів музичної виразності (В. Дорофєєва).

Аналіз композиторської творчості дозволяє говорити про те, що в жанровій площині поряд з новими жанрами співіснують, модифікуючись відповідно до нової образності, традиційні. На розвиток жанрової палітри мали вплив як техніка подання музичного матеріалу, так і естетичні вимоги новітньої світової стилістики, що породило передумови виникнення неокласичної основи композиторського мислення.

Серед провідних жанрів, до яких звертаються композитори, наведемо: сюїту; сонату, симфонію, інструментальний концерт, варіації, мініатюри. Широкий спектр представлено у камерно-вокальній музиці. Таким чином, жанровість в сучасній українській музиці традиційно звернена до фольклорних традицій і в класичних напрямках простирається від жанрово-характеристичної мініатюри (збірки, цикли мініатюр), програмних музичних

«сцен» до великих форм інструментального, вокально-інструментального та музично-театрального рівня жанровості – опери, симфонії, ораторії.

Динамічність та експериментаторство, характерне другій половині ХХ ст., спричинює формування та активний розвиток ряду нових мистецьких напрямів (неокласицизм, необароко, постромантизм та ін.), які з'явилися завдяки творчому запозиченню мистецьких стилів попередніх періодів.

Формування особливостей стилістичного оновлення музичного мистецтва у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття відбувається, з одного боку, через засвоєння загальних основоположних засад європейського музикування, з іншого – через суто національні особливості, які знайшли своє втілення в музичних творах, та розширенні способів та форм композиторського мислення. Діалог композиторів з естетикою постмодернізму, полістилістикою, мінімалізмом, вимагає пошуку нових тембрів, технічних засобів та інструментальних складів, звернення до сонористики, додекафонії, алеаторики, пуантилізму, серіалізму та інших сучасних технік композиції.

РОЗДІЛ 2

РОЗВИТОК КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ЖАНРІВ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ СУЧАСНОЇ ДОБИ

2.1. Камерно-вокальна музика як втілення композиторського та виконавського мислення

Одне з провідних місць в сучасній музичній культурі займає камерно-вокальна музика – вид мистецтва, який суттєво впливає на інші жанри музичної творчості: інструментальний ансамбль, хорові концертні жанри, симфонію, оперу та ін. Камерно-вокальну музику характеризують як одну із найдавніших і найпотужніших сфер вокального мистецтва і музичної культури загалом.

Вивчення специфіки камерного співу як явища світового музичного мистецтва й різновиду вокально-виконавської діяльності в контексті проблеми генези та еволюції виявило органічний взаємозв'язок композиторської та виконавської думки, зумовлений різними факторами. З моменту зародження камерна музика створювалась для виконання в домашніх умовах, де публіка не була відділена від виконавців, що обумовлювало її діалогічність і світськість, в умовах співіснування з церковною та театральною. В епоху ренесансу співавторство вокалістів та композиторів здебільшого пояснювалось поєднанням їх в одній особі, що обумовило затвердження й надалі панівною умовою виконання розуміння виконавцем-вокалістом композиторського письма та наявність такого феномену, як «нерозривна духовна єдність учасників творчого дійства» [8, с. 56].

Для камерно-вокальної творчості завжди була характерна, за словами О. Антонової, «підсилена діалогічність» [1, с. 132]. Ця музика передбачає взаємодію між композитором, виконавцем та слухачем. О. Лісова доцільно зазначає, що «камерна музика є галуззю спеціальних творчих завдань, важких і

відповідальних у силу ускладненої жанрово-естетичної природи даної галузі, змушуючи до пошуку нових, адекватних характерові жанру, шляхів і способів розуміння специфічного музичного змісту камерно-вокального опусу» [60, с. 1].

Досліджуючи камерно-вокальну музику, О. Баланко визначає її як виконавський феномен. Зокрема, науковець зазначає, що після бурхливого розквіту романтизму композитори звернулись знов до фольклорних традицій, базуючи на них нові форми та жанри у ХХ столітті. Таким чином ми приєднуємось до думки науковця, що пояснює факт існування різнонаправленості векторів композиторських розвідок, як фактор, що обумовлює співіснування поруч із творчістю з ознаками новітніх технік композиції (наприклад у творах М. Рославця, О. Мосолова, Е. Денисова, С. Губайдуліної, А. Волконського, Л. Грабовського) зразків вражаючого втілення стилістичної спільності музичної мови з ознаками фольклору авторів вокальної музики ХХ століття (наприклад у творах І. Стравінського, Г. Свиридова, С. Слонімського, О. Козаренка та ін.) [8, с. 53].

Камерно-вокальні твори сучасних вітчизняних композиторів якісно збагачують музичний репертуар, є самобутніми та оригінальними. Жанрова різноманітність камерно-вокальної музики конкретизується у віртуозних творах для різних ансамблевих складів. В камерно-вокальній музиці українських композиторів майстерно переплітаються національні традиції з новаторським пошуком, з експериментами та новаціями, нерідко з бажанням дивувати слухачів оригінальним композиторським рішенням; мистецькі шукання українських композиторів вповні віддзеркалюють постмодерністські художні концепції сучасної світової музичної культури.

Камерно-вокальна творчість споконвіків була «провідником» композиторських ідей, колискою емоційних переживань та ярих художніх вражень [8, с. 55]. На думку дослідників, музичне втілення поетичного тексту виступає у ролі його нового смислового варіанту, який реалізує актуальну для композитора смислову направленість вербального першоджерела, є синтезом смислотворення і смислопородження, даного і створеного.

Різноманітні мистецькі стилі ХХ століття (імпресіонізм та експресіонізм, авангард і неокласицизм, неоромантизм тощо), сприяли формуванню якісно нового звукового простору. Музичне перетворення композиторами естетично-філософських ідей ХХ століття, об'ємність їх поглядів крізь призму новаторства призвела до «виникнення новітніх технік та прийомів написання музичного твору, експериментів із музичною формою, гармонією та іншими засобами музичної виразності» [8, с. 75].

В. Москаленко моделює виконавський процес з точки зору специфічної цілісності і потенційної адекватності музичного мислення у всіх музикантів, від композитора, до виконавця та слухача [73, с. 34]. Дослідник розглядає переклад задуму творця в текст, його втілення в мовну матерію як складний процес, який має великий спектр альтернатив. Музичний текст фіксує лише одну з потенційних можливостей композиторського задуму. На думку О. Волкова, який досліджував феномен композиторської творчості, мета композитора осмислюється ним як палітра можливостей, множина варіантів що задається у вигляді «зони пошуку» і прогнозує неможливість їх подальшого приведення до єдиного варіанту через усвідомлення «неповноти будь-якого з реалізованих авторських рішень» [21, с. 55]. Звідси і багаторазово засвідчене самими композиторами відчуття неможливості висловити задум повною мірою, цілісно, об'ємно.

При зверненні до камерно-вокальної творчості Л. Дичко, О. Козаренка, І. Карабиця, В. Рунчака, М. Скорика, Б. Фільц та інших художників, надзвичайно чуйних до слова треба зважати на те, що композиторським кредо згаданих митців є прагнення до максимальної неподільності слова і музики, емоційної та психологічної достовірності вербально-музичного синтезу, яке приводить композитора до активної співтворчості з автором вербального тексту. Якщо художній результат «злиття» слова і музики не задовольняє композитора, він активно «втручається» в поетичний текст, змінюючи, а часом і повністю перетворюючи вербальну складову передбаченого ним синтезу.

Подібна цілісність слова і музики у камерно-вокальній музиці сучасних композиторів дає підставу трактувати її як відродження художнього синтезу, першопочатково властивого мистецтву. Н. Герасимова-Персидська висловлює думку про настання нової мистецької доби, яка призвела до розвитку процесу зближення типів музики, які в ХХ столітті протистояли один одному. Вчена висловлює припущення стосовно того, що попереду на нас чекає новий тип, у якому поєднуються риси попередніх типів музикування [23, с. 81]. Схожа тенденція має місце в площині часо-просторових координат. Зокрема, досліджуючи категорії часу і простору в сучасній музиці, Н. Герасимова-Персидська поступово приходить до думки про їхню «неподільність, злитність, формування універсального поняття часопростору» [24, с. 33]

Композитори намагаються дати можливість прихованим, неявним смисловим складовим словесного образу «переплавлятися» в музичну інтонацію, в артикуляційну систему інструментального супроводу, у фонічні фарби гармонії. О. Баланко обґрунтовує власний підхід до камерно-вокального мистецтва як до «єдиної художньо-творчої системи композиторського та виконавського мислення» [8, с. 4].

Багато дослідників акцентують увагу на новаціях, що спостерігаються у системі сучасного композиторського мислення. Так, О. Берегова, вивчаючи питання трансформації сучасного музичного мислення, помічає тенденцію до змін, наголошує на перехідному характері сучасної цивілізації, модифікації парадигм виконання і сприйняття музичного твору, поступовому народженні нового типу мислення в нинішній музичній свідомості. На наш погляд, дослідниця влучно виділяє такі явища сучасного камерного мистецтва, як «переважання у композиторському мисленні видовищного чинника над власне музичним, дедалі більшу візуалізацію музичного процесу» [12, с. 82].

Ми приєднуємося до думки О. Берегової, що новації з боку композиторів, полягають у впровадженні елементів театралізації, що передбачає: відмову від певного розмежування сцени та глядацькою зали;

застосування незвичного реквізиту і наділення музикантів невластивими їм раніше функціями, що не притаманно традиційному камерному виконанню; видозміну концертного костюма та появу процесу перевдягання виконавців під час концерту на сцені [12, с. 82].

Окремою сферою новаторства, за розумінням дослідниці, стало розширення меж виконавської жестикуляції, надання виконавському жесту смислоутворюючої функції, властивості відтворення нових музичних контекстів [12, с. 82]. Сучасні виконавці оволодівають мистецтвом виражати власні та композиторські почуття й думки за допомогою міміки та жестів.

Науковці вважають, що якщо однією з найпомітніших тенденцій в сучасному українському академічному камерно-вокальному мистецтві стала *візуалізація* в різноманітних її проявах, то відповідно формування цієї тенденції спричинило появу у вітчизняній музиці останніх десятиліть нових жанрових різновидів – рольових ігор, перформансів, хепенінгів, музично-акціоністських дійств. Більшість з яких запозичені з європейської культурної традиції другої половини ХХ ст. Згідно дослідженню вчених хепенінг і перформанс – синтетичні музично-сценічні жанри ситуативної подієвості, форми «мистецтва дії», колективні мистецькі акції, що вибудовуються на взаємодії двох або більше учасників.

Науковці переконані, що нові способи естетичного вираження поєднують ігровий характер, а також епатажність та елементи театралізації. Однак дослідники по-різному тлумачать наведені форми нового мислення митця, акцентуючи увагу на існуванні певної різниці: хепенінги (від англійського слова *happening* – «те, що відбувається») носять чистий характер імпровізацій, іноді здаються незапланованими, стихійно організованими, залучають активність з боку публіки (тобто у хепенінгу немає чіткого сценарію і остаточної мети окрім спрямованості проти традиційного мистецтва та соціальних умовностей), то перформанси (від англійського слова *perform* – «виконувати», «виконання», «театральна гра») – носять більш регламентований характер, відбуваються згідно з наперед

написаним сценарієм та містять елементи драматургії, не вимагають участі публіки, яка виконує лише роль глядача. Акціонізм (від англійського слова action – дія) – це узагальнена назва для творів «мистецтва дії», в яких головною ідеєю мистецького задуму виступає спровокована «подія» або розіграна «вистава».

Отже, в своєму дослідженні ми беремо за основу бачення І. Легенького, що творчість багатьох вітчизняних композиторів, які відзначаються новаторством у мисленні, ґрунтується на ідеях *синтезу* мистецтв і стилів, спирається на програмність нового типу і пов'язана з розвінчанням абсурдності людського існування, відображає певні трансформаційні процеси сучасного музичного мислення, а також свідчить про наявність таких тенденцій у музиці другої половини ХХ – початку ХХІ століть, як:

- унаочнення музичного мистецтва, виникнення і динамічний розвиток нових для вітчизняної музики жанрів – хепенінгу, перформансу, акціонізму тощо;
- постмодерні та неоконформістські прояви, які виявилися у розширенні мистецьких світоглядів і плюралізмі думок, взаємодії різних епох і стилів, ігровими виявами сучасного мистецького мислення, експериментами у сфері винайдення нових засобів музичної виразності;
- виникнення і подальший розвиток напряду так званого музичного абсурдизму (від латинського слова *absurdus* – безглуздий), який народився під впливом театру абсурду;
- нове розуміння програмності, яку іноді доречніше називати антипрограмністю, бо їхні назви здебільшого не прив'язані до музичного змісту твору;
- акцентування уваги на сатирико-пародійній ідейності творів, грі підтекстами, запереченні стереотипних моделей музичного мислення і критика звичних музичних штампів;
- переосмислення розуміння функцій просторової організації камерного залу і усталених функцій учасників музичного комунікаційного

процесу (зокрема диригента), надання більшої значущості ролі музиканта-виконавця та вокаліста [56].

Таким чином, спираючись на думки дослідників, можемо зробити висновок, що в сучасному камерно-музичному мистецтві прослідковується взаємодія музично-художнього мислення композитора і виконавця, формування в останнього нових слухових уявлень, виконавської майстерності в оволодінні сучасним звуковим простором, музичної ерудиції, а також принципово змінюється роль слухача, який все частіше стає активним учасником концертного дійства.

2.2. Основні напрями жанрово-стильового розвитку сучасної української камерно-вокальної музики

На думку О. Баланко, як важлива складова сучасної української музичної культури, камерно-вокальна музика являє собою щедрий пласт композиторської творчості й віддзеркалює новітні художні принципи музичного мислення [8, с. 58]. Дослідниця запропонувала за жанрово-стильовими ознаками камерно-вокальні твори українських композиторів умовно розділити на дві групи. Перша група орієнтована на еталонні зразки національного пісенного мистецтва; друга є прикладом еволюції композиторської творчості, позначеної інтенсивними пошуками у сфері музичних засобів виразності (зокрема, оновлення ладо-інтонаційної системи, освоєння нових технік письма та нової семантичної образності вербальних текстів задля розширення звукового простору і збагачення музичного змісту). Особливостями творчого почерку сучасних авторів камерної музики стає яскраво-індивідуалізована стильова манера, прагнення до унікальності у використанні засобів музичної виразності.

У нашому дослідженні ми спираємося на думку І. Коханик, яка стверджує, що стан сучасної композиторської діяльності в Україні з другої половини ХХ ст. доводить, що нова система виконавських засобів виразності

формується в точці перетину ключових напрямів стилеутворення: подальшого розгортання національної традиції вокального виконавства та синтезування різноманітних стилістичних засад через запозичення засобів виразності та поєднання з іншими видами мистецтва в тенденції оновлення композиторської манери [53, с. 36].

Камерно-вокальні твори переважно об'єднуються зальною ідеєю і темою у цикли. Дослідниця О. Баланко зазначає, що великим художнім досягненням у вітчизняній камерно-вокальній музиці ХХ століття став жанр камерно-вокального циклу, з його принциповою передумовою «повнометражного» втілення емоційно-сміслового наповнення, де ліричні вокальні мініатюри зафіксують «миттєвості життя» та об'єднуються у цикл, чим створюють багатоплановий, якісно новий образ. Такий образ може нести в собі різноманітну інформацію про головного героя: емоційний стан і роздуми, мрії і спогади, пейзажні замальовки, співзвучні його почуттям і настроям. В цьому процесі вивільняється «виразний потенціал звукового простору», властивий особистості певного композитора, і дається вичерпна характеристика «ліричного героя» циклу, образ якого часто асоціюється з самим автором [8, с. 77].

Існують різні критерії, за якими камерно-вокальні цикли української музики поділяють на типи. Так, О. Литвинова [57] аналізує камерно-вокальні цикли вітчизняних композиторів як художньо-естетичне явище через характеристику жанру. Музикознавець досліджує одночасно і музичну мову камерно-вокальних творів. Камерно-вокальний цикл в історичному аспекті вона поділяє на три типи його розвитку.

Перший тип включає твори без загальної («наскрізної») ідеї, так званий «вокальний опус». У цю групу О. Литвинова відносить камерно-вокальні твори, в яких поезія одного чи кількох авторів, має спільний сюжет, чи схожі за характерами образи. На думку дослідниці, цей тип опусу не можна називати збірником, бо у структурну будову вокального опусу входять

спеціально підібрані твори, а у збірці використовують випадковий добір творів, на вибір композитора [57, с. 8].

До другого типу відноситься низка творів, об'єднаних певною ідеєю («цикл опус»). На противагу вокальному опусу у цій групі музичні композиції мають загальну ідею, розміщуються у певному логічному порядку. До циклу опусу можна назвати, наприклад «Три пісні на народні тексти», «На березі вічності», «Мати» та інші твори І. Карабиця на вірші Б. Олійника та «Калина міряє коралі» вокальний цикл на слова Ліни Костенко Б. Фільц.

До важливих ознак другого типу камерно-вокальних циклів належить поетична канва, тобто в основі композицій циклу-опусу лежать вірші одного чи кількох поетів. Між вокальними творами існує спільний зв'язок, розкриваються кілька боків одного образу чи відбиття у різних образах спільної теми.

Третій тип представлений творами, які об'єднані в цикл за ознакою послідовного втілення певної ідеї («вокальний цикл»). О. Литвинова в основу вокального циклу кладе наскрізну драматургію, що забороняє вилучення чи переставляння композицій, бо в основу такого циклу лежить непорушна концепція, згідно з якою кожна мініатюра виконує визначену функцію та несе конкретну ідею [57].

Дослідниця робить висновок, що подібні твори вітчизняної музики є результатом жанрової еволюції і утворюють «вищий драматургічний тип» [57, с. 7 – 8]. Вокальний цикл третього типу, який поглинув найкращі досягнення сучасного музичного мистецтва, проникає в складні процеси, властиві для оперних, симфонічних, кантатно-ораторіальних творів. У сучасній камерно-вокальній музиці діють два основні типи вокального інтонування, тобто якості виконання музичних звуків щодо їх висоти – мелодичне і декламаційне (розспівність). На них орієнтується вокаліст при виконанні музичного твору, враховуючи потребу узагальнення чи деталізації слова в музичному тексті.

Пошуки вітчизняних композиторів сучасної доби позначені підвищеною увагою до збагачення та розширення інструментального складу виконання творів камерно-вокальних циклів. Л. Горелік вказує, що з метою збагачення інструментальної складової, вітчизняні композитори часто залучають інструментальні ансамблі, камерний оркестр, а також народні інструменти [26, с. 9]. На думку дослідниці, для камерно-вокальних циклів українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століть властиве нове трактування природи вокалу як специфічного «оркестрового інструменту» і таке розуміння вокалу стосується в першу чергу визначення ролі вокальної партії, яка постає не лише виразником змістового та емоційного боків камерно-вокального циклу – є елементом єдиного цілого.

Л. Горелік акцентує увагу на суттєвій відмінності між оперним та камерним вокалом. Так, оперний вокал переважно орієнтований на активну віртуозно-динамічну взаємодію голосу та оркестру, що виділяє жанр опери, як такий. А камерний вокал основну увагу зосереджує на існуванні при обмеженій динаміці та на ансамблеву взаємодію з камерним оркестром чи фортепіано [26, с. 8].

Цілісність камерно-вокального циклу та його тлумачення досліджує А. Карпенко, при цьому вона вивчає зміст, форму, музичний і художній тексти, настрої, образне мислення [42]. Втілюючи задум внутрішньої єдності циклічного твору та розглядаючи її як основну якість жанру, композитор в першу чергу демонструє рівень володіння технікою створення цієї єдності.

Досліджуючи композиторські інтерпретації, А. Карпенко передусім зазначає, що завдяки подібним творчим пошукам з'являється новий шабелю композиційно-драматургічної неподільності камерно-вокального циклу, яку можна розглянути з двох ракурсів. Адже ця монолітність обумовлена не тільки авторським баченням деталізованого впровадження поетичної канви обраної для композиторського задуму, а ще й планомірним втіленням композиторської манери із застосуванням таких прийомів, як «об'єднана

інтонацією спільна логіка тематичного розвитку, лейтмотиви, метроритмічні і фактурні зв'язки між частинами, репризні повторення тощо» [42, с. 242].

Дослідниця використовує як приклад для роз'яснення камерно-вокальний цикл «Романси для високого голосу на слова Т. Г. Шевченка» Л. Колодуба, зазначаючи, що вокаліст має сконцентрувати увагу на інтонацію, опрацювання поетичного першоджерела, кантилені голосоведення. Стосовно аналізу поетичного тексту А. Карпенко говорить, що для об'єднання всіх частин циклу у єдиний образ-моноліт треба вистроїти загальний драматичний розвиток, для чого після проведення літературно-музичного аналізу, інтерпретатор мусить віднайти суто індивідуальний збірний художній образ або образну лінію на який цей розвиток спиратиметься [42, с. 252 – 253]. Така єдність художнього образу може створюватись у вокальному циклі за допомогою залучення не лише літературних, а й фольклорних та народнопісенних джерел.

Сучасну українську музику збагатили камерно-вокальні цикли різних типів. Кілька неймовірних вокальних циклів створено І. Карабицем у плідній співпраці з поетом Б. Олійником: «На березі вічності», який поєднує лірику, епіку, драматичне начало та цикл «Три пісні на народні тексти», де переважають ліричні мотиви. Камерно-вокальні цикли присутні і у мистецькій спадщині Л. Дичко: цикл для сопрано, тенора, баса і фортепіано «Незгасна зоре» на вірші М. Рильського та вражаючі своєю мелодійністю та естетикою цикли на вірші П. Тичини «Пастелі», в якому композиторка передає живописне бачення поезії, що відображається у значущості звукозображення, та цикл «Енгармонійне», який своєю змістовною основою спирається на музичне передання філософського сприйняття природи. Не може пройти непоміченим вокальний цикл Б. Фільц «Калина міряє коралі» на слова Л. Костенко з його виразною мелодійністю і співучістю поєднаними з філігранними формами й фактурою, витонченістю й виразністю фортепіанного акомпанементу, спираючись на народнопісенний матеріал, глибоким взаємопроникненням поетичного тексту й музики [80, с. 122].

На думку дослідників, постійною стильовою ознакою камерного вокального виконавства другої половини ХХ – початку ХХІ століть є детальне вивчення та запозичення фольклорної творчості – української, лемківської, польської, єврейської, італійської, іспанської, португальської. Опора на етнокультуру, народну пісню виявилася у переосмисленні народних жанрів (коломийка, гопак, козачок, тарантела), цитуванні пісенних текстів й інструментальних мелодій, в інтонаційних та ритмічних особливостях власної оригінальної мелодики. Серед стильових орієнтирів сучасних композиторів, що працювали у сфері камерно-вокальної музики, вченими прослідковуються риси неокласицизму, підтвердженням чому є звертання до старовинних жанрів та форм (оригіналів та їх стилізація), акцентування уваги на лінійності письма, яка виявляється у безперервності розгортання мелодичних ліній.

Л. Свірідовська вказує на те, що жанровий розмаї сучасної української камерно-вокальної музики та відмінні особливості неокласичних та модернових рис в музичній творчості композиторів окреслювалися не тільки технікою викладу музичного матеріалу, а й естетичними підвалинами новітньої європейської стилістики, яка потребувала напрацювання академічних засад композиторського мислення, при принциповому збереженні чуттєвості як першорядної складової національного камерного вокального виконання. [97, с. 146].

Камерно-вокальна музика в Україні другої половини ХХ – початку ХХІ ст. характеризується помітною динамікою у своєму розвитку. До пошукових процесів належить інтенсивне зацікавлення композиторами естрадними жанрами, що вилилось у появі великої кількості естрадних концертів, конкурсів, проектів на радіо і телебаченні [97, с. 146]. Ситуацією, що посприяла поширенню вокального виконавства в національному та міжнародному масштабі, стала організація численних фестивалів і конкурсів.

У своєму дослідженні ми приєднуємось до висновків Н. Яковчук, що композиторам-творцям сучасної камерно-вокальної музики, справжнім

новаторам і творчим експериментаторам характерні такі риси музичної практики: індивідуальний підхід до жанру (широка палітра жанрів, синтез різних жанрів, наприклад, пісні і романсу; впровадження ідеї присвяти у вокальних творах); індивідуальний підхід до форми (зміна загальноприйнятої циклічності у вокальних творах; переосмислення функціональності розділів у циклі – одночасне суміщення кульмінації одного розділу з початком другого; використання у циклах монотематизму); оповідальність як прояв епічності, драматургічної сюжетності виступає під знаком лірики і камерності – основних ознак утворення циклу у вокально-пісенному жанрі; різноманітність ладо-тональності; оригінальність музичної мови; опора на лади народної музики (лемківський, гуцульський); майстерне використання прийомів тембрової драматургії; індивідуальний підхід до виконавського складу (використання монотембрових та змішаних інструментальних складів оркестру чи ансамблю) [132, с. 198-199].

Діалог у камерно-вокальній музиці виявляється через взаємодію різних жанрів, стилів тощо, тобто через їх синтез. У камерно-вокальному мистецтві синтез виявляється по-різному, що заохочує з боку композиторів, виконавців пошук нових, експериментальних жанрово-стильових форм.

На думку О. Цехмістро, синтез як метод відкриває великі можливості для композиторської творчості, дає змогу продукувати неповторну індивідуальну концепцію музичного твору, в якому через власне бачення розкриваються ідеї, образи, драматургія, музична інтонація, художньо-образний устрій. Дослідниця стверджує, що певні твори сучасних українських авторів можна лише умовно віднести до певного жанру, стилю, а у випадку коли мова йде про музику на канонічний текст, сюжет, то – до конкретного релігійного напрямку [125, с. 247]. Синтез різних стильових напрямків Т. Пістунова, більше того, вбачає «закономірним явищем, що стимулює творче переродження старих стилів та їх нове втілення у майбутній практиці» [91 с. 620].

Таким чином, науковці пояснюють поняття «жанровий синтез», як спосіб об'єднання в одному творі рис різних жанрів, що дозволяє, з одного боку, зберігати комунікацію твору зі слухачем, а, з іншого, відкриває шлях до оновлення. А. Сохор стверджує, що взаємодія жанрів – невинний, тривалий процес, результати якого позначаються часом у непомітних, але «постійних і помалу накопичуваних змінах всередині жанрів» [104, с. 300].

Трансформація існуючих і утворення нових музичних жанрів в ХХ столітті відбувається, головним чином, через взаємодію музичного мистецтва з найбільш затребуваними в певну історичну епоху мистецтвами, які зайняли провідне місце в житті сучасної людини. Музика має здатність об'єднуватися з іншими видами мистецтва, формуючи тим самим нові синтетичні утворення. Такими новоутвореннями є поширені з другої половини ХХ століття інсталяції, хепенінги, перформанси та ін. Вирішальну роль відіграє зміна обстановки і побутування синтезованих жанрів. Стабільність таких жанрових ознак, як обстановка виконання і жанровий зміст зберігають специфіку музичного твору в умовах зміни мови і форми. А. Сохор обґрунтовує думку про те, що в процесі жанрового співвідношення домінуючими ознаками є саме обстановка виконання і зміст, модифікація яких призведе до деформації жанрової основи твору [104, с. 300].

С. Коробецька однією з ознак сучасної української музики також визнає жанрово-стильовий синтез. Дослідниця переконана, що в камерно-вокальній музиці другої половини ХХ – початку ХХІ століть немає чітко виражених радикальних експериментів у сфері впровадження нових інструментів, увага композиторів переключається у сферу синтезу звуку (в електронну музику), новаторство найбільшою мірою простежується у сфері поєднання жанрів і стилів, головним об'єктом творчих пошуків стає полістилістика та синтез жанрів як ключові тенденції сучасного музичного процесу [52, с. 60].

Як зауважує О. Баланко, українська камерно-вокальне мистецтво другої половини ХХ – початку ХХІ століть відзначилося різновекторною

взаємодією компонентів «традиційного» та «сучасного» музичного мислення композиторів, що дало змогу об'єднати в цілісну систему засоби музичної виразності, за допомогою яких втілюється композиторський задум [8, с. 90].

На думку дослідниці, саме історично сформований діалог автора музики, пісенного тексту та виконавця музичного твору у сфері камерно-вокальної музики став основною умовою зближення і збагачення творчих пошуків, допомагав творити у напрямку збагачення та взаємопроникнення жанрів і стилів, ефективного проростання співацько-виконавського потенціалу в академізм камерного вокального виконавства.

В останні десятиліття, переконана О. Баланко, остаточно утвердилося визначення вокального виконавства як художньо-творчого акту, який залежить від композиторської творчості і разом з тим вирізняється автономністю, що, як наслідок, дає принципово нові художні результати [8, с. 186]. Таким чином, авторський задум втілюється в умовах рівноправної взаємодії жанру та форми, яка відбувається на рівні синтезу композиторських та виконавських елементів музичного твору. Точність втілення композиторського задуму засобами виразності, якими володіє виконавець може вказувати на рівень художньої майстерності виконавця-вокаліста.

2.3. Авторсько-стильові пошуки Б. Фільц та її внесок у розвиток львівської композиторської школи

В історії української музичної культури помітне місце займає представниця львівської композиторської школи Богдана Михайлівна Фільц (1932). С. Салдан зазначає, що панівний напрям уваги до епохальних стильових явищ у творчості львівських композиторів зосереджений навколо романтизму з акцентом на пізній романтизм, постромантизм й неоромантизм другої половини минулого століття, що при цьому перебуває в контексті таких загальніших ретроспектив, як бароко та ранній класицизм. Це комплексно відобразилось на формуванні самобутньої музичної мови

композиторів львівської професійної композиторської школи ХХ століття, в якій можна віднайти: «широкий набір модальних ладових організацій різного походження, вільну атональність, вишукану поліакордику та своєрідні системи централізованого та децентралізованого гармонічного мислення» [95, с. 15].

Дослідниця зауважує, що у першій третині ХХ століття у мистецтві відбувся бурхливий розвиток у композиторській творчості. Виходу львівської композиторської школи на передову європейських позицій допомогли щільні зв'язки: з Віднем через С. Людкевича; з Берліном через А. Солтиса; з Прагою через В. Барвінського, Н. Нижанківського, М. Колессу, З. Лисько та Р. Симовича. Наступне покоління композиторів (М. Скорик, Б. Фільц та інші), в процесі навчання у цих метрів природньо всотало в свою музичну мову традиції європейської музичної культури, хоча на їх творчості означилися й інші художні напрямки і школи, проте певна «цілісність музичного професіоналізму і традицій композиторської школи збереглися як характерні риси галицької музичної культури» [95, с. 23].

З цими твердженнями опосередковано погоджується В. Белікова, доцільно зазначаючи, що «вирішальним для входження Б.Фільц у світ високого мистецтва й формування її як музиканта-творця стало навчання у Львівській державній консерваторії ім. М. В. Лисенка» [14, с. 376]. Б. Фільц закінчила два факультети (теоретичний і композиторський), є випускницею по класу композиції С. Людкевича, а «набуті тут знання й естетичні настанови залишили значний слід у становленні її композиторської індивідуальності» [14, с.377]. Цей процес формування продовжувався, коли вона вступила в аспірантуру при Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР (нині Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України), який тоді очолював відомий поет, людина шляхетної вдачі й високої культури М. Рильський, а її науковим керівником став сам Л. Ревуцький [14, с. 377].

Б.Фільц вважають однією із засновників сучасного українського музичного мистецтва. Наведемо низку дуже важливих цитат. Художні досягнення Б. Фільц – перлини сучасної української музики, її творчі пошуки і здобутки продовжують властиву українській національній композиторській школі стильову тенденцію – «прагнення до злиття музичних етноелементів із загальноєвропейськими засадами професійного композиторського письма» [14, с. 375].

Ми приєднуємось до думки В. Белікової, що хоча як композитор Богдана Фільц заявила себе митцем широкого жанрового профілю, проте її творчість різних жанрових різновидів розгортається в єдиному стильовому річищі, позначена унікальною індивідуальною манерою художнього вислову. Музичному почерку Богдани Фільц притаманні впізнавані романтична натхненність образної мови, тепла ліричність, глибинна спорідненість з українською народною пісенністю (передусім карпатського регіону), органічне вбудовування і об'єднання етноелементів у власному авторському музичному мисленні (на противагу механічному використанню фольклорних мотивів), що надає музиці унікального національного характеру [14, с. 378].

Найбільш плідно композиторська творчість Богдани Фільц розгорнулася у царині вокальної музики. Логічними підвалинами для цього стали як вплив співочої атмосфери, у якій проходило дитинство композиторки, так і слідування усталеним традиціям української національної культури та засадам львівської композиторської школи. Камерно-вокальна творчість Б. Фільц увібрала в себе поетичність та ліризм народної пісні, демонструючи тісний зв'язок її музики з поезією. Ми не можемо не погодитись з влучним визначенням дослідниці, що характерною рисою вокального письма композиторки є: мелодична щедрість, невимушене, розкуте розгортання субмотивів, що нерідко виказують інтонаційну близькість з українськими побутовими піснями-романсами [14, с. 379]. Всі ці слова яскраво свідчать про вагомість творчого доробку композиторки.

Твори Б. Фільц дуже швидко знаходять своїх виконавців. Відразу ж після написання, ще не опубліковані, вони починають звучати в концертних залах та навчальних аудиторіях. Обробки народних пісень та солоспіву виконувалися багатьма відомими музикантами та вокалістами. Л. Ніколаєва зазначає, що вони стали окрасою концертних програм визнаних в Україні та поза її межами артистів П. Кармалюка, Д. Гнатюка, А. Мокренка, Д. Петриненко (народні артисти СРСР), Л. Божко, В. Буймістера, О. Врabelя, Т. Дідик, В. Ігнатенка, В. Лук'янець, Л. Юрченко (народні артисти України), Б. Хідченко, К. Сятецького, М. Процев'ят, Л. Давимуки, Л. Войнаровської, Н. Романюк, Л. Даренської, Л. Коструби, Н. Руденко, Н. Якимець (заслужені артисти України, лауреати міжнародних конкурсів), канадійки українського походження Л. Волянської, молодих українських вокалістів, для яких є престижно виконувати пісенні твори Богдани Фільц (Н. Пелих, М. Свято, В. Понайди, С. Приймак та ін.) [78, с. 15].

Солоспіву Б. Фільц здобули велику любов та популярність не лише серед виконавців, а й слухачів, що є заслугою її майстерності у музикуванні, сповненому щирістю почуттів авторки, глибокою емоційністю, відрізняються пластичністю мелодики, тематичним багатством, різними засобами музичної виразності. М. Загайкевич, дослідниця вокальних творів Б. Фільц, високо оцінюючи індивідуальне письмо композиторки, зазначає у її музичних творах: щедру мелодичність, сутнісне розуміння природи вокалу, уміння стисло й емоційно концентровано розгортати музичну думку, влучний вибір поетичних творів, закладених в основу вокальних композицій, пориванні глибоко зануритись в їх зміст, семантику образів, домогтися максимальної співзвучності словесних і музичних компонентів виразності [36, с. 18].

Основним принципом у доборі поетичних текстів до солоспівів у Б. Фільц є не лише високохудожність віршів, а те, що така поезія має нести в собі ліризм, душевність, зачіпати найпотаємніші куточки людської душі. Не випадковим є звернення композиторки до віршованих рядків відомої української поетеси Ліни Костенко.

Останнім доробком Б. Фільц камерно-вокальної музики став вокальний цикл «Калина міряє коралі», який був опублікований у 2014 році. Цикл вміщує п'ять солоспівів для голосу і фортепіано: «Не час минає», «Самі на себе дивляться ліси», «Калина міряє коралі», «Спинюсь я і довго буду слухать», «Дощі програють по городах гаму». Усі вокальні твори циклу «Калина міряє коралі» написані композиторкою для сопрано у супроводі фортепіано, а твір «Не час минає» наведено ще у версії для меццосопрано чи баритона.

Солоспіви, які увійшли до циклу, сповнені глибокого ліричного іноді драматичного, психологічно-філософського змісту. Усі вони на вірші геніальної поетеси сучасності Ліни Костенко, званої як в Україні, так і за її межами. Саме поетичні тексти додають особливої душевності і теплоти музиці Б. Фільц, викликають у слухача найрізноманітніші переживання та відчуття, заставляють посміхатися, навіюють спогади, викликають смуток, піднімають риторичні питання. Твори вокального циклу вирізняються багатою образною палітрою, логікою динамічного розвитку та якістю мелодико-інтонаційної будови, що перегукується з глибоко філософськими та ліричними текстами віршів Л. Костенко.

Презентація вокального циклу Богдани Фільц для сопрано на вірші Ліни Костенко «Калина міряє коралі», присвяченого 125-й річниці з дня народження Левка Ревуцького, відбулася ще у лютому 2013 р. в Колонному залі ім. М. Лисенка Національної філармонії. Честь стати його першовиконавицями отримали співачка Ольга Чубарева і піаністка Неліда Афанасьєва [20, с. 31]. Як зазначає О. Німілович, вокальний цикл пронизаний «мотивом буття митця» [80, с. 119].

Першим соловоспівом циклу є твір «Не час минає», який був написаний композиторкою у день 25-річчя смерті Л. Ревуцького. Солоспів пройнятий глибокими філософськими роздумами про неспинність часу у житті сучасної людини і тут у синтезі поезії й музики художньо осмислюються риторичні філософські й морально-етичні питання часу.

Композиторка, присвячуючи солоспів своєму педагогу, великому музикантові, замислюючись над величчю його постаті і значенням у її житті, сподвигає і виконавців, і слухачів, вирвати себе з калейдоскопу сьогодення задумавшись над своїм буттям [80, с. 119].

Мелодія твору володіє інтонаційно-ладовою різноманітністю, насичена різними засобами виразності. Вдаючись до експериментів в опорі на етномелодію, композиторка майстерно поєднує елементи фольклорної гуцульської ладовості, колоритні модуляції, альтерації, відчуваються риси імпровізаційності [80, с. 119].

Початок твору має яскравий зображальний характер, з першої секунди занурюючи нас у вир відчуттів і образів, зупиняючи у напруженому передчутті. Глибокий гул остинатної тонічної «просторової» квінти в басу фортепіанної партії створює змішане емоційне враження, викликаючи одночасно асоціацію розкату грому серед неосяжної величі гір і тривожного набату доленосного осяяння. Вокальний заспів, який розпочинається з ріжково-духового висхідного квартового ходу, звучить, немов пронизливий звук трембіт на гірських полонинах. Закличне враження заспіву посилюється з другою чистою квартою, що зупиняється на тривалому «до» другої октави, одразу наголошуючи на визначальній для твору споглядальній плагальності, що підкреслюється енергійною висхідною септимою до «до» першої октави в фортепіанній партії.

Для особливої об'ємності, «просторовості» звучання і підкресленні характерності тембрів всіх шарів фактури, композиторка використовує прийом певного протиставлення використовуючи далекі регістри. Так між крайніми звуками заспіву супроводу і заспіву вокальної партії 3,5 октави.

Другий мотив заспіву наче підкреслює невпинний біг «невідкладних» справ, водночас метро-ритмічно наче іронізуючи над їх значущістю ходом шістнадцятих. Нав'язлива ж претензійність самих справ виділена одразу кількома засобами – тут і найвища точка фрази, і акцент на речовому

наголосі, і повторення домінантного тону з тоскною ферматою, звучання якої накладається ледь не до половини невеличкого фортепіанного вступу.

Вокальна партія «будується на коротких тритактових побудовах і перегукується з фортепіанною перегрою, передаючи миті роздуму надплинністю часу, життям та долею» [80, с. 119]. Композиторка наділяє особливою значущістю фразу «Не час минає, а минаєм ми» повторюючи її тричі, насичує вишукану мелодію мовними інтонаціями. Саме тут спроба наближення до спадщини Л. Ревуцького виразно проявляється у способі поєднання діатонічної горизонталі з витонченістю хроматизованої вертикалі, властивому творчості метра [80, с. 119]. Третє повторення має характер пригніченого усвідомлення невідворотності цього факту «проминання». Укрупнений ритм «не час минає», як погляд застиглий на невпинності руху годинникових стрілок, а в мотиві «а минаєм ми» закладена магнетична моторошність непередбачуваності моменту смерті. Слухаючи останній кварто-квінтовий застиглий у фермато акорд, важко визначити чи буде цей твір мати продовження, чи це кінець.

Метод ампліфікації (повторення окремих слів та словосполучень вірша) та всі інші виразові засоби в музичній інтерпретації цього вірша, підпорядковані максимальному синтезу смислового навантаження літературного й музичного текстів, підкреслюють основну думку.

І знову «людській долі» протиставлена пейзажна замальовка фортепіанної інтермедії, в якій відчувається вічна краса світу, постійність чергування заходів сонця і світанків. Фортепіанні перегри, запозичені Б. Фільц від такої самобутньої форми народного епосу, як думи, відіграють значну роль у творі. Взагалі, фортепіанна партія доволі самостійна, в ній практично не трапляється дублювання мелодії. Перший і останній розділи побудовані на одному мелодичному матеріалі, що асоціюється з піснею-роздумом, наближеною до ліричних українських народних пісень, обробки яких майстерно виконував Л. Ревуцький [80, с. 119].

Цікавим є новаторське рішення Б. Фільц щодо побудови вокальної партії. Мелодичний стиль вокальної партії – речитативно-декламаційний. Поряд із застосуванням засобів виразності традиційно використовуваними композиторами-романтиками, Б.Фільц майстерно поєднує їх із виражальними засобами інструментальної музики пост-романтичного періоду. Показовим є образ дзвонів. До речі, неповторну красу звучання дзвонів та передзвонів відтворювали композитори різних часів (С. Рахманінов, С. Прокоф'єв та інші). Б.Фільц створює свій образ дзвонів з великим відчуттям національної ментальності поєднаним із специфічними особливостями індивідуального почерку композиторки (акордова фортепіанна партія несе гармонічне навантаження при використанні терпких кластерних співзвуч).

На думку О. Німилович, «серединний епізод *Piu mosso* (*Allegretto*), підготовлений фортепіанною інтермедією, вносить контраст у спокійну атмосферу міркувань зміною темпу, використанням речитативно-декламаційного розвитку вокальної партії, що імітує годинникове відбивання такту» [80, с. 119]. Набатна дзвонівість звучання, з розвитком динаміки до *ff*, підкреслює кульмінаційні поетичні рядки солоспіву:

«А ми минаєм, ми минаєм так-то,

А час – це тільки відбивання такту.

Тік-так, тік-так... і в цьому вся трагічність.

Час – не хвилини, час – віки і вічність» [80, с. 120].

Кульмінація твору (мелодія у другому реченні «тік-так, тік-так...») представлена звичними вже стрибками на чисту кварту, що враховуючи ритмічне збільшення звуків мелодії, звучать фанфарно та багатозначно. Завершує кульмінацію фортепіанна інтермедія *mosso pesante* зі звучанням акцентованих тритонових інтервалів.

Л. Вікарук звертає увагу на те, що для солоспіву «Не час минає» характерною є вигиниста, виразна вокальна мелодія, яка місцями поєднується з фортепіанним супроводом в умовах політональності. У

другій частині твору промовисто звучить «тема буття», що в цілому властива творчості Л. Костенко. Лексеми «час», «мить» композиторка акцентує хроматизованими акордами супроводу, далекими від основної тональності, проте завершується частина в діатонічному g-moll [20, с. 35].

Фінал солоспіву Б. Фільц знову спонукає слухача зануритися у себе, аналізувати своє життя, звертаючись до минулого і заглядаючи у майбутнє. У другому реченні третьої частини мелодія звучить по звуках мінорного пентахорду з опорою на «соль» першої октави і «ре» другої, а акордовий супровід – хроматизованими політональними гармонічними фігураціями і акордовими комплексами виявляючи на рівні політонального ефекту дисонанс між мелодією та супроводом. У солоспіві зображальність домінує над споглядальністю. Таким чином композиторка зображає час, його швидкоплинність у вічному вимірі [20, с. 35].

В третій частині дуже скрупульозно італійською термінологією виписані авторкою динамічно-агогічні відтінки, що свідчить про її тонку чутливість до поетичного слова, яку вона сприймає через психологічну вражальність і яскраву зображальність, чим значно полегшує процес розуміння її творчого задуму. Очевидно, остання частина за темпом і настроєм схожа до фортепіанної та вокальної партій першої частини знов завертаючи нас до філософських роздумів над сьогоденням, з якого формується вимір і минулого, і майбутнього [80, с. 120].

Другий солоспів «Самі на себе дивляться ліси» на думку О. Нимілович є «золотоосіннім пейзажем» [80, с. 120]. Дослідниця зазначає, що мелодична лінія солоспіву (E-dur) вирізняється наспівністю, виразністю, гнучкістю з пісенно-аріозними елементами. Фортепіанна партію наповнена висхідними пасажами, акордовими послідовностями (імітація поривів вітру), а використання трелей у верхньому регістрі фортепіано на словах «стоїть берізонька – як в іскрах золотих» ніби унаочнює мерехтіння золотолистяних блискіток. Музика солоспіву, сповнена замилювання красою чаруючої

картини природи передає почуття мрійливості і позначена впливом імпресіоністичної стилістики [80, с. 120].

Зупинимось також на аналізі солоспіву «Калина міряє коралі». У ньому композиторка свідомо сприйняла віршову форму катрена Ліни Костенко і написала твір у наскрізній музичній формі періода. Розпочинається солоспів розгорненим фортепіанним віртуозним вступом, який від неквапливого мов пташиний політ руху, при наспівній та імпровізаційній мелодиці (*Lento poco rubato, cantabile*) через прискорення та зростання динамічної напруги й фактурне наповнення пікіруючого стрімголов пасажу приводить до кульмінаційної вершини (*Allegro, ff*), чим одразу ж вводить слухача в образну палітру твору, а скороминучі гамоподібні пасажі в партії лівої руки пророкують думку вірша про ошаленілий темп сучасного життя [80, с. 120].

У нотному тексті Б. Фільц вдається до прийомів розширення поетичних рядків поезії Л. Костенко. Це композиторка робить за допомогою: у 1-му реченні – дворазового повторення першого рядка з різною мелодією; у 2-му реченні – п'ятикратному повторенню слова «летиш», що гарантує внутрішнє розширення; у 3-му реченні – через дворазове повторення репліки «життя – це божевільне раллі»; в 4-му реченні – двічі звучить кінцеве «далі» [20, с. 36].

Л. Вікарук звертає увагу, на те що мелодичний стиль вокальної партії – речитативно-декламаційний. Передусім це має відношення до другого і четвертого речень солоспіву, в той час як першому і третьому реченням властива речитативна декламаційність зі слідами кантилени [20, с. 37]. В той же час О. Нимілович заперечує, що вокальна партія, попри окремі висхідні стрибки на чисту квінту й малу сексту, є розспівною. На думку дослідниці, саме для реалізації метафори-загадки «Калина міряє коралі» (де соковиті грона ягід розуміються як символ України, безсмертя роду, пам'яті та життя) – композитор використовує щедрий ладо-тональний план: гармонічний мінор (a-moll), відтінки дорійського ладу, відхилення у cis-moll, C-dur, D-dur [80, с. 121].

Аналізуючи фортепіанну партію солоспіву «Калина міряє коралі», слід вказати, що супровід носить зображальний характер. У першому реченні відбувається чергування темпів. Розгорнений вступ до третього солоспіву помістився на цілу сторінку нотного запису Б. Фільц. Тут присутні чотири види зображальності: перші два такти – зачин ніби завмер і чекає руху, початок руху відображають наступні три такти, які передбачають швидкий поступеневий зліт в басу на чотири октави вгору в темпі *Lento poco rubato* з *poco a poco cres. stringendo*, у наступному бравурному такті присутній поступеневий спад акордів, які мають кварто-терцієву будову. Останній такт закінчується пульсуючим повторенням звуків ля-мінорного доміант-септакорду при помітній видозміні від *forte* до *fortissimo* [20, с. 37].

У перших двох реченнях акомпанемент звучить прозоро і легко, тут задіяні два фактурні пласти, переважають гармонічні фігурації у лівій руці при одночасній динаміці гармонічного плану. Третє речення передане за допомогою акордової вертикалі, яка згодом змінюється коротким програшем з хроматичним спадом вниз і хроматичними акордами пульсуючого характеру. У четвертому реченні фортепіанна партія знову звучить тихо, прозоро, заспокійливо, темп сповільнений, використано терцевий звук *A-dur* (до дієз), завдання якого – підкреслити незвичність питання до людської долі: «а що далі?» [20, с. 37].

Таким чином, проаналізувавши твори Б. Фільц із вокального циклу «Калина міряє коралі», можемо зазначити, що на їх прикладі ми можемо побачити жанрово-стильові новації у творчості української композиторки: використання гуцульського фольклору, наповнення музичної фактури пісенним мелодизмом і залучення широкого арсеналу засобів музичної виразності постромантичного періоду, використання кантиленової мелодики. Інструментальні вступи слугують для передачі загального емоційного колориту твору або виступають певною його декорацією. Опора на фольклор додає солоспівам Б. Фільц національного характеру, а також специфічної емоційності.

Солоспів «Не час минає» написано з використанням класичних фольклорних елементів української народної пісні західного регіону України притаманних ще троїстим музикам (кварто-квінтови трембітні ходи, коломийковий ритм, бандурні перегри та ін.), але в характерному для Б. Фільц стилі, що підкреслює їх нове прочитання (кластерні звучання, складні альтерації).

Загалом можна зробити висновок, що камерно-вокальні твори Б. Фільц, що увійшли до вокального циклу «Калина міряє коралі», написані свіжою поетичною мовою, поєднують як традиційні виражальні засоби, так й індивідуально авторські, що підвищує їх художню цінність для вітчизняної музики, привносячи в неї дух новаторства.

Висновки до розділу 2

Аналіз літератури дозволяє зробити висновок про те, що камерно-музичне мистецтво другої половини ХХ – початку ХХІ століть займає важливе місце у вітчизняній культурі і характеризується стильовим розмаїттям, розкриттям індивідуальних творчих стилів вітчизняних композиторів. Кожен індивідуальний стиль українських композиторів, які працювали у площині камерно-вокальної музики нової доби, вироблявся у процесі подолання домінуючих стильових канонів і, разом з тим, зберігав у своїй пам'яті традиції минулого, ставши підсумком художнього розвитку, відкривши нове бачення світу.

У сучасному камерно-музичному мистецтві прослідковується взаємодія музично-художнього мислення композитора і виконавця, формування виконавської майстерності в оволодінні сучасним звуковим простором, музичної ерудиції. Серед новації з боку композиторів, відмітимо: впровадження елементів театралізації, усунення умовної межі між сценою та глядацькою залюю, використання різноманітного незвичного для камерного виконання реквізиту; тенденцію візуалізації в різноманітних її проявах; появу

у вітчизняній музиці останніх десятиліть нових жанрових різновидів – рольових ігор, перформансів, хепененгів, музично-акціоністських дійств.

Для жанрово-стильового синтезу характерний процес поєднання, часом навіть заміни жанрових і стильових параметрів одного жанру чи стилю іншим; нове трактування природи вокалу як специфічного «оркестрового інструменту». Постійною стильовою ознакою камерного вокального виконавства другої половини ХХ – початку ХХІ століть є детальне вивчення та запозичення фольклорної творчості – української, лемківської, польської, єврейської, італійської, іспанської, португальської.

Опора на етнокультуру, народну пісню виявилася у переосмисленні народних жанрів (коломийка, гопак, козачок, тарантела), цитуванні пісенних текстів й інструментальних мелодій, в інтонаційних та ритмічних особливостях власної оригінальної мелодики. Серед стильових орієнтирів сучасних композиторів у сфері камерно-вокальної музики, прослідковуються риси неокласицизму (звертання до старовинних жанрів та форм), акцентування уваги на лінеарності письма.

Однією із засновниць сучасного українського музичного мистецтва є композиторка Б. Фільц, її творчі пошуки і здобутки продовжують одну з найбільш плідних стильових тенденцій української національної композиторської школи – прагнення до злиття музичних етноелементів із загальноєвропейськими засадами професійного композиторського письма. Солоспіви Б. Фільц наповнені щирістю почуттів, глибокою емоційністю, відрізняються пластичністю мелодики, тематичним багатством, різними засобами музичної виразності, глибоким ліричним, іноді драматичним, психологічно-філософським змістом.

Аналіз вокального циклу «Калина міряє коралі», дав можливість виявити наступні жанрово-стильові новації у творчості української композиторки: використання гуцульського фольклору, наповнення музичної фактури пісенним мелодизмом і залучення широкого арсеналу засобів музичної виразності постромантичного періоду, використання кантиленової мелодики.

Зростає драматургічна роль інструментального вступу для передачі загального емоційного колориту твору. Опора на фольклор додає солоспівам Б. Фільц національного характеру, специфічної емоційності, що дає можливість з особливим почуттям сприймати велич національної культури.

РОЗДІЛ 3

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ НОВАЦІЇ У ТВОРЧОСТІ ВІТЧИЗНЯНИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

3.1. Новаційність художнього і світоглядного самовираження І. Карабиця

Помітною постаттю музичного мистецтва України сучасної доби є Іван Федорович Карабиць (1945-2002) – композитор, педагог, диригент, музично-громадський діяч, фундатор першого українського міжнародного музичного фестивалю «Київ Музик Фест». Дослідники його творчості називають його новатором і геніальним провидцем свого часу. Композитор залишив багатий творчий доробок, який включає твори різних жанрів.

Музична спадщина композитора містить: три симфонії (в числі яких перша симфонія «П'ять пісень про Україну» - епічна і масштабна, та лірична третя симфонія); дві ораторії; три концерти для оркестру (серед яких акцентує на собі увагу найвідоміший його концерт - №3 «Голосіння»); два концерти для фортепіано з оркестром; великі симфонічно-хорові опуси, серед яких найбільш відомими є концерт для хору, солістів та симфонічного оркестру «Сад божественних пісень» на слова Г. Сковороди, «Vivere memento» («Пам'ятай жити») на вірші І. Франка для баса і симфонічного оркестру; опера-ораторія «Київські фрески» на вірші Б.Олійника для солістів, хору та симфонічного оркестру; вокальні цикли «Мати», «На березі вічності» та інші твори на слова Б. Олійника та інші; понад п'ять десятків естрадних пісень; музика до художніх кінофільмів і театральних постановок а також відомий віртуозний твір для скрипки соло «Музика», що набув популярності, а згодом став обов'язковим для всіх виконавців у номінації «Скрипка» на Міжнародному музичному конкурсі імені М. В. Лисенка [31].

У ранній творчості І. Карабиць тяжіє до усталених традицій класичної музики, які переважали у творах фундаторів вітчизняної музичної мови. Великий вплив на становлення особистості мав його вчитель, Б. Лятошинський, чії традиції стали провідними у сучасній національній музичній культурі. Він справив значний вплив на формування творчої особистості І. Карабиця. Активна позиція митця-громадянина, яку він успадкував від свого вчителя, викликала до життя твори високої етико-філософської і патріотичної спрямованості й напруженого емоційного тону, а часто й трагедійності. Композитора цікавили і вабили вселенські ідеї осягнення історії і сучасності, таємниці світобудови й пошуку істини, одвічні філософські питання життя, смерті й вічності. Прагненням до монументальної циклічності, багатопланової концепційності (часто трагедійного плану), розгорнутих авторських монологів (з їхньою емоційно-вибуховою мовою, що підкреслює динамічне напруження та оголеність контрастів) насичені оркестрові, хорові та вокально-симфонічні твори композитора. І. Карабиць застосовує започаткований І. Лятошинським конфліктно-драматичний тип симфонізму, для якого характерним є поширення принципу сонатності, використання рис поємності, активна розробковість в усіх розділах форми. Характерною рисою є постійне оновлення тематичного матеріалу, зростає роль поліфонії [11].

Жанровий пріоритет І. Карабиця, подібно до інших композиторів його генерації, був спрямований на симфонічну, ансамблеву, хорову творчість. Для І. Карабиця написання сольних творів для фортепіано стало стартом та експериментальним випробуванням на шляху до симфонічних та хорових творів великих за розмірами та глибиною композиторського мислення [11]. Але в той же час багато своїх найкращих творів І. Карабиць написав у камерно-вокальному жанрі. До солоспівів, пісень, романсів композитор звертався упродовж усього свого творчого шляху. За своє творче життя І. Карабиць спробував себе у різних жанрах і опанував різні музичні стилі. Камерно-вокальний доробок композитора слугує «переконливим прикладом

поєднання різних векторів композиторського пошуку у творчості одного митця» [8, с. 92].

Багато його творів зібрані у цілі цикли. Камерно-вокальний доробок композитора охоплює декілька тематичних напрямків. Національна українська тематика надає можливість відобразити український побут, ознайомити зі звичаями, передати світоглядні настанови (вокальний цикл «Пісні Явдохи Зуїхи» для голосу, флейти й альту), а також вдатися до самобутнього авторського вирішення фольклорних пісенних першоджерел (вокальний цикл «Три пісні на народні тексти» для голосу та фортепіано). Філософські роздуми про вічні питання буття представлені на різних етапах творчості. Наприклад, «Із пісень Хіросими» для голосу і флейти на вірші Ейсаку Йонеди, написаний 1973 року – в ранній період творчості, а «П'ять пісень на вірші Р. Тагора», створений в останні роки життя, 2000 – 2001. Картини природи та щемлива і ніжна любов до Батьківщини влились у лірико-плернерний тип тематики, до якого належать вокальні цикли на вірші українських поетів («Пастелі» для сопрано і фортепіано на вірші П. Тичини (1970) та «Ранкова сюїта» для голосу і естрадно-симфонічного оркестру на вірші В. Батюка і В. Губарця (1978–1980). Також особливої глибини сповнені вокальні цикли громадянського звучання, написані на вірші Бориса Олійника: «На березі вічності» для голосу з фортепіано (1977), «Мати» для середнього голосу з фортепіано (1980). Даниною часу стали вокальні цикли сатиричного спрямування. До цієї категорії належить вокальний цикл-сатира «Повісті» на вірші О. Куліча для голосу і фортепіано (1975) [31, с. 61].

О. Гуркова робить висновок, що будь-який з циклів є проявом індивідуальності композиторського вирішення і доказом планового формування композиторської манери і процесу віднаходження нової мови та зображальних, технічних засобів [31, с. 62]. О. Берегова, вивчаючи особливості композиторського стилю Івана Карабиця в контексті української культури, дає власну оцінку творчості І. Карабиця, зокрема говорить про

полістилістику його творів, акцентуючи увагу на тому, що композитор розгортає конфліктно-драматичний тип симфонізму в масштабних оркестрових і вокально-симфонічних полотнах, а в камерно-інструментальних і камерно-вокальних композиціях виступає делікатним ліриком та психологом. Митець творить в різних стилях і напрямках не зазираючи себе в рамки і кожним твором виявляє нові грані стилю, при цьому ґрунтовно поринувши у дух і стильові особливості музики попередніх епох, творчо переглянувши і реалізувавши у своїй творчості стильові моделі, які є притаманними постмодерновому світогляду (такі як, необарокова, неокласична, неофольклорна тощо) [11, с. 58].

Творчість І. Карабиця вражає своєю тематичною різноманітністю, що говорить про велику ерудицію композитора, широту діапазону зацікавлення митця. Він вболівав за долю рідного народу, переймався питаннями збереження народних традицій, тому запозичував народнопісенну творчість українців у власних творах, замислювався над одвічними проблемами людського призначення.

На творчість І. Карабиця вагомий вплив мала українська народна пісня. За словами Є. Пахомової, «нова фольклорна хвиля» означилася в українській музиці починаючи від 60-тих років аж до тепер, а творчі надбання її основоположників (– «шестидесятників») мають визначний вплив на сьогоденній вигляд сучасної музичної України [84, с. 106].

Композитор І. Карабиць активно включився у процес піднесення демократичних засад і гуманізму вітчизняної культури, який ознаменувався новаторським осмисленням фольклору. У творчості І. Карабиця дослідники знаходять наближення до неофольклорних стилів. Він був добре обізнаний з неофольклорними тенденціями, а народнопісенна спадщина стала для нього джерелом оновлення музичних засобів, розширювала потенціал творчого мислення, впливала на тональну організацію у творах митця.

Звернення І. Карабиця до фольклорної творчості українців яскраво представлене у таких його камерних та вокальних творах, як Концерт для

хору, солістів та симфонічного оркестру «Сад божественних пісень» на вірші українського філософа Г. Сковороди (1971), вокальному циклі «Пісні Явдохи Зуїхи» для голосу, флейти та альту (1974), концертній п'єсі для скрипки соло «Музика» (1974), опері-ораторії «Київські фрески» (1983), Концерті № 3 для оркестру «Голосіння» (1989).

Зупинимося на вокальному циклі «Три пісні на народні тексти» для голосу і фортепіано, який належить до ранньої творчості композитора і був написаний ним у 1969 році. Усі твори обраного циклу мають неофольклорне спрямування. Представляє інтерес, як композитором використана у циклі народна музична творчість. До циклу «Три пісні на народні тексти» включено три пісні: «Ой глянь мати», «Понад терном стежечка» та «Ой жур та кисіль». Цей цикл розкриває різні відтінки ліричності.

Перша пісня «Ой глянь, мати» за жанром є передбачувано ліричною піснею, з відповідним «класичним» сюжетом: дівчина плачеться матері на нещасливу жіночу долю. І. Карабиць створив власний варіант мелодії, проте взяв автентичний текст народної пісні.

Філософськими лексемами в пісні є «жито» та «колосок», які виступають життєво важливими поняттями, втілюючи образ багатства та добробуту кожної родини. «Коса» теж в українській культурній традиції є символом дівочої краси, чистоти духовної і фізичної чистоти [31, с. 66]. Героїня з сумом звертає увагу матері на свою долю («ой глянь, мати да на мій посад»), на першу помічену в косі сивину, поетично порівнюючи її з росю. У тексті пісні йдеться про дівчину, яка «засиділася в дівках», про що свідчать слова «усі дівки в косах сидять, а на мою роса впала».

О. Гуркова також зазначає, що мелодичні фрази побудовані строго відповідно текстовому плану, але з точки тематизму роль рефрену-приспіву виконує кожна початкова фраза строки: «Ой глянь, мати», «Усі дівки в косах ходять» та знову «Ой глянь, мати. Ой глянь». В музичному плані тут переважають діатонічність, підголосковий тип подачі матеріалу з низхідною лінією руху паралельними терціями, квартами та квінтами.

Фрази ж, побудовані на інших словах мають новий музичний матеріал (збільшені й зменшені, великі й малі септакорди та їх паралельний рух, а також – дисонантне звучання), і відповідно є епізодами-куплетами. Мелодична лінія вокальної партії спирається на жанр плачу (голосінь) [31, с. 66]. Таким чином, кожна нова фраза розпочинається з квартового висхідного стрибка, який планомірно заповнюється низхідним рухом, що побудований на секундових затриманнях [31, с. 66].

В основу другої пісні циклу «Понад терном стежечка» композитор поклав однойменну українську народну пісню, написану у жанрі триндички. О. Дей, дослідник українських танцювальних пісень, зазначає, що «всі триндички належать до гумористичних пісень і співаються на людях, переважно як сольні, під час гуртових забав» [32, с. 24]. До пісні «Понад терном стежечка» є також унікальна примітка фольклориста Д. Ревуцького: «Пісня співається звичайно на вечорницях у с. Литвяки на Полтавщині. Записано фонографом» [90, с. 11]. Пісня належить до так званих сезонних пісень і є ліричною за жанром. О. Гуркова зауважує, що при порівнянні обох джерел: нот розшифровки народної пісні та авторського варіанту мелодії пісні було засвідчено різність мелодичної лінії, з якої впливає концепція циклу, як написання особистих, авторських пісень на народні тексти [31, с. 66].

Текст пісні розкриває образ залицяння хлопців до дівчат в контексті українських вечорниць, що додає йому певної ігрової життєрадісності:

«Понад терном стежечка,
 Понад терном битая, битая,
 Битая була.
 Що в дівчини брівоньки,
 Що в дівчини чорнії, -
 Матінка, матінка дала.
 А хто її знатиме,
 То той цілуватиме,

Хлопійко, хлопійко-душа (2)» [31, с. 303].

У пісні три куплети, в перших двох зберігається основний мелодичний матеріал, а в третьому подається новий як мелодичний, так і ритмічно змінений варіант теми. Жанр триндички вмотивований як специфічною кількістю долей та складів, так і постійною зміною розмірів. Зосередившись на лінії гармонічного каркасу можна відчутти відгомін дзвоновості (паралель з творами Рахманінова). Постає образ методично розгойдуваного дзвона [31, с. 67].

Логічно, що пісня «Ой жур та кисіль» є також ліричною, але з зовсім специфічним за настроєм контекстом, який не одразу можна відчутти у тексті:

«Ой жур та кисіль, та варенички,
 занадився мельник та до мельнички,
 а на тії біленькі та варенички,
 ой кум кумчику[чику] і голубчику[чику],
 а кумася-любася
 ой кумчику[чику] і голубчику[чику],
 а кумася-любася із кумчиком напилася.
 Ой жур!» [31, с. 330].

Починається і закінчується вона, виконуючим функцію своєрідного приспіву, вигуком «Ой жур!». На це звертає увагу О. Гуркова наголошуючи, що це історія про «кохання та залицання» мельника до мельнички, «кумчика» до «кумасі» з характерними епітетами-обрисами, символічними для народних пісень образами «голубчика» та «любасі», яка із ним «напилася». Для підкреслення сатиричного контексту пісні застосовані насмішкваті зменшувально-пестливі закінчення слів: «нички», «чику» (варенички, мельнички, кумчику) [31, с. 67 – 68].

Композитор очевидно прагне скласти адекватну змістові мелодію в народному дусі, використовуючи усі її традиційні риси: перемінний розмір; строфічна або куплетно-варіаційна форма; натяки на інтонації плачу; яскраве віддзеркалення в музиці певних слів тексту [31, с. 68].

Слушним є висновок дослідниці, що зберігаючи фольклорні тексти, І. Карабиць створює до них власні мелодії в народному дусі і здійснює їх гармонізацію, в яких набирає обрисів його специфічна, терпка дисонантна гармонія, рух паралельними тризвуками, секст- та квартсекстакордами, використання кластерів та рис, притаманних сонорному звучанню. Символічний концепт ключових лексем вокального циклу зосереджує увагу на його філософському, духовному, етичному векторі що проявляється через: філософські символи першої пісні (коса, колосок, жито); лірико-любовну, родинну символіку другої пісні (терн, чорнії брови, душа, образ матері); символіко-грайливі пари третьої пісні (кумчик/кумаса, кисіль/варенички мельник/мельничка) [31, с. 68].

А також, композитор зумів доступно і дуже наочно своїми пісенними творами передати народні традиції: обряд розплітання коси (перша пісня), принцип залицянь між групою дівчат та хлопців на вечорницях (це виявляється у поліфонічній формі викладення в другій пісні), а також ситуацію з ліричними відносинами між кумом та кумою (третья пісня) [31].

Як зазначають дослідники творчості І. Карабиця, формулювання однозначної дефініції його камерно-вокального стилю неможливе, через те що творам більш пізнього періоду притаманна універсальність музичної мови митця, позначеної взаємопоєднанням елементів різноманітних сучасних композиторських технік, серед яких несерійна додекафонія, пуантилізм, сонористика, алеаторика та перехрещенням стильових рис неокласицизму, неоімпресіонізму, джазової лексики та інших напрямів [8, с. 93 – 94].

Свій мистецький, новаторський таланти І. Карабиць виявляє не лише у камерно-вокальній музиці, а й в інших напрямках. В українській культурі з другої половини ХХ ст. спостерігається тенденція зростання значення візуального чинника, що призвело до динамічного розвитку видовищності і театралізації у різних мистецьких напрямках і жанрах. З його іменем пов'язують розвиток в Україні інструментального театру.

Працюючи над розвитком театралізації музичного мистецтва, І. Карабиць свої стильові пошуки та експерименти націлив на нові тембральні забарвлення, технічні засоби та інструментальний склад оркестру. Для його творів характерний мінімалізм, полістилістика, звернення до естетики постмодернізму, використання сучасних методів і технік композиторського письма (сонористика, дванадцятитонова техніка, неповна фіксація музичного тексту в нотах, свобода реалізації чи співтворення в процесі виконання, створення музичного твору з окремих розділених паузами чи стрибками звуків) тощо.

Елементи інструментального театру присутні в багатьох творах І. Карабиця: в сольній скрипковій п'єсі «Музика», «Ліричних сценах» для скрипки і фортепіано, «Концертино» для дев'яти виконавців, «Концертному дивертисменті» для квінтету струнних та фортепіано та інших. Композитор експериментує і вдається до інтегрування, запозичення, адаптації змістів і форм драматургії і музичного мистецтва.

І. Карабиць дуже майстерно використав форму співучасті, співпереживання та співтворчості композитора, диригента, виконавців в інструментальному театрі. Композитор з метою максимального зближення інструменталістів і глядачів, використовує просторову організацію інструментального театру, максимально наближаючи глядацьку аудиторію до виконавців, адже за визначенням дослідника В. Петрова: «Інструментальний театр – особливий жанр, породжений еволюцією музичного мислення в ХХ столітті» [87, с. 36]. Тут композитор – це режисер постановки, що визначає тлумачення належним чином викладеними примітками, наданими безпосередньо в партитурах, тим самим надавши особливої зовнішній «оболонці» (наповненості сценічної реалізації), на рівні з процесом власне музичної драматургії [87].

Унікальність сольної п'єси для скрипки «Музика» на думку О. Берегової полягає в тому, що у цій кількахвилинній оригінальній мініатюрі, що є ніби театром одного актора, І. Карабиць створив справжню

енциклопедію засобів традиційного музикування народного скрипаля-аматора. Ввівши в п'єсу з однозначною програмною назвою весь арсенал імпровізаційної манери гри з української народно-інструментальної традиції: звуконаслідувальні ефекти з гумористичною метою (досягаючи відтворення звуків сопілки, волинки, співу птахів, окремих слів і навіть розмовних сцен), уподібнення до балалайки (виконавець використовує характерну балалаєчну манеру гри), наслідування гри гусяра чи кобзаря-лірника (при виконанні складних акордів в техніці арпеджіато), унікальний тембровий ефект двоголосся (завдяки контрастному зіставленню регістрів і засобам підголоскової поліфонії). За всієї неофольклорної спрямованості письма (не уникнувши цитування елементів української народної пісні «Ой на горі та й жінці жнуть») автор використав найновіші технічні прийоми, штрихи, засоби звуковидобування, зокрема алеаторику в каденції [11]

Стильовим нововведенням у «Концертному дивертисменті» стає відтворення задуму театралізованої подачі уроків музики. Композитор вводить постать Вчителя (партія фортепіано) та учнів, які уособлюють виконавці окремих сольних та ансамблевих епізодів, що дає змогу передати природу взаємодії виконавців із слухачами у залі. Його твір став формою вияву емоційно-естетичного та ідейно-естетичного спілкування між артистом і слухачем. Важливе місце у «Концертному дивертисменті» І. Карабиць відводить аудіовізуальним компонентам театралізації, використовуючи сукупність видимого та почутого. Це дає змогу композитору організувати сприйняття глядачів у залі таким чином, щоб максимально викликати у них емоційні переживання, загострити відчуття причетності до дій, які відбуваються на сцені, зробити глядачів і виконавців співучасниками дійства. О. Гуркова вказує: «Така театральна драматургія твору яскраво відображає головну ідею інструментального театру як провідну тенденцію музики ХХ століття» [31, с. 135].

І. Карабиць тонкий психолог, тому знає, що глядач прагне видовища, оскільки найбільше інформації про навколишній світ людина отримує через

візуальне сприйняття дійсності. Досить показовим є Концерт № 2 для оркестру. Тут митець блискуче використовує елементи «інструментального театру», поєднуючи риси симфонії та театральної подачі. Твір відзначений насиченістю подій і цікавим сюжетом, що також сприяє втілення новачій «інструментального театру».

Драматургія у музичних творах І. Карабиця нерідко впливає з самої природи камерно-вокального мистецтва і являє собою процес поступового розгортання його різних граней. У своєму дослідженні ми погоджуємося з думкою О. Гуркової, що «“Концертний дивертисмент” І. Карабиця – яскравий приклад завершеного музичного твору з єдиною драматургією і наскрізним розвитком, у якому можна виявити аналогії з частинами сонатно-симфонічного циклу» [31, с. 135].

У Концерті № 2 для оркестру музиканти камерного оркестру вдаються до гри з глядачами у залі. Одночасно з динамічним розвитком подій, конфліктністю образних сфер у творі представлені елементи театральності дійства. За задумом І. Карабиця, оркестр відіграє роль виконавця і майстерно перевтілюється на активного слухача. Так, у третій частині концерту під час кульмінації у нотний запис композитор вводить аплодисменти музикантів, які плещуть у визначеній ритмічній послідовності (засіб контрольованої алеаторики, додає нову тембровоакустичну барву), а наприкінці твору аплодисменти озвучують усі учасники оркестру, де можуть тлумачитися як вияв так званої фальш-коди, спрямованої на те, щоб викликати аналогічну реакцію слухачів. З іншого боку, нестандартне аплодування оркестрантів самим собі може сприйматися і як «пародія на набридлі партійні засідання часів розвинутого соціалізму з їх обов'язковими атрибутами, як-от: зустріч партійних лідерів радісними оплесками, трафаретні виступи і бурхливі овації, одностайність у голосуванні тощо» [31, с. 191].

Елементи «інструментального театру» знаходимо також в Концерті для оркестру № 3 «Голосіння». Вони особливо добре виражені наприкінці твору І. Карабиця у вигляді переміщення ролей. У партитурі концерту передбачено

перехід диригента від диригентського пульта до роялю. Керівник оркестру відступає від своїх безпосередніх обов'язків і грає на музичному інструменті як соліст, а потім разом з оркестром. Саме тут проявляється, на думку дослідниці, запозичення необарокових традицій у творчому мисленні І. Карабиця, адже такий синтез функцій диригента і піаніста-виконавця цілком наслідує дух бароко, коли «диригентом був клавесиніст, який грав на інструменті і одночасно керував оркестром» [11, с. 54]. У цьому виявляється

Проаналізувавши творчість композитора, можна зробити певні висновки. У напрямку жанрово-стильового і стилістичного розвитку І. Карабиць виявляв широту й універсальність авторського мислення, новаторський підхід до традиційних музичних форм і жанрів. Композитор досягнув високого професійного рівня у володінні сучасними музичними техніками композиції (полістилістикою, серійною технікою, алеаторикою тощо). У рамках оркестрових і вокально-симфонічних композицій І. Карабиць розвиває конфліктно-драматичний тип симфонізму, а в камерно-вокальних та камерно-інструментальних творах виявляє тонкий ліризм і психологізм. У своїй творчості митець розробляє і вдосконалює різні стилі та напрями, відкриваючи своїми музичними творами нові стильові орієнтири, нові грані духовної картини світу.

За рахунок використання окремих елементів театралізації музичного мистецтва (оплесків самих музикантів, пересування учасників оркестру, театрального костюма, пластики і ряду її видів, використання голосів інструменталістів тощо) І. Карабиць вніс новації у розвиток камерної музики, зробив її більш живою, цікавою, наближеною до слухача, який сидить в концертному залі.

3.2. Розвиток неофольклористичних тенденцій у композиторській творчості Л. Дичко

Помітною сторінкою національного музичного мистецтва є творчість української композиторки, педагога, громадського діяча Лесі Василівни Дичко. «Композиторка збагатила музичну культуру своїм самобутнім і неповторним талантом, яскравими музичними творами, у яких природно поєднуються глибоко класичні та новаторські традиції вітчизняної культури» [14, с. 407].

Творчість композиторки Л. Дичко вражає універсалізмом, масштабністю та глибиною творчого мислення, жанровою різноманітністю. У її доробку є солоспіви, кантати, мініатюри, опери. До найпомітніших творів композиторки належать: опери «Золотослов» і «Різдвяне дійство»; кантати для хору «Пори року», «Сонячне коло», «Червона калина»; ораторія «І нарекоша ім'я Київ»; романси для сопрано і фортепіано на слова Л. Українки «Стояла я і слухала весну», «Хотіла б я піснею стати»; цикл романсів на слова П. Тичини для мецо-сопрано і фортепіано «Пастелі», та для сопрано і фортепіано «Енгармонійне»; для симфонічного оркестру «Казкова сюїта» та балет на одну дію «Метаморфози» [14].

Л. Дичко в пошуках нових методів втілення художнього образу звертається до камерно-вокальних циклів, поєднуючи декілька романсів у єдине музичне полотно, в якому домоглася поєднати принцип музичної інтерпретації конкретного поетичного твору з відтворенням загальної музичної ідеї всього музичного опусу. Таким «кроком уперед» стала поява камерно-вокальних циклів на слова П. Тичини «Пастелі» та «Енгармонійне», де вокальний цикл «Пастелі», відтворюючи емоційні враження або настроєвий стан людини, викликаний впливом навколишньої природи, передбачає «живописно-музичне розв'язання творчої проблеми з насиченням найніжніших барв, згладжених переходів від одного кольору до іншого.

Звукообразжальні моменти і звукомалярські прийоми посідають головне місце в мініатюрах циклу» [14, с.415].

В другому вокальному циклі «Енгармонійне» композиторка загострює психологічні контрасти між окремими частинами, динамізує наскрізний розвиток музичного вислову намагаючись передати філософське тлумачення поетом образів природи через зміну порядку віршів: замість запропонованої поетом послідовності «Сонце», «Вітер», «Туман», «Дощ» складає свою – «Туман», «Сонце», «Вітер», «Дощ».

В першій частині циклу «Туман» використовуючи в партії фортепіано ладово нестійкі остинатні фігурації композиторка одразу ж вводить слухача в таємничу атмосферу пейзажу з пробираючим холодним туманом. Вокальна партія має «декламаційно-розповідальний характер, її мелодична лінія наповнена переінтонованими поспівками зразків обрядового фольклору» [14, с. 416].

Друга частина – «Сонце» – сповнена світлими, спокійними, радісними інтонаціями. Третя частина – «Вітер» – знову відтворює бурхливий настрій через наповнення вокальної партії різноманітними засобами музичної виразності (тривалими трелями, форшлагами, гліссандуючими пасажами, октавними зіставленнями мотивів). Стрімкість і легкість, ажурність і прозорість фактури є атрибутами музичної тканини цієї частини. Четверта частина – «Дощ» – асоціюється з прозоро-чистими пружними краплинами літнього дощу.

Крім програмних назв, кожна частина циклу має свій конкретний жанровий підзаголовок: I ч. «Туман» названо фантазією; II ч. «Сонце» – прелюдом; III ч. «Вітер» – пастораллю; IV ч. «Дощ» – скерцо. [14].

Творчі пошуки Лесі Дичко зосереджені у жанрово-стильовій сфері сучасної національної музики. На думку О. Василенко, музикування композиторки в кантатно-ораторіальному та літургійному жанрах посідає одне з чільних місць в її творчому доробку і пов'язано виключно з хоровою фактурою, що не заперечує камерність тону жанру кантати [17, с. 177].

Невід'ємною складовою композиторського мислення Л. Дичко є хорові твори. Н. Белік-Золотарьова, досліджуючи оперно-хоровий феномен у творчості Л. Дичко, зазначає, що в хорах композиторки відображається світське та духовне, сучасне й одвічне. Оперно-хоровий пласт творчих здобутків мисткині вбирає не тільки особливості української музично-театральної творчості (опору на національне тло у поєднанні із сучасною композиторською технікою; симфонізм як основний спосіб розвитку музичного матеріалу; велике й різноманітне значення хорового начала, взаємопроникнення жанрових різновидів; переосмислення традицій вітчизняного та світового мистецтва), а й цілком оригінальні риси, що самоідентифікуються у «розробці та введенні фольклорних сюжетів, текстів, мотивів у тканину оперного цілого» [13, с. 229].

Говорячи про стильові прикмети творчості Лесі Дичко, не можна не згадати її музику для дітей, що найбільш показово представлена в неї кантатами («Сонячне коло», «Здрастуй, новий день», «Весна», «Барвінок», «Чотири пори року»). Л. Шегда переконана, що звернувшись до жанру, композиторка додала у музику для дітей чимало якісних знахідок, які забезпечили цим творам вражаючий успіх. Драматургічна модель жанру через застосування метафор, алегорій та міфологем з народнопоетичної сфери стала очевидно більш складною. Тут було збільшено роль незвичних для цієї музики прийомів голосоведення та фактурних комбінацій, а «семантичні плани кантати для дітей збагатилися багатими асоціаціями, що сприяли оновленню жанрової поетики внаслідок адаптації закономірностей пісенного обрядового фольклору» [130, с. 10].

Композиторка збагатила систему мажоро-мінору інтонаційністю народних ладів, культивувала вільне комбінування фольклорних елементів при відсутності як такого цитування. «Розробляючи стилістично-семантичні властивості фольклорних жанрів, Л. Дичко посилила символіко-метафоричні аспекти поетичних текстів, надала цих рис і тембральним комплексам, які внаслідок набули конструктивних функцій» [130, с. 11]. При цьому у кантатах композиторка презентує типову для її творчості пантеїстичну концепцію. Втілюючи пошуки мисткинею аналогій між

зображальною та музичною стихіями, де акцентована візуальність спомагає театралізації несценічних жанрів, що проявляється у «“видовищності” тієї чи іншої сюжетної ситуації чи характеристичній образності. “Візуалізації” її музичних текстів сприяє й універсальність звуконаслідувань і широке застосування прийомів сучасної композиторської техніки» [130, с. 11].

Багатий матеріал з народних пісенних джерел у хорових творах Л. Дичко, ґрунтуючись на нових досягненнях композиторських методів і технік, глибоко переосмислюється, отримує її авторське бачення. Зацікавлення фольклором, дослідження і запозичення української культури, національної ментальності допомагають творити вивершені музичні тканини хорових кантат. За твердженням О. Василенко, якщо творчість Л. Дичко присувається до «усталених традицій жанру, то стилістичні надбання у сфері камерної кантати останніх десятиріч збагачуються новою тематикою трагічності буття, самотності та фобій» [17, с. 179].

Найбільш помітне новаторство у запозиченні неофольклорних традицій Л. Дичко виявила в оперному жанрі. Зразком втілення неофольклористичних тенденцій у національній музиці сучасності є акапельна хорова опера Лесі Дичко «Золотослов», написана авторкою впродовж 1991-1992 років. Власний, неповторний стиль зазначеного твору композиторка змогла виробити, на думку дослідників, за допомогою опори на кращі фольклорні зразки, а також використання власної професійності у композиторській техніці, яка ґрунтується як на західноєвропейських, так і на національних традиціях. У народних піснях вона найбільше цінить багатство і глибину людської думки, утверджуючу віру в перемогу добра.

На створення опери Л. Дичко надихнуло ознайомлення з текстами пісень, вміщеними у збірці «Золотослов. Поетичний космос Давньої Русі». І. Легенький висловлює впевненість, що у хоровій опері «Золотослов» можна побачити подвійну міфологізацію, бо «в назві збірки поєднанні дві міфотворчі лексеми: “золото” як символ багатства сонячного світла в давній українській

міфології, що пов'язана з архетипами дерева, сонця, а також “слово” в значенні пророцтва, віщування» [56, с. 103 – 104].

Віднайдені фольклорні тексти стали близькими і зрозумілими для композиторки, підштовхнули її до нових творчих пошуків та експериментів. Різноманітні образи потойбічного і реального світів, багаті звичаї, традиції українців породили асоціативні образи. В опері «Золотослов» Л. Дичко використовує з фольклорних джерел язичницькі обряди, зокрема плач-голосіння доньки за матір'ю на її могилі, поганські обряди в першому розділі на господарському дворі під час весілля.

Є. Пахомова бачить в «Золотослові» риси контрастної драматургії та «відсутність послідовного сюжетного розвитку» [84, с. 112]. Для автора опери властиве поєднання віршів у довільній формі. Так вона, створюючи текстово-сюжетну драматургію зазначеного твору, базується не на причинно-наслідкових зв'язках віршованих текстів, а керується їхньою міфологічною семантикою. За жанром і драматургічним типом хорова опера Л. Дичко, на думку Є. Пахомової, наближається «до містеріального театру, якому притаманні універсалізм і всеосяжність концепції» [84, с. 112]. Сюжет твору включає зображення язичницьких вірувань, типові образи-символи та образи-архетипи, а саме: Марічки, Іванка, матері, тисяцького, свашеньки, нареченого і нареченої та ін.

Ми приєднуємось до висновку дослідниці, що композиторка обрядовий фольклор (весілля, сватання, поховання) бере за основу твору, створюючи «хорову оперу-містерію з ознаками сюїтної циклічності, типової для її кантат і ораторій. Драматургічна насиченість, зовнішня подієвість і конфліктність традиційної опери змінюються яскравою контрастністю планів, картин, пластів, привертає увагу аркоподібна й мікроциклічна побудова твору. Міфологічний світ виражений лейтінтонаціями, імперсоналізованими образами, мажорною сферою» [84, с. 112].

Л. Дичко відтворює звичні картини життя простого люду (Іванко, Марусенька, Свашенька), щоденні клопоти людини знаходимо у переданих

автором обрядів весілля (II, IV ч.) та похорону. В опері постає сакральний простір. Композиторка виводить картини міфологічного світу (I, III ч.), запозичуючи фольклорні образи Дажбога, Ладо, Всесвіту. Тобто перед нами постають два протилежних світи: реальний і містичний. «Центральна тональність A-dur набуває просторової багатовимірності людського світу, повноти життя. У кульмінаційний момент з'являється улюблена тональність Des-dur, в політональному накладенні з C-dur» [84, с. 128]. Божественне начало авторка передає у тональних символах – A-dur і D-dur.

Композиторка в опері «Золотослов» створює хорові картини, заставляючи лібрето переливатися безліччю яскравих образів, звукових відтінків. У такий спосіб Л. Дичко вибудовує вишукану звукову канву, яка захоплює слухача колористикою. У своїй творчості Леся Дичко приділяє хору чи не найбільшу увагу, висловлюючи за допомогою хорових творів ідеї соборності, властиві українському народу високу духовність та гуманізм.

Про новаторство творчості Лесі Дичко наголошує О. Письменна, дослідниця музичної мови хорових творів Лесі Дичко. Зокрема музикознавець відмічає експерименті пошуки композиторки щодо поглиблення функцій хору, які «призвели до цікавих знахідок в жанрі, зокрема, таких як “стереофонічне” просторове звучання, елементи театралізації» [89, с. 13].

Новацією мистецького доробку Л. Дичко є те, що вона змогла при дотриманні основних концептуальних вимог побудови хорової опери внести в неї параметри споріднених жанрів. Яскрава театралізованість окремих частин опери, введення архаїчно-язичницьких мотивів стали результатом невтомних новаторських пошуків композиторки, які виявилися у введенні в жанр елементів з інших мистецьких жанрів. О. Письменна зазначає, що у літургіях можна визначити елементи оперно-симфонічної побудови через: розділ їх на ряд масштабних частин (як дії в опері), трактування кульмінацій, присутність «лейттемної системи організації тематичного матеріалу» [89, с. 11].

Перераховуючи новації Л. Дичко в оперному жанрі, дослідниця говорить, що «нововведення проявляються і на рівні окремих частин: відштовхуючись від усталених форм пісенно-фольклорних прототипів, композиторка творить нові різновиди традиційних композицій у поєднанні елементів куплетно-варіаційних, рондальних, концентричних та контрастно-складових побудов» [89, с. 11].

Таким чином, композиторська діяльність Л. Дичко ввібрала в себе інноваційні прикмети сучасного постмодерністичного простору музикування, її музика генерує нову якість синтезу стилів і жанрів. Але цей синтез нерозривний зв'язок з українською фольклорною традицією.

Новацією є введення в жанр опери елементів з інших музичних жанрів (розподіл на кілька масштабних частин – типу кількох дій в опері, трактування кульмінацій, наявність лейттемної системи організації тематичного матеріалу та ін.); втілення візуальних принципів просторовості й руху, які доповнюються музичними засобами (танці і пластика у другому розділі «Ігри. Забави», весільна хода, язичницькі ритуали); міжжанрове взаємопроникнення (елементи обрядово-календарного циклу майстерно поєднуються з рисами театральності).

При особливій багатозначності і універсальності концепцій, ідейно-художньому наповненню її музичного світу, новаторство Лесі Дичко вмотивоване її індивідуальним трактуванням тембрової палітри, яке сприяє візуалізації образного плану, створенню «синестезійних асоціацій і метафор-переносів», що виникають під час сприйняття й аналізу її творів, де взаємодіють «темброво-звукові й візуальні аспекти фактури, які порушують актуальну проблематику» і виявляють особливу композиторську майстерність у «володінні фактурними пластами, просторовим розміщенням ліній, у використанні гармонієтембрів, її невтомну винахідливість у створенні неповторних акустичних звучань» [130, с. 12].

Філософсько-естетичне мислення Лесі Дичко відобразилося у запозиченні фольклорно-обрядових традицій та трансформації етнопісенних джерел у хорових, кантатно-ораторіальних жанрах.

3.3. Стильові новації української композиторської школи останньої третини ХХ – початку ХХІ століть (О. Козаренко, В. Рунчак, В. Польова)

Сьогодні пошуки жанрових та стильових новацій продовжуються представниками композиторської школи останньої третини ХХ – початку ХХІ століть, які збагачують національне музичне мистецтво своїм новим творчим мисленням, свіжими ідеями щодо виражальних музичних засобів.

Серед естетико-світоглядних переваг композиторів-сучасників виділяється естетика постмодерну В. Рунчака, О. Козаренко, В. Польової та інших митців. Н. Тимощенко, аналізуючи розвиток культурно-мистецької ситуації в сучасну добу, доречно зазначає, що сильними сторонами постмодерністського художнього міркування є: «культурний поліфонізм, звільнення від догматизму форм, сюжетів, образів; тематична відвертість й експресивність, відкриття мистецького простору для інтерпретацій і діалогу, а значить, і для відкриття нових смислів» [112, с. 11].

О. Баланко наголошує на новаційному характері творчості сучасних вітчизняних композиторів (В. Рунчака, Л. Сидоренко, В. Польової). На думку дослідниці, експериментуючи у камерно-вокальних жанрах, окремі композитори нерідко відкидають загальноприйняте поєднання голосу з фортепіано, натомість використовуючи синтез «голосу (як особливого тембру) та інструментальних складів, голосу та вокальних ансамблів» [8, с. 187]. Основою експериментальних пошуків з тембральними ресурсами сучасних композиторів є «акустичне та динамічне співвідношення голосу й інструментального складу. Інструменталізація вокальної партії базується на

прийомах звуковидобування голосу та системі виразових засобів, подібних або наближених до інструментальних (В. Рунчак)» [8, с. 187].

Зупинимося коротко на творчості О. Козаренко, В. Рунчака, В. Польової та спробуємо виявити в ній жанрово-стильові новації композиторів. Олександр Володимирович Козаренко (1963 р.) – композитор, піаніст, науковець – є представником львівської музичної школи. Він добре обізнаний з теоретичними аспектами жанрово-стильових тенденцій сучасності, а також у своїх композиторських творах активно впроваджує основні канони постмодернізму.

Досить широка жанрова палітра творчості композитора: симфонії, опери, хорова, камерно-інструментальна та вокальна музики, музика до балету і театральних постановок. На думку дослідників, музичні твори О. Козаренка стали новою сторінкою сучасного музичного мистецтва. Його новаторські підходи до створення музики, драми, балету тощо визначають постнеокласичний напрям його композиторської діяльності. О. Козаренко вміло синтезує різні мистецькі жанри сучасності. У своєму творчому доробку композитор використовує мотиви українського фольклору, музичної неокласики, барокові, симфонічні, джазові мотиви, які гармонійно поєднує з хореографією та драматургією.

Виразні постмодерністські риси творчості О. Козаренка співзвучні із сучасними музично-креативними процесами. Композитор не лише на практиці втілює постмодерні тенденції, а також активно долучається до теоретичних розробок сучасного музичного мистецтва. Як науковець, О. Козаренко досліджує проблему постмодерновості в національній музиці у своїй дисертаційній роботі, одну із глав якої він назвав «Національна музична мова в дискурсі постмодернізму».

У своїй праці вчений характеризує постмодернізм, як «“переплетіння – накладання – суміщення” кількох стильових виявів, їх вільний вияв, внесення до національного стилеутворення теорії і практики додекафонії, серіалізму, пуантилізму, алеаторики, сонористики, елементів конкретної та електронної

музики із найменш упорядкованими внутрішніми енергіями та змістами» [46, с. 18].

Серед жанрового різноманіття творчості композитора О. Козаренка найбільшою мірою новаторство виявилось в «Орестей» та «Sinfonia Estravaganza». Саме тому коротко проаналізуємо їх.

Мелодрама «Орестея» для читця та інструментального ансамблю (1996) та «Sinfonia Extravaganza» (2001-2013) О. Козаренка пронизані поєднанням академічних традицій та сучасних музичних новацій. За своїми стильовими рисами дані твори порівнюють з творами І. Стравінського. Музика у вказаних творах О. Козаренка поєднує постнеокласичну стилістику. У них композитор синтезував класичну симфонічну музику, барочні мелізми, джазові ритми, імпровізацію, свінг, емоційність власних переживань.

«Орестея» – музично-драматична вистава за мотивами трагедій Есхіла в українському перекладі Андрія Содомори для акторів та ансамблю духових та ударних інструментів. До фрагментів трагедійної трилогії Есхіла «Агамемнон», «Евменіди» та «Жертва біля гробу» композитором було вплетені тексти сучасної української письменниці О. Забужко та австрійського поета-символіста Р.-М. Рільке, які немов обрамляють композицію твору О. Козаренка, відтіняючи драматизм представленого на сцені дійства. У цій музично-драматичній виставі О. Козаренко поєднує античні тенденції з сучасними формами модерну, експресіонізму, перформансу. Відтворення й реанімування, а також оновлення сюжетів античних текстів, пропущення їх крізь погляди сучасної людини є перевагою суто неокласицизму в мистецтві [128, с. 3].

Текстовою основою музики «Орестей» О. Козаренка служить сюжет Есхілової трилогії трагедій – єдина з грецьких п'єс, яка збереглася до нашого часу. Трилогія присвячена античному богу Діонісу і переповідає давню міфологічну історію про Агамемнона, якого вбила власна дружина, та його

сина Ореста, який бажав будь-якою ціною відстояти батькову честь і відомстити своїй матері.

Музика всієї вистави дуже гармонійно поєднується з драматургією сюжету. Д. Шариков, аналізуючи даний твір в контексті постмодерністських проявів дійшов висновку, що акторська гра виконавців, їх мова, та словесне посилення до глядача в поєднанні з динамічною музикою, самобутньою пластикою, хореографічними елементами за принципом евритмії створюють «дивовижну гравітацію в поєднанні з приголомшеною експресією, вибухом людських емоцій – трагедії, вбивства, відчаю, помсти, жаху, нудьги, страху» [128, с. 4].

«Sinfonia Estravaganza» для гітари, ударних, струнного оркестру і балету була остаточно закінчена композитором у 2010 р. у вигляді трьохчастинної камерної симфонії, де перша частина написана для струнних, друга – для соло гітари у супроводі струнних інструментів («Quazi blues»), третя – для ударних та струнних («Per aspera ad astra»), і присвячена професору Г. Павлію, який вперше виконав цей твір з оркестром «Perpetuum mobile» Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка.

«Sinfonia Estravaganza» складається з трьох частин. Сама назва «Sinfonia Estravaganza» – за композиторським задумом О. Козаренка, на відміну симфонія (від грец. συμφωνία – «співзвуччя») – синфонія (від грец. συνφωνία – семантична гра, незвичайна симфонія). Її створення тривало більше десятиліття, поступово з'єднуючи окремі інструментальні твори. Перша частина виконується в американських традиціях джазу першої половини ХХ століття. Друга частина – аналогія блюзового жанру. Третя частина є поетичною мініатюрою у стилі видатних композиторів ХХ століття С. Прокоф'єва, М. Равеля, А. Хачатуряна [128, с. 3].

Симфонія втілює трагічну концепцію. Перша її частина – завзято-джазова, з елементами коломийки. Пружний ритм, мерехтливі переливи остинатного мотиву в групі струнних, блукаючий регтаймовий бас створюють враження захоплюючої колективної імпровізації. Інтонаційна ідея

першої частини симфонії близька до обробки «Щедрика» М. Леонтовича. За словами О. Коменди, «це вільні варіації на тризвучний мотив, який нагадує одночасно не тільки початок Щедрика, але і знамениту середньовічну секвенції *Dies irae*, тему *Konzertstück'a* А. Козаренко, а через нього – і головний мотив Токати і фуги *d-moll* І. С. Баха [48, с. 92]. Сам мотив симфонії є настільки гнучким, що після обриву інтенсивність руху перетворюється в чуттєвий інструментальний блюз.

Друга частина романсового складу – це соло гітари у супроводі мелодійованих голосів скрипки, віолончелі, а потім і всієї групи струнних. О. Коменда наголошує на переважанні принципу мелодизації партитури, коли співає кожен голос, завиваючись в розкішну косу індивідуальних мелодій [48, с. 93]. Композитор вводить глядача у стан глибокої внутрішньої насолоди. Однак, ця частина має виразно український характер і риси популярної пісні. Поступово тема перетворюється в нарочито загострену: на тлі домінування гітари звучить прорізаюча мелодія скрипок. Але драматизм образу несподівано знімається поверненням початкового матеріалу.

Фінал служить інтонаційним узагальненням «*Sinfonia extravaganza*». Він починається відлунням романсової теми в партії контрабаса, самотній монолог якого через деякий час перехоплюють віолончель і альт, до яких пізніше приєднується мілітаристський дріб барабану, створюючи грізну картину «феєричного походу на страту» [48, с. 94]. Цілеспрямовано піднімаючись вгору, мелодія стає все більш напруженою, удари барабанів – все загрозливішими. Трагічний образ перетворюється у вульгарний, надривний, приводячи до гротескного завершення твору.

Новацією композитора стало також блискуче поєднання різних музичних жанрів і класичної та сучасної хореографії, які утворюють гармонійну симфонію, довершену співпрацю композитора з балетмейстерами, що близьке до «танцсимфонічного тандему» відомих митців (П. Чайковського з М. Петіпа, І. Стравінського з Д. Баланчіним, Ж. Б. Люллі з П. Бошаном, А. Хачатуряна з Ю. Григоровичем) [128, с. 3 – 4].

Танець (хореографія) наскрізно проникнутий всіма нотами, і звуками музичного супроводу інструментального оркестру. Балет вражає глядачів складністю та комбінацією танцювальних рухів і музичного супроводу, геометрії танцювальних па, надважких підтримок партнерів, поєднання сучасних і класичних технік (контемпорарі данс, джаз-танцю), контактної імпровізації. Все це дуже детально передає переживання, які відчують герої симфонії, динаміку, характер та емоційність написаної О. Козаренко музики. За визначенням Д. Шарикова, «Sinfonia Estravaganza» О. Козаренка – це «абстрактно-асоціативний безсюжетний постнеокласичний балет. Де сюжетом є виключно музичний супровід, який є панівним і впливає на хореографічну композицію і стилістику» [128, с.3].

Більшість музичних творів, за визначенням Н. Тимощенко, характеризуються «новаторським стилістичним мисленням композитора і технікою письма, уособленням неокласичних та авангардних принципів музичного мовоутворення, використанням граничних можливостей інструмента, зокрема, регістрово-тембрових, образно-інтонаційних, динамічних тощо» [112, с. 15]. У своїх довершених доробках композитор вводить чимало новацій, серед яких слід відзначити поєднання музичних жанрів і стилів, іноді дуже протилежних, візуалізація музичного дійства на сцені, звернення до класичних музичних канонів і їх поєднання із найсучаснішими музичними жанрами.

Іншим композитором, який багато своєї енергії зосереджує на новаціях та експериментальних пошуках, є Володимир Петрович Рунчак (1960) – композитор, диригент. Композиторський стиль В. Рунчака увібрав в себе найрізноманітніші стилі і напрями музики ХХ століття: розширену (хроматичну) тональність, кластерну техніку, поліладовість, новоладові структури, поліпластовість фактури, сонористику, мінімалізм, алеаторику [69].

Розглянемо камерно-інструментальний твір «Hosi'anna - музикантам, яких немає з нами..., вже і ще» для двох саксофонів, ударних та фортепіано де композитор дав у п'ятнадцяти пунктах вступних пояснень до твору основні вказівки на авторську сонористичну концепцію. Композитор широко використовує специфіку і звукотемброві можливості інструментів застосовуючи безліч прийомів звуко-видобування, як «гра клапанами у вказаному регістрі (з точною звуковисотністю і без точної звуковисотності), “видих” без застосування мундштука на духових інструментах, гліссандування, вібрато, репарація фортепіано тощо» [69, с. 315 – 316].

Інноваційністю пройнятий твір композитора «Нагірна проповідь», який можна визначити, як «музично-театральне дійство, хеппенінг, створений “за сценарієм” пасіонарного типу (з символом хреста у кульмінації)» [48, с. 94]. Цікавою є рольове вирішення сюжету, що вказує на втілення вимог «інструментального театру». У «Нагірній проповіді» диригент, повернений спиною до глядача, не виконує свої прямі функції, а показує зазначені композитором вступи; вокалісти, виконуючи партії, з різних дверей заходять в зал; піднімаючись на сцену, артисти вистроюються у формі хреста; у цей момент гасне світло і в їхніх руках загоряються ліхтарики. За задумом композитора глядач у залі має бачити тільки освітлені контури хреста, одночасно з вмиканням в глядацькій залі світла ліхтарики гаснуть. У цей момент музика так само перестає звучати, чути лише вокалістів.

«Нагірна проповідь» В. Рунчака демонструє композиторську майстерність через синтез жанрів християнського Богослужіння та язичницької обрядовості. Результатом новаторських пошуків В. Рунчака стає збагачення камерно-інструментальних творів глибоким інтертекстуальним підходом, який дає змогу розгадати приховані смисли творчості композитора.

Помітне місце серед сучасних композиторів-новаторів займає Вікторія Валеріївна Польова (1962). У творчому доробку В. Польової знаходимо

інструментальні (симфонічні твори для фортепіано, для камерних складів), вокально-інструментальні твори, а також музику виключно для хорових складів.

Композиторка любить експериментувати із жанрами, стилями, композиторськими техніками. Сама В. Польова стверджує, що у своїх музичних шедеврах дуже часто використовує крайні регістри, там, де співати і грати незручно: дуже високо або дуже низько. «З одного боку, це дає дуже великий простір, а з іншого – пафос злому власних меж, власного “не можу”». Ось що важливо. Так, є у мене п’єси благозвучні, ніжні, але головне відбувається все ж тоді, коли я намагаюся прорватися за межі власної сутності» [19].

Новітні композиції Вікторії Польової, що були презентовані у травні 2016 року на фестивалі музики композиторки «Сад каменів» одні з найбільш оригінальних серед підходів до мовного компонента у вокальній музиці, в рамках якого слухачам пропонувалося «зануритися у світ загадкових мов, більшість з яких начебто не існують в природі» [8, с. 87]: «Підземні птахи» – пташина мова, «Ехос» – божевільна мова, «Тут» – невимовна мова, «Сліпа рука» – пра-мова, «Abbitte» – перекладна мова, «Псалом Сілуана» – священна мова, Постлюдія – всезагальна мова [8].

Взагалі, у доробку В. Польової багато камерно-вокальних творів різноманітного жанрового спрямування – від мініатюр до камерних кантат, – які демонструють особливе театральне мислення, властиве їх авторці [8, с. 116]. Однією з останніх її робіт є її вокальний цикл «Світлі піснеспіви», присвячений знаковим подіям 2014 року, який містить водночас церковні та літургічні елементи. Музика композиторки вражає проникливістю та емоційністю, примушує задуматися над «мирськими» клопотами. Подібно до Великодніх церковних піснеспівів, твори із зазначеного циклу В. Польової несуть в собі світлу радість воскресіння, очищення від гріху та оновлення. Але шлях до очищення тернистий і важкий, він прямує до Голгофи. І вийти до світлої радості, до спокути можливо лише через покаєння і через

добровільну жертву. «Світлі піснеспіви» – це надія, сподівання на завершення шляху, очікування світлої радості.

У своєму дослідженні ми погоджуємося з О. Баланко яка стосовно музичної мови В. Польової говорить, що «специфічні прийоми звуковидобування та артикуляції спонукають до вироблення якісно іншої вокальної манери, що відрізняється від бездоганного академічного співу з його усталеними прийомами» [8, с. 187].

В наш час на думку дослідників, особливе місце у творчих пошуках сучасних українських композиторів займають тенденції театралізації та ігрова манера виконання. Таким чином, можна говорити про те, що композитори поєднують два типи мислення – музичний і театральний (що втілюється завдяки залученню рухів та пластики, міміки, декламації, а також костюмованої презентації, сценографії, гри світла та тіней і т. ін.). Це дає підстави для прояву «персоніфікації» як специфіки функціонування камерної вокальної музики. Все це обумовлює розширення меж традиційного розуміння голосового апарату та вокальних виконавських можливостей. Завдяки новаціям, музичні твори набувають ознак синтетичного камерного музично-театрального жанру.

Висновки до розділу 3

Проведений аналіз дає можливість визначити, що творчість композиторів кінця XX – початку XXI століть пронизана експериментами та пошуками нових можливостей жанрів і стилів, а також музичних засобів виразності. Аналіз композиторської творчості І. Карабиця виявив з одного боку, опору на жанрово-стильові традиції минулих поколінь; з іншого – намагання творчо переосмислити і втілити неокласичні, неофольклорні, необарокові, неоромантичні, неоімпресіоністичні та інші стильові моделі, які в різних комбінаціях та у своєму синтезі стали показником постмодерного світогляду.

Творчість композитора за своєю сутністю є новаторською, філософськи заглибленою, національно визначеною.

Композиторська діяльність Л. Дичко ввібрала в себе інноваційні прикмети сучасного постмодерністичного простору музикування, її музика генерує нову якість синтезу стилів і жанрів. Цей синтез пов'язаний з українською фольклорною традицією. Її філософсько-естетичне мислення відбилося у запозиченні фольклорно-обрядових традицій та трансформації етнопісенних джерел у хорових, кантатно-ораторіальних жанрах.

Музичні твори О. Козаренка стали новою сторінкою сучасного музичного мистецтва. Його новаторські підходи до створення музики, драми, балету тощо визначають постнеокласичний напрям його композиторської діяльності. О. Козаренко вміло синтезує різні мистецькі жанри сучасності. У своєму творчому доробку композитор використовує мотиви українського фольклору, музичної неокласики, барокові, симфонічні, джазові мотиви, які гармонійно поєднує з хореографією та драматургією. О. Козаренко у постмодерністському контексті поєднує динамічну музику, оригінальну пластику, хореографічні елементи за принципом евритмії з акторською грою виконавців, їх мовою та словесними посиленнями до глядача. Композитор вміло використовує граничні можливості інструмента (регістрово-темброві, образно-інтонаційні, динамічні тощо).

Композиторський стиль В. Рунчака включає практично весь арсенал композиційних ресурсів. Він увібрив найрізноманітніші стилі і напрями музики ХХ століття: розширену (хроматичну) тональність, кластерну техніку, поліладовість, новоладові структури, поліпластовість фактури, сонористику, мінімалізм, алеаторику. В багатьох творах композитора яскраво простежується використання найсучасніших композиторських технік, які ілюструють принципи і методи розвитку звукового матеріалу і новітніх композиційних формоутворень.

Камерно-інструментальні твори В. Рунчака демонструють новаторський погляд на формотворчі структури, які наповнені сценічними елементами, вербальною реалізацією концепції, виходом за межі музичного виконавства. У

композиціях автора присутні «неофольклоризм», фольклорні орієнтири, які виявляються у полістильових та поліжанрових синтезах.

Експериментальними пошуками відрізняється творчість В. Польової. Композиторка вдається до експериментів із жанрами, стилями, композиторськими техніками. Всі твори, від мініатюр до камерних кантат, демонструють особливе театральне мислення, властиве їх авторці.

Особливе місце у творчих пошуках сучасних українських композиторів посідають процеси синтезування з іншими видами мистецтва, активного використання засобів та прийомів суміжних мистецтв. У камерно-вокальних творів помітні тенденції театралізації, використання ігрової манери виконання. Аналіз творчості О. Козаренка, В. Рунчака та В. Польової дає підстави стверджувати, що для композиторського мислення вказаних митців властиві: культурний поліфонізм, звільнення від догматизму форм, сюжетів, образів; тематична відвертість й експресивність, відкриття мистецького простору для інтерпретацій і діалогу.

ВИСНОВКИ

Аналіз дослідження дає підстави стверджувати, що творчість сучасних вітчизняних композиторів відрізняється значними жанрово-стильовими новаціями. Між жанром та стилем відбувається постійна взаємодія, яка залежить з одного боку, від законів музично-історичного процесу, з іншого – від ієрархічної підпорядкованості жанру стилеві.

Музичний жанр як культурний феномен, характеризує класифікацію музичної творчості за родами і видами; має історичне походження та визначені умови існування; відкриває перед композитором широкий стильовий потенціал культури, змушує вибирати і розширювати її духовний ресурс, розробляти і втілювати нові стильові способи розуміння музичної форми.

Стиль як відмінна якість музичних творінь та система стійких ознак музичних явищ, що входять в ту чи іншу конкретну генетичну спільність (спадщина композитора, школи, напрямки, епохи і т.д.), дозволяє безпосередньо відчувати, пізнавати, визначати їх еволюцію і проявляється в сукупності всіх властивостей музики, об'єднаних в цілісну систему навколо відмінних ознак.

Характерними стильовими рисами сучасного музичного мистецтва є: акцентуація фольклорного та етнокультурного вимірів; трансформація музичних форм і жанрів; тяжіння музичних інтонацій до концентрації символічних, змістоутворювальних структур; джазова імпровізаційність, залучення найновіших засобів музичної виразності.

В жанровій площині можна відмітити постійну взаємодію традиційних і нових жанрів, появу нових відповідно до нової образності. На розвиток жанрової палітри мають постійний вплив як техніка подання музичного матеріалу, так і естетичні вимоги новітньої світової стилістики, що породило передумови виникнення неокласичної основи композиторського мислення.

Серед новаторських тенденцій в жанрові сфері відмітимо: камернізацію жанрів симфонії, опери, кантати; синтезування жанрів симфонії і концерту; злиття жанрів романсу і пісні; циклізацію у камерно-вокальній музиці; використання принципу монодрами в жанрі опери. Важливе місце займає розвиток масових пісенних жанрів (рок- і поп-музики тощо).

Серед провідних жанрів, до яких звертаються композитори, назвемо: сюїту; сонату, симфонію, інструментальний концерт, варіації, мініатюри; камерно-вокальну музику. Жанровість в сучасній українській музиці традиційно звернена до фольклорних традицій і в класичних напрямках простирається від жанрово-характеристичної мініатюри (збірки, цикли мініатюр), програмних музичних «сцен» до великих форм інструментального, вокально-інструментального та музично-театрального рівня жанровості – опери, симфонії, ораторії. В другій половині ХХ ст. виявлено активний розвиток ряду нових мистецьких напрямів (неокласицизм, необароко, постромантизм та ін.).

В національній камерно-вокальній музиці поєднується класика і постмодернізм; опора на фольклорні джерела і ускладненість композиторської мови; експериментування з виконавським складом та театралізація; використання сучасних комп'ютерних технологій тощо. Тематика камерно-вокальних творів вбирає любовну лірику і громадянські висловлювання, образи природи, фольклорне запозичення, споконвічні філософські питання, вираження постмодерного світогляду.

Аналіз композиторської творчості дає підстави стверджувати, що в творчості кожного композитора розкриваються авторські пріоритети щодо певних жанрово-стильових переваг, ведеться пошук специфічних методів та механізмів творчого процесу, які обумовлюють новаційність їх художнього та світоглядного самовираження. Стильовою ознакою камерного вокального виконавства другої половини ХХ – початку ХХІ століть є детальне вивчення та запозичення фольклорної творчості – української, лемківської, польської, єврейської, італійської, іспанської, португальської; переосмислення народних

жанрів (коломийки, гопака, козачка, тарантели), цитування пісенних текстів й інструментальних мелодій та інше.

Творчість Б. Фільц продовжує одну з найбільш плідних стильових тенденцій української національної композиторської школи – прагнення до злиття музичних етноелементів із загальноєвропейськими засадами професійного композиторського письма. Щирість почуттів, глибока емоційність та ліризм, мелодизм, тематичне багатство, іноді драматичний психологічно-філософський зміст відрізняють її композиторський стиль. Серед її жанрово-стильових новацій визначимо: використання гуцульського фольклору, наповнення музичної фактури пісенним мелодизмом і залучення широкого арсеналу засобів музичної виразності постромантичного періоду, постійну опору на фольклор.

Творчість сучасних композиторів дала можливість виявити новації композитора І. Карабиця в царині інструментального театру; В. Рунчака у використанні акустичного та динамічного синтезу голосу й інструментального складу, втіленні принципів інструментального театру); О. Козаренка у синтезі динамічної музики, оригінальної пластики, хореографічних елементів за принципом евритмії з акторською грою виконавців, використанні граничних можливостей інструментів (регістрово-тембрових, образно-інтонаційних, динамічних тощо); В. Рунчака у наповненні музичних творів сценічними елементами, вербальною реалізацією концепції, виходом за межі суто музичного виконавства; В. Польової у використанні крайніх регістрів, елементів театралізації, ускладненні композиторської мови та елементів поліжанровості і полістилістики. В цілому, проведене дослідження дає можливість говорити про постійне формування нової системи виконавських виразальних засобів, що відбувається на перетині трьох основних векторів стилеутворення: продовження національної традиції виконавства; тенденції оновлення композиторського письма; поєднання різних стилістичних засад.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонова Е. Г. Принцип диалогичности в исполнительской ситуации инструментального концерта / Е. Г. Антонова // Теория и история музыкального исполнительства : сб. науч. трудов. – Київ : Киевская гос. консерватория, 1989. – С. 132–142.
2. Антонюк В. Вокальний цикл Левка Колодуба «Бентежність» / В. Г. Антонюк // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : Левко Колодуб в житті і творчості (статті, дослідження, спогади). – Київ, 2006. – Вип. 50. – С. 234–242.
3. Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства / М. Арановский. – Москва : Композитор, 1998. – 344 с.
4. Асатурян А. С. Камерно-вокальний стиль К. Дебюссі у контексті музичного символізму : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / А. С. Асатурян ; Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. – Харків, 2017. – 21 с.
5. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском / Б. В. Асафьев. – Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1977. – 279 с.
6. Асафьев Б. Русская музыка XIX в. и начало XX в. / Б. Асафьев. – Ленинград, 1979. – 300 с.
7. Бабинець Н. Камерно-вокальні твори сучасних композиторів Галичини для концертмейстерських класів : навчальний посібник / Н. Бабинець. – Львів : Сполом, 2010. – 208 с.
8. Баланко О. М. Українська камерно-вокальна музика кінця XX – початку XXI ст. як виконавський феномен : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Баланко Оріся Миколаївна. – Київ, 2016. – 246 с.
9. Безкровна Н. Літературознавчий метод як механізм дослідження художньої реальності / Н. Безкровна // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство, мовознавство, фольклористика. – 2011. – Вип. 22. – С. 4–7.

10. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХго - ХХІ століть / О. Берегова. – Київ : Інститут культурології НАМ України, 2013. – 232 с.
11. Берегова О. М. Особливості композиторського стилю Івана Карабиця в контексті української культури / О. М. Берегова // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – 2015. – № 2. – С. 46–61.
12. Берегова О. М. Трансформація сучасного музичного мислення крізь призму творчості Сергія Зажитька / О. М. Берегова // Українське музикознавство. – 2017. – Вип. 43. – С. 81–93.
13. Белік-Золотарьова Н. «Золотослов» Л. Дичко як оперно-хоровий феномен / Н. Белік-Золотарьова // Вісник прикарпатського університету. Музикознавство. – Івано - Франківськ, 2011. – Вип. 21–22. – С. 224–229.
14. Белікова В. В. Історія української музики : навчальний посібник / В. В. Белікова ; МОНМС України. – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2011. – 468 с.
15. Библер В. От наукоучения – к логике культуры. Два философских введения в двадцать первый век / В. С. Библер. – Москва : Политиздат, 1991. – 412 с.
16. Бойков В. Робота над цілісністю форми в романтичних варіаційних циклах : навчальний посібник для використання в навчально-виховному процесі ВНЗ III-IV рівнів акредитації / В. Г. Бойков ; Донецька держ. музична академія ім. С. С. Прокоф'єва. – Донецьк : Східний видавничий дім, 2007. – 116 с.
17. Василенко О. Особливості жанру камерної кантати Олега Киви в контексті композиторських пошуків сучасності / О. Василенко // Київське музикознавство : зб. статей. – Київ, 2012. – Вип. 41. – С. 177–187.
18. Василенко-Несіна Н. А. Жанровий підхід у вивченні українського музичного репертуару в умовах фортепіанної підготовки майбутнього вчителя музики / Н. А. Василенко-Несіна, Л. І. Паньків // Науковий часопис

НПУ імені МП Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. – 2010. – Вип. 1. – С. 21–24.

19. «Винний». Інтерв'ю з київським композитором Вікторією Польовою [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://sumno.com/article/intervyu-z-kyjivskym-kompozytorom-viktorijeju-polo>.

20. Вікарук Л. П. Текстологічний і компаративний аналіз вокальних циклів Богдани Фільц «Срібні струни» та «Калина міряє коралі» / Л. П. Вікарук ; Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка. – Львів, 2016. – 122 с.

21. Волков А. И. Замысел как целенаправляющий фактор творческого процесса композитора / А. И. Волков // Процессы музыкального творчества : сб. трудов РАМ им. Гнесиных. – Вып. 130. – Москва, 1993. – С. 37–55.

22. Вступ до історії музики. Лекція для студентів I курсу факультету фізичного виховання спеціалізації хореографія з дисципліни «Історія мистецтва (музики)» / уклад. Т. В. Зайдель. – Львів, 2013. – 16 с.

23. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство / Н. Герасимова-Персидская ; под ред. И. Туковой. – Київ : Дух і літера, 2012. – 408 с.

24. Герасимова-Персидська Н. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття / Н. Герасимова-Персидська // Українське музикознавство. – Вип. 28. – Київ, 1998. – С. 32–39.

25. Гордійчук М. Леся Дичко: Творчі портрети українських композиторів / М. Гордійчук. – Київ : Музична Україна, 1981. – 73 с.

26. Горелік Л. М. Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Л. М. Горелік ; Одеська держ. музична академія ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2006. – 14 с.

27. Грабовська О. Особливості виконавської інтерпретації фортепіанних циклів Богдани Фільц / О. Грабовська // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. – 2015. – Вип. 36. – С. 108–116.

28. Гречуха Н. Неоміфологічні тенденції в хоровому мистецтві України 80–90-х років ХХ століття : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Н. Гречуха ; Київський національний ун-т культури і мистецтв. – Київ, 2007. – 20 с.

29. Гуральник Н. Історичні завоювання фортепіанної школи у контексті розвитку української музичної культури ХХ століття: аналіз періодизацій / Н. Гуральник // Історико-педагогічний альманах. – 2006. – Вип. 1. – С. 17–26.

30. Гуральник Н. П. Українська фортепіанна школа ХХ століття у контексті розвитку теорії і практики музичної освіти : автореферат дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.01 / Н. П. Гуральник ; Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. – К., 2008. – 22 с.

31. Гуркова О. М. Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Гуркова Ольга Михайлівна. – Київ, 2016. – 324 с.

32. Дей О. Танцювальні пісні / О. Дей // Народнопісенні жанри. – Київ : Музична Україна, 1983. – Вип. 2. – 112 с.

33. Дорофєєва В. Ю. Твори сучасних українських композиторів для дітей: концептуальний підхід / В. Ю. Дорофєєва // Імідж сучасного педагога. – 2018. – № 2 (179). – С. 70–72.

34. Дякунчак Ю. И. Творчество для баяна-аккордеона композиторов Украины конца ХХ – начале ХХІ веков: стилевые особенности / Ю. И. Дякунчак, А. И. Душный // Наука. Искусство. Культура. – 2016. – Вып. 4 (12). – С. 16–24.

35. Загайкевич М. Левко Колодуб. Творчі портрети українських композиторів / М. П. Загайкевич. – Київ : Музична Україна, 1973. – 58 с.

36. Загайкевич М. П. Симбіоз поезії і музики у творчості Богдани Фільц // Музична україністика: сучасний вимір : зб. наук. статей на пошану заслуженої діячки мистецтв України, композиторки, кандидата

мистецтвознавства Богдани Фільц / ред.-упорядник В. Кузик. – Київ : ІМФЕ ім. М.Т.Рильського НАН України, 2010. – Вип. 5. – С. 17–23.

37. Заранський В. І. Український скрипковий концерт. Тенденції жанрово-стильової динаміки : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / В. І. Заранський ; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т.Рильського НАН України. – Київ, 2001. – 19 с.

38. Іваницький А. Українська народна музична творчість / А. Іваницький. – Київ : Музична Україна, 1990. – 333 с.

39. Іонов В. І. Категорії жанру і стилю у контексті історіографічного дослідження музично-творчого процесу / В. І. Іонов // Культура і Сучасність. – 2014. – № 2. – С. 88–94.

40. Іонов В. І. Проблемно-понятійна стратифікація музично-історіографічного знання / В. І. Іонов // Мистецтвознавчі записки. – 2014. – Вип. 26. – С. 147–155.

41. Історія української радянської музики. Учбовий посібник [редкол. : О. С. Зінькевич, І. Ф. Ляшенко та ін.]. – К. : Музична Україна, 1990. – 294 с.

42. Карпенко А. О. Аспекти цілісності виконавської інтерпретації камерно-вокальних циклів (На прикладі романсів для високого голосу на слова Т. Г. Шевченка Левка Колодуба) / А. О. Карпенко // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. – Київ, 2013. – Вип. 39. – С. 242–256.

43. Кіреєва В. Г. Сучасні тенденції українського фортепіанного репертуару / В. Г. Кіреєва, Н. І. Логвиненко // Наука. Релігія. Суспільство. – 2012. – № 1. – С. 92–96.

44. Князева Е. Н. И личность имеет свою динамическую структуру. – [Электронный ресурс] / Е. Н. Князева – Режим доступа: <http://spkurdyumov.narod.ru/KNYAZEVA1.htm>.

45. Козаренко О. Музичні твори «Український реквієм», «Орестея», «Sinfonia Estravaganza» Олександра Козаренка [Електронний ресурс] / О. Козаренко . – Режим доступу:

<http://knpu.gov.ua/content/%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B8%D1%87%D0%BD%D1%96-%D1%82%D0%ABsinfonia-estravaganza%C2%BB>.

46. Козаренко О. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму [Електронний ресурс] / О. Козаренко. – Режим доступу: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kozarenko-ethnicmuslang.html.

47. Козаренко О. В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку : автореферат дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 / О. В. Козаренко ; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2001. – 23 с.

48. Коменда О. Музыкальный театр Александра Козаренко [Электронный ресурс] / О. Коменда. – Режим доступа: <file:///C:/Documents%20and%20Settings/User/%D0%9C%D0%BE%D0%B8%D0%B4%D0%BE%D0%BA%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%8B/Downloads/91-106.pdf>.

49. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві [Електронний ресурс] / О. Коменда. – Режим доступу: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/39411/11-komenda.pdf?sequence=1>.

50. Коновалова І. Ю. Особистісно-стильові детермінанти хорової творчості Л. В. Дичко / І. Ю. Коновалова // Культура України. – 2014. – Вип. 47. – С. 220–230.

51. Копелюк О. О. Формування композиторського стилю І. Карабиця (на прикладі фортепіанного циклу «Прелюдія і токато») / О. О. Копелюк // Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. – 2014. – №3. – С. 162–167.

52. Коробецька С. Ю. Жанрово-стильовий синтез як ознака сучасної вітчизняної оркестрової музики / С. Ю. Коробецька // Єдність навчання і наукових досліджень – головний принцип університету : зб. наук. праць звітно-наукової конференції викладачів університету за 2012 рік, 9–10 лютого 2013 року / укл. Г. І. Волинка, О. В. Уваркіна, О. П. Ємельянова. – Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2013. – С. 60–62.

53. Коханик І. Проблема музикального стилю і стилеобрання в контексті постмодернізму / І. Коханик // Наук. вісник Одеської держ. муз. академії ім. А. Нежданової: музичне мистецтво і культура. – Одеса, 2003. – Вип. 4. Кн. 2. – С. 35–41.

54. Кравченко А. І. Феномен міжжанрової діалогічності в камерно-інструментальній творчості українських композиторів: кінець ХХ – початок ХХІ століття / А. І. Кравченко // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2016. – № 4. – С. 90–94.

55. Кривицька Т. Традиції народних театральних дійств у сучасних українських музично-сценічних жанрах (на прикладі опери «Різдвяне дійство») / Т. Кривицька // Українське музикознавство: збірка наукових праць. – Київ, 2008. – Вип. 34 – С. 259–267.

56. Легенький І. Ю. Музичний нонконформізм як феномен української художньої культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть: філософсько-антропологічний аналіз : автореферат дис. ... канд. філос. наук : 09.00.04 / І. Ю. Легенький ; Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. – Київ, 2017. – 21 с.

57. Литвинова О. У. Камерно-вокальний цикл в творчестві українських радянських композиторів 60–70-х років (К вопросу драматургии жанра) : автореферат дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / О. У. Литвинова ; АНУ институт искусствоведения, фольклора и этнографии. – Киев, 1982. – 26 с.

58. Лігус О. М. Проблема стилю в музикознавчих дослідженнях: досвід систематизації / О. М. Лігус, В. О. Лігус // Молодий вчений. – 2018. – № 1(2). – С. 673–676.

59. Лігус О. М. Теоретичні аспекти співвідношення музичного стилю і жанру / О. М. Лігус // Вісник КНУКІМ. – 2016. – Вип. 35. – С. 129–137.

60. Лісова О. Г. Програмність як жанрова парадигма камерної вокальної творчості: до проблеми виконавського розуміння : автореферат дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / О. Г. Лісова. – Одеса, 2009. – 20 с.

61. Лысенко С. Ю. Особенности воплощения композиторского замысла в музыкальный текст в творческом процессе М. Мусоргского [Электронный ресурс] / С. Ю. Лысенко // *Фундаментальные исследования* № 11. – 2013. – Часть 9. – С. 1934–1940. – Режим доступа: https://www.fundamental-research.ru/pdf/2013/2013_11_9.pdf.

62. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці / І. Ляшенко. – Київ : Наук. думка, 1991. – 267 с.

63. Мадышева Т. П. К проблеме интерпретации вокальной музыки / Т. П. Мадышева // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць / Харк. держ. ун-т мистецтв. – Харків, 1999. – Вип. 3. – С. 32–36.

64. Майбурова К. В. Камерно-вокальна творчість / К. В. Майбурова // *Історія української радянської музики*. – Київ : Музична Україна, 1990. – С. 271–277.

65. Макаренко Л. П. Фольклорні засади оркестрової творчості Лева Колодуба : навчальний посібник / Л. П. Макаренко. – Вінниця : Нова Книга, 2015. – 220 с.

66. Маслова Ю. Оперні, салонні, ансамблеві синтези як чинники формування вокальних шкіл України / Ю. Маслова // *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культур* : зб. наук. праць. – Київ, 2009. – Вип. 23 – С. 268–292.

67. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей. Вид музыкальных стилей. Типология стилей. Эволюция стиля. Стиль и современность / В. Медушевский // *Музыкальный современник* : сб. ст. – Вып. 5. – Москва : Сов. композитор, 1984. – С. 5–17.

68. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект / В. Медушевский // *Советская музыка*. – 1979. – № 3. – С. 30–39.

69. Мимрик М. Р. Характеристика виконавсько-виражального потенціалу саксофона у камерно-інструментальних творах В. Рунчака /

М. Р. Мимрик // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – 2014. – Вип. 32. – С. 315–323.

70. Михайлов М. К. Стиль в музыке : исследование / М. К. Михайлов. – Ленинград : Музыка, 1981. – 264 с.

71. Михайлов М. М. М. Вілінський / М. Михайлов // Советский композитор. – Киев, 1962. – 103 с.

72. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учебное пособие / В. Г. Москаленко. – Киев, 2012. – 272 с. : ил.

73. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Исследование / В. Г. Москаленко. – Киев : КГК, 1994. – 157 с.

74. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / [под ред. Г. Келдыш]. – Москва : Сов. энциклопедия, 1973–1982. – Т. 3. – 835 с.

75. Муха А. Цілісність багатогранної натури / А. І. Муха // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 50. – Київ, 2006. – С. 17–21.

76. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – Москва : Музыка, 1982. – 239 с.

77. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е. В. Назайкинский. – Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.

78. Ніколаєва Л. Твори Богдани Фільц для голосу і фортепіано (образний світ і жанрово-стильові особливості) / Л. Ніколаєва // Молодь і ринок. – 2008. – № 2 (37). – С. 15–19.

79. Ніколаї Г. Українська фортепіанна музика як феномен культури ХХ століття / Г. Ніколаї // *Ars inter Culturas*. – 2010. – № 1. – С. 121–131.

80. Німилович О. Синтез поезії і музики в солоспівах Богдани Фільц на вірші Ліни Костенко з вокального циклу «Калина міряє коралі» / О. Німилович // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. – 2015. – Вип. 15. – С. 116–123.

81. Олексів Я. В. Рецепція жанрів сюїти і партити в українській баянній музиці другої половини ХХ століття : автореферат дис. ... канд мистецтвознавства : 17.00.03 / Я. В. Олексів ; Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2011. – 21 с.

82. Омельченко Т. А. Українські сонати для скрипки та фортепіано 70 – 90-х років ХХст. (виконавські проблеми осмислення фактурно-жанрової організації тематизму) : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Т. А. Омельченко ; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України. – Київ, 2008. – 22 с.

83. Павлишин С. Найвизначніша українська композиторка / С. Павлишин // Наше життя: журнал. – Нью-Йорк. : Союз українок Америки, 1999. – квітень, №4. – С. 5–7.

84. Пахомова Є. Неофольклористичний контекст оперної творчості Лесі Дичко (на прикладі опер «Золотослов» та «Різдвяне дійство») / Є. Пахомова // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2013. – Вип. 46. – С. 106–116.

85. Пахомова Є. Г. Синестезійні аспекти композиторського мислення Лесі Дичко (на прикладі хорових опер «Золотослов» та «Різдвяне дійство») : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Є. Г. Пахомова ; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. – Київ, 2018. – 207 с.

86. Пархоменко Л. Обриси творчого шляху Лесі Дичко / Л. Пархоменко // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2002. – Вип. 19. – С. 6–12.

87. Петров В. О. Инструментальный театр Маурисио Кагеля / В. О. Петров // Искусство и образование: журнал методики, теории и практики художественного образования и эстетического воспитания. – Москва, 2011. – № 5 (73). – С. 36–48.

88. Письменна О. Б. Музична мова хорових творів Лесі Дичко : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / О. Б. Письменна ; Львівська державна музична академія ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2005. – 19 с.

89. Письменна О. Хорова музика Лесі Дичко / О. Письменна. – Львів : Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 2010. – 268 с.

90. Пісенник. Золоті ключі / за ред. М. М. Гордійчука ; упоряд. Д. Ревуцький. – Київ : Мистецтво, 1964. – Вип. 1. – 146 с.

91. Пістунова Т. В. Стильовий синтез у сучасній естрадній інструментальній музиці / Т. В. Пістунова, Г. Г. Постой // Молодий вчений. – 2017. – № 11 (51). – С. 618–621.

92. Путішина Л. Проблеми жанрової класифікації у педагогіці мистецтва / Л. Путішина // Проблеми підготовки сучасного вчителя. – 2013. – № 8(1). – С. 94–99.

93. Пясковський І. Б. Семіотична система концерту для оркестру № 3 («Голосіння») Івана Карабиця / І. Пясковський // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31: Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. – Київ : Центрмузінформ, 2003 – С. 59–69.

94. Савчук І. Нові тенденції в українському фортепіанному виконавстві зламу ХХ–ХХІ століть у дзеркалі сучасної композиторської творчості / І. Савчук // Сучасне мистецтво: наук. зб. – Київ : Фенікс, 2012. – Вип. VIII. – С. 285–288.

95. Салдан С. О. Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості львівської композиторської школи ХХ століття : дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Салдан Світлана Олександрівна. – Луцьк, 2005. – 189 с.

96. Самойленко А. Стиль как музыкально-культурологическая категория в свете теории диалога М. Бахтина // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 37 : Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство : зб. ст. – Київ, 2004. – С. 3–13.

97. Свірідовська Л. М. Музично-теоретичний підхід до вивчення національної стилістики класиків української фортепіанної музики майбутніми вчителями музичного мистецтва / Л. М. Свірідовська // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Сер. : Педагогічні науки. – 2016. – Вип. 4 (86). – С. 144–148.

98. Северинова М. Ю. Художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80 – 90-х років ХХ ст. : автореферат дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / М. Ю. Северинова; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ, 2002. – 20 с.

99. Семешко А. Методичні основи формування виконавської майстерності баяніста : нав.-метод. посіб. [для вищих навч. закладів культури і мистецтв I–IV рівнів акредитації]. – Київ : ДМЦНЗКіМУ, 2003. – 141 с.

100. Серганюк Л. Замовляння як основа жанрової єдності опери «Золотослов» Лесі Дичко / Л. Серганюк // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2002. – Вип. 19. Кн. 3. – С. 103–108.

101. Словник української мови : в 11 т. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. – Київ : Наукова думка, 1970 – 1980. – Т. 2. – 1971. – 550 с.

102. Современные вопросы музыкознания / [ред. кол.: М. С. Друскин, Е. М. Орлова, Е. А. Ручьевская, Л. Г. Раппопорт]. – Москва : Музыка, 1976. – 286 с.

103. Соколов О. В. проблеме типологии музыкальных жанров / О. В. Соколов // Проблемы музыки ХХ века : [сборник] / Горьк. гос. конс. им. М. И. Глинки. – Горький, 1977. – С. 12–58.

104. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / А. Н. Сохор // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – Москва, 1971. – С. 292–310.

105. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Сохор. – Москва : Москва, 1968. – 101 с.

106. Сташевський А. Володимир Рунчак «Музика про життя ...». Аналітичні есе баянної творчості / А. Сташевський. – Луцьк : Волин. обл. друкарня, 2004. – 199 с.
107. Сташевський А. Основні компоненти та індивідуальні риси творчого методу композитора Володимира Рунчака // Творчість композиторів України для народних інструментів : зб. мат. міжн. наук.- практич. конф. (Львів, 10.04.2006 р., ЛДМА ім. М. Лисенка) / [ред.-упоряд. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц]. – Дрогобич : Посвіт, 2006. – С. 105–109.
108. Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи Вселенной – к философии музыки [Электронный ресурс] / В. К. Суханцева. – Режим доступа : [http // www.countries.ru/library/music_culture / mkm.htm](http://www.countries.ru/library/music_culture/mkm.htm).
109. Сучасна музика в сучасному світі : хрестоматія / укл. М. А. Моїсеєва (відп. ред.), С.В. Олійник, О.В. Плотницька. – Житомир : ЖДУ ім. І. Франка, 2010. – 79 с.
110. Сыров В. Н. Типологические аспекты композиторского стиля / В. Н. Сыров // Стилевые искания в музыке 70 – 80-х годов XX века : сб. статей. – Ростов-на-Дону, 1994. – С. 53–70.
111. Сюта Б. Українська музика молоді генерації композиторів [Електронний ресурс] / Б. Сюта. – Режим доступу : http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_main.html.
112. Тимошенко Н. О. Фагот в українській камерній музиці кінця ХХ – початку ХХІ століття: виконавські школи та композиторська творчість : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Н. О. Тимошенко ; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського Міністерства культури України. – Київ, 2018. – 289 с.
113. Тукова І. «Жанротворчество» и творчество «в жанре» / І. Тукова // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. – Музичний твір як творчий процес : зб. ст. – Київ, 2002. Вип. 21 : – С. 31–38.
114. Тукова І. Ніна Герасимова-Персидська: «Музика, що завжди звучить навколо нас...» / І. Тукова // Музика. – 2013. – №2. – С. 8–11.

115. Тукова И. О понятии «жанровый стиль» / И. Тукова // Науч. вестн. Нац. муз. акад. Украины имени П. И. Чайковского. – Київ, 2004. – Вип. 38 : Музыкальный стиль: теория, история, современность. – С. 27–33.

116. Тукова І. Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей в західно-європейському барокко в українській музиці другої половини ХХ ст. : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / І. Г. Тукова. – Київ, 2003. – 19 с.

117. Тышко С. В. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков : исследование / С. В. Тышко. – Киев : Музинформ, 1993. – 120 с.

118. Українська музична культура: від джерел до сьогодення / О. В. Сердюк, О. В. Уманець, Т. О. Слюсаренко. – Харків : Основа, 2002. – 400 с.

119. Філатова О. Жанровий генезис виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості) : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / О. О. Філатова ; Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. – Одеса, 2005. – 16 с.

120. Фільц Б. «Калина міряє коралі» : вокальний цикл на слова Ліни Костенко / Б. Фільц ; ред.-упоряд. О. Німилович. – Дрогобич : Посвіт, 2014. – 20 с.

121. Харандюк Н. Т. Діалог як принцип жанроутворення та форма буття камерно-вокального твору (теоретичний та виконавський аспекти) : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Н. Т. Харандюк ; Львівська нац. муз. академія імені М. В. Лисенка. – Львів, 2011. – 19 с.

122. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : [в 2-х ч.] : учебное пособие для студентов вузов искусств и культуры / В. Н. Холопова ; Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. – Санкт-Петербург: Лань, 2000. – 319 с.

123. Цзо Ван. Інтонаційно-жанрові засади засади українського солоспіву / Цзо Ван // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – 2014. – Вип. 40. – С. 726–736.

124. Цзо В. Український солоспів у контексті виконавського мистецтва : автореферат дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Ван Цзо ; Харківський нац. університет мистецтва ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2015. – 18 с.

125. Цехмістро О. В. Синтез у сучасній українській вокально-симфонічній музиці: культурологічний аспект / О. В. Цехмістро // Культура України. – 2013. – Вип. 43. – С. 242–248.

126. Черепанин М. Естрадний олімп акордеона / М. Черепанин, М. Булда. – Івано-Франківськ : Вид-тво «Лілея-НВ», 2008. – 256 с.

127. Чібалашвілі А. Вплив мистецьких течій початку ХХ століття на музичне мистецтво [Електронний ресурс] / А. Чібалашвілі. – Режим доступу: file:///C:/Documents%20and%20Settings/User/%D0%9C%D0%BE%D0%B8%D0%B4%D0%BE%D0%BA%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%8B/Downloads/Mist_2015_11_21.pdf.

128. Шариков Д. І. Львівський композитор Олександр Козаренко: аналіз творів «Sinfonia Estravagaza», «Орестея» [Електронний ресурс] / Д. І. Шариков. – Режим доступу: <file:///C:/Documents%20and%20Settings/User/%D0%A0%D0%B0%D0%B1%D0%BE%D1%87%D0%B8%D0%B9%20%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%BB/%D0%BA%D0%BE%D0%B7%D0%B0%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE.pdf>.

129. Шевляков Е. Стиль как динамичная система отношений / Е. Шевляков // Стилевые искания в музыке 70–80-х годов ХХ века. – Ростов-на-Дону, 1994. – С. 21–34.

130. Шегда Л. В. Жанрово-стилістичні особливості української пісенно-хорової музики для дітей (на матеріалі творчості Л. Дичко і Б. Фільц) : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Л. В. Шегда ; Одеська держ. музична академія ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2010. – 14 с.

131. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник / С. Шип ; за ред. А. Кравченко. – Київ : Заповіт, 1998. – 368 с.

132. Яковчук Н. Д. Камерно-інструментальні ансамблі О. Яковчука: жанрово-стильовий аспект : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Н. Д. Яковчук ; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – Київ, 2017. – 224 с.