

78  
К 90

**КУЛЬТУРА—  
МИСТЕЦТВО—  
ОСВІТА**

## ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ПОЛІФОНІЧНОЇ ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

Українська поліфонічна школа займає провідне місце в сучасному музичному процесі. Вона має власні традиції, стильові ознаки і характерні риси, які втілені в композиторських творах, розглядаються в теоретичних дослідженнях і методичних поглядах на викладання поліфонії. Періоди її становлення не збігаються з етапами розвитку західноєвропейського професіоналізму. Монодія, акордово-гармонійне багатоголосся партесного співу, гомофонно-гармонійний музичний склад, збагачення гармонійного багатоголосся поліфонічними побудовами, поліфонічні форми та жанри, полістилістичні засоби сучасної музики — головні етапи формування української музичної спадщини, в яких послідовно проводиться лінія від гармонії до поліфонії

Становлення західноєвропейського багатоголосся інше: від монодії та поліфонії до гармонії та її синтетичного сплаву з поліфонічними засобами музичної фактури. До речі, на Заході інструментальна музика була, в певних випадках, провідною, а не вокальна. В українській музиці хорове багатоголосся без супроводу було основою формування композиторського професіоналізму, а інструментальні жанри в своєму розвитку, а точніше застосуванні «відставали» більш ніж на сторіччя. Наприклад, fuga, як жанр творчості, з'являється досить рідко, а поліфонічні цикли взагалі були відсутні (до другої половини XX століття).

Витоки поліфонічної фактури визначаються в українській народній музичній творчості. Підголосковий поліфонічний склад українських пісень — специфічна система вільного багатоголосого розспіву основної мелодії. Система народного багатоголосся будувалась на гармонійній основі. Цю думку підтверджують дослідження В. Беркова (21), М. Бражнікова (4), А. Кастальського (10).

Перша хвиля професійної композиторської творчості починається з партесного співу. До нього існував трьохголосий спів, який був не досить поширений. Період партесного співу, який сформувався в XVIII сторіччі, отримав теоретичний опис в фундаментальній науковій праці М. Ділецького. Партесний стиль — це поліфонія, яка будувалась на гармонійній основі (нерідко в межах трьох головних акордів). Тому поліфонічні засоби були дуже обмеженими та нерозвиненими порівняно з західноєвропейським рівнем.

Шлях до поліфонічного мистецтва був складним та суперечливим. Друга хвиля розвитку поліфонічної мови приходиться на кінець XVIII сторіччя. Вона пов'язувалася з жанром циклічного трьохчастинного хорового концерту. Бортнянський та Березовський розвивали академічні поліфонічні традиції західноєвропейської музики. В їх творах народно-пісенні інтонації поєднуються з технікою італійської та французької поліфонічних шкіл. «Поразному сочетаются эти тенденции в процессе утверждения профессионализма — в некоторых звеньях его преобладают особенности великорусской или малорусской песенной стихии, в других же воздействия итальянские или французские» — підкреслював Б. Асаф'єв (1, 29).

Фуга, фугато, канони, імітації увійшли до хорових концертів Бортнянського, Веделя, Березовського, але далі шлях поліфонічних побудов переноситься з хорового концерту на неполіфонічні жанри.

В операх, сонатних циклах, увертюрах, симфоніях, обробках народних пісень та хорових творах поліфонічні контрапункти використовуються як вільні контрастно-підголоскові побудови. Поліфонічна майстерність українських композиторів набуває великих досягнень в творах М. Лисенка (Фуга з фіналу кантати «Радуйся, ниво неполитая»; подвійний хор «Туман хвилями лягає» з опери «Утоплена»), Я. Степового (фортепіанні партії обробок народних пісень), М. Леонтовича (хорові мініатюри-поєми, які являються перлинами української хорової музики).

До початку ХХ століття українська професійна музика оволоділа поліфонічними формами, проте самостійні поліфонічні жанри, які були затверджені в західноєвропейському мистецтві, не досягали її творчих інтересів. На протязі ХХ сторіччя існують дві паралельні тенденції в розвитку поліфонічної лінії українських композиторів: учбова поліфонія та педагогічна фуга (12, 13-14).

Учбова поліфонія грає величезну роль у зростанні професійної майстерності українських композиторів (Ф. Акименко, Я. Степового, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, М. Скорульського та інш.). Нерідко учбові фуги використовувалися в педагогічному репертуарі (Фуги В. Борисова та теми С. Богатирьова, А. Мухи, Л. Колодуба, Є. Станковича, Є. Юцевича, Г. Цицалюка, П. Гайдамаки та інш.).

Характерною особливістю поліфонічних п'єс педагогічного характеру (маленьких фуг, фугетт, канонів) є потяг до національного колориту, зв'язаного з українським музичним фольклором. «Музыкальный фольклоризм не решает проблемы синтеза национального с общеевропейским: это скорее сосуществование, чем взаимодействие. Украинская полифоническая музыка в 1930-50-х годах прочно утвердилась на уровне фольклоризма», вважає

С. Мірошніченко в статті «Полифонические формы и жанры в украинской музыке» (11, 50).

Справжній синтез національних народно-пісенних традицій з творчими системами західноєвропейського композиторського професіоналізму в українській музиці досягнений був у другій половині ХХ сторіччя. Київська, Харківська та Львівська поліфонічні школи стали займать провідне місце в сучасному музичному процесі. Їх становлення, починаючи з 20-30-х років, пов'язане з іменами таких видатних діячів музичної культури, як Б. Лятошинський (Київ), С. Богатирьов (Харків) та С. Людкевич (Львів).

Становлення харківської поліфонічної школи починається з 20-х років і пов'язане з діяльністю С. Богатирьова (1890-1960), який став автором фундаментальних наукових праць з поліфонії. Він вперше створив вчення про подвійну канонічну імітацію («Подвійний канон», 1947), розробив теорію дзеркального контрапункту і наукову класифікацію його видів («Оборотний контрапункт», 1960). Композиторський клас Богатирьова включав багатьох музикантів, для яких поліфонія є органічною часткою музичного мислення: В. Борисова, Д. Клебанова, А. Штогаренка в Харкові, О. Караманова в Москві. В свою чергу Д. Клебанов передав методику поліфонічної писемності свого вчителя слідууючому поколінню харківських композиторів, а саме В. Губаренку і такому яскравому поліфоністу як В. Бібік.

Теоретична лінія харківської школи С. Богатирьова була продовжена М. Тіцем (1898-1978) та багатьма його учнями, насамперед Л. Колодубом (Третя симфонія «В стилі українського барокко», фінал). Взагалі fuga, подвійна fuga, поліфонічний цикл стають стильовою ознакою харківської композиторської школи. Поліфонічний цикл «34 прелюдії і fugи» В. Бібіка (1973) відкривають сучасний період в історії української поліфонії. Через три роки, у 1979 р. Г. Цицалюк складає першу на Україні поліфонічну хрестоматію з творів українських композиторів «Поліфонія в прикладах».

Київська композиторська школа (Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, А. Штогаренко) також виховала багатьох композиторів, для яких поліфонія є часткою музичного мислення: Ю. Іщенко, І. Карабиць, М. Кармінський, В. Сільвестров, Є. Станкович та інші.

У другій половині ХХ сторіччя починається наступна хвиля розвитку поліфонічної лінії в українській музиці. Її головна особливість — опанування класичними жанрами поліфонічного мислення в синтезі з новими музично-виразними засобами та полістилістикою. Вперше після учбових та поліфонічних творів з'являються: 1) поліфонічні цикли А. Караманова «15 концертних

фуг» (1964), В. Бібіка «34 прелюдії і фуги» (1975), В. Іванова «24 прелюдії і фуги» (1976, 1979), Яковчука «12 прелюдій і фуг» (1983), М. Скорика «12 прелюдій і фуг» (1989), В. Птушкіна «10 концертних інвенцій», І. Асеева «12 фуг для органа», Л. Соковкіна «24 прелюдії і фуги», Є. Юцевіча «24 фуги», В. Фліс «Прелюдія і fuga» для баяна та ін.; 2) окремі твори: М. Колеси «Прелюдія і fuga для органа», М. Корчинського «Fuga на тему Ж. Масне» для фортепіано, С. Мамонова «Fuga на дві теми» для фортепіано, В. Подвали «Прелюдія і fuga» для фортепіано та інші; 3) поліфонічні жанри як частини і розділи різноманітних циклічних творів (симфоній, сонат, сюїт, партит, інструментальних ансамблів тощо). Матеріал для самостійного аналізу тут дуже поширений: твори В. Бібіка, В. Губаренка, Ю. Іщенко, М. Кармінського, Л. Колодуба, В. Сільвестрова, М. Скорика, Є. Станковича та ін.

Автори українських поліфонічних творів спираються на традиційні та сучасні структури та принципи західноєвропейської поліфонії. Характерні особливості поліфонічної мови і мислення (мікрополіфонії, понадбагатоголосся, поліфонізація алеаторичними засобами, тотальні серіальні і модальні організації), відображають традиції західного постмодернізму та його лідерів К. Штокхаузена, К. Пендерецького, В. Лютославського, Я. Ксенакіса, Д. Ліготі, Д. Кейджа, традиції нововіденської школи — А. Шьонберг, А. Бьорг, А. Веберн.

Твори молодих українських авторів будуються різними засобами організації музичної мови. Вони наповнені локальними міні-структурами, міні-мотивами, квазісерійними ладогармонійними і формальними структурами, темброфактурними засобами, звуковими та ритмічними серіями-модусами, інтервальними структурами тощо. Графічні манери творів, сегменти, модуси, спонтанний самовираз, полігармонійна, поліладова і темброва сонорика, цитати, алізії, пошуки у сфері медитації — всі ці творчі засоби є головними у творчій лабораторії молодих авторів.

Процес народження музичної думки та її втілення дуже індивідуальний. Серійний тематизм використовується у циклі В. Іванова «24 прелюдії і фуги», серіальний у М. Караманова в циклі «15 концертних фуг», «19 фуг» для фортепіано, у В. Бібіка — в циклі «34 прелюдії і фуги»; техніка сонорики та алеаторики використовувалась в творах В. Бібіка. Українські фольклорні мотиви з подальшими ритмомелодійними модифікаціями використовувались у творах Караманова — по інтонаційній, у Яковчука — по модальній системі, у Іванова — по серійній методиці. Поліфонічному циклу «12 прелюдій і фуг» М. Скорика присутня «нова простота», стилістика мінімалізму, інтуїтивна імпровізаційність.

Полістилістичні пластування використовуються українськими композиторами в творах різних жанрів. Так, В. Зубицьким в симфонії «Лакрімоза» (1988) використані інтонаційні пласти музики в стилі музичного барокко; Л. Колодубом в Концерті для двох скрипок і симфонічного оркестру (1989) інтригу фінального сюжету загострює колаж з творів Вівальді; В. Сильвестровим полістилістика застосовується в камерних жанрах «Кіч-музика»; М. Кармінським — в інтерпретаціях жанру інструментальної партити. До полістилістичних алюзій відносяться і неоромантичні твори В. Сильвестрова («Тихие песни, «Лесная музыка»), які стали першими прикладами в галузі «неошубертіанства». Далі цю лінію продовжують композиції більш масштабні: Струнний квартет, 4, 5 симфонії, «Серенада» для струнного оркестру, «Мета-музика» для симфонічного оркестру. Традиції романтичного циклу продовжує композитор В. Бібік у своїх вокальних циклах на слова Ахматової, Блока, Фета (1986-1987). Так, у циклі «Заветнейшем» (вірші Ахматової) композитор дублерує голос фортепіанним акомпанементом. У вокальному циклі «Тревожные песни» (слова Блока) роль інструментального контрапункту доручена двом альтам. В циклі «Ноктюрны» (слова Фета) тембро-кolorистичні засоби зосереджені на фортепіанній партії.

У другій половині ХХ століття в творчості багатьох сучасних українських композиторів провідною стала тенденція поєднання поліфонії пластів та стильової поліфонії, полігармонійної, поліладової та тембрової сонорики з класичними формами і жанрами. Нові музично-виразні засоби об'єднуються з жанрами циклу фуг, фугетт, інвенцій, пасакалій, що відзначає новий етап композиторського творчого пошуку. Поліфонічні твори українських авторів сприймаються як інструментальні драми з експресивними образами, наскрізною драматургією — твори, в яких висловлюється прагнення до великих філософських узагальнень.

В нових поліфонічних жанрах національні інтонації виявляються в різній мірі та формі. Відчувається тенденція перемогти розспівнопротяжну аморфність в мелодиці, обмеженість фольклорних інтонацій — того, що стримувало українську поліфонію «приобрести черты динамической напряженности и архитектурической стройности» (10, 52).

Оволодівши на професійному рівні поліфонічними циклами, поліфонічними формами та жанрами, українська музика завершила свій шлях до європейських форм професійної музичної творчості. Підсумком цьому є проведення чотирьох міжнародних форумів музики молодих композиторів, а також п'яти міжнародних фестивалів, які двічі на рік збирають у Києві українських та зарубіжних композиторів з усіх країн світу.

## Література

1. Асафьев Б. В. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортинянского. Избранные труды. Т. IV. — М., 1955.
2. Берков В. С. Избранные статьи и исследования. — М., 1977.
3. Боровик М. К. Становлення багатоголосого хорового співу./Історія української музики. Т. 1. — К., 1989.
4. Бражников М. В. Лица и фиты знаменитого распева. — Л., 1984.
5. Герасимова-Персидская Н. А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. — М., 1983.
6. Герасимова-Персидська Н. О. Хоровий концерт на Україні в XVII-XVIII ст. — К., 1978.
7. Герасимова-Персидська Н. О. Характерні риси поліфонії М. Леонтовича. Українська радянська музика. Вип. 2. — К., 1962.
8. Історія української музики. Т. 1. — К., 1989.
9. Історія української музики. Т. 2. — К., 1990.
10. Кастаньський А. А. Особенности народно-русской музыкальной системы. — М., 1961.
11. Мирошніченко С. В. Полифонические формы и жанры в украинской музыке./Одесский музыковед. — Одесса, 1993.
12. Мірошніченко С. В. Проблема композиторського професіоналізму.//Музика, — 1979, № 1.
13. Цицалюк Г. Н. Поліфонія в прикладах. — К.: Музична Україна, 1989.