

НАЦІОНАЛЬНІ ТРАДИЦІЇ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТ.

Висвітлено національні традиції у творчості українських композиторів ХХ ст., які вплинули на розвиток музичного мистецтва. Доведено, що розвиток національних традицій українськими композиторами ХХ ст. визначається втіленням національних засобів музичного мистецтва, удосконаленням стилістики й образності української класичної музики.

Ключові слова: композитор, музика, класична музика, національні традиції, музичне мистецтво, музична творчість.

Освещаются национальные традиции в творчестве украинских композиторов ХХ в., повлиявших на развитие музыкального искусства. Доказано, что развитие национальных традиций украинскими композиторами ХХ в. определяется воплощением национальных средств музыкального искусства, совершенствованием стилистики и образности украинской классической музыки.

Ключевые слова: композитор, музыка, классическая музыка, национальные традиции, музыкальное искусство.

The article the national traditions in the creativity of Ukrainian composers of the twentieth century, influenced the development of musical art are highlighted. Shown that the development of national traditions Ukrainian composers of the twentieth century defined the epitome of national means of musical art, perfection of style and imagery Ukrainian classical music.

Key words: composer, music, classical music, national traditions, musical art, musical art, folk music, art song, symphonic works.

На сучасному етапі духовного відродження народу України особливо актуальною є здатність української композиторської еліти ХХ ст. у своїх творах поєднувати найсуттєвіші особливості музичної культури національної спільноти та, відповідно до нових світоглядних та ідеологічних засад, трансформувати ці особливості з кожним новим витком історичного розвитку. Українське музичне мистецтво являє собою складову національних традицій, що впливають на розвиток музичного уявлення і сприйняття.

Тенденція звернення мистецтвознавців до національних традицій у творчості українських композиторів ХХ ст. досліджена в численних наукових працях Н. О. Дикої, І. С. Драч, М. Загайкевич, А. І. Іваницького, Л. О. Кияновської, О. М. Козаренка, Т. А. Кумеди, Т. В. Ляшенко, Л. П. Макаренко, Т. В. Мартинюк, М. Ю. Ржевської, О. М. Ущапівської, С. А. Щитової та ін.

Мета статті — висвітлити розвиток національних традицій у творчості українських композиторів ХХ ст., які вплинули на формування й утвердження української професійної композиторської школи, що відбувалися протягом ХІХ ст. Бурхливим розвитком українського

музичного мистецтва позначено ХХ ст. Цей процес відбувся в органічному зв'язку з російською музичною культурою. Активізації композиторської творчості ХХ ст. сприяли зростання національної свідомості й пожевлення національно-визвольних рухів. Перед композиторами постали складні завдання, пов'язані з викликами нової епохи.

Відбувалася професіоналізація української музики. Цьому процесові сприяло, зокрема, відкриття в 1903 р. у Львові «Союзу співацьких і музичних товариств», а також Вищого музичного інституту, що потрібні для підготовки кваліфікованих національних мистецьких кадрів усієї України. Крім того, музичні училища Російського музичного товариства (РМТ) і приватні спеціальні школи активно здійснювали освітню функцію. Підвищенню рівня професійного музичного навчання в Україні сприяло відкриття консерваторій у Києві, Одесі (1913 р.) й Харкові (1917 р.).

М. Лисенко започаткував послідовне впровадження українського в мистецтві, відповідно до настанов і мовних характеристик у соціокультурний простір протягом 1900-х рр. Класик української музики залишив не тільки значну творчу спадщину, а й численних учнів, котрі гідно продовжували традиції вітчизняного мистецтва у ХХ ст. [5].

Т. зв. «післялисенкова доба» позначилася інтересом до вокальної музики, зокрема хорової, основаної на народному мелосі (М. Леонтович, Я. Степовий, К. Стеценко, О. Нижанківський, Я. Лопатинський, Я. Степовий і П. Сениця). Послідовники М. Лисенка опановували закони інструментальної творчості, а також, крім малих і великих форм, усі інші види симфонічного й камерного музикування — фортепіанні й оркестрові, тобто піднімали українську національну музичну культуру на істотно вищий щабель.

Істотне збільшення кількості та якості репертуару, створеного українськими композиторами, багато в чому пояснюється сприятливими для цього умовами, що склалися в музичному житті Радянської України, зокрема організацією в 1920-х рр. багатьох державних інструментальних колективів.

Твори для камерних ансамблів писали відомі композитори П. Коцицький, М. Колесса, М. Коляда, В. Косенко, Б. Лятошинський, М. Скорульський, В. Фемеліди та ін.

Оперні лібрето кінця 1920 — початку 1930-х рр. характерні більшовицьким класовим підходом до вітчизняної історії й національного питання. Типовою в цьому сенсі є опера композитора Б. Яновського «Земля горить», створена в 1932 р. на лібрето А. Любченка. Головним конфліктом цього твору є класове протистояння панів-поляків і пригнобленого українського робітництва на Галичині [9]. Щоправда, цьому композиторові характерні й ідеологічно неупереджені твори, присвячені вітчизняній історії: «Сорочинський ярмарок», (1899), «Вій» (1900 за М. Гоголем), «Дума чорноморська, або Самійло Кішка

(лібрето Л. Углай-Красовського, 1927). Б. Яновський створив також «Інтермецо на українські теми» (1928), Арію XVIII ст. (1908), численні хори й обробки українських народних пісень.

В. Барвінський (1888-1963) був одним із найвидатніших громадсько-культурних діячів, який обстоював ідеї оригінальності та неповторності української духовності в різних формах мистецького життя, концертній, педагогічній і творчій діяльності.

Один із найчутливіших ліриків, творець прекрасної й світлої музики, талановитий піаніст, композитор і педагог В. Косенко (1896–1938) збагатив скарбницю української музики першої половини ХХ ст. Прагнучи опанувати українські жанри мелодекламації, романсу-аріозо й інструментальної музики (зокрема симфонію, симфонічну сюїту, інструментальний концерт тощо), трансформуючи досвід українського вокального мистецтва, російського й західно-європейського симфонізму, В. Косенко звертається до традиційних українських солоспівів. Сюїта для фортепіано «11 етюдів у формі старовинних танців» (1936 р.) містить одинадцять автономних музичних п'єс, різних за настроєм та жанрами, але майстерно об'єднаних цілісно-ліричним, чутливим стилем композитора. Її написано в самобутній національній манері, але автор безпосередньо не цитує мелодій народних пісень, а створює власну тему, для якої характерна культурно-історична глибинність українського фольклору. Зацікавленість митця оперним жанром реалізувалася в його операх «Кармелюк» (лібрето Я. Мамонтова й М. Верхацького), «Сава Чалий» і незакінченій опері «Кочубеївна» (лібрето Х. Алчевської). Знаковими у творчості композитора стали також його «П'ятий квартет» за поемою «Сон» Т. Шевченка, вокальний цикл «12 солоспівів на вірші Лесі Українки», симфонічна картина «Тайга» — шедеври української музики першої половини ХХ ст. [5].

Високий рівень тогочасної музичної культури репрезентований, зокрема, мистецько-педагогічною й композиторською діяльністю Л. Ревуцького (1889-1977). У його доробку хорові й фортепіанні твори, майстерні обробки народних пісень. У 1927 р. композитор завершив «Другу симфонію», прем'єрне виконання якої в Києві влітку 1928 р. стало етапним для українського симфонізму. У 1930-ті рр. Л. Ревуцький працює над творами конкретного призначення: пише музику для дитячого хору, до вистав і кінофільмів, пісні для капели кобзарів, жіночого хорового ансамблю, самодіяльних хорів. Тричастинний цикл «Симфонії № 2» Л. Ревуцького (перша — 1927, друга — 1940) характерний трансформацією тематики українських народних пісень, барвистості оркестрової тканини. Зазначене певною мірою стосується жанровості: старовинної веснянки й символічної, з язичницьких часів пісні-гри, жартівливо-танцювальної пісні й ліричної пісні-романсу. Композиторові належить оригінальне авторське прочитання чотирьох українських народних пісень: «Червона Ружа»

(1928), «Та й крикнули журавлі» та «Чуєш, брате мій» (1959). Л. Ревуцький є автором п'яти українських народних пісень, трьох веснянок, хорів для дітей і юнацтва, обробок понад 120 народних пісень. До останніх належать цикли для голосу й фортепіано — «Козацькі пісні» (1925), «Галицькі пісні» (1926), «Пісні для низького голосу» (1925–1927), «Пісні для середнього голосу» (1925–1943), «Пісні для високого голосу» (1925–1947); а також для мішаного хору — «Дід іде», «Єврейські пісні», «Іхав стрілець на війноньку», «На кладочці умивалася» та ін.

С. Людкевич (1879–1979) ініціював подальший розвиток західноукраїнської композиторської школи, створив: кантати-симфонії «Заповіт» (1934) і «Наша думка, наша пісня» (1931), музичну поему «Каменярі» (1926), «Галицьку рапсодію» (1928), музичні балади «Про Бондарівну» та «Про Петруся і вельможну пані» (1936). Він — видавець мистецьких вісників, альманахів, публіцист, теоретик і науковець, вихователь і педагог — прагнув дати народові професійні музичні знання та першим спробував викласти українською мовою теорію музики в енциклопедичному обсязі й загальнодоступній формі. Головною для С. Людкевича була освіта народу, бажання ознайомити якнайширше коло любителів музики з основами музичного мистецтва, для чого створив підручник «Загальні основи музики» (1921), що впродовж багатьох років був єдиним посібником для західноукраїнських музикантів. Після об'єднання зі східною Україною львівська композиторська школа інтегрувалася в спільне мистецьке життя [10].

Провідним жанром у роки Великої Вітчизняної війни стала пісня. Листівки з патріотичними піснями українських радянських композиторів розповсюджували льотчики радянської авіації над окупованими гітлерівцями територіями, в районах дії партизанських загонів і над лініями фронтів. Найпопулярнішими з них були «Клятва» Г. Верьовки на вірші М. Бажана («Ніколи, ніколи не буде Україна рабою фашистських катів»), «У селі під Лозовою» М. Вериківського на вірші Л. Первомайського, його ж пісня «Зашуміла калинонька» і «Моя Україна» І. Віленського на вірші С. Голованівського тощо.

Композиторська творчість Б. Лятошинського (1895–1968) позначена потужним інтелектом, здатністю до філософського аналізу сучасних йому явищ суспільного життя. Його музична мова зазнала потужних впливів народної української, сербської, болгарської й польської музики. Прелюдії «Шевченківської сюїти» — перший циклічний фортепіанний твір Б. Лятошинського, генетично оснований на пісенно-музичному фольклорі, позначився на подальшій фортепіанній і камерно-інструментальній творчості композитора. Музикознавець Б. Клиш справедливо зауважує, що прийоми, використані композитором у цьому творі з метою трансформації елементів

фольклорного мелосу, ладів, гармонії й ритміки, слугують зразком для послідовників [6, с. 45].

Знаковими для композиторської творчості Б. Лятошинського стали опери «Золотий обруч» (за повістю І. Франка «Захар Беркут», 1929) та «Щорс» («Полководець», лібр. І. Кочерги та М. Рильського, 1937–38), симфонічна балада «Гражина» (за поемою А. Міцкевича, 1955), «Слов'янський концерт» для фортепіано з оркестром (1953), концертно-симфонічний ансамбль «Український квінтет» (друга ред. 1945), кантата «Заповіт» (сл. Т. Шевченка, 1939), декілька хорів («Пори року», 1949, 1952; «Тече вода в синє море» і «Із-за гаю сонце сходить», 1949-1951), обробки українських пісень і романсів, музика до кінофільмів (стрічка «Тарас Шевченко» — 1951 р., «Григорій Сковорода» — 1959 р., «Повія» — 1961 р. та ін.) і драматичних спектаклів.

Талановитим композитором у сучасній українській музиці є Г. Майборода (1913–1992), талант котрого сформувався під впливом традицій російської та української музичної класики. Головною особливістю його творчості є інтерес до національної історії й життя українського народу. У своїх музично-сюжетних пошуках композитор звертався до творів класиків української літератури — Т. Шевченка, І. Франка й Лесі Українки. Так виникли його музичні поеми — «Лілея» (за Т. Шевченком, 1939) і «Каменярі» (за твором І. Франка, 1941); романи «Дума» (сл. Т. Шевченка, 1939), «Розвійтеся з вітром» (сл. І. Франка, 1939), «Весна іде» (сл. Лесі Українки, 1948). Головним здобутком композиторської творчості Г. Майбороди стали його опери української національно-історичної тематики — «Милана» (лібр. А. Турчинської, 1967), «Арсенал» (лібр. О. Левади і А. Малишка, 1960), «Тарас Шевченко» (лібр. власне, 1964), «Ярослав Мудрий» (лібр. власне за драматичною поемою І. Кочерги, 1973). Митцеві належить редагування й оркестрування (спільно з Л. Ревуцьким) Фортепіанного (друга і третя частини) та Скрипкового концертів В. Косенка [11].

Важливе місце у вітчизняній музичній культурі ХХ ст. посідає Ю. Мейтус (1903–1997) — український радянський композитор, піаніст-концертмейстер та музичний і громадський діяч, народний артист України, лауреат Шевченківської премії. Його авторству належать 18 різножанрових опер: побутових («Украдене щастя», лібр. М. Рильського за драмою І. Франка, 1958-1959); романтично-казкові («Донька вітру» за п'єсою В. Зубаря, 1965 і «Лейлі і Меджнун», співавтор Д. Овезов, лібр. К. Бурунова, 1945–1946); героїчні («Молода гвардія», лібр. А. Малишка за романом О. Фадєєва, 1947, друга ред. 1950; «Абадан», співавтор А. Кулієв, лібр. Кербабаєва, 1942–1943, друга ред. 1950) і багато інших. Ю. Мейтус, маючи вишуканий поетичний смак, написав понад 300 романсів на слова П. Воронька, Є. Євтушенка, Л. Українки, А. Малишка, Д. Павличка, О. Прокоф'єва,

О. Пушкіна, В. Сосюри, П. Тичини, І. Франка, Т. Шевченка та інших. Інструментальні й хоріві твори він складав і для дітей. Народний артист України Ю. Мейтус за свою багаторічну плідну працю набув визнання широких кіл музичної громадськості. Його новаторська музика зворушує мелодизмом, національним колоритом, художньою емоційністю й експресією [4, с. 8].

Особливо слід згадати й А. Штогаренка (1902–1992) — видатного українського композитора, педагога, музично-громадського діяча, творчості якого притаманні яскравий мелодизм, монументальність і стрункість музичних форм. Його мистецька спадщина представлена симфонією-кантатою № 1 «Україна моя» (сл. А. Малишка і М. Рильського, 1942–43), шістьома симфоніями, поемою для струнного оркестру «Душа поета», присвяченою Т. Шевченку (1957), сюїтами для фортепіано з оркестром, флейти, челести, концертами й кантатами тощо. Основаними на народному музичному фольклорі є чотири українські танці А. Штогаренка для двох фортепіано на тему «Запорозького маршу» М. Лисенка (1974); п'єси, танці й хори для баяна; хори, романси та пісні для дітей; музика для театральних вистав і кінофільмів. Музика А. Штогаренка має життєву силу, вона емоційна, правдива, позначена високим громадянським пафосом. Талант і майстерність видатного українського композитора цілком присвячені розвитку українського музичного мистецтва [3, с. 5].

У період 1950–1980 рр. українська музична культура цілком справедливо називалася «пісенною епохою». Вона репрезентована лірично-чуттєвими піснями П. Майбороди, А. Кос-Анатольського, Є. Козака, В. Верменича, І. Шамо, О. Білаша, новаторськими пошуками В. Івасюка й В. Янівського. Високий професійний рівень української композиторської культури засвідчують балет В. Кирейка «Лісова пісня» (лібр. власне за драмою-феєрією Лесі Українки, 1957), пісні твори Б. Лятошинського, М. Колесси [5].

Уже в 1960-х рр. до Київської, Львівської та Харківської консерваторій вступають талановиті молоді композитори, котрі в подальшому визначатимуть художнє обличчя української музики: Л. Грабовський, В. Губаренко, Л. Дичко, Г. Ляшенко, В. Сильвестров, М. Скорик, Є. Станкович. Водночас простежується вдосконалення пісенної лінії нового, якісного рівня, започатковане в попередньому десятилітті. Серед її яскравих представників — О. Білаш («Два кольори», «Ясени»), В. Верменич («Чорнобривці»), у творах яких відчувається дотримання майбородівських традицій. Дещо в іншому напрямі розвивається пісенний талант Б. Янівського («Не забудь», «Червона калина») та В. Івасюка («Червона рута», «Водограй»).

На той час розвиток культури, її художніх форм потужно детермінувався шістдесятництвом. У музиці дух шістдесятництва найяскравіше представляли М. Скорик, В. Губаренко, Л. Грабовський, В. Губа, Ю. Іщенко та ін. Наприкінці 1960-х — у 1970-х рр. виникло

нове покоління композиторів — Л. Дичко, В. Сильвестров, Є. Станкович, О. Кива, В. Зубицький, І. Карабиць, у творчості котрих набув висвітлення практично весь подальший процес розвитку української національної музики. Особливості естетичної парадигми того часу, розмаїття формотворчих і стильових проявів 1960-х рр., які мистецтвознавчо охарактеризовані як наслідок шістдесятництва, стали впродовж тривалих років зразком мистецького сумління, свідченням надзвичайно важливої ролі художника в суспільстві.

В. Сильвестров у своїй симфонічній і пісенній творчості актуалізує традиційну долученість національної музичної мови до контексту глобальних семіологічних процесів. Необхідність єдності музичної гармонії й краси в культурно-національному контексті відбилася в музиці для мішаного хору, солістів і симфонічного оркестру — «Реквієм для Лариси» (на канонічні латинські тексти й вірші Т. Шевченка, 1997–1999), поемі «Пам'яті Бориса Лятошинського» (1968), Кантаті для хору без супроводу (сл. Т. Шевченка, 1977), Диптихові (на канонічний текст і вірші Т. Шевченка, 1995), «Елегії» (сл. Т. Шевченка, 1996) і естрадних піснях (сл. В. Куринського). Митець звертається своєю творчістю до глибинно ментальних національних архетипів, а манера його музичного письма є внутрішньо відповідною традиціям інтегрованості розвитку національної й загальноєвропейської музичної культури. Певні ознаки, типові для загальноєвропейської семантики, розвинуті у творчості В. Сильвестрова надзвичайно оригінальним методом, що не залишає сумнівів у його культурно-національній належності [7, с. 245].

Аналіз вокально-симфонічної кантати М. Скорика «Весна» (на сл. І. Франка, 1960) засвідчує наявність у ній фольклорних зворотів засобами нової інтерпретації традиційної гармонії. Зазначене повною мірою стосується героїко-драматичної кантати «Червона калина» на тексти старовинних українських пісень XIV — XVII ст. для мішаного хору, солістів, двох фортепіано, арфи й ударних інструментів. Регіональні фольклорні мотиви притаманні музичній поемі «Гуцульський триптих» (1965), «Карпатський концерт» (1972), всевітньо відомій «Мелодії» для скрипки з оркестром (1990). Важливими у фольклорно-музикознавчому сенсі стали також редагування М. Скориком «Юнацької симфонії» М. Лисенка, оркестрування й завершення опери «На Русалчин Великдень» М. Леонтовича й опери «Купало» А. Вахнянина.

Створені композитором Г. Ляшенком симфонічні композиції, передусім «Симфонія-реквієм» (сл. Р. Рождественського, 1963) і сюїта «Карпатські новели» за мотивами новел В. Стефаника (1973), «Драматична поема» (1968) і концерт для контрабаса зі струнним оркестром (1990) прославили його як видатного сучасного симфоніста, котрий є продовжувачем традицій Б. Лятошинського. Цей композитор вільно тлумачить симфонію як жанр і в результаті отримує

неординарні музичні знахідки, наповнені глибоким філософським змістом. Творчість композитора сприяє шануванню рідного краю: Запоріжжя, місто його народження, Львів, де навчався, і Київ, якому композитор присвятив значний період творчого життєвого шляху. Українська тема у творчості митця завжди була священною. Назви творів композитора цілком закономірно свідчать про це: «Дніпровські райдуги» (1982), симфоніета для камерного оркестру «Український триптих» та ін.

Турботою про історичні долі народу України сповнені оперні твори Л. Колодуба: «Дума про Турба» (лібр. О. Колодуба і В. Бичка, 1951), «Пробудження», «Дніпровські пороги» (лібр. Г. Бодикіна, 1976), «Поет» (лібр. О. Боляцького і З. Сагалова, 1988), симфонія «Premenoria» (пам'яті жертв страшних лихоліть в Україні, 1999). Концерт для двох скрипок Л. Колодуба є високопрофесійним взірцем української академічної музичної традиції. Це стосується як структурних і фактурних особливостей цього твору, так і його тембрового багатства, майстерності поєднання сольних та оркестрових партій [1, с. 3].

Отже, безперервність національних традицій, «вписаність» мистецтва в загальний контекст української національної культури є винятково важливим ідеологічним завданням вітчизняних композиторів ХХ ст. Цей напрям не вичерпує всіх аспектів означеної проблеми. Вивчення національних традицій у творчості українських композиторів ХХ ст. потребує подальшого наукового дослідження.

Список літератури

1. Біла К. С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / К. С. Біла ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2011. — 16, [1] с., вкл. обкл.
2. Боровик Н. К. Андрей Штогаренко: Жизнь, творчество, черты стиля. / Н. К. Боровик — К. : Муз. Україна, 1984. — 176 с.
3. Голуб І. Андрій Якович Штогаренко / І. Голуб // Моє Придніпров'я. Календар пам'ятних дат Дніпропетровської області на 2002 рік : Бібліогр. покаж. / упоряд. І. Голуб. — Дніпропетровськ : ДУОНБ, 2001 — С. 136–138.
4. Ємець О. Закоханій у театр: До 100-річчя від дня народження Юлія Мейтуса / О. Ємець // Музика. — 2003. — №4. — С. 28–29.
5. Кияновська Л. О. Українська музична культура : навч. посіб. / Л. О. Кияновська. — К., 2002. — 286 с.
6. Клиш В. К проблеме изучения фортепианного наследия Б. Лятошинского / В. Клиш // В. Клиш. О музыке. — К. : Муз. Україна, 1985. — 351 с.
7. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. — Львів : Сполом, 2000. — 284 с.
8. Муха А. Композитори України та української діаспори : довід. / А. Муха. — К. : Муз. Україна, 2004. — 352 с.

9. Ржевська М. Ю. Музыка Наддніпрянської України першої третини ХХ ст. у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / М. Ю. Ржевська ; Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. — К., 2006. — 481 с.
10. Сюта Б. Дискурс у музиці й теорія дискурс-аналізу в музичній науці / Б. Сюта // Студії мистецтвознавчі. — К. : ІМФЕ НАН України, 2010. — № 1(29). — С. 35–42.
11. Черкашина М. «Колись театр був моїм рідним домом...» (Запис бесіди з Г. Майбородою) М. Черкашина // Музыка. — 2004. — №1–2. — С. 26–29.

Надійшла до редколегії 30.01.2014 р.