

УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА XX – ПОЧАТКУ XXI СТ. ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ

Валентина Василівна Панталієнко

Annotation: The article is devoted to the investigation of the main tendencies of development Ukrainian music culture of XX century. There are a lot of new changes in the music culture of that period. The main distinctive features of modern music are individualized, circulating around folklore traditions etc.

Key words: music culture, modern music, festival, avant-gardism, folklore tradition, neo-folklorism.

XX ст. для України стало часом великих випробувань, важливих суспільно-політичних подій, що часто призводили до знищення засад національно-культурного буття, були згубними для діячів культури та не сприяли збереженню культурних цінностей. Та, попри на складні катаклізми, українська культура продовжувала плідно розвиватися.

Метою статті є розгляд основних процесів у музичній культурі XX – початку XXI ст. України та з'ясування взаємозв'язку між ними. Дослідники відзначають, що «на передньому краї сучасної української музики йде пошук нових художніх концепцій, які покликані розкривати філософію віри в життя, в необхідність прагнення до його вдосконалення, до еталонів краси й духовності, у зверненні до життєдайних джерел народного мистецтва.<...> наукове осмислення музичної культури України відбувається паралельно із визнанням існування української мистецько-художньої альтернативи, її окремішності й самодостатності в контексті радянської та сучасної європейської музики» (Терещенко, Шевчук 2011: 380).

Досліджувана проблема входить до наукового кола, яке викликає постійний інтерес: досліджується як загальний стан музичної культури, так і окремі галузі. А. Терещенко, О. Шевчук, М. Мозговий, О. Мозгова, О. Осадця, А. Прокоф'єва та інші присвячують свої розвідки функціонування музичних теренів. Актуальністю пропонованої статті є дослідження взаємозв'язку між основними етапами і доведення наступницького характеру, збереження і примноження головних надбань попередніх поколінь.

Музична світова культура XX ст. характеризується бурхливими (хоч і не завжди позитивними для мистецтва) процесами розвитку, появою нових напрямів, нових імен.

До цих процесів у загальносвітовому масштабі долучалася й українська музика. Музична культура в Україні ХХ ст. розвивалася у доволі важких умовах і пройшла кілька періодів. Початок ХХ ст. характеризується продовженням мистецтва дореволюційного періоду. З 1920-х рр. започатковано період тотального втручання радянської ідеології в усі галузі музичного життя. На початку 1990-х рр. започатковано новий напрям у музичному житті України, який надає широкі можливості до реалізації творчих задумів музично обдарованої людини.

Українська музична спільнота на зламі ХІХ–ХХ ст. пережила великі зміни. Попри жорстку реакцію та утиски, які зазнавала в цей період українська культура, в музичному мистецтві продовжувався розвиток потужного фольклорного струменя, який живила творчість видатних українських композиторів – Якова Степового, Кирила Стеценка та Миколи Леонтовича.

До історії української та світової музики увійшов Микола Леонтович (1877-1921), талант якого особливо яскраво проявився в хоровій творчості, насамперед у галузі обробки пісенного фольклору. Він був тісно пов'язаний з хоровою практикою – як учитель співу у сільських школах, хоровий диригент та керівник аматорських хорів, збирач музичного фольклору. Блискучий знавець національної хорової культури, композитор підняв обробку народної пісні на рівень світових музичних зразків. Його хорова обробка колядки «Щедрик» знають, виконують і люблять, мабуть, у цілому світі. Такі його хори, як «Дударик», «Козака несуть», «Із-за гори сніжок летить», «Ой з-за гори кам'яної» та багато інших стали справжніми шедеврами загальносвітової музичної спадщини. У його музичному доробку є незавершена опера «На Русалчин Великдень».

Визначний майстер хорової музики цього періоду Кирило Стеценко (1882-1922) залишив по собі численні обробки народних пісень. Музичну освіту він здобував самотужки, хоча деякий час навчався в одного з професорів Київської консерваторії. Великий вплив на нього як музиканта мала творчість та особисті стосунки з М. Лисенком. Він був продовжувачем громадської справи, яку проводив М. Лисенко у справі організації концертів, літературних вечорів, творчих гуртків та опікуванню музичною освітою. Серед творів К. Стеценка вирізняються дитяча опера «Лисичка, котик і півник» та оперета «Сватання на Гончарівці», які популярні і нині.

Твори сучасника К. Стеценка – Якова Степового (1883-1921) – також насичені інтонаціями народної музики. До того ж митець приніс в українську музику засади професійного мистецтва. К. Стеценку поталанило здобувати музичну освіту в Петербурзькій

консерваторії – у класі композиції визначного М. Римського-Корсакова. Я. Степовий переважно працював у галузі малих форм – пісня, романс, фортепіанна мініатюра. Його музика перейнята ліричними, навіть інтимними настроями (Терещенко, Шевчук 2011: 254).

Подальшому розвитку українського музичного мистецтва помітно сприяло відкриття в Києві, Львові та Одесі вищих музичних навчальних закладів. До цього в Україні існували лише музичні училища. Проте після організації консерваторії музиканти мали можливість здобувати освіту на батьківщині. Завдяки цьому, в українській музиці ХХ ст. інтенсивно розвиваються такі жанри, як опера, симфонія, інструментальна музика, а також виконавство і музична наука. Найкрупнішими композиторами ХХ ст. були В. Косенко, Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, С. Людкевич. Велике значення мало також відкриття оперних театрів в Харкові (1925), Києві та Одесі (1926) та концертних організацій – філармоній.

Велика заслуга визначних митців Б. Лятошинського, Л. Ревуцького та С. Людкевича полягала у створенні національної композиторської школи. Вони були професорами консерваторій, де виховували молоде покоління творців музики. Завдяки їх педагогічній праці, із стін консерваторій вийшли талановиті сучасні композитори, серед яких – М. Скорик, Є. Станкович, Леся Дичко, М. Колесса, які, у свою чергу, виховували молодше покоління музикантів (Терещенко, Шевчук 2011: 255). Найпомітнішим явищем у галузі опери та симфоній стала творчість видатного композитора та педагога Бориса Лятошинського (1895-1968). Його опера «Золотий обруч» (написана за романом І. Франка «Захар Беркут») та симфонії ставили твори української музики на новий рівень світового музичного простору. Віктор Косенко (1896-1938) був продовжувачем популяризації напряму романтичного мистецтва в Україні. Як вихованець Петербурзької консерваторії, він здобув високий рівень професійної освіти. Своєю творчістю він збагатив українську музику чудовими інструментальними творами, симфоніями. До історії музики В. Косенко увійшов як тонкий лірик, у його творчості напрочуд органічно поєднані інтонації української пісенності, російської та західноєвропейської музики того періоду.

У консерваторіях України отримували професійну підготовку відомі симфонічні та хорові диригенти – С. Турчак, В. Сіренко, А. Авдієвський, Є. Савчук, які створили оркестри та хорові колективи світового рівня. На світовий щабель піднялися й українські співаки, серед яких – С. Крушельницька, Б. Гмиря, А. Солов'яненко, Є. Мірошніченко та інші. Завдяки музичним навчальним закладам, українська фортепіанна та інструментальна культура вийшла на новий рівень, що дозволило здобути світове визнання.

Проте плідний період розвитку української музичної культури був загальмований ідеологічними лещатами, в яких опинилися національні культури СРСР. Особливо помітним це ганебне явище було помітно на теренах композиторської творчості. Адже за часів Радянського Союзу в мистецтві та літературі панував так званий єдиний і незмінний стиль соціалістичного реалізму.

З середини 1920-х рр. починають з'являтися перші спроби зв'язати радянську ідеологію, партійну політику з мистецтвом та починає формуватися ідея комуністичного партійного керування художньо-мистецькою діяльністю. Вирішальним моментом у партійній узурпації керівництва мистецтвом стала резолюція ЦК РКП(б) від 18 червня 1925 р. «Про політику партії у галузі художньої літератури». Резолюція отримала, по суті, головним і єдино вірним орієнтиром подальшого розвитку мистецтва, а також критерієм оцінки художнього рівня культурного твору на території СРСР. Сам термін «соціалістичний реалізм» увійшов до вжитку у 1932 р., його появі сприяли теоретичні дискусії в межах яких теоретики і практики мистецтва намагалися знайти поняття, найбільш адекватне новій «ролі і якості мистецтва доби соціалізму». Це поняття мало узгоджувати в собі основні принципи розвитку нового радянського мистецтва: «комуністична ідеологія», «широке охоплення тих чи інших явищ в усій їхній складності», «освоєння велетенського матеріалу сучасності», використання досягнень мистецтва минулого і, нарешті, відповідна змістові, «зрозуміла мільйонам» художня форма (Соціалістична). І будь-яке відхилення від нього вважалось неприпустимим та ідеологічно ворожим для радянського люду.

Цей період характеризується вимушеним відмежуванням від світового процесу України, як і всіх радянських республік. Музичну культуру України того часу надійно «оберігали», насамперед, повною відсутністю інформації про новітні течії, досягнення, творчі пошуки митців. Натомість пошуки західної музики татуювалися і клеймилися як ворожі радянській культурі, а на її представників, навіть найталановитіших і найвідоміших, навішувалися ярлики «формаліст», уся ж західна музика позиціонувалася як «загниваюча», «буржуазна» та ворожа радянській людині. Композитори СРСР, які потрапляли під вплив цієї музики, прилюдно засуджувалися, цькувалися, а їхня музика заборонялася до виконання. Партія чітко контролювала процес недопуску «ворожих впливів» усілякими постановами та ідеологічними настановами. Як-от, сумнозвісні постанови ЦК ВКП (б) про літературу та музику та ЦК Компартії України, які примітивно тлумачили принципи реалізму і, так званої, народності в музиці і, по суті, забороняли митцям право на творчий пошук. Цим не лише гальмувався природний процес розвитку мистецтва, а й завдавалася шкода талановитим особистостям.

Зокрема, творчість найвизначніших композиторів – Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва в Росії, Б. Лятошинського, М. Вериківського в Україні була заборонена, ім'я цих митців шельмувалися в пресі, серед громадськості, а самих композиторів позбавили можливості нормально, творчо працювати (Терещенко, Шевчук 2011: 255-256). Певний прорив був здійснений лише на початку 1960-х рр. Когорта молодих українських музикантів – В. Сильвестров, Л. Грабовський, В. Годзяцький, диригент І. Блажков – утворили групу по вивченню новітніх досягнень світової музики та її поширення в Україні. Усвідомлюючи, що творча особистість в Україні, як і в усьому Радянському Союзі, загнана до глухого кута, вони спробували розірвати ланцюг ідеологічних пут жорсткої цензури. Музику, яку вони писали в авангардному руслі, стала викликом існуючій системі. Звичайно, щодо них теж уживались адміністративні міри. Але у світі їх було почуто: музика Л. Грабовського і В. Сильвестрова зазвучала на міжнародних фестивалях.

На думку М. Мозгового, «оновлення естрадної пісні завжди органічно пов'язане передусім із змінами у сферах її побутування. Специфічними для масового пісенного жанру є його духовно-практичне спрямування (термінологія А. Сохора) й реалізація прикладних. Функцій (розважальної, обрядової та декоративної). У тогочасному радянському пісенному мистецтві спостерігаємо звернення до сфери почуттєво-особистого, індивідуального в багатомільйонній аудиторії радіослухачів. Це вимагало професіоналізму й належної міри щирості композитора та виконавця» (Мозговий 2008: 25). Більшість композиторів присвячують свою творчість темам духовності. Насамперед, потужного розвитку набуває заборонена протягом 70 років радянської влади церковна (літургійна) музика на канонічні біблійні тексти. Унікальні щодо цього твори написали Є. Станкович, В. Сильвестров, Леся Дичко, М. Скорик, Ганна Гаврилець, В. Степурко, І. Щербаков. Сміливо експериментує композиторська молодь, серед якої – С. Зажитко, А. Загайкевич (авторка електронної музики до фільму «Мамай»), К. Цепколенко, В. Польова, С. Пілютиков, В. Рунчак та ін.

У середині 60-х рр. XX ст. в українській музиці голосно заявив про себе авангардизм. Попри розмаїття пояснення цього поняття, науковці вказують, що «авангард визначається не як деяка стильова данність з системною логікою взаємодії своїх елементів, окреслена кордоном матеріальності, а як сума різнорідних і суперечливих явищ, які не відповідають критеріям узаконюваної естетичної норми. <...> Закріплення поняття авангарду в стильовому значенні ознаменувало початок якісно нового етапу в європейській художній творчості» (Довгаленко 2009). У музиці 1960-70 рр. XX ст. окреслилися дві провідні течії – неофольклоризм і неокласицизм. На думку С. Садовенко «у пошуках новизни для стандартів

музики романтизму, яка вже майже вибрала себе, композитори ХХ ст. стали знаходити її в терпких фольклорних ладах, ритмах, мелодіях, способах розвитку мелодійної думки. За допомогою методу узагальнення в композиторській творчості відбувалося об'єднання різнорідних явищ в єдине ціле – систему – «цілісний комплекс взаємопов'язаних елементів» (І. Блауберг, В. Садовський, Е. Юдін). Так виникла найдовша естетична течія музики ХХ століття – неофольклоризм». <...> У сучасних українських наукових пошуках неофольклоризм визначено як тип музичного мислення (О. Дерев'янченко), сутність якого полягає «у діалогічній взаємодії професійно-академічних та природно-етнологічних принципів відбору й організації звукового матеріалу та відтворенні (моделюванні) «натур генетичного» типу інтонації-одиниці, властивого фольклорному мисленню. Діалог трактується в загальнофілософському сенсі як суб'єкт-суб'єктна форма взаємодії. <...> українські (як і західноєвропейські) композитори-неофольклористи самі по собі досить суперечливі. Їх творчість не завжди є «чисто неофольклорною». Аналізуючи розвиток української композиторської школи другої половини ХХ – початку ХХІ століть, можна зробити висновок, що і сьогодні неофольклорні тенденції і близькі до неофольклоризму стилі, залишаються модусом оновлення художніх засобів, принципів музичного мислення і тональної організації у творчості композиторів України. Саме неофольклоризм є символічним центром всієї української музичної культури. «Осучаснення» архаїки продовжує знаходити відображення в активному проникненні неофольклоризму в сучасну композиторську творчість не тільки української, а й світової музичної культури (Садовенко 2010).

Із здобуттям незалежності, в Україні з'явилися нові можливості розвивати творчі таланти, привертають увагу композиторів теми, які належали до табуйованих. Починають звучати у музичній формі трагічні сторінки голодомору українських земель 1932-33 рр., чорнобильська трагедія (Терещенко, Шевчук 2011: 375). Сучасний період вирізняється потужним розвитком фестивального руху. На міжнародних музичних фестивалях у Києві, Львові, Одесі, Харкові виконуються твори талановитої молоді України та зарубіжних музикантів. У першій половині десятиліття практично всі музичні події були зосереджені в Києві: в 1989 р. відбувся перший «Київ. Мюзік. Фест» (директор І. Карабиць). Потім з'явився Форум музики молодих. Системно, кілька сезонів, проходили акції міжнародної Асоціації сучасної музики, пізніше – «Прем'єри сезону». У другій половині 90-х центри фестивального руху переміщуються в провінції, тим самим перехоплюючи ініціативу у столиці. Виникають «Контрасти» у Львові, «Вечори нової музики» у Харкові, «Два дні і дві ночі в Одесі»,

«Фарбатони» у Каневі (Садовенко 2010) та багато інших не менш популярних і відомий як широкому загалу, так і вузькому колу прихильників. А. Чібалішвілі відзначає, що «кожен із музичних форумів має свій формат, свої особливості та неповторні риси» (Чібалішвілі 2011). Саме неповторність, несхожість, свіжість тематики музичних фестивалів і забезпечує їм популярність та довголіття.

М. Мозговий відзначає велике значення для популяризації музичної культури сучасний український медіа-простір. Дослідник відзначає, що трансляції виступів, концертні «передачі сприяють забезпеченню обізнаності масової аудиторії з вітчизняною естрадою й обмінові досвідом виконавської майстерності. Широка інформаційна підтримка, яку надають таким фестивалям засоби масової інформації, забезпечує його переможцям визнання в Україні та за кордоном (Мозговий 2008: 27).

Нині в умовах глобалізаційних процесів до нагальних проблем належить питання національної самоідентифікації. На думку В. Плахотнюк, «важливо не зводити все до етнокультурології, до онтологічного антропологізму, що було достатньо романтичною моделлю, а, навпаки, навести диспозицію – етнічне, національне, і всезагальне, тобто культура, людства в цілому. Це гостро актуалізується в популярній культурі, масовій культурі у різних формах її трансформації та відбуття. Таким чином, вже наведені міркування свідчать про те, що методологія аналізу поп-культури може існувати на шляху доповнюваності, диспозиції та структурування феноменів культури в різних контекстах. Діалог культури не є єдиною самодостатньою схемою. Діалог природи і культури, той бажаний екологізм, який нині знову відновлюється в еко-джазі, різних конфігураціях поп-культури, надзвичайно активно презентує новітні інтуїції єднання людства» (Плахотнюк 2010). За дослідженнями, «головною рисою етнічних фестивалів є орієнтованість на національну автентичність у всьому розмаїтті жанрів і стилів популярної естрадної музики в Україні. Завдяки такому підходу ці музичні форуми стали справжньою школою удосконалення виконавської майстерності» (Мозговий 2008: 27). Більшість фестивалів характеризується дотриманням тенденції «до синтезу мистецтв, до театралізації, що, безсумнівно, має вплив на творчість сучасних композиторів, підживлює і стимулює творчі ідеї, пов'язані з художнім синтезом. Це все, у свою чергу, полегшуючи сприйняття, вирішує проблему нерозуміння широкою публікою сучасної академічної музики та розширює аудиторію фестивалів, яка раніше обмежувалася лише вузьким колом професіоналів» (Чібалішвілі 2011).

Музичний процес ХХ – початку ХХІ ст. в Україні характеризується поєднанням традиційного і нового. На наш погляд, важливим є те, що протягом усієї історії

музичної культури XX – початку XXI ст. є спирання на національне фольклорне підґрунтя.

Література:

Довгаленко 2009: Довгаленко Н., Український музичний авангард у контексті стилевих пошуків XX сторіччя. – останнє відвідано 15.09.2012.

Мозговий 2008: Мозговий, М., Українська естрадна музика: особливості масового впливу. – http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Muzmyst/2008_8/3.pdf останнє відвідано 15.09.2012.

Плахотнюк 2010: Плахотнюк, В., Музична поп-культура України в контексті художніх практик постмодернізму – В: Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку Вип. 16. Том I. 2010. - http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Uk_msshr/2010_16_1/plahotn.pdf останнє відвідано 15.09.2012.

Садовенко 2010: Садовенко, С., Неофольклоризм у контексті музичної культури України другої половини XX – початку XXI століття. – останнє відвідано 15.09.2012.

Соціалістичний Соціалістичний реалізм як творчий метод. Історія та теорія соціалістичного реалізму <http://osvita.ua/vnz/reports/culture/10993/> останнє відвідано 15.09.2012.

Терещенко, Шевчук 2011: Терещенко, А.К., Шевчук, О.В., Музичне мистецтво. – В: Українська культура XX – початку XXI століть. У п'яти томах. Том 5. Кн. 2. 2011. 323-380.

Чібалашвілі 2011: Чібалашвілі, А., Фестивалі сучасної музики в Україні та їх вплив на явище художнього синтезу в творчості сучасних українських композиторів. – останнє відвідано 15.09.2012.

Інформація про автора:

Валентина Василівна Панталієнко – доцент кафедри культурології Національного університету біоресурсів і природокористування України.